

Justus-Liebig-Universität Gießen

Fachbereich 04 Geschichts- und Kulturwissenschaften

Thesis – Magister Artium

Institut für Kunstgeschichte

Wintersemester 2021 / 2022

Souverän in Rüstung.

*Anthony van Dyck's Porträt des Prinzen Henry Frederick Stuart, Prince of Wales
(Royal Collection, Windsor)*

Tristan Schaub

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Einführung in das Thema	1
1.2 Quellen- und Forschungsstand	5
2. Anthonis van Dyck und sein Porträt von Henry Frederick Stuart	9
2.1 Künstler, Auftraggeber und Bestimmungsort	9
2.2 Die Windsor-Garnitur von Henry F. Stuart (um 1608)	13
2.3 Das Porträt von Henry F. Stuart, Prince of Wales (1632 – 1638)	21
3. Rüstungsmode und ihr „Einzug“ in das Porträt	30
3.1 Zwischen Schutz und Show. Rüstungen im 16. und 17. Jahrhundert	30
3.2 Die Rüstung als Robe im Porträt	35
3.2.1 Eine (kunst)historische Annäherung	35
3.2.2 Die Garnitur von Henry F. Stuart als stählerne Robe	44
4. Der Körper im Körper – Rüstungen zwischen Maskierung und Enthüllung	50
4.1 Lilien, Disteln und Rosen – Eine königliche Hülle?	50
4.1.1 Die Bedeutung der Ornamente	50
4.1.2 Zwischen Dekor und Identifizierung – Die Rüstung als Erkennungsmerkmal im Porträt?	57
4.2 Die drei Körper des Stuartprinzen	64
4.2.1 Duplikat und Vorbild – Die Windsor-Garnitur als Zweitkörper	64
4.2.2 Die Garnitur und das Porträt als Stellvertreter	70
4.2.3 Der traditionsbewusste Körper im Porträt	76
5. Fazit	84
Quellen- und Literaturverzeichnis	89
Quellen	89
Literatur	89
Verzeichnis der Siglen	111
Abbildungsverzeichnis	112

1. Einleitung

1.1 Einführung in das Thema

Die Selbstdarstellung und die damit verbundene Überformung seiner selbst ist ein sozialgesellschaftliches Phänomen, welches bis in die Gegenwart hinein präsent ist. Dabei legen insbesondere Porträts – seien es nun Staatsporträts des 16. / 17. Jahrhunderts oder das neuste Bild auf sozialen Netzwerken – ein Zeugnis der zeitspezifischen Gesellschaft ab. Ein häufig herangezogenes Paradebeispiel ist das Ganzkörperporträt des französischen Königs Louis XIV. († 1715) von Hyacinthe Rigaud († 1743) aus dem Jahr 1701.¹ In diesem Bildnis transformiert der porträtierte Monarch zu einem Bild der Herrschaft, das vorrangig durch sein Kostüm, die Attribute und weitere Staffagen geformt ist. Solchen Herrschaftsallegorien folgend, sind Porträts Medien, die sowohl der Herrschaftskonsolidierung dienten als auch Ausdruck politischer Veränderungen sein konnten. Mit dem Tod Königin Elizabeths I. am 24. März 1603 übernahm der Sohn von Mary Stuart († 1587) als James I. († 1625) den englischen Thron und vereinigte als erster Monarch die Königreiche England und Schottland in Personalunion. Der Übergang von der Tudormonarchie zu den Stuarts brachte nicht nur weitreichende politische und religiöse Einschnitte mit sich, sondern führte ebenfalls zu einem Wandel in der Kunstpatronage Englands. Dahingehend lässt sich insbesondere im Hinblick auf die Porträtkultur eine Veränderung festmachen. In ihrer Funktion als politisches Instrument dienten auch zu Beginn der neuen Stuartmonarchie Porträts der Legitimation, bei der man anfänglich noch Anleihen aus der Zeit Elizabeths I. nahm, sich aber sukzessive neuen Porträtformen zuwandte. Mit der dauerhaften Übersiedlung des flämischen Malers Anthonis van Dyck († 1641) 1632 nach London wurde ein Höhepunkt erreicht, durch den es zu einer einschneidenden Veränderung des Herrscherbildnisses am englischen Hof kam.²

In diesem Zeitraum entstand ebenfalls das in der vorliegenden Arbeit zu untersuchende Porträt von Henry Frederick Stuart († 1612), Sohn von James I., welches ihn in ganzer Figur

¹ Hyacinthe Rigaud. Louis XIV. im Krönungsornat, 1701, Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm, Musée du Louvre Paris.

² Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013, S. 118-121 und S. 156-159; Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004, S. 31-32, S. 119-123 und S. 128-131; Bormann, Norbert: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994, S. 80-81; Polleross, Friedrich: Kaiser, König, Landesfürst. Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, in: Bildnis, Fürst und Territorium, Bd. 2, hrsg. v. Andreas Beyer / Ulrich Schütte, München 2000, S. 189-218, hier: S. 189-191; Millar, Oliver: Van Dyck in England, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 419-425, hier: S. 419-423 sowie Waterhouse, Ellis K.: Painting in Britain (1530 – 1790), 4. Aufl., Harmondsworth 1978, S. 18-22, S. 25-26 und S. 31.

zeigt (**Abb. 1**).³ Das Bildnis zeichnet sich maßgeblich durch die sog. Greenwich Garnitur aus, die der Porträtierte trägt und selbigen fast zur Gänze verhüllt. Eine Besonderheit ist, dass mit der Garnitur ein Großteil der im Porträt herangezogenen Gewandung⁴ heute noch erhalten ist und zusammen mit weiteren Rüstungskomponenten Teil der Royal Collection auf Schloss Windsor ist (**Abb. 2a-c**).⁵ Daneben ist das Porträt aber auch noch in einer zweiten, leicht modifizierten Fassung erhalten, bei dem ein größerer Bildausschnitt vorliegt (**Abb. 3**).⁶ Im Hinblick auf ihren Entstehungskontext ist zunächst eine vergleichsweise große Zeitspanne zwischen der Produktion der Garnitur, welche 1608 fertiggestellt wurde, und den beiden Porträts, die erst in den 1630er Jahren und somit als postume Bildnisse entstanden, auszumachen. Mit dem frühen Tod Henry Fredericks übernahm Charles Stuart († 1649) die Position seines Bruders und wurde 1625 König von England und Schottland. Als Teil eines umfangreichen Auftrags an Anthonis van Dyck war das postume Porträt integraler Bestandteil für die Legitimation der neuen Stuartmonarchie, bei der eine visuelle Ahnenreihe geschaffen wurde, die die Abfolge zu Charles I. von seinem Vater über Henry Stuart, als ursprünglichen Prince of Wales, demonstriert. Dazu bediente man sich einer speziellen Darstellungskonvention, indem man Henry Stuart über 20 Jahre nach seinem Tod in seiner eigenen Garnitur gerüstet porträtieren ließ. Neben dem besonderen Entstehungsprozess ist das vorrangige Ziel dieser Arbeit, die Sonderrolle von Rüstungen im Porträt zu untersuchen. Dabei gilt es der Frage nachzugehen, inwieweit solche stählernen Schutzobjekte über eine rein militärische Symbolik hinausgehen und als ein prestigereiches Kunstobjekt und Zweitkörper des Trägers fungieren.

In diesem Kontext spielt die Verzierung von Rüstungen, welche seit dem 15. Jahrhundert eine gängige Praxis ist, eine entscheidende Rolle und in welchem Maße mittels der Ornamente der Windsor-Garnitur eine Sichtbarmachung einer nicht-sichtbaren Person von Henry Stuart ermöglicht wurde. In ihrer Gestaltung erweist sich die Ornamentik als äußerst komplex, weshalb bei ihrer Analyse eine genaue Differenzierung erfolgen muss. In Abgrenzung zu den primär flächendeckenden Ornamenten, wie den Arabeskenranken u. Ä.,

³ Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI., 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320).

⁴ Gewandung wird als eine Art Oberbegriff für die gesamte Bekleidung im Porträt genutzt, die u. a. das Zusammenspiel von Rüstung und textiler Kleidung meint und in Abgrenzung zu dem Begriff Kostüm steht, der sich hier explizit auf textile Kleidungsstücke bezieht.

⁵ Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, künftiger Prince of Wales, für Schlacht, Turnier, Tjost und Barriere, um 1608, gebläutert und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831).

⁶ Anthonis van Dyck (Werkstatt). Henry, Prince of Wales, Anfang / Mitte 17. Jh., Öl auf Leinwand, 269,2 x 181,6 cm, Privatbesitz.

müssen die darin eingeschriebenen Garnitursymbole⁷ voneinander unterschieden werden. Dabei ist zwischen zwei spezifischen Symbolen, einem personenbezogenen Sigel sowie den heraldischen Emblempflanzen, zu differenzieren. Die Emblempflanzen werden in der vorliegenden Arbeit, ähnlich des im angelsächsischen Sprachgebrauch verwendeten Begriffs der *heraldic badges*, als der Heraldik entlehnte Zeichen verstanden und umfassen hier die Tudor-Rose, die schottische Distel sowie die Fleur-de-Lis. Demzufolge bringen sie eine breiter gefasste Zugehörigkeit des Trägers, wie etwa zu einem bestimmten Herrscherhaus, zum Ausdruck.⁸ Dabei stehen sie in einer bewussten Abgrenzung zu individuellen Devisen, die stellvertretend für eine Person, ein Amt o. Ä. stehen.⁹ Daneben erlaubt das Sigel in Anlehnung an Francis M. Salet eine individuellere Zuschreibung des Trägers. Im Falle der Windsor-Garnitur gründet das Sigel auf einer tradierten Formensprache und setzt sich aus einer dem Rang des Trägers entsprechenden Krone sowie einem Monogramm zusammen. Letzteres besteht aus den Initialen des Vornamens und des Titels des Trägers.¹⁰

Zu Beginn der Arbeit erfolgt zunächst eine ausführliche Beschreibung beider Objekte, da in der Forschung bislang sowohl das postume Porträt als auch die Windsor-Garnitur sowie ihre Ornamente und Symbole wenig untersucht wurden. Auf Grundlage dessen wird ein historischer Abriss im Hinblick auf die Etablierung von Rüstungen als Roben gegeben. Dabei soll dargelegt werden, inwieweit eine wechselseitige Beeinflussung von Rüstungs- und Kleidungsformen festzumachen ist, die dazu führte, Rüstungen als eine modebehaftete Gewandung in Porträts aufzunehmen. Damit verbunden ist ebenfalls die Frage nach der Wertigkeit von Rüstungen als Kunstobjekte infolge ihrer wachsenden Verzierung. In einem

⁷ Symbole werden hier als weitgefasste Zeichen verstanden, die durch eine Gesetzmäßigkeit, eine Gewohnheit oder auf Grundlage von Konventionen über die reine ikonische und indexikalische Bedeutung eines Zeichens hinausgehen. Er soll als eine Art Oberbegriff verstanden werden, welches das Sigel sowie die heraldischen Embleme zusammenfasst. Vgl. dazu Nöth, Winfried: Bildsemiotik, in: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des visualistic turn, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt 2009, S. 235-253, hier: S. 236-237 und S. 241.

⁸ Der Begriff Emblem bezieht sich hier nicht auf ein Verständnis von Zeichen, wie man es von Emblembüchern kennt, die oft mit etwas Rätselhaften behaftet sind und durch kleine Beischriften ergänzt werden. Embleme sind hier als (Kenn)Zeichen für eine größere Personengruppe, ein Land oder einen dynastischen Familienbund zu verstehen. Vgl. dazu Daly, Peter M.: Emblem und Enigma. Erkennen und Verkennen im Emblem, in: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur (Kolloquium Reischensberg, 04.01.1996 – 07.01.1996), hrsg. v. Dietmar Peil / Michael Schilling / Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 325-350, hier: S. 326 und S. 330-337 sowie Nöth: Bildsemiotik, S. 236-238.

⁹ Gemeint sind damit spezifische Devisen wie die des Princes of Wales oder der Salamander als explizite Devise für François I. von Frankreich († 1547). Die Unterscheidung gründet außerdem darauf, dass im deutschen Sprachgebrauch Devise oft mit einer Wortdevise bzw. Motto gleichgesetzt wird, die im Falle der Emblempflanzen nicht gegeben ist. Vgl. Salet, Francis: Emblématique et histoire de l'art, in: Revue de l'art 87 (1990), S. 13-28, hier: S. 20-21; Korn, Hans-Enno: Badge, in: LexMA I (1980), Sp. 1341; Filip, Václav: Wappen, in: LexMA VIII (1997), Sp. 2031-2034, hier: Sp. 2031-2033; Korn, Hans-Enno / Briesemeister, Dietrich: Devise, in: LexMA III (1986), Sp. 925-926 sowie Daly: Emblem und Enigma, S. 336-337.

¹⁰ Vgl. Ruby, Sigrid: Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance, Freiburg im Breisgau 2010, S. 244-246; Nöth: Bildsemiotik, S. 241-243 sowie Salet: Emblématique, S. 24.

zweiten Teil wird der Fokus auf das Zusammenspiel der Windsor-Garnitur und des dargestellten Körpers von Henry Stuart in dem postumen Porträt gelegt. Zum einen wird dazu die Bedeutung der Garnitursymbole untersucht sowie die Nutzbarmachung selbiger als Erkennungsmerkmal und Standesrequisit. Insbesondere bild-anthropologische Ansätze, wie sie Hans Belting formuliert, dienen der Analyse der Windsor-Garnitur als idealisierte Hülle der zugesprochenen Person Henry Fredericks, bei der der leibliche Körper im Porträt nicht nur verhüllt, sondern auch überformt wird.¹¹

Zum anderen soll untersucht werden, inwieweit die Windsor-Garnitur als ein zweiter Körper im Porträt, aber auch als eigenständiges Objekt verstanden werden kann, das im Sinne von Ernst Kantorowicz und seiner Theorie der *Zwei Körper des Königs* als eine Visualisierung des abstrakten politischen Körpers erscheint. Dabei ist zuerst Aspekten der Körperduplizierung nachzugehen, welche die Windsor-Garnitur sowie das postume Porträt als Stellvertreter von Henry Stuart verstehen lassen und innerhalb des Mediums Porträt in einen metapikturalen Diskurs zusammengeführt werden. Zugleich ist die Windsor-Garnitur aber auch ein Bildträger, der mittels der Garnitursymbole das überindividuelle Konstrukt des politischen Körpers versucht zu visualisieren. Daran anknüpfend soll in einem zweiten Schritt dargelegt werden, wie durch das Porträt und die Garnitur als Körperduplikat eine Realpräsenz des verstorbenen Stuartprinzen geschaffen wurde. Dabei werden ebenfalls Gesichtspunkte der *memoria* sowie der Herrschaftslegitimation der neuen Stuartmonarchie untersucht. Zuletzt spielt die Frage, in welchem Maße bei dem Porträt und der Windsor-Garnitur an Vorformen bereits bestehender Kunstwerke und deren Formensprache angeknüpft wurde eine entscheidende Rolle. Insbesondere im Hinblick auf eine mögliche Demonstration eines Traditionsbewusstseins oder auf eine bewusste Abgrenzung zur Darstellung einer Zäsur. Dazu werden insbesondere die Garnitur von Georg Clifford, 3rd Earl of Cumberland († 1605),¹² sowie weitere Porträts der Mitglieder der Stuartfamilie als Vergleichsbeispiele herangezogen, in denen die Dargestellten ebenfalls in der Windsor-Garnitur von Henry Stuart porträtiert sind.

¹¹ Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, Paderborn 2011.

¹² Georg Clifford, 3rd Earl of Cumberland (* 1558), entstammte einer katholischen Adelsfamilie. Obwohl er als Höfling Elizabeths I. politisch nie großen Einfluss ausübte, wurde er 1590 Nachfolger von Sir Henry Lee als *Champion*, wodurch er insbesondere bei höfischen Zeremonien eine wichtige Rolle spielte. Vgl. Strong, Roy: *The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture*, New Haven 2019, S. 118-123 sowie Holmes, Peter: Clifford, George, third Earl of Cumberland, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www.oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-5645?rskey=WCo0ZE &result=3>>, am 10.12.2021.

1.2 Quellen- und Forschungsstand

Aus historischer Sicht sind diverse schriftliche Quellen überliefert, die über die Kindheit und Jugend von Henry F. Stuart berichten. Neben zeitgenössischen Berichten, wie die *Reportarie of [...] the Baptisme of [...] Prince, Frederik Henry* aus dem Jahr 1594 oder die zahlreichen panegyrischen Schriften als unmittelbare Reaktion auf den frühen Tod des Stuartprinzen, entstanden ebenfalls ab den 1610er Jahren bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein verschiedene Lebensbeschreibungen.¹³ Beispielhaft sei auf das Werk *The Life of Henry Prince of Wales* von Thomas Birch († 1766) hingewiesen, in dem ebenfalls zahlreiche Abschriften verschiedener Quellen – darunter diverse Briefe Henry Fredericks – enthalten sind.¹⁴ Die verschiedenen historiographischen Schriftquellen dienen aber nicht als eine Bestätigung für die Darstellungsweise von Henry Stuart im Porträt, da sie parallel zu dem Bildnis entstanden und nur bedingt konkrete Hinweise auf etwaige Porträtkonventionen der Zeit geben. Da Van Dyck wohl ebenfalls wenig auf Schriftquellen und die zeitgenössische Dichtung zurückgriff, werden diese nur als Ergänzung für die bildimmanente Untersuchung des postumen Porträts und der Windsor-Garnitur herangezogen.

Darüber hinaus ist auf eine weitere besondere Quellengattung, nämlich die der Inventare, hinzuweisen, welche Auskunft über Provenienz und Ausstellungskontext geben. Eine vielfach rezipierte Quelle ist die sog. *Memoire pour Sa Mag^{tie} Le Roy*, eine Art Mahnbescheid Anthonis van Dycks an Charles I. und seine Ehefrau Henriette-Marie von Frankreich († 1669).¹⁵ Darin sind verschiedene Werke aufgelistet, die bei dem flämischen Maler in Auftrag gegeben wurden, wodurch nicht nur eine Datierung der Werke möglich ist, sondern auch Rückschlüsse auf den ursprünglichen Bestimmungsort gezogen werden können. Über Letzteres informiert ebenfalls das ab 1625 durch Abraham Van der Doort († 1640) zusammengestellte Inventar über die Sammlungen von Charles I. von England.¹⁶ Analog dazu sind verschiedene Inventare überliefert, die Auskunft über Auftraggeber, Fertigung und Provenienz der Windsor-Garnitur geben. Beispielhaft sei hier

¹³ William Fowler, *A true Reportarie of the most triumphant and royal accomplishment of the Baptisme of the most excellent, right high, and mightie Prince, Frederik Henry*, Edinburgh / London 1594; Charles Cornwallis, *The Life and Character of Henry-Frederic, Prince of Wales*, London 1738 [1626] sowie Charles Cornwallis, *The Life and Death of our late most incomparable and heroic Prince Henry, Prince of Wales [...]*, 1612, London 1641.

¹⁴ Thomas Birch, *The Life of Henry Prince of Wales, Eldest son of James I*, London 1760.

¹⁵ Anthonis van Dyck, *Memoire pour sa Magestie Le Roy*, 1638, Papier / Tinte, 22 x 31,5 cm, The National Archives London. Eine der frühesten Editionen liefert Hookham Carpenter mit der Quellensammlung *Pictorial Notices, consisting of a memoir of Sir Anthony Van Dyck, with a descriptive catalogue of the etchings executed by him, and a variety of interesting particulars relating to other artists patronized by Charles I*, London 1844.

¹⁶ Abraham Van der Doort's *Catalogue of the Collections of Charles I*, ed. Oliver Millar (The Volume of the Walpole Society, Bd. 37), Glasgow 1958-1960.

auf das 1831 entstandene Inventar *An Account of the Armour and Arms in The Guard Chamber at Windsor Castle* hingewiesen.¹⁷

Blickt man auf den gegenwärtigen Forschungsstand, erweisen sich die Windsor-Garnitur sowie das postume Porträt als zwei bislang wenig erforschte Objekte. In den diversen Katalogen, die in den letzten Jahrzehnten zu Anthonis van Dyck und der Kunstpatronage der Stuarts publiziert wurden, findet das Bildnis von Henry Stuart nur in vereinzelt Bänden Erwähnung.¹⁸ Erst in dem umfassenden Katalog *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings* aus dem Jahr 2004 von Susan J. Barnes, Norda De Porter, Oliver Millar und Horst Vey erfolgt eine erneute Bearbeitung des Porträts.¹⁹ Jedoch bleibt darin sowie in der übrigen Forschung zumeist eine dezidierte (kunst)historische Analyse aus. Dieser Befund steht in einem Kontrast zu der ansonsten guten Forschungslage zu der Person Henry Fredericks.²⁰ Zum einen ist auf das Standardwerk von Roy Strong *Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance* von 1986 hinzuweisen, welches eine quellennahe Lebensbeschreibung des Stuartprinzen bietet und seinen Einfluss auf die höfische Kultur darlegt.²¹ Zum anderen liefern der 2007 erschiene Sammelband *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England* sowie der 2012 publizierte Katalog *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart* neue Forschungsergebnisse zu Henry Stuart und setzen im Gegensatz zu der Arbeit von Strong einen größeren Schwerpunkt auf kunsthistorische Themen.²² Zwar wird bei diesen Arbeiten vereinzelt auf das postume Porträt verwiesen, jedoch stehen dabei die Bildnisse von Robert Peak und anderen zeitgenössischen Hofmalern im Fokus der Untersuchungen. Grund der dünnen Forschungslage könnte der Umstand sein, dass das postume Porträt seit den 1980er Jahren nicht mehr zugänglich ist und somit ebenfalls aus dem Fokus der Forschung gerückt ist. Eine ähnliche Forschungslage lässt sich ebenfalls für die Windsor-Garnitur ausmachen, die zumeist nur als die im postumen Porträt zu identifizierende Garnitur benannt wird. Ausnahme ist der 2016 von Alexander V. B. Norman

¹⁷ *An Account of the Armour and Arms in The Guard Chamber at Windsor Castle in 1831*, ed. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 467-483.

¹⁸ Neben zwei Werken von Erik Larsen aus den 1980er Jahren ist insbesondere auf den Museumskatalog von Oliver Millar *The Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings in the Collection of Her Majesty The Queen* (London 1963) hinzuweisen.

¹⁹ *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings*, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004.

²⁰ Obwohl über die Kindheit und Jugend von Anthonis van Dyck bis zu seinem ersten Auftreten in den Quellen einer Werkstatt in Antwerpen (mit ca. 13 / 14 Jahren) wenig bekannt ist, ist man über sein restliches Leben gut unterrichtet und auch die Forschungslage um ihn gestaltet sich als äußerst umfangreich.

²¹ Strong, Roy: *Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, London 2000.

²² *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007 sowie *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012.

und Ian Eaves herausgegebene Katalog *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*.²³ Darin erfolgt eine ausführliche Beschreibung der Windsor-Garnitur, bei der aber der Fokus auf (kunst)handwerklichen sowie rüstungskundlichen Aspekten liegt. Eine Untersuchung der Ornamente, ihrer Modifikation im Porträt oder des Zusammenspiels von Garnitur und Porträt bleiben hier aber ebenfalls aus. Lediglich auf einer deskriptiven Ebene werden diejenigen Bildnisse genannt, bei denen die Windsor-Garnitur im Porträt genutzt wird. Dennoch gibt die umfangreiche Literaturlage zu Anthonis van Dyck und seinen Werken viele Anhaltspunkte, die sich auf das Porträt von Henry Stuart übertragen lassen, obwohl darin das Bildnis selbst nicht explizit behandelt wird.²⁴ In den Arbeiten fokussiert man primär den Stilwandel Van Dycks innerhalb seiner Porträts sowie die Rezeption Tizians († 1576). Damit verbunden sind ebenfalls vermehrt Analysen der Porträtstimmung anhand der Gesichtsausdrücke der Dargestellten. Allerdings ermöglicht die jüngst erschienene Monographie *Anthony van Dyck and the Art of Portraiture* von Christopher White aus dem Jahr 2021 einen differenzierteren Blick auf die Porträtformen Van Dycks.²⁵ Insbesondere die Analysen über mögliche Porträtvorbilder und die damit verbundene Schaffung von neuen Porträttypen am englischen Hof zeichnen die Arbeit von White aus, welche einige interessante Aspekte hinsichtlich der Genese des postumen Porträts aufzeigt.

Die allgemeine Forschungslage zur Thematik der Kostümkunde erweist sich ebenso als umfangreich. Anstoß für die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen textiler Kleidung und Rüstungen gaben die Ausstellungen *Roberto Capucci. Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute* in Wien (1990) sowie *Rüstung und Robe* in Basel (2009).²⁶ Daran anknüpfend erschien mit der Monographie *Fashion and Armour in Renaissance Europe* von Angus Patterson ein Grundlagenwerk, das eine Einführung in die Thematik von Rüstungen als modebehaftete Kleidung vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit gibt.²⁷ Neben solchen Überblickswerken bleiben Einzelstudien zur Fragen des Kostüms und der Garnitur in den Porträts von Anthonis van Dyck zumeist aus. Deshalb ist insbesondere die

²³ Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.: *Armour Garniture of Henry, future Prince of Wales, for the Field, Tourney, Tilt and Barriers*, Nr. 10, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 174-191.

²⁴ Bereits 1909 legte Emil Schäffer mit seinem Werk *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen. Klassiker der Kunst* (Stuttgart 1909) den Grundstein für die Erforschung des Œuvres des flämischen Malers.

²⁵ White, Christopher: *Anthony van Dyck and the Art of Portraiture*, London 2021.

²⁶ Roberto Capucci. *Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Neue Burg – Hofjagd- und Rüstungskammer, 05.12.1990 – 02.04.1991, hrsg. v. Roberto Capucci / Christian Beaufort-Spontin, Wien 1990 sowie *Rüstung und Robe*. Katalog zur Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 13.05.2009 – 30.08.2009, hrsg. v. Museum Tinguely, Heidelberg 2009.

²⁷ Patterson, Angus: *Fashion and Armour in Renaissance Europe. Proud Lookes and Brave Attire*, London 2009.

Monographie *Anthony van Dyck (1599 – 1641) and the Representation of Dress in the Seventeenth-Century Portraiture* von Emilie E. S. Gordenker hervorzuheben.²⁸ Darin erarbeitet die amerikanische Kunsthistorikerin nicht nur eine Übersicht der Kostumentwicklung im England des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern setzt diese ebenfalls in Beziehung zu den Porträts des flämischen Malers. Dabei kann sie an Beispielen weniger noch erhaltener textiler Kleidungsstücke aufzeigen, dass neben der Schaffung von zeitlosen Phantasiekostümen in den Bildnissen ebenfalls ein getreues Abbild der zeitgenössischen Kleidungskonventionen gesehen werden kann. Jedoch steht die Arbeit von Gordenker infolge der Begrenzung auf textile Kleidung stellvertretend für den Befund, dass das Zusammenspiel von Rüstungen und textiler Kleidung im Porträt bislang kaum in der Forschung Beachtung fand. Zwar untersucht Stephen V. Grancsay in seinem Aufsatz *The Interrelationships of Costume and Armor* von 1950 die gegenseitige Beeinflussung von Rüstungen und textiler Kleidung, jedoch verweilt er auf einer rein produktionstechnischen Ebene, ohne die Rolle von Rüstungen als Roben in anderen Medien zu analysieren.²⁹

Weiterhin bieten verschiedene Tagungen der vergangenen Jahre diverse Ansatzpunkte für die Untersuchung von Rüstungen als zweite Körper und Stellvertreter ihrer Besitzer. Zum einen ist insbesondere der Beitrag von Naïma Ghermani *Die Rüstung. Der Heldenkörper des Fürsten* aus dem Jahr 2019 hervorzuheben, der sich primär mit der Schaffung eines idealisierten Körpers durch Rüstungen und der damit oftmals verbundenen Antikenrezeption beschäftigt.³⁰ Welche Rolle in diesem Zusammenhang (Rüstungs)Porträts spielen, wird jedoch von Ghermani nur angerissen, da sie in ihren Argumentationen eine Trennung beider Medien vornimmt. Allerdings liefert sie eine interessante These im Hinblick auf die genealogische Funktion von Rüstungen als „Reliquien“³¹. Zum anderen legt Marianne Koos in ihrem Beitrag im Rahmen der Tagung *Maske / Maskierung – Überformungen zum Heroischen* (2021) am Beispiel der Garnitur von Georg Clifford die maskenhafte Rolle von ornamentierten Rüstungen dar.³² Koos setzt dabei einen starken Fokus auf die Überformung des Trägers und der damit einhergehenden Maskerade, die die höfische Kultur am Ende des

²⁸ Gordenker, Emilie E. S.: *Anthony van Dyck (1599 – 1641) and the Representation of Dress in the Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout 2001.

²⁹ Grancsay, Stephen V.: *The Interrelationships of Costume and Armor*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 8, 6 (1950), S. 177-188.

³⁰ Ghermani, Naïma: *Die Rüstung. Der Heldenkörper des Fürsten*, in: *Macht der Natur – Gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio / Beate Kellner / Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 165-184.

³¹ Ebd., S. 181.

³² Koos, Marianne: *Körper in Hüllen. Die Rüstung als Maske / Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts*, in: *Inquiries into Art, History, and the Visual* (2021), S. 35-86.

16. Jahrhunderts in England widerspiegelt. Zwar befasst sie sich ebenfalls mit Porträts, jedoch beschränkt sich Koos vorrangig auf den Akt der Maskierung bzw. Heroisierung des Porträtierten und lässt weitere Überlegungen, wie etwa die genealogische Funktion von Rüstungen im Porträt, außer Acht. Daran anknüpfend muss auf das Standardwerk von Ernst Kantorowicz *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* hingewiesen werden, dessen theologisch-juristisches Konzept eine Nahtstelle bei dem Zusammenspiel von Windsor-Garnitur und postumen Porträt bildet.³³ Zuletzt bietet diesbezüglich Hans Belting mit seinem wegweisenden Aufsatz *Porträt und Wappen. Zwei Medien des Körpers* einen analogen Ansatz, bei dem ein theoretisches Konzept entworfen wird, wodurch die Windsor-Garnitur durch ihre Symbole als ein medialer Körper in Ergänzung zu dem leiblichen Körper von Henry Stuart verstanden werden kann.³⁴

2. Anthonis van Dyck und sein Porträt von Henry Frederick Stuart

2.1 Künstler, Auftraggeber und Bestimmungsort

Der flämische Maler Anthonis van Dyck erlangte bereits zu Lebzeiten insbesondere durch seine Porträts großes Ansehen. Darunter befinden sich diverse Bildnisse von Personen, die zum Zeitpunkt der Anfertigung bereits verstorben waren – so auch das in der Forschung bislang wenig behandelte postume Porträt des englischen Prinzen, Henry Frederick Stuart, welches im Fokus der vorliegenden Arbeit steht. Am 22. März 1599 in Antwerpen geboren, entsprang Van Dyck einer Seidenhändlerfamilie. Bereits in frühesten Kindheit kam er in Kontakt mit der Malerei, da sein Großvater ebenfalls als Künstler tätig war.³⁵ Ab 1615 arbeitete der flämische Maler sowohl in seiner eigenen Werkstatt in Antwerpen als auch unter Peter Paul Rubens († 1640), dessen Einfluss prägend für die Frühphase von Van Dycks Werken war.³⁶ Mitte Oktober 1620 reiste Van Dyck vermutlich auf Bestreben des Bruders

³³ Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990. Englische erste Ausgabe: Kantorowicz, Ernst H.: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957.

³⁴ Belting, Hans: *Porträt und Wappen. Zwei Medien des Körpers*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 89-100.

³⁵ Seit 1609 war Van Dyck als Schüler in der Werkstatt von Hendrik van Balen († 1632), einem Antwerpener Kabinettgemäldemaler, bezeugt, wo er mit anderen namenhaften Künstlern zusammenarbeitete – u. a. Jan Brueghel d. Ä. und Joos de Momper. Vgl. Wood, Jeremy: *Dyck, Sir Anthony van*, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www.oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-28081?rskey=PBDIUG&result=2>>, am 13.11.2021; Larsen, Erik: *The Paintings of Anthony van Dyck*, Bd. 1, Freren 1988, S. 105-106; White, Christopher: *Anthony van Dyck. Thomas Howard, Earl of Arundel*, Malibu 1995, S. 30 sowie Schmidt, Wilhelm: *Balen, Hendrik van*, in: ADB II (1875), abgerufen unter <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz87084.html#adbcontent>>, am 17.12.2021.

³⁶ Das früheste nachweisbare Werk von Van Dyck stammt bereits aus 1613: *Anthonis van Dyck. Bildnis eines älteren Mannes*, 1613, Öl auf Leinwand, 117 x 100,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

von George Villier († 1628) das erste Mal nach London.³⁷ Neben Villier war wohl auch Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel († 1646), darum bemüht, Van Dyck an den englischen Hof zu holen. Während seines ersten Aufenthaltes in London porträtierte er den Earl of Arundel³⁸ und erhielt die Möglichkeit, dessen Sammlung zu besichtigen, wodurch der flämische Maler bereits dort in engen Kontakt mit den Werken der italienischen Meister des Cinquecento kam.³⁹ Aus einer Rechnung über £100 geht hervor, dass auch König James I. die Dienste des Antwerpeners in Anspruch nahm.⁴⁰ Jedoch ist aus den Quellen nicht mehr zu erschließen, um welche Gemälde es sich dabei handelte.⁴¹

Bereits im Frühjahr 1621 verließ Van Dyck den englischen Hof und kehrte trotz der zunächst geplanten Absenz von lediglich acht Monaten erst über zehn Jahre später dauerhaft nach London zurück. Zwischen 1621 und 1627 reiste er durch Italien und studierte dort u. a. die Werke der italienischen Meister, wovon sein *Italienisches Skizzenbuch* ein Zeugnis ablegt. Im Fokus stand vor allem Tizian, dessen Werke einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Gemälde Van Dycks ausübten. 1627 kehrte Van Dyck von seiner Italienreise – wo er außerdem für diverse Aristokratenfamilien arbeitete und sein Œuvre um eine Vielzahl von Porträts erweiterte – wieder zurück und ist ab Juli in Antwerpen bezeugt. Infolge seiner ausgeprägten Vorliebe um die Darstellungskonventionen des venezianischen Malers Tizian,

³⁷ Die genauen Gründe, warum Van Dyck sich dazu entschied, bleiben in der Literatur umstritten.

³⁸ Anthonis van Dyck. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel, 1620 / 1621, Öl auf Leinwand, 102,6 x 79,7 cm, Getty Museum Los Angeles.

³⁹ Bei seiner anschließenden Italienreise befand er sich im Gefolge der Countess of Arundel, was den anhaltenden Kontakt zu Thomas Howard und zu anderen Adligen erklären würde. Vgl. dazu Howarth, David: *Lord Arundel and His Circle*, New Haven / London 1985, S. 1-3, S. 32-44, S. 50-53, S. 68-69 und S. 81-84; Rumberg, Per: *Van Dyck, Titian and Charles I*, in: *Charles I. King and Collector*. Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 27.01.2018 – 15.04.2018, hrsg. v. Per Rumberg et al., London 2018, S. 150-155, hier: S. 150; Strong: *Henry and Lost Renaissance*, S. 47-48; Brown: *Van Dyck*, S. 52-60 sowie White: *Van Dyck*, S. 14-16, S. 18-20 und S. 23-28.

⁴⁰ Zur Herkunft und der Frühphase des Lebens von Van Dyck vgl. Millar, Oliver: *Introduction*, in: *Van Dyck in England*. Katalog zur Ausstellung in der National Portrait Gallery, 19.11.1982 – 20.03.1983, hrsg. v. Oliver Millar, London 1982, S. 9-37, hier: S. 10-17; Oppé, Paul: *Sir Anthony van Dyck in England*, in: *The Burlington Magazine* 79, 465 (1941), S. 186-191, hier: S. 186; Rogers, Malcolm: *Van Dyck in England*, in: *Van Dyck (1599 – 1641)*. Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 79-91, hier: S. 79; Brown, Christopher: *Einleitung*, in: *Van Dyck (1599 – 1641)*. Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 15-33, hier: S. 15-19; Raatschen, Gudrun: *Dyck, Anton van*, in: *AKL Online*, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_10199352/html>, am 13.11.2021; Howarth, David: *The Arrival of Van Dyck in England*, in: *The Burlington Magazine* 132, 1051 (1990), S. 709-710, hier: S. 709; White: *Van Dyck*, S. 29-30, S. 43 und S. 58 sowie Larsen: *Paintings of Van Dyck*, S. 105-112.

⁴¹ Die einzigen Werke, die aus der ersten England-Phase nachweisbar sind, ist das bereits erwähnte Porträt des Earls of Arundel sowie die Werke *The Continnence of Scipio* (heute in der Christ Church in Oxford) sowie *Venus and Adonis*, welche beide für George Villiers, Duke of Buckingham, bestimmt waren. Vgl. dazu White: *Van Dyck*, S. 59; Wood: *Dyck sowie Larsen: Paintings of Van Dyck*, S. 110.

die sich ebenfalls in seinen Werken widerspiegelt, war Van Dyck am englischen Hof äußerst gefragt. Daher kehrte er 1632 auf Bestreben Charles I. wieder nach England zurück.⁴² Das Interesse an Van Dyck seitens des Stuarthofes zeigt sich nicht nur dahingehend, dass man ihn trotz seiner langjährigen Absenz abermals nach London einlud, sondern auch an dem Erwerb anderer Werke vor seiner Übersiedlung.⁴³ Binnen kurzer Zeit nach seiner Ankunft im April 1632 erhielt Van Dyck weitere Aufträge von Charles I. und den Mitgliedern des Stuarthofes. Dabei kam dem flämischen Maler bereits zu Beginn seiner Tätigkeit eine herausragende Rolle zu. Als Atelier erhielt Van Dyck eigene Räume in Blackfriars. Neben einem jährlichen Salär von £200 wurde Van Dyck am 5. Juli 1632 zum Ritter geschlagen und erhielt den offiziellen Titel *principalle Paynter in Ordinary to their Majesties*⁴⁴. Obwohl Van Dyck ebenfalls mit Restaurierungsarbeiten und Kopien von Gemälden Tizians sowie anderer italienischer Meister beauftragt wurde, lag das vorrangige Interesse in England auf

⁴² Zur Italienreise Van Dycks vgl. Reinhardt, Sophie: Tizian in England. Zur Rezeption am Hof Karls I. (Europäische Hochschulschriften XXVIII, Bd. 339), Frankfurt 1999, S. 179-181; Belkin, Kerstin L.: Titian, Rubens and van Dyck, in: Bacchanals by Titian and Rubens, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1987, S. 143-152, hier: S. 145-147; Brown, Christopher: Van Dyck and Titian, in: Bacchanals by Titian and Rubens, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1987, S. 153-160, hier: S. 153-154 und S. 158-159; Hearn, Karen: Van Dyck in Britain, in: Van Dyck and Britain. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 18.02.2009 – 17.05.2009, hrsg. v. Karen Hearn, London 2009, S. 10-13, hier: S. 11; Millar, Oliver: Van Dyck in England, in: The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 66; Jaffé, David: New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook, in: The Burlington Magazine 143, 1183 (2001), S. 614-624, hier: S. 614-615, S. 617 und S. 619-622; Mendola, Giovanni: Van Dyck in Sizilien, in: Van Dyck (1599 – 1641). Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 58-64, hier: S. 58-61; Boccardo, Piero: Genua und die Genuesen zur Zeit Van Dycks, in: Van Dyck (1599 – 1641). Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 49-57, hier: S. 51 und S. 53-56; Barnes, Susan J.: Van Dyck in Italy, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 145-149, hier: S. 145-148; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 113-114, S. 201, S. 204-205, S. 210-211, S. 216-225 und S. 237; Brown: Van Dyck, S. 61-65, S. 69-72, S. 76-78 und S. 82-89; Reinhardt: Tizian in England, S. 192-194, S. 206-210 und S. 214 sowie Waterhouse: Painting in Britain, S. 44.

⁴³ In der Forschung wird v. a. Van Dycks Gemälde *Armida und Rinaldo* als ausschlaggebendes Werk angesehen: Anthonis van Dyck. *Armida und Rinaldo*, ca. 1629, Öl auf Leinwand, 187,5 x 147 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Bildergalerie von Sanssouci). Weiterhin brachte er bei seiner Rückkehr nach London Porträts der königlichen Familie und deren Verwandten mit, die bereits Anfang der 1630er Jahre bei ihm in Auftrag gegeben wurden. Darunter die Porträts von Friedrich Heinrich (späterer Stadthalter der Niederlande) und seiner Gemahlin Amalie zu Solms-Braunfels, Wilhelm I. von Oranien, der Erzherzogin Isabella, Gaston, Herzog von Orléans sowie Maria de Medici. Vgl. dazu Millar: Dyck in England, S. 18; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 117 und S. 293 sowie Millar: Van Dyck in England, S. 419.

⁴⁴ Waterhouse: Painting in Britain, S. 45.

seiner Porträtmalerei.⁴⁵ Trotz der außergewöhnlichen Stellung ist Van Dyck in seiner Zeit als favorisierter Hofmaler mehrmals auf dem Kontinent anzutreffen.⁴⁶

Überblickt man das Œuvre⁴⁷ des flämischen Malers aus seiner Zeit in England, ist die Frage hinsichtlich der Händescheidung z.T. nur schwer zu beantworten. Infolge der immensen Porträtaufträge nicht nur vonseiten der königlichen Familie, sondern auch durch den englischen Adel und die Londoner Bürgerschaft, etablierte Van Dyck relativ schnell einen Werkstattbetrieb in Blackfriars mit diversen Assistenten. Infolge fehlender Datierungen ist eine genaue Chronologie der Werke nicht mehr zu rekonstruieren. Ähnliches ist auch für das postume Porträt von Henry Fredrick Stuart festzustellen (**Abb. 1**). Aus der in der Forschung vielfach rezipierten Quelle *Memoire pour Sa Mag^{tie} Le Roy*⁴⁸ geht jedoch hervor, dass das Porträt des Stuartprinzen für eine Serie mehrerer Bildnisse der königlichen Familie in der Cross Gallery im Somerset House, einer Residenz der Stuartköniginnen im 17. Jahrhundert, bestimmt war. In dem Dokument ist an dritter Position der Auftrag *Le Prince Henry* für £50 verzeichnet.⁴⁹ In der Forschung herrscht mittlerweile ein allgemeiner Konsens darüber, dass es sich hier um das postume Porträt handelt. Die *Memoire* selbst ist auf den 14. Dezember 1638 datiert, wodurch ein *terminus ante quem* vorliegt, weshalb das Porträt Henry Stuarts in die Zeit zwischen 1632 und 1638 datiert werden kann.⁵⁰ Als Auftraggeber erscheint die

⁴⁵ Vgl. Wood, Jeremy: Van Dyck and the Earl of Northumberland. Taste and Collecting in Stuart England, in: Van Dyck 350, hrsg. v. Susan J. Barnes / Arthur K. Wheelock, Washington 1994, S. 281-325, hier: S. 289; Millar, Oliver: The Duke of York, in: The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 9-10, hier: S. 10; Brown: Einleitung, S. 19-20 und S. 29; Waterhouse: Painting in Britain, S. 44-45; Millar: Van Dyck in England, S. 419; Millar: Dyck in England, S. 17-20; Rheinhardt: Tizian in England, S. 183-184; Rogers: Dyck in England, S. 79-82; Brown: Van Dyck, S. 137-140 und S. 162; Oppé: Dyck in England, S. 186; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 114-115 und S. 293 sowie Howarth: Arrival of Van Dyck, S. 267.

⁴⁶ Bereits zwischen 1634 und 1635 ist Van Dyck wieder in Antwerpen und Brüssel ausfindig zu machen. Auch in seinen letzten Lebensjahren ist er wieder vermehrt auf dem Kontinent anzutreffen in der Hoffnung eine neue Anstellung zu finden (bspw. für die Ausmalungen der Grand Galerie des Louvres). Vgl. dazu die Chronologie aus Van Dyck. A complete Catalogue, S. 7-12. Vgl. ebenfalls Millar, Oliver: The Years in London. Problems and Reassessments, in: Sir Anthony Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 129-138, hier: S. 132-133 sowie Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 120-122.

⁴⁷ In der älteren Forschung ging man davon aus, dass Van Dyck allein in den Jahren zwischen 1632 und 1641 um die 400 Porträts angefertigt haben soll. In der neueren Forschung revidierte man diese Zahl und geht nun von ca. 260 bis 300 Porträts aus, die Van Dyck während seiner Zeit in London zugeschrieben werden können. Vgl. dazu die aufgenommenen Werke in Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings. Vgl. ebenfalls Hearn: Dyck in Britain, S. 10-13 sowie White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 212.

⁴⁸ Vgl. Antoon van Dyck, *Memoire pour Sa Mag^{tie} Le Roy*, in: Pictorial Notices, consisting of a memoir of Sir Anthony Van Dyck, with a descriptive catalogue of the etchings executed by him, and a variety of interesting particulars relating to other artists patronized by Charles I, ed. Hookham Carpenter, London 1844, Appendix IV, S. 66-69.

⁴⁹ Eine Auflistung aller Werke der *Memoire* findet sich bei Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 119. Vgl. ebenfalls Brown, Christopher: Van Dyck, Freren 1983, S. 164-165.

⁵⁰ Vgl. Baker, Collins C. H.: The Chronology of English van Dyck's, in: The Burlington Magazine 39, 225 (1921), S. 267-273, hier: S. 267; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; Millar: Van Dyck in England, S. 419; White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 213-215; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 119

Ehefrau von Charles I., Henriette-Marie. Dies geht aus Markierungen in Formen eines Kreuzes hervor, durch die in der *Memoire* diejenigen Werke gekennzeichnet werden, die nicht von Charles I., sondern von Henriette-Marie in Auftrag gegeben wurden – so auch das postume Porträt *Le Prince Henry*.⁵¹ Jedoch erwarb der königliche Hofsticker Edmund Harrison († 1667) das Bildnis bereits am 23. Oktober 1651 für £30. Im Zuge von Restaurationsarbeit der erhaltenen Sammlung von Harrison wurde das Porträt wiederentdeckt und gelangte 1710 erneut in die Cross Gallery. Anfang des 19. Jahrhunderts befand sich das Porträt unter Georg IV. von England († 1830) im Carlton House in London.⁵² Nach dessen Auflösung gelangte das Porträt nach Windsor, wo man es bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts in der sog. Wächterkammer (*Guard Chamber*) ausstellte, bevor man es schließlich 1986 infolge seines schlechten Erhaltungszustandes einlagerte, weshalb es heute nicht mehr zugänglich ist.⁵³

2.2 Die Windsor-Garnitur von Henry F. Stuart (um 1608)

Die Garnitur, in der Anthonis van Dyck den verstorbenen Prinzen porträtierte, befindet sich heute fast in Gänze in der Royal Collection in Windsor und stammt aus der königlichen Rüstkammer in Greenwich (**Abb. 2a-c**). Die zur Feldrüstung gehörenden Plattenhandschuhe bzw. Hentze befinden sich nicht mehr in Windsor. Der linke Handschuh ist heute im Metropolitan Museum of Art in New York erhalten und der rechte ist Bestandteil der Wallace Collection in London (**Abb. 4-5**). Als Auftraggeber erscheint nicht Henry Stuart selbst, sondern Sir Henry Lee († 1611),⁵⁴ ein Favorit Elizabeths I., der die Garnitur wohl im

und S. 314; Rogers: Dyck in England, S. 84; Millar: Dyck in England, S. 29-30 sowie Millar: Years in London, S. 129.

⁵¹ Inwieweit Henriette-Marie eigenständig Kunstwerke in Auftrag gab und diese z.T. auch selbst bezahlte, legt u. a. Erin Griffey in ihrer Monographie zu der Ehefrau Charles I. dar. Vgl. dazu Griffey, Erin: *On Display. Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, London / New Haven 2015. Zu der architektonischen Entwicklung des Somerset Houses vgl. Thurley, Simon et al.: *Somerset House. The Palace of England's Queens (1551 – 1692)*, London 2009. Zu der Zeit von Henriette-Marie v. a. S. 45-56.

⁵² In dem Gemälde *The Ante Room looking north, Carlton House* von Charles Wild († 1835) aus dem Jahr 1819 ist das Bildnis des Stuartprinzen zur rechten Seite der Tür in seinem dortigen Aufhängungskontext zu sehen: <https://www.rct.uk/collection/922183/the-ante-room-looking-north-carlton-house> (31.07.2021).

⁵³ Vgl. Baker, Collins C. H.: *Henry, Prince of Wales*, in: *Catalogue of the Principal Pictures of the Royal Collection at Windsor Castle*, hrsg. v. Collins C. H. Baker, London 1937, S. 247; Griffey: *On Display*, S. 15, S. 118-120 und S. 233-235; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 164-166; Millar: *Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings*, S. 93; Millar: *Dyck in England*, S. 20; Larsen: *Paintings of Van Dyck*, S. 304, S. 314 und S. 119; Millar: *Years in London*, S. 129-132 sowie Millar: *Van Dyck in England*, S. 421-422.

⁵⁴ Sir Henry Lee (* 1533) entstammte einer politisch einflussreichen Familie und ist bereits mit 14 Jahren im Dienst von Henry VIII. anzufinden. Unter Elizabeth I. schaffte Lee einen bedeutenden Aufstieg als er 1580 zum *Master of the Armouries* ernannt und mit der Planung der jährlichen Tjostturniere zur Inthronisierung der Tudorkönigin beauftragt wurde. Unter Lee etablierten sich diese zu einem großen und öffentlichen Fest bei dem er selbst zwischen 1570 und 1590 als *Champion* Elizabeths I. antrat. Vgl. dazu Fernie, Ewan: *Lee, Sir Henry*, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-16288>>, am 11.11.2021; MacGibbon, Rab: *Prince Henry's Armour for the Field, Tilt, Tourney and Barriers*, Nr. 29, in: *The Lost Prince. The Life and Death of*

Kontext der Patronage des neuen Stuarthauses anfertigen ließ.⁵⁵ In der älteren Forschung wurde die Windsor-Garnitur in die 1610er Jahre datiert, da man sie lange Zeit dem Rüstungsschmied William Pickering († 1618) zusprach, der die Leitung der Greenwich Armoury im März 1608 übernahm.⁵⁶ Aus einem Brief von September 1608 geht allerdings hervor, dass Lee bereits im Sommer desselben Jahres dem Prinzen eine Rüstung im Wert von £200 überreichte.⁵⁷ In der neuen Forschung wird die Windsor-Garnitur mit derjenigen aus dem Brief identifiziert. Infolgedessen kam es zu einer Neudatierung, wodurch es möglich erscheint, dass die Garnitur bereits unter dem Landshuter Rüstungsschmied Jacob Halder († 1608), der von 1576 bis zu seinem Tod die Leitung der Rüstkammer innehatte, in Auftrag gegeben und unter Pickering fertig gestellt wurde.⁵⁸ Nach dem Tod von Henry Stuart 1612 ist die Windsor-Garnitur in den Besitz seines jüngeren Bruders Charles I. übergegangen, wie diverse andere Rüstungen des Prinzen oder solche, die für ihn bestimmt waren.⁵⁹ Bis 1682 ist die Garnitur fast ausnahmslos im königlichen Palast in Greenwich nachweisbar, der ebenfalls eine der Residenzen von Henriette-Marie war. Danach muss die Windsor-Garnitur in den Tower of London gekommen sein, da sie sowohl 1688 als auch 1692 in zwei Inventaren gelistet ist. Aus dem Manuskript *An Account of the Armour and Arms in the Guard Chamber at Windsor Castle* vom 29. Juli 1831 geht hervor, dass die Garnitur im selben Jahr aus dem Tower nach Windsor in die Wächterkammer kam, wo sich ebenfalls das postume Porträt bis zu seiner Einlagerung befand. Heute ist die Garnitur in Windsor allerdings bei dem Eingang zu den Staatsappartements (*State Entrance*) ausgestellt.⁶⁰

Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 96-97, hier: S. 96 sowie Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 185.

⁵⁵ Ähnliches macht Malcolm Mercer für die sog. Alexanderrüstung fest, die wohl ebenfalls ein Geschenk an Henry Stuart im Zuge des Dynastiewechsels war. Vgl. Mercer, Malcolm: Prince Henry Stuart, the Deeds of Alexander and the Importance of decorated Royal Armour, in: JAAS XXIII, 1 (2019), S. 1-22, hier: S. 9-10.

⁵⁶ Die späte Datierung geht u. a. auf die Krone des Princes of Wales zurück, welche in den Ornamentbändern aufgegriffen wurde. Daher sah man eine Datierung vor der Erhebung Henry Stuarts zum Prince of Wales im Juni 1610 als unwahrscheinlich an. Jedoch benutzte man bereits vor der offiziellen Erhebung die entsprechende Devise für die Bildnisse des jungen Prinzen, wie sich später noch zeigen wird.

⁵⁷ Bei der Quelle handelt es sich um einen Brief von John Chamberlain, der aus der oberen Bürgerschicht Londons stammte, in dem er über den Besuch von Sir Henry Lee am Hof auf Einladung von James I. und Anna von Dänemark 1608 berichtet: „though he thought he had taken his leave this Summer when he went to the present the Prince wth an armor that stooed him in £200“. Vgl. TNA, SP 14/36/40, fols 125r and v. Zit. n. Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 185, Anm. 20.

⁵⁸ Vgl. Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 185-188; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93 sowie MacGibbon: Prince Henry's Armour (Nr. 29), S. 96.

⁵⁹ In Leeds befindet sich bspw. eine komplett vergoldete Feldrüstung von ca. 1612, die ursprünglich für Henry Stuart bestimmt war, aber infolge seines frühen Todes an seinen jüngeren Bruder, Charles I., ging: Anonymus (Niederlande). Stahl / Gold / Textilien, Höhe: 169 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.91).

⁶⁰ Vgl. Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 188 sowie Account of the Armour and Arms in The Guard Chamber, S. 467, Nr. 2.

Je nach Art der Zusammenstellung kann die Windsor-Garnitur entweder als Feldrüstung oder als Rüstung für das Turnier – insbesondere für den Tjost – genutzt werden (**Abb. 2d**). Sie misst eine Höhe von ca. 159 cm, darf aber dahingehend nicht als klein erscheinen, da Henry Stuart zum Zeitpunkt der Überreichung 14 Jahre alt war. Das Gewicht beläuft sich je nach Art der Zusammenstellung auf ca. 18,3 kg bis 25,6 kg.⁶¹ In ihrem Aufbau besteht die Windsor-Garnitur zunächst aus mehrfach geschobenen Sabatons, den Plattenschuhen. Mittels Nieten sind diese an den Beinschienen mit Wadenplatten befestigt. Die mehrfach geschobenen Diechlinge sind über die Kniekacheln, die einfache Muscheln besitzen, mit den Beinröhren verbunden.⁶² Der aus Brust- und Rückenplatte bestehende Harnisch ist in Anlehnung an die zeitgenössische Mode tailliert geschnitten und weist einen sog. Gansbauch auf (**Abb. 6-7**). Dabei handelt es sich um eine über die Taille reichende Spitze des Kleidungs- resp. Rüstungsstück, wodurch eine Bauchwölbung evoziert wird.⁶³ An die schmale Taille schließen sich mittels Scharniere Tassetten an, die an zeitgenössische Pluderhosen erinnern. Die zweifach geschobenen Tassetten der Feldrüstung können zudem zu fünffach geschobenen Tassetten für den Turniergebrauch erweitert werden. In beiden Fällen enden die Tassetten mit einem wellenförmigen Rand.⁶⁴ Dieser wurde ebenfalls bei dem geschobenen Gorget aufgegriffen. Aufgrund der Tragweise der Garnitur sieht man das Gorget im vollgerüsteten Zustand jedoch nur zum Teil, da der Harnisch über dem Halsschutz getragen wird.⁶⁵ Mittels Nieten wurde an den Harnisch das sog. Armzeug angebracht. Dabei handelt es sich zunächst um symmetrische Schultern mit vierfacher Folge.⁶⁶ An die Schultern schließen die oberen und unteren Armröhren an. Sie sind durch eine Armkachel miteinander verbunden, die aus einer Muschel und einem Mäusel bestehen.⁶⁷ Zuletzt

⁶¹ Vgl. Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry* (Nr. 10), S. 181-184 sowie MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96.

⁶² In ihrem Stil folgt das Beinzeug englischen Rüstungsformen des 16. und 17. Jahrhunderts. Vgl. dazu Boeheim, Wendelin: *Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Graz 1996 [unveränderter Nachdruck von 1890], S. 111-119 sowie Richardson, Thom: *The Armour and Arms of Henry VIII*, Leeds 2015, S. 56 und S. 75-77.

⁶³ Vgl. Vincent, Susan: *Dressing the Elite. Clothes in Early Modern England*, Oxford / New York 2003, S. 13; Martin, Paul: *Waffen und Rüstungen von Karl dem Großen bis Ludwig XIV.*, Frankfurt 1967, S. 111 und S. 116 sowie Boeheim: *Waffenkunde*, S. 91-92 und S. 157-159.

⁶⁴ Vgl. La Rocca, Donald J.: *How to Read European Armor*, New York 2017, S. 53-54; Richardson, Thom: *H. R. Robinson's Dutch Armour of the Seventeenth Century*, in: *JAAS* XIII, 4 (1991), S. 256-278, hier: S. 270-271 sowie Boeheim: *Waffenkunde*, S. 151.

⁶⁵ Infolge dieser Trageweise gibt es keine qualitativ hochwertige Abbildung, die den unteren Rand zeigt.

⁶⁶ In dem Katalogeintrag der Royal Collection in Windsor werden die Schultern als leicht asymmetrisch beschrieben. Da jedoch nicht weiter ausgeführt wird, worin sich die Schultern unterscheiden und auch ich keine eindeutige Asymmetrie ausmachen kann, müsste es sich hier um symmetrische Schultern handeln. Vgl. dazu Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry* (Nr. 10), S. 179-180.

⁶⁷ Die Muscheln und Mäusel sind ein zusätzlicher Schutz, wodurch die offene Innenseite des Ellenbogens geschützt werden sollte. Für eine bessere Beweglichkeit sind ober- und unterhalb der Armkacheln je eine Folge angebracht Vgl. dazu La Rocca: *Read European Armor*, S. 59 sowie Boeheim: *Waffenkunde*, S. 74-75.

gehören zu der Windsor-Garnitur zwei sog. Geschlossene Helme – jeweils für die Schlacht und das Turnier. Beide Helme setzen sich aus einem teilbaren Kinnreiff zusammen, über den anschließend das Visier geschoben wird. Letzteres entwickelte im Laufe des 16. Jahrhunderts eine nach oben, spitz zulaufende Form und weist i.d.R. Luftlöcher auf. Insbesondere in der Profilansicht wird nicht nur die spitze Form des Helms deutlich, sondern auch sein mehrschichtiger Aufbau (**Abb. 8-9**).⁶⁸ Außerdem weisen beide Helme noch einen Helmkegel auf, an dessen hinterem Ende sich zwei kleine Löcher befinden. Vermutlich dienten diese zur Befestigung eines Helmputzes.⁶⁹ Daneben umfasst die Garnitur weitere Teile für den Turniergebrauch, die vor allem beim Tjost zum Einsatz kamen. Bei diesen handelt es sich um die Grand Guard, Pas Guard und den Manifer, die einen zusätzlichen Schutz der linken Oberkörperhälfte im Tjost boten (**Abb. 2c**).⁷⁰ Befestigt wurde die Grand Guard nicht nur an dem Helm, sondern auch mittels eines sog. Klobens an der Vorderseite des Harnischs.⁷¹ Darüber wurde die Pas Guard mittels einer Niete an dem linken Ellenbogenkachel als Verstärkung befestigt. Bei dem Manifer handelt es sich um einen speziellen Plattenhandschuh für den Tjost mit einer größeren Handrückenplatte und starren Fingerschutz.⁷² Außerdem befinden sich heute noch drei Brechscheiben und ein sog. Shaffron in Windsor, die Teil der Garnitur sind (**Abb. 10a-b**).⁷³

Die Windsor-Garnitur selbst besticht vor allem durch ihre vertikalen, gebläuten und vergoldeten Ornamentbänder, in denen die Emblempflanzen sowie das Sigel dargestellt sind. Zur Herstellung der Ornamente bediente man sich verschiedener Techniken. Mittels der Ätzung arbeitete man im Falle des blauen Bandwerks die Disteln, Rosen und Lilien sowie deren verbindenden Ornamentbänder in die Garnitur ein.⁷⁴ Dadurch sind Details, wie bspw.

⁶⁸ Zum zusätzlichen Schutz besitzen die Geschlossenen Helme noch eine sog. Stirnstulpe. Bei dem Feldhelm wurde mittels einer durchgehenden Querstange sowie zwei senkrechten Mittelstreben der Schutz der Augen erhöht. Der Tjosthelm besitzt hingegen bloß einen einfachen Sehschlitz mit einem Nasensteg.

⁶⁹ Vgl. Boeheim: *Waffenkunde*, S. 44-46 sowie La Rocca: *Read European Armor*, S. 42-47.

⁷⁰ Vgl. Laking, Guy Francis / Cripps-Day, Francis Henry: *A Record of European Arms and Armour*, Bd. 5, London 1921, S. 24-26; Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry (Nr. 10)*, S. 180-183; Richardson: *Armour and Arms*, S. 57 und S. 75-76 sowie MacGibbon: *Prince Henry's Armour (Nr. 29)*, S. 96.

⁷¹ An dem Visier befindet sich zudem eine kleine Niete, die der Befestigung der Grand Guard dient.

⁷² Dabei besitzt nur der Daumen ein einzelnes Fingerglied aus mehrfach geschobenen Plattenteilen. Die restlichen Finger werden mit zwei durch Nieten verbundenen Platten geschützt.

⁷³ Vgl. Boeheim: *Waffenkunde*, S. 325-327; Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry (Nr. 10)*, S. 181-184 sowie Richardson: *Armour and Arms*, S. 77.

⁷⁴ Bei der Ätzung ritzte man die entsprechenden Motive in eine zuvor aufgetragene säurebeständige Schicht (Wachs, Ölfarbe o. Ä.) und ätzte die freigelegten Stellen mit einem Säurebad in die Plattenteile ein. Bereits seit dem 13. Jahrhundert benutzte man die Ätzung vorzugsweise für Waffen und ab dem 15. / 16. Jahrhundert ebenfalls für die Verzierung von Rüstungen, da es mit dieser Technik möglich war sowohl sehr feine als auch größere Motive anzubringen. Vgl. dazu Pfaffenblicher, Matthias: *Armourers. Medieval Craftsmen*, London 1992, S. 68; Spira, Freyda: *Wie man schrift vn gemalde auf stäheline eysene Waffen etzen soll*, in: Daniel Hopfer. *Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Pinakothek der

die Blütenstempel der Rosen, als leicht erhabene Reliefs gearbeitet. Dementgegen ätzte man bei den goldenen Ornamentbändern nicht die eigentlichen Ornamente, sondern deren Umrisse, wodurch die Ornamente und das Sigel leicht reliefartig aus dem vergoldeten Hintergrund herausragen. In einem nächsten Schritt wurde die gesamte Garnitur wohl durch die kontrollierte Erhitzung des Stahls gebläut.⁷⁵ Auf dieser Schicht aufliegend wurden die geätzten Partien feuervergoldet.⁷⁶ Die Abfolge der verschiedenen Techniken wird daran deutlich, dass die geätzten Stellen, bei denen die Feuervergoldung heute nicht mehr erhalten ist, den zuvor gebläuten Untergrund zu erkennen geben (**Abb. 7**).⁷⁷ Im Hinblick auf den Erhaltungszustand der Rüstung muss insbesondere berücksichtigt werden, dass man 1835 die Bläuung entfernte sowie andere Stellen neu vergoldete. 1902 bläute man die entsprechenden Stellen aber erneut und entfernte in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts die nachträgliche Vergoldung.⁷⁸ Dessen ungeachtet weist die Windsor-Garnitur bis auf einige

Moderne, 05.11.2009 – 31.01.2010, hrsg. v. Christof Metzger et al., Berlin 2009, S. 68-85, hier: S. 70; Krause, Stefan: „die leuchtende Fackel, [...] die uns den ehrenhaften Weg zeigt“ – Deutsche Rüstungen der Zeit Maximilians I. und ihr Dekor, in: Kaiser Maximilian I. – Der letzte Ritter und das höfische Turnier, hrsg. v. Sabine Haag, Regensburg 2014, S. 115-128, hier: S. 120; Stijnman, Ad: The Etching of Iron before the Invention of etched Intaglio Printing Plates (1200 – 1500), in: Craft Treatises and Handbooks. The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages, hrsg. v. Ricardo Cordoba, Turnhout 2013, S. 207-220, hier: S. 207-208 sowie La Rocca: Read European Armor, S. 98-100.

⁷⁵ Bei der Bläuung erhitzte man die Plattenteile bis etwa 330°C, da sich in diesem Temperaturbereich das Eisen bzw. der Stahl dunkelblau verfärbt. Infolge der dabei entstehenden Spannungen im Material, konnte das Verfahren aber auch eine Gefahr hinsichtlich der Schutzqualität sein. Vgl. Williams, Alan / de Reuck, Anthony: The Royal Armoury at Greenwich (1515 – 1649). A History of its Technology (Royal Armouries Monograph, Bd. 4), Leeds 1995, S. 10; Krause: Deutsche Rüstungen und Dekor, S. 121; La Rocca: Read European Armor, S. 113 sowie Pfaffenbichler: Armoures, S. 67.

⁷⁶ Bei der Feuervergoldung wird zunächst ein Amalgam aus Gold und Quecksilber aufgetragen, wobei Letzteres durch die Erhitzung der entsprechenden Plattenteile verdunstet und das Gold mit dem stählernen bzw. eisernen Trägermedium eine starke Bindung eingeht. Vgl. Pfaffenbichler: Armoures, S. 67-68; Williams / de Reuck: Royal Armoury at Greenwich, S. 10; Krause: Deutsche Rüstungen und Dekor, S. 121 sowie La Rocca: Read European Armor, S. 111-113.

⁷⁷ In der Literatur findet sich gelegentlich der Hinweis auf Treibarbeiten. Jedoch konnten bislang keine Stellen ausfindig gemacht werden, bei denen diese Technik nachzuweisen ist.

⁷⁸ Da die rechte Hentze bereits vor 1890 durch Sir Richard Wallace († 1890) erworben wurde, zeigt sich an ihr sehr gut der Zustand der Rüstung ohne die Bläuung (Abb. 5). Der Plattenhandschuh des Metropolitan Museums hingegen, welcher erst in den 1920er / 1930er Jahren nach New York kam, zeigt bereits den wiedergebläuten Restaurationszustand der Garnitur (Abb. 4). Dass das Entfernen von etwaigen Ornamenten oder anderen Verzierungsarten, wie etwa von Stoffbezügen, bei Rüstungen kein Einzelfall war, sondern eine gängige Praxis bis ins 19. / 20. Jahrhundert, zeigt u. a. Robert Forrer in seinem Aufsatz auf. Jedoch versuchte man in den meisten Fällen – wie auch bei der Windsor-Garnitur – diesen „Fehler“ rückgängig zu machen, um so einen möglichst authentischen Rekonstruktionszustand zu erhalten. Vgl. dazu Forrer, Robert: Von bemalter und bezogener Rüstung, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde 9 (1921 / 1922), S. 149-154; Left Gauntlet of Henry, Prince of Wales (32.130.6k), 1608, abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/851639?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Armor&ft=henry+stuart&offset=0&rpp=20&pos=7>>, am 8.12.2021; Gauntlet. Attributed to Jacob Halder (A276), 1608, abgerufen unter <<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60767&viewType=detailView>>, am 08.12.2021; Grancsay, Stephen V.: Historical Arms and Armor, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28, 3 (1933), S. 50-57, hier: S. 54; Laking / Cripps-Day: European Arms and Armour, Bd. 5, S. 22-26; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93 sowie Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 177.

Stellen, wo die Feuervergoldung nicht mehr erhalten ist, keine größeren sichtbaren Schäden auf. Bei den Nietten sowie den Lederriemen handelt es sich um moderne Reproduktionen.⁷⁹

In ihrer Grundform folgen die Ornamente der zeitgenössischen Mode und insbesondere dem Stil der Greenwich Armoury. Die gebläuten Ornamentbänder bestehen jeweils aus einer übereinander gelegten Anreihung der heraldischen Emblempflanzen, die die Vereinigung der Kronen von Schottland und England (*Union of the Crowns*) versinnbildlichen. Bei diesen handelt es sich um die Tudor-Rose, die schottische Distel sowie die Fleur-de-Lis (**Abb. 11**). In welcher Reihenfolge die Emblempflanzen des neuen britischen Herrscherhauses angeordnet sind, variiert je nach Rüstungsteil. Zugleich wurde aber auf eine gewisse Symmetrie geachtet, da die Reihenfolge der Ornamente achsensymmetrisch zu dem mittleren Goldband ist. Allerdings wird die schottische Distel auf den Muscheln der Ellenbogenkacheln sowie auf den beiden vorderen Unterkanten der Schultern infolge ihrer Größe und isolierten Darstellung deutlich hervorgehoben (**Abb. 12**).⁸⁰ Details der Emblempflanzen, wie etwa Rosenstempel, Distelzweige oder auch die Binnenzeichnungen der Fleur-de-Lis, treten aufgrund ihrer Bläuung sichtbar gegenüber den goldenen Partien hervor. Weiterhin sind die heraldischen Embleme durch zwei miteinander verschlungene Goldbänder verbunden, die in ihrem Verlauf eine Raute bilden und aus dessen waagrechten Schlingen je eine Tropfenform hervorgeht.⁸¹

Die goldenen Ornamentbänder sind dagegen in ihrer Gestaltung komplexer. Beispielhaft sei das zentrale Ornamentband des Brustharnischs beschrieben (**Abb. 11**). In ihrem Farbschema heben sich hier die gebläuten Ornamente sowie das Siegel in umgekehrter Weise von dem ansonsten monochrom vergoldeten Hintergrund ab. Gerahmt wird das Bandwerk durch eine schmale, blaue Linie, die an den äußeren Kanten des goldenen Bandwerks entlangläuft und nur noch einen schmalen Streifen des vergoldeten Untergrundes zu erkennen gibt, bevor die gebläuten Ornamentbänder wieder einsetzen. Das Siegel setzt sich zunächst aus den Buchstaben H und P zusammen, die für *Henricus Princeps* stehen (**Abb. 13**). Darüber befindet sich eine offene Krone, deren Zacken abwechselnd eine Lilie sowie ein Tatzenkreuz tragen. Der Kronenreif weist zudem eine schlichte Reihe mit Punkten auf, weshalb die Krone als die des Princes of Wales zu identifizieren ist. Das Siegel selbst ist in die Ornamentik des goldenen Bandwerkes integriert, das aus flächendeckenden Arabeskenranken mit

⁷⁹ Vgl. Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry* (Nr. 10), S. 177 sowie Millar: *Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings*, S. 93.

⁸⁰ Parallel dazu zeigen sich auf der Rückseite der Schultern die Fleur-de-Lis (**Abb. 2b**).

⁸¹ Vgl. Laking / Cripps-Day: *European Arms and Armour*, Bd. 5, S. 22; Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry* (Nr. 10), S. 174 sowie MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96.

verschiedenartig stilisierten Blumenköpfen besteht. Darauf wurde ein Flechtwerk aufgesetzt, das aus zwei ineinander verschlungenen Bändern besteht. An bestimmten Stellen bildet das Flechtwerk eine Art Kartusche mit verschiedenen, komplexen Formen. Jedoch handelt es sich dabei um kein abgeschlossenes Ornamentmotiv, sondern es ist in das gesamte Flechtwerk eingeschrieben. In der obersten sowie der untersten Kartusche eines jeden Flechtwerkes befindet sich jeweils das Sigel.⁸² Auf den weiteren Rüstungsteilen laufen die goldenen sowie gebläuten Ornamentbänder ungeachtet der einzelnen Plattenteile nahtlos fort. Die gesamten Garnitursymbole, das Flechtwerk sowie die Arabeskenranken sind zum Teil über die einzelnen Folgen der geschobenen Rüstungsteile gearbeitet und bilden ein durchgehendes Ornament (**Abb. 14**).⁸³ Die Garniturränder, welche losgelöst von den Ornamentbändern den Konturen der Windsor-Garnitur folgen, weisen ein eigenes Muster auf (**Abb. 11-12, 14-15**). Auf einem feuervergoldeten Grund zeigt sich eine gebläute Anreihung von Kreisen. Diese sind durch schmale Stäbe sowohl untereinander als auch durch zwei rahmende Stäbe miteinander verbunden. In den Kreisen befindet sich jeweils ein Vierblatt, dessen Blütenblätter durch dünne Linien voneinander getrennt sind. Die Zwickel der Kreise beinhalten je eine kleine sich öffnende Knospe. Dieses Ornamentband zieht sich wie ein endloses Muster an den Garniturrändern entlang. Begrenzt wird das Bandwerk durch abgerundete Kanten.⁸⁴ Durch Einkerbungen entsteht der Eindruck einer verdrehten Schnur oder Kordel, die an Bänder textiler Kleidung erinnern. An den Armöffnungen und der Halsöffnung des Harnischs sowie an den oberen und unteren Kanten der Diechlinge wird diese Form jedoch durch den sog. *Greenwich winged knob*⁸⁵ unterbrochen, der charakteristisch für Rüstungen aus der königlichen Rüstkammer ist (**Abb. 15**).

Trotz der auf den ersten Blick außergewöhnlich wirkenden Ornamentik der Windsor-Garnitur reiht sie sich in eine Rüstungs- bzw. Kunsttradition der Zeit ein, die für das 16. und 17. Jahrhundert üblich war. In ihrer Grundform folgen die Ornamente englischen Formen, die typisch für die Royal Armoury in Greenwich sind. Anhand von sog. *emblem books* und noch erhaltenen Rüstungen zeigt sich, dass die geometrischen Muster wiederverwendet wurden und als Vorlagen für verschiedene Rüstungen dienten.⁸⁶ Demzufolge lässt sich auch

⁸² Im Fall des mittleren Goldbandes der Brustplatte erinnert das obere Kartuschenfeld an die Form eines Herzes und das untere an ein Spitzschild.

⁸³ Vgl. MacGibbon: Prince Henry's Armour (Nr. 29), S. 96; Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 174-175 sowie Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93.

⁸⁴ Vgl. Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93 sowie Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 174-175.

⁸⁵ Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 178.

⁸⁶ Vgl. Ingold, Tim: Making Anthropology, Archaeology, Art and Architecture, London 2013, S. 38-43; Belozerskaya, Marina: Luxury Arts of the Renaissance, Los Angeles 2005, S. 179-181; Martin: Waffen und

bei der Windsor-Garnitur eine Motivkopie feststellen, die auf die Garnitur von George Clifford zurückgeht und sich heute im Metropolitan Museum befindet (**Abb. 16**).⁸⁷ Die Ornamente sind in ähnlicher Weise wie bei der Garnitur des Stuartprinzen in goldene und gebläute Bänder unterteilt und zeigen fast identische geometrische Muster, worauf später noch einmal zurückzukommen ist.⁸⁸ Daneben sind weitere Rüstungen erhalten, die im Besitz von Henry Stuart oder für ihn bestimmt waren, bevor er verstarb. Darunter fallen zwei Rüstungen aus Windsor, die aus Frankreich stammen und Geschenke von Henri IV., König von Frankreich († 1610), sowie von Claude de Lorraine, Duc de Guise und Prince de Joinville († 1657), waren (**Abb. 17-18**). Beide Rüstungen entstanden um ca. 1607 und reihen sich in die zahlreichen militärischen Geschenke an den Stuartprinzen ein. Bei der Rüstung des französischen Monarchen handelt es sich um eine Turnierrüstung für den Tjost, dessen Ornamentik sich ebenfalls in verschiedene Bandwerke unterteilt.⁸⁹ Ikonographisch zielen die Ornamente auf die militärische Zukunft und die künftige Stellung Henry Fredericks als König ab und zeigen Tropaia sowie nackte, antikisierende Figuren.⁹⁰ Bei der Rüstung von Claude de Lorraine handelt es sich um einen sog. Küriss, einen Reiterharnisch.⁹¹ Auch hier folgt die Grundform der Ornamentik senkrechten Bändern. Neben einem geometrischen Flechtwerk besticht die Rüstung vor allem durch die goldenen Bildkartuschen, die durch eine aufwendige florale Rahmung umschlossen sind.⁹² Ferner sei noch auf zwei Rüstungen Henrys VIII. von England verwiesen. Zum einen handelt es sich um einen sog. Faltenrockharnisch, der komplett versilbert und graviert ist (**Abb. 19**).⁹³ Neben der Tradition von Heiligendarstellungen für die Ornamentik von Rüstungen zeigen sich

Rüstungen, S. 102; Williams / Reuck: Royal Armoury at Greenwich, S. 45; La Rocca: Read European Armor, S. 99 und S. 123; Mercer: Prince Henry Stuart, S. 11-12 sowie Spira: schrift vn gemalde, S. 71-73 und S. 76.

⁸⁷ Jacob Halder. Garnitur George Cliffords, 3rd Earl of Cumberland, 1586, Stahl / Gold / Leder / Textilien, Höhe: 176,5 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (32.130.6a-y).

⁸⁸ Vgl. Armor Garniture of George Clifford, Third Earl of Cumberland (32.130.6a-y), 1586, abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23939?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=armour+Georg+Clifford&offset=0&rpp=20&pos=1>>, am 19.07.2021; Koos: Körper in Hüllen, S. 44-52; Eaves / Norman: Armour Garniture of Henry (Nr. 10), S. 175-177 sowie Strong: Elizabethan Image, S. 123.

⁸⁹ Anonymus (Frankreich). Turnierrüstung für Henry, zukünftiger Prince of Wales, um 1607, Stahl / Gold, Höhe: ca. 165 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72830).

⁹⁰ Vgl. Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.: Armour of Henry, future Prince of Wales, for the Tilt, Nr. 9, in: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 158-173, hier: S. 170-172 sowie Mercer: Prince Henry Stuart, S. 3.

⁹¹ Guillaume Huguët (?) (Frankreich). Küriss für Henry, zukünftiger Prince of Wales, um 1607, Stahl / Gold, Höhe: ca. 143 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72832).

⁹² Vgl. Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.: Cuirassier Armour of Henry, future Prince of Wales, Nr. 8, in: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 150-157, hier: S. 151-154 und S. 156-157; Eaves / Norman: Armour of Henry (Nr. 9), S. 159-166 und S. 170-172; Boenheim: Waffenkunde, S. 157-161 sowie Mercer: Prince Henry Stuart, S. 4.

⁹³ Anonymus (Greenwich School). Faltenrockharnisch Henrys VIII., um 1515, Stahl / Silber, Maße: N.N., Royal Armouries Leeds (II.5).

ebenfalls heraldische Embleme (Tudor-Rose, Fleur-de-Lis sowie Granatäpfel), die die königliche Stellung Henrys VIII. unterstreichen. Weiterhin befindet sich an der unteren Kante des Faltenrocks in vergleichbarer Weise das Sigel *H&K*, welches für *Henricus et Katherina* steht, wodurch deutlich wird, dass die Untersuchung des Sigels der Windsor-Garnitur sowohl auf der Rüstung selbst als auch in dem Porträt ein wichtiger Faktor ist.⁹⁴ Zum anderen liefert ein Tonnenrockharnisch von Henry VIII. († 1547) aus Leeds interessante Ansatzpunkte für die Verzierung von Rüstungen, bei denen man sich an textilen Accessoires, wie den Insignien des Hosenbandordens auf dem Gorget und den Beinschienen, orientierte (**Abb. 20**).⁹⁵ Zwar verdeutlichen die Vergleichsbeispiele bereits, dass die Garnitur aus Windsor kein Einzelstück in der Sammlung Henry Stuarts ist, doch zielen die Garnitursymbole auf die spezifische Stellung als Prince of Wales und zukünftiger König von Schottland und England ab.

2.3 Das Porträt von Henry F. Stuart, Prince of Wales (1632 – 1638)

Das im Hochformat angelegte Porträt des niederländischen Malers Anthonis van Dyck misst 215,8 cm auf 120,4 cm (**Abb. 1**). Es zeigt den ältesten und zum Zeitpunkt der Anfertigung bereits verstorbenen Sohn von König James I. von England, Henry Frederick Stuart, Prince of Wales. Heute befindet sich das mit Öl auf Leinwand gemalte Ganzkörperporträt in der Royal Collection in Windsor. Auffällig ist die aufwendig verzierte und vergoldete Garnitur des Porträtierten, die durch ihre Symbole die Stellung Henry Stuarts als designierter Thronfolger von England markiert. Das Porträt selbst ist in einem schlechten Erhaltungszustand, weshalb es seit den 1980er Jahren nicht mehr in Windsor ausgestellt ist. Zuletzt wurde das Bildnis 1933 restauriert und erscheint in seiner Gesamtheit extrem dunkel, wodurch diverse Details des Werkes kaum zu erkennen sind, so insbesondere bei den Ornamenten der Garnitur. Daneben wurde das Porträt im Laufe der Zeit mehrmals im Hinblick auf sein Format verändert. Ursprünglich hat es wohl eine Größe von 207,6 x 115,5 cm gemessen. Später erfolgte eine Vergrößerung auf 239,7 x 140,4 cm.⁹⁶ Die Ergänzungen

⁹⁴ Vgl. Silvered and Engraved Armour (II.5), 1515, abgerufen unter <<https://collections.royalarmouries.org/object/rac-object-18.html>>, am 19.07.2021 sowie Richardson: Arms and Armour, S. 17-19. Zur Gestaltung von Sigeln aus den Initialen der Ehepartner vgl. Salet: Emblématique, S. 24.

⁹⁵ Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII., 1520, Stahl / Gold, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7).

⁹⁶ Dieses Format und der damit verbundene erweiterte Bildausschnitt ähnelten wohl der späteren Version des Porträts, das sich heute im Privatbesitz befindet (**Abb. 3**).

wurden jedoch wieder rückgängig gemacht, indem man Teile der Leinwand umklappte und die heutigen Maße des Porträts schuf.⁹⁷

In dem Bildnis tritt Henry Stuart dem Betrachter raumfüllend in einem nicht näher erkennbaren Innenraum in ganzer Figur entgegen. Begrenzt wird das Porträt im Hintergrund durch einen von der unteren Bildmitte zur rechten Seite des Bildnisses reichenden roten Vorhang. Im oberen Bereich scheint der Vorhang aufgehängt zu sein und fällt zunächst ohne Faltenwurf auf eine Art Podest, das sich ungefähr auf Schulterhöhe des Porträtierten befindet. Darunter fällt der mit Fransen versehene Vorhang in leicht zusammengeraffter Form auf den Boden und verdeckt vollkommen das darunter befindliche Podest. Darauf steht ein Geschlossener Helm mit einem rotweißen Federputz, der durch die rechte Bildkante beschnitten wird. Das Visier des Helms ist offen und in Richtung von Henry Stuart gerichtet. In aufrechter Weise stehend ist der Stuartprinz im Zentrum des Bildnisses platziert und verdeckt einen Teil des Vorhangs. Durch die Staffelung wird eine gewisse Tiefe in dem Porträt erzeugt. Sein Oberkörper ist leicht zu seiner Linken weggedreht, wobei der Kopf entgegen der Körperdrehung in Richtung des Betrachters blickt. Die Grundstellung des Porträtierten erinnert an einen Kontrapost.⁹⁸ Sein rechtes Bein als Standbein ist entgegen der Oberkörperdrehung frontal zu sehen. Das linke Spielbein, welches aber komplett auf dem Boden steht, ist zur Linken weggedreht, wodurch die Kleidung unter der Garnitur sichtbar wird. Sein rechter Arm hängt leicht angewinkelt am Körper herunter. Die Hand selbst wird durch einen zu der Rüstung gehörenden Plattenhandschuh verdeckt und hält einen Kommandostab. Dieser weist in Richtung seiner linken Hand bzw. auf den Helm des Podests. Sein linker Arm ist dagegen in einer stärker angewinkelten Weise auf den Knauf seines Degens gestützt. Insbesondere die locker herabhängende linke Hand, die durch keinen Plattenhandschuh gerüstet ist, verstärkt den Eindruck einer entspannten Haltung des linken Arms. Demzufolge ergibt sich ein Gegensatz zwischen der angespannten rechten

⁹⁷ An dieser Stelle danke ich Alex Buck, Assistant Curator of Paintings at Windsor, für die weiteren Informationen bezüglich der Frage nach der Beschneidung sowie der Provenienz des Porträts.

⁹⁸ Die Verwendung des Kontraposts darf zweifelsohne als bewusste Rückbindung sowohl an die Antike als auch an Tizian gesehen werden. Gleichwohl schafft Van Dyck aber eine neue Art der Körperhaltung, bei dem er die Porträtierten in keinem klassischen Kontrapost darstellt. Olof Larsson stellt dahingehend fest, dass im 16. bis 18. Jahrhundert ein abgewandelter Kontrapost entstand, der explizit für Standesporträts verwendet wurde. Vgl. Larsson, Lars Olof: „... Nur die Stimme fehlt!“. Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit, Kiel 2012, S. 80. Vgl. ebenfalls Larsen, Erik: *L'opera completa di van Dyck*, Mailand 1980, S. 108-109, Nr. 758; Shawe-Taylor, Desmond: *The Act and Power of Face. Van Dyck's Royal Portraits*, in: Charles I. King and Collector. Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 27.01.2018 – 15.04.2018, hrsg. v. Per Rumberg et al., London 2018, S. 126-131, hier: S. 129-131; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 46; Reinhardt: *Tizian in England*, S. 206-208 sowie Millar: *Dyck in England*, S. 24.

Körperhälfte mit Standbein und fest greifender rechten Hand sowie der mehr ruhenden linken Seite mit Spielbein und herabhängender Hand.

Der Kopf Henry Fredericks ist ebenso wie seine gesamte Körperhaltung aufrecht erhoben. Infolge der leichten Oberkörperdrehung ist sein Kopf dem Betrachter nicht en face, sondern in einem Dreiviertelprofil zugewandt. Dies wird insbesondere an seinen Augen deutlich, da er leicht nach rechts in Richtung des Betrachters blickt (**Abb. 1, 21**). Durch die Kopfdrehung zeigt sich vorrangig die rechte Gesichtshälfte des ovalen Kopfes, wohingegen die Linke leicht schattiert ist. Das Gesicht erscheint insgesamt sehr ruhig und zeugt von keiner angespannten Mimik. Lediglich der Eindruck eines dezenten Lächelns wird durch die leicht angehobenen Mundwinkel des ansonsten geschlossenen Mundes geweckt, wodurch ebenfalls eine leichte Kinnfalte entsteht. Neben dem markant spitz zulaufenden Kinn erscheint auch die Nase als ein individueller Gesichtszug, was vor allem an dem stark ausgeprägten Nasenrücken sowie dem unteren Nasenknorpel deutlich wird. Die dunkelblonden, gewellten Haare sind mit einem Mittelscheitel nach hinten geführt und reichen bis in den Nacken und verdecken einen Teil der Ohren. Die Augenbrauen folgen den allgemeinen ruhenden Gesichtszügen des Porträtierten.⁹⁹ Bis auf den schwach angedeuteten Oberlippenbart erscheint das ansonsten bartlose und glatte Gesicht noch recht jugendlich. Allerdings lassen sich leichte Tränensäcke erkennen sowie eine ausgeprägte Wangenlidfurchen.¹⁰⁰ Allerdings muss berücksichtigt werden, dass es sich bei dem Bildnis, wie bereits erwähnt, um ein postumes Porträt von Henry Stuart handelt. Da Van Dyck frühestens 1620 in London nachweisbar ist, ist ein mögliches Treffen mit dem Prince of Wales vor seinem Tod 1612 auszuschließen. Demzufolge muss Van Dyck das Gesicht entweder eigenständig entworfen oder auf ein bereits bestehendes Porträt zurückgegriffen haben. Im Falle des Bildnisses aus Windsor trifft höchstwahrscheinlich Letzteres zu. Als Vorlage kommt ein Miniaturporträt des Stuartprinzen in Frage, welches der französischstämmige Miniaturporträtmaler Isaac Oliver¹⁰¹ († 1617) um 1610 in England

⁹⁹ Vgl. zu Fragen der Mimik und dessen Wirkung beispielhaft Bormann: Kunst und Physiognomik, S. 52-53.

¹⁰⁰ In der Reproduktion sind diese Details des Gesichts nur schwer zu erkennen. Jedoch können die Details bei der Kopie eindeutig identifiziert werden.

¹⁰¹ Isaac Oliver (* um 1565) siedelte als Hugenotte mit seinen Eltern in früher Kindheit nach London über. Dort stand die Familie in engen Kontakt mit Nicolas Hilliard, bei dem Oliver als (Miniatur)Porträtmaler (*limner*) in die Lehre ging. Unter Elizabeth I. konnte sich Oliver nicht gegen seinen Meister behaupten und erst mit dem Wechsel zum Stuarthaus erlangte er eine Stellung als offizieller Hofmaler. Vgl. Edmond, Mary: Oliver, Isaac, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref.odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-20723?rskey=i8apP3&result=2>>, am 14.12.2021; MacLeod, Catharine: Portraits of a „most hopeful prince“, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 33-42, hier: S. 33; Coombs, Katherine: The Portrait Miniature in

anfertierte (**Abb. 22**).¹⁰² Das rechteckige Miniaturbildnis hat eine Größe von 13,2 x 10 cm und diente im Laufe der Zeit als Vorlage für diverse (postume) Porträts.¹⁰³ In der ersten Ausfertigung Olivers zeigt sich Henry Stuart bildfüllend in einem Bruststück vor einem roten Vorhang, der an der rechten Seite eine kleine Feldlagerszene zu erkennen gibt. Insbesondere die Gestaltung der Gesichtszüge, wie Nase und Mund, aber auch die Kopfdrehung und die damit verbundene Blickrichtung des Porträtierten ähneln dem Werk Van Dycks sehr stark. Daher ist der allgemeinen Forschungsmeinung zu folgen, dass der Kopf des Porträts von Van Dyck auf dem Miniaturporträt von Isaac Oliver beruht. Ähnliches ist auch für die nicht verhüllte linke Hand Henry Stuarts zu vermuten, die ebenfalls nach einem Modell gestaltet worden sein muss.¹⁰⁴ Somit ist in dem postumen Porträt die jugendliche Maske des verstorbenen Stuartprinzen erhalten, wodurch zugleich die dem Bildnis zu Grunde liegende Konstruktion deutlich wird, bei der man sich verschiedener Elemente bediente, um eine neue Komposition zu schaffen.¹⁰⁵

Vergleicht man die Garnitur in dem postumen Porträt mit der erhaltenen Windsor-Garnitur, zeigt sich zunächst eine große Übereinstimmung beider Objekte, weshalb die Rüstung in dem Bildnis eindeutig als die Garnitur aus Windsor identifiziert werden kann. Neben der akkuraten Übertragung der Ornamente der Windsor-Garnitur im Porträt schaffte es Van Dyck, ein hohes Maß an Materialität umzusetzen. Dies zeigt sich insbesondere an den

England, London 2005, S. 32, S. 34, S. 40-44 und S. 54; Strong, Roy: *Gloriana. The Portraits of Elizabeth I*, London 1987, S. 15, S. 79, S. 81 und S. 143 sowie Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 26.

¹⁰² Isaac Oliver. Miniaturporträt von Henry Frederick, Prince of Wales, um 1610, Wasserfarbe / Pergament / Karton, 13,2 x 10 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420058).

¹⁰³ Neben der ersten rechteckigen Version des Miniaturporträts gibt es noch verschiedene ovale Versionen. Davon stammen fünf aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts und befinden sich in Windsor, im Victoria and Albert Museum sowie im privaten Besitz. Daneben befindet sich ein weiteres Miniaturporträt aus dem 19. Jahrhundert in Windsor, welches auf Oliver zurückgeht. Vgl. dazu MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Nr. 32, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 101-102; Miniaturporträt Henry Frederick, Prince of Wales (RCIN 420058), um 1610, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/10/collection/420058/henry-frederick-prince-of-wales-1594-1612>>, am 26.11.2021 sowie MacLeod, Catharine: Prince Henry in French Armour, Nr. 31, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 100.

¹⁰⁴ Vgl. Eaker, Adam: Van Dyck between Master and Model, in: *The Art Bulletin* 97 (2015), S. 173-191, hier: S. 175-181; MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Nr. 33, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 103; Millar, Oliver: Henry Frederick, Prince of Wales (1594-1612), Nr. IV.129, in: *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings*, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 531; Millar, Oliver: The Prince of Wales, in: *The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649)*. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 21-22, hier: S. 21; MacLeod: Henry, Prince of Wales (Nr. 32), S. 101; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; Millar: Dyck in England, S. 20; Larsen: *Paintings of Van Dyck*, S. 314 sowie Brown: *Van Dyck*, S. 165-166.

¹⁰⁵ Vgl. MacLeod: Henry, Prince of Wales (Nr. 33), S. 103; Brown: *Van Dyck*, S. 166; Millar: *Prince of Wales*, S. 21 sowie Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 314.

verschiedenen Spiegelungen auf der Oberfläche der Garnitur durch die von links scheinende Lichtquelle. Auch der Schattenwurf der Rüstung sowie der Faltenwurf des Vorhangs erzeugen eine starke Stofflichkeit in dem Porträt. In der Reproduktion des Bildnisses aus Windsor ist dies zwar nicht gut zu erkennen, jedoch sind bei der späteren Zweitausführung die Details deutlich zu sehen (**Abb. 3**). Im Hinblick auf die Garnitursymbole sind allerdings kleine Unterschiede zwischen Porträt und Garnitur festzustellen. Die Disteln, Rosen und französischen Lilien sind in dem Bildnis durchgehend golden und weisen keine gebläuten Details auf. Ebenfalls sind die gebläuten Arabeskenranken innerhalb des goldenen Bandwerks nicht zu erkennen.¹⁰⁶ Dessen ungeachtet ist das Fehlen des Sigels innerhalb des postumen Porträts von deutlich größerer Relevanz. Dieses wurde innerhalb des Bildnisses weitestgehend entfernt bzw. durch eine reduzierte Form ersetzt. Da ansonsten eine sehr detailgetreue Wiedergabe der Windsor-Garnitur erfolgt, kann hier von einer bewussten Anpassung ausgegangen werden.

Auffällig ist ebenfalls die Art der Zusammenstellung der Windsor-Garnitur im Porträt, da Henry Stuart nicht vollgerüstet dargestellt ist. Im Grunde entspricht die Zusammenstellung zunächst der der Feldrüstung. Allerdings handelt es sich bei dem Helm auf dem Podest, um den für den Tjost vorgesehenen Helm und nicht um den der Feldrüstung.¹⁰⁷ Ein weiterer Teil der Tjostrüstung wurde mit den Verlängerungen der Tassetten im Porträt aufgenommen. Dadurch war es innerhalb des Bildnisses noch einmal möglich alle drei Emblempflanzen aufzunehmen, ohne eine eigene Anpassung der Ornamentik vornehmen zu müssen. Die zu der Garnitur gehörenden Teile für den Tjost, wie etwa die Grand Guard und die Pas Guard, fehlen allerdings. Die Sabatons sowie die Beinschienen der Rüstungen, welche unabhängig des Nutzungskontextes Teil der Garnitur sind, wurden zugunsten beiger Reitstiefel aus dem Bildprogramm herausgenommen. Neben goldenen Sporen sind des Weiteren sog. Schmetterlinge an der Vorderseite der Stiefel befestigt. Zwar trägt Henry Stuart neben den einzelnen Plattenteilen noch einen Kettenrock sowie Kettenarme, die zwischen den Tassetten bzw. bei den Armkacheln zu sehen sind, doch verdeutlicht das Fehlen des unteren Beinzeugs sowie des linken Plattenhandschuhs, dass der Stuartprinz hier nicht in einem vollgerüsteten Zustand porträtiert ist. Unterstrichen wird diese hybride Form von Rüstungs- und Zivilmode durch den weißen, flachanliegenden Spitzkragen, der über dem Gorget

¹⁰⁶ Infolge der häufigen Entfernung und Wiederanbringung der Bläuung sowie der Feuervergoldung muss die Gestaltung der ursprünglichen Ornamentik vorerst offenbleiben.

¹⁰⁷ Die Identifizierung des Tjosthelms innerhalb des Porträts ist über die Ornamentik möglich. Der Helm der Feldrüstung zeigt an der Seite in dem gebläuten Bandwerk die Tudor-Rose bzw. die schottische Distel, wohingegen der Tjosthelm an selbigen Stellen die Fleur-de-Lis aufweist (Abb. 8-9).

aufliegt.¹⁰⁸ Im Hinblick der verwendeten Gewandung ist es interessant, dass Van Dyck zwar auf eine eigene Garnitur Henry Stuarts zurückgriff, sich jedoch bei der zivilen Kleidung, wie Kragen, Stiefel und Hose, an der zeitgenössischen Mode der 1630er Jahre orientierte.

Darüber hinaus heben der Kommandostab in der Rechten sowie der Degen, den Henry Stuart mittels eines rotgoldenen Gürtels an seiner linken Seite trägt, die militärische Wirkmacht des Porträts hervor. Sowohl Knauf, Griff, Parierstange als auch der waagrechte Faustschutzbügel des Degens sind golden. Unterhalb der Parierstange ist noch ein kleiner Teil der schwarzen Scheide mit goldener Kappe zu erkennen. Allerdings ist hinter dem Dargestellten kein weiterer Teil des Degens zu erkennen. Es entsteht sogar der Eindruck, dass die restliche Scheide überhaupt nicht mit aufgenommen wurde. Als ein weiteres Attribut trägt Henry Stuart eine goldene Collane aus einfachen Ringgliedern. Daran hängt das Abzeichen des Hosenbandordens, das sich aus dem Heiligen Georg als Drachentöter, umschlungen vom Hosenband zusammensetzt. Dadurch liegt der Collane neben der herrschaftlich-militärischen Wirkmacht durch die Verbildlichung der Zugehörigkeit zum wichtigsten Ritterorden Englands ebenfalls der Aspekt der Religiosität zugrunde.¹⁰⁹

Neben der Version aus Windsor gibt es, wie bereits erwähnt, eine weitere Ausführung desselben Porträts, das aus der Werkstatt Anthonis van Dycks in England stammt und sich heute im Privatbesitz befindet (**Abb. 3**). Ursprünglich war es für Lord Brockett im Bramshill Park in Hampshire bestimmt.¹¹⁰ In der Reproduktion wirkt das Porträt in seiner Gesamtheit deutlich heller, wodurch kleine Details der Rüstung sowie die Attribute besser zu erkennen sind. Gleichwohl unterscheiden sich beide Versionen durch ihren Bildausschnitt, was

¹⁰⁸ Zwar findet sich in vielen Porträts die Aufnahme solch eines Kragens, jedoch wäre dieser für eine reale Kampfsituation ungeeignet gewesen.

¹⁰⁹ Vgl. Beward, Kevin: Fashioning the Modern Self. Clothing, Cavaliers and Identity in van Dyck's London, in: Van Dyck and Britain. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 18.02.2009 – 17.05.2009, hrsg. v. Karen Hearn, London 2009, S. 24-37, hier: S. 31-32; Hollander, Martha: Fashioning the Baroque Male, in: The Oxford Handbook of the Baroque, New York 2019, S. 119-148, hier: S. 121-122; Lenning, Gertrud: Kleine Kostümkunde, Berlin 1964, S. 132-135; Von Boehn, Max: Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock, Bd. 1, München 1976, S. 199-200, S. 211, S. 285, S. 291, S. 305 und S. 311-312; Millar: Henry Frederick (Nr. IV.129), S. 531; Vincent: Dressing the Elite, S. 20-21 sowie Gordenker: Van Dyck and Dress, S. 29 und S. 34-35.

¹¹⁰ Danach erwarb das North Carolina Museum of Art 1952 das Porträt durch David M. Koetser, nachdem es im Juli desselben Jahres an das Aktionshaus Sotheby's in London verkauft worden war. Am 28. Januar 1999 wurde das Porträt bei Sotheby's in New York versteigert und ging an einen unbekanntes Käufer. Ich danke an dieser Stelle Michele Frederick, Kuratorin des North Carolina Museum of Art, für die Bereitstellung der Museumsaufzeichnungen zu der Zweitanfertigung des Porträts von Henry F. Stuart. Vgl. ebenfalls Williams, Ben F. / Barnhart, Catherine G.: Van Dyck, Anthony. Henry, Prince of Wales, Nr. 74, in: Carolina Charter Tercentenary Exhibition, 23.03.1963 – 28.04.1963, hrsg. v. Ben F. Williams / Catherine G. Barnhart, Raleigh 1963, S. 88; Millar: Henry Frederick, S. 51 sowie Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93.

insbesondere an dem Federputz deutlich wird.¹¹¹ Das Porträt des flämischen Malers ist aber nicht das einzige postume Bildnis Henry Stuarts. Ein zeitlich älteres Werk stammt von Daniel Mytens († 1647) und befindet sich heute im Privatbesitz.¹¹² Bei dem um 1628 geschaffenen Porträt handelt es sich um ein leicht modifiziertes Brustbild des Miniaturporträts von Isaac Oliver (**Abb. 22-23**).¹¹³ Ferner gibt es noch ein Bildnis von George Geldorp († 1665), ein mit Van Dyck befreundeter flämischer Maler, der ebenfalls ein Ganzkörperporträt Henry Fredericks anfertigte.¹¹⁴ Dort zeigt sich der Stuartprinz aber nicht in Rüstung, sondern in einem aufwendig gestalteten Kostüm, das aus einem Wams mit geschlitzten Ärmeln und flach anliegender Pluderhose besteht.¹¹⁵

Dementgegen erweist sich die Menge an zeitgenössischen Porträts als deutlich umfangreicher. Daher sei an dieser Stelle nur auf die wichtigsten Werke hingewiesen. Ein sichtbarer Wandel im Hinblick auf die Porträtkultur am englischen Hof setzte mit den Porträts von Robert Peake († 1619) ein.¹¹⁶ Bereits unter Elizabeth I. und James I. als Maler

¹¹¹ Die zweite Anfertigung misst eine Größe von ca. 182 x 269,2 cm und ist somit deutlich größer als das 120,4 x 215,8 cm große Porträt aus Windsor, wodurch fast der komplette Helmputz zu sehen ist.

¹¹² Daniel Mytens (* 1590) ist ab 1618 in London in den Diensten von Thomas Howard, Earl of Arundel, nachweisbar. Vermutlich ab 1619 war er für König James I. von England tätig. Nach dem Tod Paul van Somers, wurde er Hofmaler unter James I. sowie unter Charles I. von England. Nach der Ankunft Van Dycks 1632, wurde Mytens sukzessive von seinem flämischen Kontrahenten verdrängt, weshalb er wohl wieder 1633 / 1634 in die Niederlande zurückkehrte. Vgl. dazu Niessen, Judith: Mytens, Daniel (1590), in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_00132519/html>, am 01.12.2021; Hearn, Karen: „Picture Drawer, Born in Antwerp”. Migrant Artists in Jacobean London, in: *Painting in Britain (1500 – 1630)*, hrsg. v. Tarnya Cooper et al., Oxford 2015, S. 278-287, hier: S. 282; Millar: Van Dyck, S. 66; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 33-35; Millar: *Dyck in England*, S. 20; Brown: *Van Dyck*, S. 141-144 sowie Rogers: *Dyck in England*, S. 82-83.

¹¹³ Daniel Mytens (nach I. Oliver). Henry, Prince of Wales, um 1628, Öl auf Holz, 79 x 61,5 cm, Privatbesitz.

¹¹⁴ George Geldorp. Henry, Prince of Wales, vor 1665, Öl auf Leinwand, 185 x 117 cm, Lambeth Place (London), abgerufen unter <<https://artuk.org/discover/artworks/henry-prince-of-wales-15941612-87113>>, am 17.10.2022.

¹¹⁵ Vgl. MacGibbon, Rab: Henry, Prince of Wales, Nr. 82, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 178-179; Cust, Lionel H.: Geldorp, Georg, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-10507?rskey=qZuQbV &result=1>>, am 14.12.2021 sowie MacLeod: Henry, Prince of Wales (Nr. 33), S. 103.

¹¹⁶ Robert Peake der Ältere (* 1551) war ab 1607 *serjeant-painter* unter James I., nachdem er bereits seit 1603 / 1604 als offizieller Maler in den Diensten Henry Stuarts tätig gewesen war. In dieser Stellung fertigte er diverse Bildnisse der Kinder James I. sowie von Mitgliedern des Hofes bis unter Charles I. an. Vgl. dazu MacLeod, Catharine: Robert Peake. Portraits, Patrons and technical Evidence, in: *Painting in Britain (1500 – 1630)*, hrsg. v. Tarnya Cooper et al., Oxford 2015, S. 288-297, hier: S. 287 und S. 291-294; Hearn, Karen: Peake, Robert (c. 1551-1619), in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-21685?rskey=P866G5 &result=1>>, am 02.12.2021; Edmond, Mary: New Light on Jacobean Painters, in: *The Burlington Magazine* 118, 875 (1976), S. 74-83, hier: S. 74 und S. 77-78; Strong, Roy: Elizabethan Painting. An Approach Through Inscriptions, Part 1. Robert Peake the Elder, in: *The Burlington Magazine* 105, 719 (1963), S. 53-57, hier: S. 53-54; Gaunt, William: Court Painting in England. From Tudor to Victorian Times, London 1980, S. 48; Strong: *Gloriana*, S. 148; MacLeod: Portraits of „most hopeful prince“, S. 33-37; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 25 sowie Hearn: *Picture Drawer*, S. 279-280.

am englischen Hofe tätig, wurde Peake 1604 zum offiziellen Porträtisten Henry Stuarts bestimmt. Bereits ein Jahr zuvor fertigte er mit dem Bildnis *Henry Frederick, Prince of Wales with Sir John Harington in the Hunting Field* nicht nur ein Porträt in einer bis dato untypischen bzw. neuartigen Dimension für England an, sondern schuf auch eine neue Form der Bewegtheit und Körperlichkeit der Dargestellten.¹¹⁷ Daneben gibt es von diesem Werk eine zweite Version mit kleinen Änderungen, in dem Henry Stuart mit Robert Devereux, 3rd Earl of Essex, dargestellt ist. Letzteres befindet sich heute in der Royal Collection in Windsor und weist mit 228,6 x 218,4 cm eine ebenso ungewöhnliche Dimension auf.¹¹⁸ In beiden Versionen zeigt sich der junge Prinz in breitbeiniger Stellung in einer Art Momentaufnahme, in der er gerade im Begriff ist, seinen Hirschfänger zu ziehen. In einer ähnlichen Komposition ist Henry Stuart in dem sog. Turiner-Porträt aus dem Palazzo Reale dargestellt (**Abb. 24**).¹¹⁹ In einem Ausfallschritt und mit der Rechten das Schwert greifend steht Henry Stuart über einem Kartuschenschild, welches die Devise des Princes of Wales trägt. Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch nicht offiziell zum Prince of Wales ernannt, findet sich das ikonographische Element auch in dem dritten Porträt von Peake wieder. In diesem sitzt der ursprüngliche Thronfolger auf einem weißen Pferd und trägt neben einer Turnierrüstung einen mit Federn besetzten weißen Hut und wird von der Personifikation der Zeit begleitet (**Abb. 25**).¹²⁰ Die neuen Formen der Porträts wurden teilweise vorbildhaft für spätere Bildnisse des Stuartprinzen.¹²¹

¹¹⁷ Robert Peake d. Ä.. Henry Fredrick, Prince of Wales with Sir John Harington in the Hunting Field, 1603, Öl auf Leinwand, 201,9 x 147,3 cm, The Metropolitan Museum of Art New York.

¹¹⁸ Robert Peake d. Ä.. Henry, Prince of Wales with Robert Devereux, 3rd Earl of Essex in the Hunting Field, ca. 1605, Öl auf Leinwand, 190,5 x 165,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 40440).

¹¹⁹ Robert Peake d. Ä.. Henry, Prince of Wales, ca. 1605 / 1608, Öl auf Leinwand, 133 x 90 cm, Palazzo Reale Turin, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 143, Nr. 60.

¹²⁰ Robert Peake d. Ä.. Prinz Henry zu Pferd, ca. 1606 / 1608, Öl auf Leinwand, 228,6 x 218,4 cm, Parham House Pulborough (West Sussex).

¹²¹ Vgl. MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales with Robert Devereux, 3rd Earl of Essex in the Hunting Field, Nr. 14, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 70-71; MacLeod, Catharine: Prince Henry on Horseback, Nr. 28, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 94-95; Hearn, Karen: Henry, Prince of Wales, Nr. 127, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 187-188, hier: S. 187; MacLeod, Catharine: Prince Henry, Nr. 60, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 142-143; Weigl, Gail Capitol: "And when slow Time hath made you fit for warre". The Equestrian Portrait of Prince Henry, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 146-172, hier: S. 147-153 und S. 157-158; Wilks, Timothy: Henry, Prince of Wales, on Horseback. A Note on Patronage and Provenance, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 173-179, hier: S. 173-175; Gaunt: Court Painting, S. 53-54; MacLeod: Portraits of „most hopeful prince“, S. 34-37 sowie White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 222.

In ähnlicher Bewegtheit und bestimmt durch eine militärische Ikonographie zeigt sich Henry Stuart in einer Druckgraphik von William Hole († 1624), bei der sein Kopf auf eine Zeichnung Isaac Oliver's zurückgeht (**Abb. 26**).¹²² In einem Halbharnisch mit Pluderhose sieht man ihn beim Training mit der Pike. Das Porträt wurde noch lange nach dem Tod des Stuartprinzen vervielfältigt und liefert daher das wohl meist verbreitetste Bild des jungen Prinzen. Daneben gibt es ebenfalls weitere Drucke, die Henry Stuart zeigen – i.d.R. in einem Brustbild und in seiner Stellung als künftiger König. Gleichwohl ist aber bei der Übersicht der übrigen zeitgenössischen Porträts festzuhalten, dass Henry Stuart vorwiegend nicht in Rüstung dargestellt ist, sondern stets aufwendige Kostüme trägt und mit Attributen ausgestattet ist, die seine verschiedenen Stellungen versinnbildlichen. Ausnahmen sind lediglich Miniaturporträts, die in den ersten Jahren der neuen Stuartmonarchie entstanden.¹²³

Zuletzt ist noch auf ein weiteres Porträt Van Dycks hinzuweisen, das Charles I. zeigt und sich heute im State Hermitage Museum in St. Petersburg befindet (**Abb. 27**).¹²⁴ In einem nahezu übereinstimmenden Innenraum zeigt sich Charles I. ebenfalls in einer Rüstung mit erhobenen Kommandostab in seiner Rechten und der Linken locker auf dem umgehängten Degen aufliegend. Neben dem ebenfalls auf einem Art Podest präsentierten Helm unterscheidet sich das Bildnis dadurch, dass zusätzlich eine Bügelkrone mit aufgenommen wurde und der bei dem Porträt Henry Stuarts fehlende linke Plattenhandschuh hinter dem rechten Bein Charles I. zu erkennen ist. Dass es sich hierbei aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Rückgriff auf eine modellhafte Komposition handelt, wird an einem weiteren Porträt von Henriette-Marie deutlich, bei dem die Komposition allerdings gespiegelt ist (**Abb. 28**).¹²⁵ Darüber hinaus fand der Porträttyp auch bei einem Bildnis von George Hay,

¹²² William Hole (nach I. Oliver). Henry, Prince of Wales, trainiert mit der Pike, 1612, Kupferstich auf Papier, 19,8 x 12,5 cm, The British Museum London (1868,0822.1148).

¹²³ Vgl. Schmidt, Peter: Die Erfindung des vervielfältigten Bildes. Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert, in: *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Horst Bredekamp / Christiane Kruse / Pablo Schneider, München 2010, S. 119-147, hier: S. 123-124 und S. 129-133; MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Practicing with the Pike, Nr. 26, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 89; Wilks, Timothy: The Pike Charged. Henry as Militant Prince, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 180-211, hier: S. 180-188 und S. 190-191; Lawson, James: Van Dyck – Gemälde und Zeichnungen, München 1999, S. 77; Müller, Matthias: Der multimediale Herrscher. Die Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt in der Frühen Neuzeit, in: *Das Porträt als kulturelle Praxis*, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 120-138, hier: S. 120-122; MacLeod: Portraits of „most hopeful prince“, S. 33-41 sowie Rogers: Dyck in England, S. 87.

¹²⁴ Anthonis van Dyck. Charles I., um 1638, Öl auf Leinwand, 219 x 130 cm, State Hermitage Museum St. Petersburg.

¹²⁵ Anthonis van Dyck. Henriette-Marie, um 1638, Öl auf Leinwand, 220 x 131,5 cm, State Hermitage Museum St. Petersburg.

2nd Earl of Kinnoull († 1644), Verwendung.¹²⁶ Dort sind lediglich Rüstung und Kopf des Porträtierten ausgetauscht. Im Hinblick auf die Modellhaftigkeit der Porträts ist eine These Emile Cammaerts interessant, der davon ausgeht, dass das postume Porträt von Henry Stuart als eine Kopie anzusehen ist, das auf ein Werk Paul van Somers († 1621) zurückgehe.¹²⁷ Obwohl Cammaerts keinen Beleg für diese Vermutung anbringt, zeigt ein Vergleich mit Werken Van Somers, dass die Grundkomposition seiner Bildnisse den zuvor beschriebenen Porträts Van Dycks sehr ähnelt. Als ein mögliches Vorbild kommt ein Porträt Van Somers in Frage, das heute allerdings als ein Bildnis von Charles I. angesehen wird (**Abb. 29**).¹²⁸ In diesem trägt der Dargestellte ebenfalls die in Windsor erhaltende Garnitur, die Henry Stuart von Sir Henry Lee 1608 erhielt.¹²⁹

3. Rüstungsmode und ihr „Einzug“ in das Porträt

3.1 Zwischen Schutz und Show. Rüstungen im 16. und 17. Jahrhundert

Die Windsor-Garnitur in dem postumen Porträt von Anthonis van Dyck steht am Ende einer Entwicklung von Rüstungen, die am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert diametral zu der eigentlichen Schutzfunktion ihres Trägers in der Schlacht verlief. Mit dem Aufkommen der Vollplattenrüstung etablierte sich im 15. Jahrhundert eine neue Rüstungsmode, dessen Formen sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte stetig wandelten und sich den jeweiligen regionalen und zeitgenössischen Moden anpassten. Insbesondere das aufblühende Turnierwesen und die immer stärker differenzierenden Turnierformen erforderten eine spezifischere Anpassung der Rüstung.¹³⁰ Daraus resultierend entstanden verschiedene

¹²⁶ Anthonis van Dyck (Werkstatt). George Hay, 2nd Earl of Kinnoull, 1632 / 1640, Öl auf Leinwand, 218 x 132 cm, Privatbesitz, abgerufen unter <<https://sothebys-md.brightspotcdn.com/a8/77/1ab56bbb4a68a776847f127591f7/120036-bgsct-01.jpg>>, am 01.03.2022.

¹²⁷ Vgl. Cammaerts, Emile: The Flemish Predecessors of van Dyck in England, in: The Burlington Magazine 85, 501 (1944), S. 303-307, hier: S. 304.

¹²⁸ Paul van Somer. Charles I. als Prince of Wales, um 1616, Öl auf Leinwand, 215,9 x 129,5 cm, Privatbesitz.

¹²⁹ Vgl. Gordenker, Emilie E. S.: Aspects of Costume in Van Dyck's English Portraits, in: Sir Anthony Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 211-226, hier: S. 221-222; Bellin, Jörg: Heraldische Individualität? Über die Macht der Natur in Habsburgischen Herrscherporträts um 1500, in: Macht der Natur – Gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio / Beate Kellner / Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 81-133, hier: S. 101-102; Portrait of Charles I, King of Great Britain (ΓΘ-537), um 1638, abgerufen unter <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/48245>>, am 01.12.2021; Millar, Oliver: Charles I (1600-1649), Nr. IV.55, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 473; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; Millar: Years in London, S. 130 und S. 132 sowie Schäffer: Van Dyck, S. 382.

¹³⁰ Neben dem Tjost und anderen Turnierkämpfen zu Pferd, entwickelten sich auch diverse Kampfformen zu Fuß. Einer der wichtigsten Formen in der Zeit von Henry Stuart waren die *barriers* – eine Form des Fußkampfes, bei der die Kontrahenten durch eine (hölzerne) Barriere getrennt waren und dabei mit Schwertern oder mit Stangenwaffen gegeneinander gekämpft haben. Vgl. dazu Wilks, Timothy: Introduction, in: The Lost

Rüstungen, die für einen jeweilig individuellen Gebrauch bestimmt waren. Folgt man dabei dem britischen Historiker und Kurator, Angus Patterson, lassen sich drei Grundformen von Rüstungen unterscheiden.¹³¹ Trotz der immer geringeren Rolle von Rüstungen im Kampf, waren weiterhin spezifische Rüstungen für die Schlacht (*battle armour*) notwendig. Daneben gab es Rüstungen, die in ihrer Funktion primär der Repräsentation ihres Besitzers dienten (*parade armour*). Verwendung fanden sie vorrangig bei Einzügen, Paraden u. Ä.. Dementsprechend waren sie aufwendig verziert und projizierten stärker das *image* des Trägers als den Körper zu schützen.¹³² Zuletzt entstanden ebenfalls spezielle Rüstungen für den Tjost und andere Turnierformen (*jousting and tournament armour*), die nicht minder geschmückt waren, zugleich aber ein hohes Maß an Schutz bieten mussten. Diese oft als Garnituren bezeichneten Rüstungen besaßen verschiedene Zusatzteile, die es ermöglichten, die Rüstung je nach Turnierart anzupassen.¹³³

Bei der Produktion einer Plattenrüstung, wie man sie seit dem 15. Jahrhundert bis in das 17. Jahrhundert trug, muss zunächst zwischen der Herstellung der eigentlichen Rüstung und der in einem nächsten Schritt erfolgten Verzierung unterschieden werden. Dabei ist innerhalb der einzelnen Produktionsschritte eine verstärkte Arbeitsteilung auszumachen. Alan Williams und Anthony de Reuck legen in ihrer Monographie zu der Royal Armoury in Greenwich ausführlich dar, wie die königliche Rüstkammer organisiert war, und zeigen anhand von Rechnungen auf, in welchem Maße man mit auswärtigen Handwerkern oder Goldschmieden zusammenarbeitete. Zumeist beauftragte man externe Personen, welche die Ornamente auf die Rüstungen anbrachten. Interessant ist, dass man dabei oft Motive aus anderen Kunstgenres entlehnte und diese sowohl auf Rüstungen als auch auf Waffen übertrug.¹³⁴ Im Anschluss wurden die einzelnen Plattenteile mittels Nieten, Scharnieren u. Ä.

Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 11-17, hier: S. 13.

¹³¹ Vgl. Patterson: Fashion and Armour, S. 16-17.

¹³² „Parade armour might be as much the product of the goldsmiths as the armourer; it projected an image rather than protected a body“. Patterson: Fashion and Armour, S. 17.

¹³³ Vgl. Strong, Roy: Art and Power. Renaissance Festivals (1450 – 1650), Woodbridge 1984, S. 42-43 und S. 50-57; Mann, James G.: The Influence of Art on Instruments of War, in: Journal of the Royal Society of Art 89 (1941), S. 740-784, hier: S. 769; Blair, Claude: European Armour (ca. 1066 – ca. 1700), Batsford 1972, S. 156-169, Curl, Michael: The Industry of Defence. A look at the Armour Industry of the Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Century, in: Medieval Warfare 2, 1 (2012), S. 38-42, hier: S. 40-42; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 147-149, S. 151-153, S. 157 und S. 168; La Rocca: Read European Armor, S. 67-74; Richardson: Armour and Arms, S. 74-75; Patterson: Fashion and Armour, S. 16-17, S. 20-22 und S. 107; Boeheim: Waffenkunde, S. 542-543 und S. 564-569 sowie Martin: Waffen und Rüstungen, S. 102-104 und S. 168.

¹³⁴ Die Gestaltung der Entwürfe ging oftmals auf berühmte Künstler, wie Albrecht Dürer, Jörg Sorg oder Hans Burgkmair d. Ä. zurück und wurden in Muster- oder Emblem Büchern gesammelt, wodurch sie im 16. und 17. Jahrhundert in ganz Europa eine große Verbreitung fanden. Im Metropolitan Museum of Art befindet sich heute eine fast gänzlich vergoldete Garnitur, die wohl einst Henry VIII. gehörte. Die geätzten, floralen und figürlichen Ornamente gehen dabei wahrscheinlich auf Hans Holbein d. J. zurück. Armor Garniture, Probably

zusammengesetzt. Zuletzt zog man Schneider heran, die für die textilen Zusätze der Rüstungen verantwortlich waren.¹³⁵ Welche Rolle solche aufwendigen und verzierten Rüstungen für die Selbstrepräsentation des 16. und 17. Jahrhunderts einnahmen, wird daran deutlich, dass man gewillt war, große Summen für ornamentierte Rüstungen auszugeben. So bezahlte beispielsweise Henry VIII. von England £426 an den Goldschmied Robert Amadas († 1532) für die Goldverzierungen zweier Helme.¹³⁶ Dass Rüstungen trotz ihrer starken Ornamentik nicht an Qualität im Hinblick auf ihre Schutzfunktion verloren, legt Sylvia Leever in ihrer Arbeit *For show or safety? A Study on Structure, Ballistic Performance and Authenticity of Seventeenth Century Breastplates* dar.¹³⁷ Beispielhaft sei auf die Rüstung für den Fußkampf des Kurfürsten Christian I. von Sachsen verwiesen (**Abb. 30a**).¹³⁸ Die Kratzer an dessen rechten Armzeug zeugen von der faktischen Nutzung verzierter Rüstungen im Turnierkampf (**Abb. 30b**).¹³⁹

Nichtsdestotrotz waren verzierte Rüstungen nicht primär für den Gebrauch in einer realen Kampfsituation bestimmt. Im 16. Jahrhundert wandelten sich die Festformen des

of King Henry VIII of England (19.131.1a-r,t-w,2a-f,l), 1527, abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/22741?ft=armour+garniture+holbein&offset=0&rpp=40&pos=3>>, am 16.03.2022. Vgl. ebenfalls Bloemacher, Anne: Die Idee als Ware. Marcantonio Raimondis Kupferstiche nach Raffael. Luxusprodukt oder Massenware, in: *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Christof Jeggle, Konstanz 2015, S. 155-184, hier: S. 155-158; Korsch, Evelin: Künstlerische Produktion und Handel mit Kunst in Venedig in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Christof Jeggle, Konstanz 2015, S. 301-329, hier: S. 312-314; Haenel, Erich: Mailänder Prunkharnische der Hochrenaissance und ihre Meister, in: *Italienische Studien. Paul Schubring zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Tancred Borenius, Leipzig 1929, S. 81-96, hier: S. 94-95; Belozerskaya: *Luxury Arts*, S. 179-181; La Rocca: *Read European Armor*, S. 99 und S. 123; Mercer: *Prince Henry Stuart*, S. 11-12 sowie Williams / Reuck: *Royal Armoury at Greenwich*, S. 45.

¹³⁵ Vgl. Beyer, Andreas: Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft (Symposium Quadriennale 06)*, hrsg. v. Beat Wyss / Marcus Buschhaus, Paderborn 2008, S. 51-64, hier: S. 60; Beaufort-Spontin, Christian: Die Rüstung als Robe, in: Roberto Capucci. *Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Neue Burg – Hofjagd- und Rüstungskammer, 05.12.1990 – 02.04.1991*, hrsg. v. Roberto Capucci / Christian Beaufort-Spontin, Wien 1990, S. 13-22, hier: S. 13; Grancsay, Stephen V.: Notes on Armor of the Greenwich School, in: *Metropolitan Museum Studies 2* (1929), S. 85-101, hier: S. 85-86 und S. 89-90; Williams / de Reuck: *Royal Armoury at Greenwich*, S. 31-42; Martin: *Waffen und Rüstungen*, S. 161-162 sowie Belozerskaya: *Luxury Arts*, S. 168-173.

¹³⁶ Vgl. Pfaffenbichler: *Armoures*, S. 37-38 sowie Patterson: *Fashion and Armour*, S. 22.

¹³⁷ Leever, Sylvia: *For show or safety? A Study on Structure, Ballistic Performance and Authenticity of Seventeenth Century Breastplates*, Onlinepub. 2005, abgerufen unter <<http://resolver.tudelft.nl/uuid:f2638444-04be-4795-8e96-d0da5a91da21>>, am 12.11.2020, S. 9-11 und S. 55. Vgl. ebenfalls Martin: *Waffen und Rüstungen*, S. 164.

¹³⁸ Anton Pfeffenhauser (Plattner) / Jörg Sorg d. J. (Ornamentik). *Fußkampfrüstung des Kurfürsten Christian I. von Sachsen, 1591, Stahl / Gold / Leder / Kupfer, Höhe: 98,2 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (27.206a-I)*.

¹³⁹ Vgl. Tilley, Christopher: *Materiality in Materials*, in: *Archaeological Dialogues 4, 1* (2007), S. 16-20, hier: S. 16-18; Strong: *Art and Power*, S. 42-43 und S. 50-57; Mann: *Art on Instruments of War*, S. 769; Curl: *The Industry of Defence*, S. 41; Martin: *Waffen und Rüstungen*, S. 102-104, S. 164 und S. 168; Leever: *For show or safety?*, S. 11; Pfaffenbichler: *Armourers*, S. 29, S. 37-38 und S. 44; Williams / de Reuck: *Royal Armoury at Greenwich*, S. 7; Beaufort-Spontin: *Rüstung als Robe* (1990), S. 15-16 sowie Belozerskaya: *Luxury Arts*, S. 147-149, S. 151-156, S. 168, S. 172-173 und S. 178.

europäischen Mittelalters infolge der Wiederbelebung antiker Traditionen, die ein Feld für prunkvolle (Parade)Rüstungen boten.¹⁴⁰ Anhand des Panzerkragens von Erzherzog Albrecht VII. von Habsburg († 1621) wird deutlich, inwieweit für solche Anlässe spezielle Rüstungen angefertigt wurden. Während des Spanisch-Niederländischen Krieges (1568-1648) belagerte Albrecht VII. die Stadt Ostende (Belgien) und konnte die niederländischen Truppen am 20. November 1604 zur Kapitulation zwingen. Damit verbunden war ebenfalls ein feierlicher Einzug des Eroberers, zu dessen Anlass man ein durch Treibarbeiten verziertes Gorget herstellte. Der Panzerkragen zeigt auf der Vorderseite eine Schlachtszene, in der die Forschung allgemein die Belagerung von Ostende sieht (**Abb. 31**).¹⁴¹ Die Zuschreibung gründet auf der rückseitig befindlichen Darstellung eines detaillierten Stadtplans von Ostende und dessen geographischer Umgebung. Zweifelslos sind solch exakt abgestimmten ikonographischen Verzierungen bei Paradenrüstungen nicht immer gegeben. Dennoch waren sie im 16. und 17. Jahrhundert durch die Applizierung antiker Themen sowie geometrischer und floraler Muster in hohem Maße verziert. Eine Sonderform nehmen dabei sog. *all'antica* Rüstungen ein.¹⁴² Bei diesen orientierte man sich nicht nur bei der Verzierung an der Antike, sondern folgte bei der gesamten Rüstung antiken Formen, wodurch sie sich zu allegorischen Ganzkörpermasken entwickelten und Einzug in (Rollen)Porträts fanden.¹⁴³

Die amerikanische Kunsthistorikerin Marina Belozerskaya zeigt darüber hinaus am Beispiel von Lorenzo d' Medici († 1492), dass bereits im Quattrocento die Verzierung von Rüstungen über der eigentlichen Zweckmäßigkeit der Objekte stand. Aus dem Werk *La Giostra di Lorenzo d' Medici* von Luigi Pulci († 1484) geht hervor, dass der Florentiner während des anlässlich mit Venedig ausgehandelten Friedens inszenierten Turniers eine mit Juwelen besetzte Rüstung trug. Insbesondere an dem zahllosen Verlust der Edelsteine während des Tjosts, wie aus der Quelle hervorgeht, zeigt sich, in welchem Maße die Rüstung vorrangig

¹⁴⁰ Vgl. Strong: *Art and Power*, S. 42.

¹⁴¹ Anonymus. Panzerkragen Erzherzog Albrechts VII., vor 1604, Eisen / Gold / Silber / Messing / Leder / Stoff, Bruststück: 33 x 29 cm, Rückenstück: 16 x 30 cm, Real Armería Madrid.

¹⁴² Die wohl berühmteste *all'antica* Rüstung befindet sich heute in Madrid in der Real Armería. Sie war für Guidobaldo II. della Rovere bestimmt und kopiert eine römische Rüstung: Bartolomeo Campi von Pesaro. Paraderüstung im römischen Stil von Guidobaldo II. della Rovere, 1546, Stahl / Gold / Silber / Messing, Gewicht: 20,17 kg, Real Armería Madrid (Inv.nr. A 188).

¹⁴³ Vgl. Springer, Carolin: *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto 2013, S. 25-30; Logemann, Cornelia: *Herrschaft als Rollenspiel. Zur Genese allegorischer Darstellungsverfahren im Spätmittelalter*, in: *Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen im Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Anja Rathmann-Lutz, Zürich 2011, S. 103-136, hier: S. 131-136; Patterson: *Fashion and Armour*, S. 11-13, S. 16-17, S. 29, S. 39 und S. 51; Belozerskaya: *Luxury Arts*, S. 138, S. 147-149, S. 157 und S. 175; La Rocca: *Read European Armor*, S. 48-49 und S. 113-121; Welzel: *Territorium als Bild*, S. 127-128; Martin: *Waffen und Rüstungen*, S. 104 und S. 115 sowie Koos: *Körper in Hüllen*, S. 55-58.

der Selbstrepräsentation Lorenzos diene.¹⁴⁴ Daneben etablierte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts mit der Treibarbeit eine Verzierungsart, die vor allem für Paraderüstungen sehr beliebt war und bei der die repräsentative Macht einer Rüstung wichtiger wurde als ihre eigentliche Schutzfunktion. Die entsprechenden Ornamente wurden dabei von der Innenseite in die Rüstung gehämmert bzw. getrieben, wodurch auf der Außenseite die Motive reliefartig hervortraten. Anhand eines italienischen Burgonets aus der Werkstatt von Filippo Negroli († 1579) wird deutlich, in welchem Maße die nach außen getriebenen Ornamente und Figuren zu einer Schwächung des Materials führen (**Abb. 32-33**).¹⁴⁵ Demzufolge entwickelten sich Rüstungen im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts immer mehr zu repräsentativen (Kunst)Objekten, wobei ihre eigentliche Schutzfunktion sukzessive in den Hintergrund rückte.¹⁴⁶

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren aufwendig verzierte Rüstungen ebenfalls integraler Bestandteil von Festen, höfischen Maskeraden sowie Turnieren, die der neu etablierten Stuartmonarchie ein Feld der Selbstdarstellung boten. Bereits 1606 erschien Henry Stuart das erste Mal auf einem Tjostplatz in Rüstung und trat weiterhin in verschiedenen höfischen Maskeraden auf. Damit verbunden waren häufig militärische Vorführungen sowie die Idealisierung des Stuartprinzen im Kontext der Mythen um König Arthur. Für die aufwendigen und phantasievollen Rüstungen der Maskeraden nahm man zumeist Anleihen der (römischen) Antike.¹⁴⁷ Ähnlich der *all'antica* Rüstungen übertrugen sie bestimmte Ideale auf ihren Träger, wie man es von Rollenporträts der Zeit kannte. In analoger Weise waren Turniere Teil der Wiederbelebung des Rittertums. Bereits unter Elizabeth I. waren die

¹⁴⁴ Luigi Pulci, La Giostra di Lorenzo d' Medici, messa in rima da Luigi Pulci, ed. Cesare Carocci, Bologna 1899, S. 18-19 sowie Belozerskaya: Luxury Arts, S. 142-143.

¹⁴⁵ Filippo Negroli. Burgonet, 1543, Stahl / Gold / Textilien, 24,1 x 18,6 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (17.190.1720).

¹⁴⁶ Soler del Campo, Alvaro: Armors as Works of Art and the Image of Power, in: The Art of Power. Royal Armor and Portraits of Imperial Spain. El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial, hrsg. v. Alvaro Soler del Campo, Madrid 2009, S. 77-149, hier: S. 84-85; Beyer: Körperbild und Bildkörper, S. 59; La Rocca: Read European Armor, S. 113-130; Mann: Art on Instruments of War, S. 762; Patterson: Fashion and Armour, S. 93 sowie Belozerskaya: Luxury Arts, S. 182.

¹⁴⁷ Organisiert und design wurden die höfischen Maskeraden durch Inigo Jones († 1652) und Ben Jonson († 1637). Heute sind noch diverse Entwürfe der Kostüme erhalten, wie etwa eine Zeichnung eines Helms für Henry Stuart durch Inigo Jones für die *barriers* von 1610, an dem die Vermischung antiker und zeitgenössischer Formen deutlich wird. Vgl. MacLeod, Catharine: Festivals, Masques and Tournaments, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 92-93, hier: S. 93; MacLeod, Catharine: Costume Design for Prince Henry's Barriers. Helmet, Nr. 37, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 108-109; MacLeod, Catharine: Set Design for Oberon, the Faery Prince. Oberon's Palace, Nr. 38, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 110-111 sowie Parry, Graham: The Golden Age Restored. The Culture of the Stuart Court (1603 – 1642), Manchester 1981, S. 71-75.

jährlichen Turniere anlässlich ihrer Inthronisierung zu einem politischen Mittel geworden, woran auch das neue Stuarthaus anknüpfte. Jedoch erhielten im 17. Jahrhundert die Turniere immer mehr den Charakter einer Inszenierung durch sog. *tournois à thème*.¹⁴⁸ Demzufolge besaß Henry Stuart zahlreiche Turnierrüstungen mit prachtvollen Verzierungen. Nichtsdestoweniger beschränkte sich der repräsentative Charakter von Rüstungen nicht allein auf das Feld von Festen, Maskeraden und Turnieren. Ihre Symbolkraft spiegelt sich ebenfalls in den Porträts der Zeit wider. Entsprechend lässt sich in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Wandel der Rolle von Rüstungen in Porträts am Hofe der Stuarts ausmachen, die über eine alleinige militärische Repräsentation hinausgeht.¹⁴⁹

3.2 Die Rüstung als Robe im Porträt

3.2.1 Eine (kunst)historische Annäherung

Am 13. Mai 2009 öffnete im Tinguely Museum in Basel die Ausstellung „Rüstung & Robe“, bei der 60 Harnische aus dem Landeszeughaus von Graz neben Kunstwerken zeitgenössischer Künstler präsentiert wurden. Darunter die textilen Kunstwerke des italienischen Couturiers Roberto Capucci (* 1930). Bereits 1991 fand in Wien die Ausstellung „Roben wie Rüstungen“ statt, die das Zusammenspiel der *haute couture* Kleider Capuccis und Rüstungen in den Vordergrund stellte und den Grundstein für die Ausstellung in Basel legte. Beiden Ausstellungen liegt die Frage nach der Modehaftigkeit der „eiserne[n] Männer-Roben für Krieg, Turnier und Prunk“¹⁵⁰ zugrunde. Obwohl sich heute der Vergleich zwischen den Werken Capuccis und den historischen Rüstungen meist rein assoziativ ergibt, waren bei der Produktion von Plattenrüstungen zumeist Schneider beteiligt, nicht zuletzt durch die textilen Zusätze einer Rüstung, die verdeutlichen, dass es sich bei Rüstungen um mehr als nur eine schützende Hülle handelt(e).¹⁵¹ Dabei wurde das stählerne Material nicht

¹⁴⁸ Vgl. De Marly, Diana: The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture, in: The Burlington Magazine 117, 868 (1975), S. 443-451, hier: S. 444 und S. 449; Sharpe, Kevin: Van Dyck, the Royal Image and the Caroline Court, in: Van Dyck and Britain. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 18.02.2009 – 17.05.2009, hrsg. v. Karen Hearn, London 2009, S. 14-23, hier: S. 16; MacLeod: Festivals, Masques and Tournaments, S. 92-93; Wilks: Introduction, S. 13-14 sowie Strong: Art and Power, S. 42-43 und S. 50-60.

¹⁴⁹ Vgl. Sharpe, Kevin: The Personal Rule of Charles I, New Haven / London 1992, S. 183-185 und S. 227-239; MacGibbon, Rab: Prince Henry's Armour, Nr. 30, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 98-99, hier: S. 98; Belting: Faces, S. 121, S. 124 und S. 128; Koos: Körper in Hüllen, S. 47-48; MacGibbon: Prince Henry's Armour (Nr. 29), S. 96; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 182; Sharpe: Van Dyck, Royal Image and Caroline Court, S. 16 sowie Strong: Elizabethan Image, S. 116-127 und S. 131-133.

¹⁵⁰ Museum Tinguely. Ausstellungen, Rüstung und Robe, 13.05.2009 – 30.08.2009, abgerufen unter <<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2009/ruestung-und-robe.html>>, am 09.01.2022.

¹⁵¹ Neben der Herstellung textiler Teile, wie etwa das Innenfutter, waren Schneider vor allem damit beauftragt Musterschnitte der Auftraggeber herzustellen, die der Ermittlung der Rüstungsgröße diene. Vgl. dazu

selten wie Stoff geformt, wodurch Roben entstanden, die dem modischen Anspruch des Trägers gerecht werden mussten. In dieser Nutzung entwickelten sich Rüstungen zu Standessymbolen und hielten Einzug in Porträts.¹⁵² Dahingehend lässt sich seit dem 16. Jahrhundert eine Entwicklung festmachen, bei der Rüstungen immer stärker als ein Abbild ziviler Kleidung erscheinen. Eindrücklich zeigt sich dies an dem Kostümharnisch des Freiherrn Wilhelm von Roggendorf († 1541), der die textilen Uniformen der Landsknechte mit ihren typisch geschlitzten Ärmeln kopiert und in eiserner Weise umsetzt.¹⁵³ Aufgrund des sehr starren Armzeugs, welches lediglich an den Schultern Schiftungen aufweist und ansonsten aus unflexiblen Armröhren besteht, handelt es sich bei dem Kostümharnisch wohl primär um eine rein repräsentative Rüstung.¹⁵⁴

Die enge Wechselwirkung zwischen Rüstung und Kleidung zeigt sich insbesondere an Ornamenten, welche Accessoires textiler Kleidungen kopieren. Zum einen sei auf die Paraderüstung Philipps II. von Spanien († 1598) hingewiesen, die zur Gänze durch Treibarbeiten verziert ist. Neben den überwiegend antikisierenden Ornamenten fällt insbesondere ein Detail an der Oberkante des Brustharnischs auf. Dort ist die Collane des Ordens des Goldenen Vlieses aus dem Harnisch herausgearbeitet und evoziert das Tragen einer Collane über der Rüstung (**Abb. 34**).¹⁵⁵ Demnach verstand man eine Rüstung als eine den Stand hervorhebende Robe, die es erlaubte, darüber (zivile) Accessoires zu tragen. Inwieweit dabei eine Wechselwirkung mit Darstellungenkonventionen von Porträts festzumachen ist, wird durch den Vergleich mit dem Bildnis Philipps II. von Tizian deutlich, in dem der spanische Monarch in einer ähnlichen Rüstung dargestellt ist und ebenso wie Henry Stuart eine Ordenscollane über der Rüstung trägt (**Abb. 35**).¹⁵⁶ Entsprechendes zeigt sich bei dem Tonnenrockharnisch von Henry VIII. aus Leeds. Neben der gravierten Collane des Hosenbandordens auf dem unteren Rand der Beckenhaube wurde ebenfalls das

Schneider, Hugo: Harnischproduktion in der Schweiz am Beispiel Zürich, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 28, 2 (1971), S. 175-184, hier: S. 180; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 178; Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 23 sowie Williams / de Reuck: Royal Armoury at Greenwich, S. 43.

¹⁵² Vgl. Beaufort-Spontin, Christian: Die Rüstung als Robe, in: Rüstung und Robe. Katalog zur Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 13.05.2009 – 30.08.2009, hrsg. v. Museum Tinguely, Heidelberg 2009, S. 123-140, hier: S. 123-125; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 157; Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 13-15 sowie Fashion and Armour, S. 8-10.

¹⁵³ Kolmann Helmschid (Plattner) / Daniel Hopfer (Ätzung). Kostümharnisch des Freiherrn Wilhelm von Roggendorf, 1523, Eisen / Ölfarbe / Messing / Textilien, Maße: N.N., Kunsthistorisches Museum Wien, abgerufen unter <www.khm.at/de/object/372771/>, am 17.10.2022.

¹⁵⁴ Vgl. Belozerskaya: Luxury Arts, S. 157 und S. 160 sowie La Rocca: Read European Armor, S. 132-135.

¹⁵⁵ Desiderius Helmschmid (Plattner) / Jörg Sigman (Goldschmied). Paraderüstung Philipps II. von Spanien – Detail mit Collane, 1549-1552, Maße: N.N., Real América Madrid (Inv.nr. A 2392-42), abgerufen unter <<http://www.antiquesatoz.com/sgfleece/images/PIIfleece1.jpg>>, am 03.01.2022.

¹⁵⁶ Tizian. Philipp II., 1551, Öl auf Leinwand, 193 x 111 cm, Museo Nacional del Prado Madrid.

Hosenband des englischen Ritterordens auf die linke Beinröhre graviert (**Abb. 36-37**). Somit entlehnte man zeitgenössische Kleidungskonventionen und übertrug Teile des Ornaments des Hosenbandordens auf die Rüstung.¹⁵⁷ Infolge dieser modischen Wechselwirkung von textiler Kleidung und Rüstungen spielten letztere bis in das 18. Jahrhundert hinein eine zentrale Rolle als „Standeskleid[er]“¹⁵⁸ in der visuellen Hofkultur Europas. Allerdings konnten dabei Rüstungen und textile Stoffe in ganz verschiedener Weise zusammengestellt werden. Aus einem postumen Inventar geht etwa hervor, dass Lorenzo d' Medici nur die Beinschienen einer Rüstung in Verbindung mit seiner alltäglichen Kleidung trug.¹⁵⁹ Die faktische Verbindung von Rüstungsteilen und ziviler Kleidung kann zwar im Falle des Florentiners als ein Sonderfall angesehen werden, doch war die Nutzung von Rüstungen in Kombination mit textilen Kleidungsstücken bis in die folgenden Jahrhunderte in Porträts keine Seltenheit.

Im 17. Jahrhundert bekam die Repräsentationsfunktion von Rüstungen innerhalb von Porträts der Stuartmonarchie durch Van Dyck eine neue Rolle verliehen. Zwar sind aus der Regierungszeit Elizabeths I. diverse Porträts der Favoriten in Rüstungen erhalten, um vorrangig auf ihre besondere Position bei den sog. *Accession Day Tilts* zu verweisen, jedoch erscheint es so, dass man sich ähnlich der Tudorkönigin mehr an dem extravaganten Kleidungsstil der Zeit orientierte und Rüstungen nicht in dem Maße für Porträts nutzte, wie es unter den Stuarts der Fall war. Allerdings wäre eine Darstellung Elizabeths I. selbst in Rüstung allein aufgrund ihres Geschlechtes nicht ausgeschlossen. Betrachtet man etwa Bildnisse der schwedischen Königin Christina I. († 1689) zeigt sich diese u. a. in einer antikisierenden Rüstung (**Abb. 38**).¹⁶⁰ Im Hinblick auf Elizabeth I. befindet sich heute im

¹⁵⁷ Vgl. Beyer: Körperbild und Bildkörper, S. 51-52 und S. 58-60; Martin: Waffen und Rüstungen, S. 115; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 160-163; Parry: Golden Age Restor'd, S. 218-219; Patterson: Fashion and Armour, S. 10 und S. 24; Haenel: Mailänder Prunkharnische, S. 93; Breward: Fashioning the Modern Self, S. 31-32; Gordonker: Van Dyck and Dress, S. 33-34; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 300 sowie Richardson: Armour and Arms, S. 26-27.

¹⁵⁸ Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 15.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Scalini, Mario: The Weapons of Lorenzo d' Medici. An Examination of the Inventory of the Medici Palace in Florence Drawn Up upon the Death of Lorenzo the Magnificent in 1492, in: Art, Arms and Armour. An International Anthology, Bd. 1, hrsg. v. Robert Held, Schweiz 1979, S. 12-29, hier: S. 18-19.

¹⁶⁰ Pieter de Jode (nach Justus van Egmont). Christina von Schweden in Rüstung, 1628-1670, Druckgraphik auf Papier (geätzte Platte), 20 x 13 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Daneben lässt sich in schriftlichen sowie in visuellen Quellen der Zeit eine Parallelisierung Christinas mit Alexander dem Großen ausmachen, die zu einer teilweise sehr maskulinen Darstellungsweise der schwedischen Monarchin führte. Vgl. dazu Grage, Joachim: Entblößungen. Das zweifelhafte Geschlecht Christinas von Schweden in der Biographik, in: Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts, hrsg. v. Christian von Zimmermann / Nina von Zimmermann, Tübingen 2005, S. 35-64, hier: S. 35-36 und S. 44-52; Grage, Joachim: Die wechselnden Masken Christinas von Schweden, Vortrag im Rahmen der Tagung Maske / Maskierung. Überformungen zum Heroischen, Freiburg 06.05.2021-07.05.2021 sowie Biermann, Veronica: Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden, Wien et al. 2012, S. 222, S. 229-231 und S. 293-294.

Reading Museum in der Grafschaft Berkshire ein um 1575 geschaffenes Kniestück, das die englische Königin in einem silbernen mit Goldapplikationen verzierten Kleid, angelehnt an einen Thron stehend, zeigt (**Abb. 39**).¹⁶¹ Janet Arnold legt in ihrer Monographie über die Kostüme der Tudormonarchin überzeugend dar, dass das Kleid des Reading-Porträts in seiner Form der männlichen Mode der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts entlehnt und dem Schnitt des seit dem 16. Jahrhundert sehr beliebten Doublet angeglichen ist. Die darüber hinaus sehr starren und skulpturenhaften Kleidungsformen erwecken ebenfalls den Eindruck einer Art textilen Rüstung, wodurch eine Art Schutzmantel konstruiert wurde, der primär ein Zeugnis ihrer herrschaftlichen Autorität und nicht ihrer selbst ablegt. Andrew und Catherine Belsey sprechen dahingehend von einer „Neutralisierung“ ihres Geschlechts und Alters, wodurch in den Porträts Elizabeths I. eine Art körperlose, übermenschliche Ikone entsteht. Daneben unterstreichen der Rückgriff auf prunkvolle Kostüme sowie die anhaltende jugendliche Darstellung Elizabeths I., die Roy Strong als eine Maske der Jugend (*Mask of Youth*¹⁶²) bezeichnet, die bewusste Konzipierung ihrer Bildnisse, in denen eine Verbindung aus „majesty and virginity“¹⁶³ erfolgt. Darin sieht Cynthia Herrup ein doppeltes Geschlecht des Königsamtes im Hinblick auf die Legitimation von weiblichen Herrschern.¹⁶⁴ Demzufolge kommen in den Bildnissen eine Zusammenführung und Konsolidierung ihrer Person als König(in) von England sowie ihres Geschlechts zum Ausdruck.¹⁶⁵

¹⁶¹ Anonymus. Elizabeth I., 1575, Öl auf Leinwand, 98 x 13,3 cm, Reading Museum Berkshire (REDMG: 1980.168.1).

¹⁶² Strong: Gloriana, S. 16.

¹⁶³ Belsey, Andrew / Belsey, Catherine: Icons of Divinity. Portraits of Elizabeth I, in: The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660), hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 11-35, hier: S. 13.

¹⁶⁴ Diese beschränkt sich aber nicht allein auf weibliche Monarchinnen, sondern verleiht sowohl einem Herrscher als auch einer Herrscherin im Porträt androgyne Züge. Dahingehend spricht Herrup – im Gegensatz zu Kantorowicz – dem politischen Körper keine „genderless abstraction“ zu, weshalb „women [...] could become men, and more frighteningly, men could become women“. Vgl. dazu Herrup, Cynthia: The King's Two Genders, in: Journal of British Studies 45, 3 (2006), S. 493-510, hier: S. 495-496 sowie 498-500.

¹⁶⁵ Vgl. Arnold, Janet: Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd, Leeds 1988, S. 19-22, S. 28, S. 32-33 und S. 142-143; Strunck, Christina: Weiblichkeit als Makel? Die zwei Körper der Herrscherin, in: Macht der Natur – Gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio / Beate Kellner / Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 211-234, hier: S. 211-214 und S. 223-224; Strong, Roy: English Icon. Elizabethan and Jacobean Portraiture, London 1969, S. 5 und S. 13-16; Hille, Christiane: England's Apelles and the Sprezzatura of Kingship. Anthony van Dyck's Charles in the Hunting-Field reconsidered, in: Artibus et Historiae 33, 65 (2012), S. 151-166, hier: S. 153-155; Montrose, Louis: Elizabeth hinter dem Spiegel. Die Ein-Bildung der zwei Körper der Königin, in: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt (seit 1500), hrsg. v. Regina Schulte, Frankfurt 2002, S. 67-98, hier: S. 91; Hearn, Karen: Elizabeth I, in: Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630), hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 77; Cammaerts: Flemish Predecessors, S. 304; De Marly: Roman Dress in Seventeenth-Century, S. 447-448; Belsey / Belsey: Icons of Divinity, S. 11-16, S. 20-22, S. 32 und S. 35; Strong: Gloriana, S. 15-17, S. 20-21 und S. 35-39; Grancsay: Interrelationships of Costume and Armor, S. 180 sowie Strong: Elizabethan Image, S. 28, S. 31-33 und S. 68.

Unter James I. folgte man zwar zunächst noch mit den weiterhin am Hof tätigen favorisierten Malern Elizabeths I. den Darstellungsweisen des 16. Jahrhunderts, doch war man darum bemüht, neue (ausländische) Maler zu gewinnen. Jedoch blieb zu Beginn die Verwendung von Rüstungen innerhalb der Porträts noch eine Ausnahme. Die meisten Bildnisse aus den ersten Regierungsjahren der neuen Stuartmonarchie zeigen sowohl James I. als auch Henry Stuart vorrangig in zeitgenössischen Prunkgewändern oder im königlichen Ornat.¹⁶⁶ Einer der frühesten Darstellungen Henry Fredericks in Rüstung liegt bislang mit demjenigen Porträt von Robert Peake vor, worin der Stuartprinz hoch zu Pferd dargestellt ist (**Abb. 25**). In diesem trägt er eine vergoldete sowie gebläute Turnierrüstung zusammen mit einem dunkelblau-goldenen Rock, auf dem ovale Embleme appliziert sind.¹⁶⁷ Allerdings ist in dem Porträt Peakes eine ganz konkrete Situation geschaffen, nämlich der Weg zum Turnier, die Henry Stuart zwingt, in einer Rüstung dargestellt zu werden. Dessen ungeachtet entstanden im selben Zeitraum weitere Bildnisse, die den Stuartprinzen losgelöst von einem solch spezifischen (Bild)Kontext in einer verzierten Rüstung darstellen. Dabei handelt es sich um zwei Miniaturporträts von Nicolas Hilliard, welche in das Jahr 1607 zu datieren sind (**Abb. 40-41**).¹⁶⁸ Obwohl die Bildnisse im Grunde noch an das 16. Jahrhundert anknüpfen, zeigt sich bei dem etwas größeren Miniaturporträt eine bereits ähnliche Gestaltung des Bildhintergrundes mit einem roten Vorhang und einem auf einem Podest präsentierten Helm, wie man es knapp 30 Jahre später bei Anthonis van Dyck wiederfindet (**Abb. 1, 40**). 1610 entstand schließlich mit dem Miniaturporträt Isaac Olivers, dessen Gesicht vorbildhaft für das postume Porträt Van Dycks war, ein Bildnis des Stuartprinzen in Rüstung, welches bereits Züge des neuen Porträttyps vorwegnimmt, wie er sich insbesondere unter Charles I. etablierte (**Abb. 22**).¹⁶⁹

¹⁶⁶ Vgl. Howarth, David: *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance (1485 – 1659)*, London 1997, S. 122-125 und S. 131-132; Whinney, Margaret D. / Millar, Oliver: *English Art (1620 – 1714)*, Oxford 1957, S. 1-5 und S. 60-61; Chaney, Edward: *The Stuart Portrait. Status and Legacy*, in: *The Stuart Portrait. Status and Legacy. Katalog zur Ausstellung in der Southampton City Art Gallery, 11.10.2001 – 30.12.2001*, hrsg. v. Edward Chancy / Godfrey Worsdale, Southampton 2001, S. 4-9, hier: S. 4-5; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 18 und S. 31; Sharpe: *Van Dyck, Royal Image and Caroline Court*, S. 15-16; Gaunt: *Court Painting*, S. 64-66, S. 73-75 und S. 81-83; Coombs: *Portrait Miniature*, S. 52-54; Hearn: *Elizabeth I.*, S. 77 sowie Strong: *English Icon*, S. 8-9 und S. 20.

¹⁶⁷ In den Emblemen zeigen sich Hände, die aus dem Boden verschiedener Landschaften herausragen und jeweils einen Anker festhalten. Vgl. dazu Weigl: *And when slow Time*, S. 155.

¹⁶⁸ Nicolas Hilliard. Miniaturporträt von Henry, Prince of Wales, 1607, Aquarell / Pergament / Karton, 6,1 x 5,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420642) sowie Nicolas Hilliard. Miniaturporträt von Henry, Prince of Wales, 1607, Aquarell / Pergament / Karton, 3,4 x 2,8 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420893).

¹⁶⁹ Vgl. MacLeod, Catharine: *Gold Medal of Prince Henry*, Nr. 56, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 135; MacLeod: *Prince Henry in French Armour* (Nr. 31), S. 100; Wilks:

Mit Anthonis van Dyck erreichte der Wandel der Porträtkultur in England einen Höhepunkt, bei dem man von noch recht starren Darstellungen hin zu bewegten Figuren überging. Dabei habe es Van Dyck innerhalb der Porträts geschafft, eine gewisse Eleganz mit der entsprechenden Autorität der Dargestellten zu vereinbaren.¹⁷⁰ Damit verbunden ist ebenfalls ein Wandel im Hinblick auf das Kostüm. Bei den meisten Porträts im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigt sich noch eine starke Orientierung an der zeitgenössischen englischen Mode. Unter Elizabeth I. lassen sich dahingehend noch starke Anleihen bei der spanischen Mode festmachen. Zwar sind die Kostüme in den Bildnissen James I. sowie in den frühen Porträts Henry Fredericks zurückhaltender, doch die anhaltende Orientierung an die zeitgenössischen Moden Europas und insbesondere der Erhalt des spanischen Kragens zeugen noch von dem Festhalten an den Kleidungskonventionen der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unter Charles I. kam es allerdings zu einem allgemeinen Wandel der Kleidungskonventionen, bei dem man sich immer stärker an Frankreich orientierte. Insgesamt wurde der Kleidungsstil farbiger und erhielt einen lockeren bzw. weiteren Schnitt.¹⁷¹ Dessen ungeachtet folgen die Kostüme in den Porträts Van Dyck einer eigenen Formensprache. Insbesondere ab 1635 lässt sich ein neuer Typ der Kostümdarstellung erkennen.¹⁷² Dabei wird vor allem ein starker Fokus auf die Stofflichkeit der Kostüme ersichtlich, der in weiten und oftmals informellen Kleidungsstücken zum Ausdruck kommt. Neben einer privaten Sphäre, in die die Bildnisse dadurch oft rücken, sind dennoch gewisse Freiheiten bei der Zusammenstellung des Kostümes durch den flämischen Maler festzumachen. Zwar lehnt sich Van Dyck an die englische Mode der Zeit an, doch vermischt

Henry on Horseback, S. 173-175; Weigl: And when slow Time, S. 146 und S. 153-156; MacGibbon: Henry, Prince of Wales (Nr. 82), S. 179 sowie Coombs: Portrait Miniature, S. 52-54.

¹⁷⁰ Vgl. Larsen, Erik: Van Dyck's English Period and Cavalier Poetry, in: *Art Journal* 31, 3 (1972), S. 252-260, hier: S. 252-255; Struhal, Eva: Posen und Gesten in Van Dycks Porträts. Das Ehebildnis Karls I. und Henrietta Marias in Kremsier und das Porträt Olivia Porters, in: *Sir Anthony Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations*, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 199-210, hier: S. 206-207; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 18-22, S. 25-26, S. 31 und S. 45-46; Cammaerts: *Flemish Predecessors*, S. 303-304; Larsen: *Paintings of Van Dyck*, S. 295-296; Shawe-Taylor: *Act and Power of Face*, S. 126-128 und S. 131 sowie Sharpe: *Van Dyck, Royal Image and Caroline Court*, S. 15-19 und S. 21.

¹⁷¹ Vgl. Olausson, Magnus: *The Role of Greatness*, in: *Face to Face. Portraits from Five Centuries*. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 187-194, hier: S. 187-188; De Marly, Diana: *Undress in the Oeuvre of Peter Lely*, in: *The Burlington Magazine* 120, 908 (1978), S. 749-751, hier: S. 749; Pirchan, Emil: *Kostüm-Kunde. Die Bekleidung aus fünf Jahrtausenden*, Ravensburg 1952, S. 53-56; Stockar, Jürg: *Kultur und Kleidung der Barockzeit. Mit modegraphischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts*, Zürich 1964, S. 22-24 und S. 333-335; Von Boehn: *Die Mode*, S. 180-186, S. 199-206, S. 211-217, S. 285-287, S. 291, S. 294-297, S. 305 und S. 311-312; Lenning: *Kleine Kostümkunde*, S. 125-127, S. 132-135 und S. 137; Breward: *Fashioning the Modern Self*, S. 28-30; Vincent: *Dressing the Elite*, S. 13-21 und S. 37-39; Gordenker: *Van Dyck and Dress*, S. 33-35; Strong: *Gloriana*, S. 20-21 und S. 35; Strong: *Elizabethan Image*, S. 31 sowie Gordenker: *Aspects of Costume*, S. 211-212.

¹⁷² In der Forschung will man nach einem erneuten Antwerpenaufenthalt 1634 / 1635 eine Zäsur erkennen, bei der Van Dyck nach seiner Rückkehr nach London einen neuen Kleidungstyp für seine Porträts nutzte. Vgl. bspw. Gordenker: *Aspects of Costume*, S. 211-213.

er diese mit historischen Kleidungsformen, in dem Bestreben ein zeitloses Kostüm zu schaffen.¹⁷³ Diese zumeist italienisch-venezianisch anmutende Kleidung erscheint als ein Widerhall des höfischen Interesses an Maskeraden, die ein wichtiger Teil der politischen Legitimation der neuen Stuartmonarchie waren.¹⁷⁴

Dennoch beanspruchen die Bildnisse trotz der z.T. phantasievollen Kostüme, die Porträtierten entsprechend ihres zugesprochenen Standes darzustellen. Anhaltspunkte für das richtige *decorum* finden sich in diversen theoretischen Schriften über das ideale Verhalten eines Höflings respektive *Gentlemen*¹⁷⁵ sowie in der englischen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts. Allerdings erfolgt in den Porträts des flämischen Malers nur bedingt eine direkte Anknüpfung an die schriftlichen Zeugnisse.¹⁷⁶ In Anlehnung an die alten italienischen Meister und insbesondere an die Werke Tizians bedient sich Van Dyck wieder vermehrt Rüstungen und des Motivs des Reiterbildes.¹⁷⁷ Obwohl Van Dyck bereits vor seiner Zeit in London Rüstungen als ein Standeskleid in seinen Porträts nutzt, um den jeweiligen Rang des Porträtierten zu repräsentieren, zeigen sich Rüstungen vor allem während des zweiten Aufenthaltes in England als ein gängiges Element in seinem Œuvre.¹⁷⁸

¹⁷³ Mit dem Begriff „zeitlos“ will man in der (Kostüm)Forschung im Hinblick auf die Porträts Van Dycks den Versuch beschreiben, dass die Porträts des flämischen Malers über Jahrhunderte hinweg aktuell blieben, ungeachtet stetiger kleiner und schneller Änderungen der aktuellen Mode. Vgl. De Marly: Roman Dress in Seventeenth-Century, S. 443 und S. 451; Shawe-Taylor: Act and Power of Face, S. 131 sowie Gordenker: Aspects of Costume, S. 223.

¹⁷⁴ Vgl. Roskill, Mark: Van Dyck at the English Court. The Relations of Portraiture and Allegory, in: Critical Inquiry 14 (1987), S. 173-199, hier: S. 175-177; Gordenker, Emilie E. S.: The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture, in: The Journal of the Walters Art Gallery 57 (1999), S. 87-104, hier: S. 89-90, S. 93-96 und S. 99-100; Vincent: Dressing the Elite, S. 3-4 und S. 29-30; Breward: Fashioning the Modern Self, S. 25-27; Gordenker: Van Dyck and Dress, S. 29 und S. 34-35; Olausson: Role of Greatness, S. 193; Gordenker: Aspects of Costume, S. 211-213, S. 215-217 und S. 221-223; Hollander: Fashioning Baroque Male, S. 123-124 und S. 127-129; Rogers: Dyck in England, S. 88-89; Larsen: Van Dyck's English Period, S. 260; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 298-300 und S. 319-321; Larsson: Nur die Stimme fehlt, S. 72-73; Struhal: Posen und Gesten, S. 200-207 sowie Von Boehn: Die Mode, S. 171.

¹⁷⁵ Vgl. dazu bspw. das Werk von Richard Brathwait, *The English Gentleman*, London 1633.

¹⁷⁶ Van Dyck selbst griff wohl nur wenig auf englische Gedichte seiner Zeit zurück, um nach deren Vorbild seine Porträts zu gestalten. Allerdings fanden die Werke Van Dycks eine breite Rezeption in der höfischen Dichtung Englands, in denen der flämische Maler für seine *Cavalier Portraits* gepriesen wurde. Vor allem Graham Parry legt in seiner Arbeit zum Verhältnis von Van Dyck und der höfischen Dichtung dar, dass der flämische Maler vermutlich nur ein sehr geringes Interesse an dieser Thematik hatte. Vgl. dazu Parry, Graham: Van Dyck and the Caroline Court Poets, in: Van Dyck 350, hrsg. v. Susan J. Barnes / Arthur K. Wheelock, Washington 1994, S. 247-260, hier: S. 247-248; Larsen: Van Dyck's English Period, S. 256-259; Hille: Apelles and Sprezzatura, S. 151 und 156-158 sowie Cammaerts: Flemish Predecessors of van Dyck, S. 302.

¹⁷⁷ In der Forschung rekurriert man zumeist auf das Reiterbild *Karls V. nach der Schlacht von Mühlberg*, das als maßgebliche Inspiration gedient haben soll: Tizian. Karl V. nach der Schlacht von Mühlberg, 1548, Öl auf Leinwand, 322 x 279 cm, Museo del Prado Madrid.

¹⁷⁸ Vgl. Larsson, Lars Olof: Portraits and Rhetoric, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 33-45, hier: S. 37-38; Brunner, Michael: Dürer – Van Dyck – Warhol. Das inszenierte Porträt seit 1300 (Anlässlich der Sonderausstellung „Glanz und Glamour – Wunsch und Wirklichkeit. Das Menschenbild von Van Dyck bis Andy Warhol“, Städtische Galerie Überlingen, 03.06.2006 – 22.10.2006), Petersberg 2007, S. 22-23; Olausson, Magnus: The State Portrait. The Image of the Prince as Icon, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 –

Von den ungefähr 300 Porträts aus seiner Zeit in London handelt es sich bei knapp 15 Prozent um Bildnisse, in denen der Porträtierte in oder mit einer Rüstung dargestellt ist. Blickt man zum Vergleich auf die Porträts aus seiner Zeit in Italien, nehmen nur ca. 8,5 Prozent seiner Werke Rüstungsporträts ein.¹⁷⁹ Zugleich lässt sich in den Rüstungsporträts eine gewisse Formelhaftigkeit feststellen. Dies wird an den Bildnissen von Charles I. aus St. Petersburg, George Hay, 2nd Earl of Kinnoull sowie an dem postumen Porträt Henry Stuarts deutlich, die der gleichen Grundkomposition folgen (**Abb. 1, 27a**). In allen drei Werken erscheint die Rüstung und ihre stückhafte Darstellung als verbindendes Element. Der Rückgriff auf solche Porträtvorlagen ist für die Zeit Van Dycks in London keine Seltenheit. Der Austausch des Kopfes der Porträtierten sowie die Anpassung der Rüstung respektive des Kostüms kann ebenfalls bei weiteren Bildnissen des flämischen Malers ausgemacht werden.¹⁸⁰

Dabei lassen sich die Kostüme und insbesondere die in den Bildnissen dargestellten Rüstungen heute noch erhaltenen Objekten zuschreiben. Im Falle des postumen Porträts wurde bereits dargelegt, dass sich die Garnitur heute noch fast in Gänze in Windsor befindet.¹⁸¹ Daneben kann die Rüstung, welche der Stuartprinz in den Miniaturmalereien von Hilliard trägt, einer konkreten Rüstung zugeschrieben werden. Es handelt sich um denjenigen Küriss, den er wohl als Geschenk von Claude de Lorraine nach dessen Aufenthalt 1607 in London erhielt (**Abb. 18, 40-41**). Zwar sind heute die textilen Zusätze der Rüstung, wie man sie auf den Miniaturporträts sehen kann, nicht mehr erhalten, doch erlaubt die Detailgenauigkeit Hilliards eine zweifelsfreie Zuschreibung, da u. a. die florale Ornamentik des goldenen Mittelbandes auf den kleinen Bildnissen zu erkennen ist. Außerdem ist die Identifizierung weiterer Rüstungen Henry Fredericks, die in der Forschung bislang kaum betrachtet wurden, möglich. So lässt sich diejenige Turnierrüstung, die der Stuartprinz von

27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 71-79, hier: S. 71; Peacock, John: *Picturing Courtiers and Nobles from Castiglione to Van Dyck. Self Representation by Early Modern Elites*, New York 2021, S. XIII, S. 3-5, S. 13 und S. 138-139; Parry: *Van Dyck and Caroline Court Poets*, S. 251; Rogers: *Dyck in England*, S. 87; Larsson: *Nur die Stimme fehlt*, S. 73-76; Shawe-Taylor: *Act and Power of Face*, S. 129; Reinhardt: *Tizian in England*, S. 181 und S. 206-208; Beaufort-Spontin: *Rüstung als Robe (1990)*, S. 15-18; Breward: *Fashioning the Modern Self*, S. 28; Brown: *Van Dyck*, S. 153 sowie Gordenker: *Rhetoric of Dress*, S. 87-88, S. 92, S. 97 und S. 100.

¹⁷⁹ Bei diesen Angaben handelt es sich um eine Auswertung der Porträts, die in den Katalogen von Erik Larsen sowie Susan J. Barnes et al. aufgelistet sind und einen Eindruck der Nutzung von Rüstungen in Porträts durch Van Dyck veranschaulichen sollen.

¹⁸⁰ Vgl. Sharpe: *Van Dyck, Royal Image and Caroline Court*, S. 23; Millar: *Charles I (Nr. IV.55)*, S. 473; Schäffer: *Van Dyck. Des Meisters Gemälde*, S. 382; Millar: *Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings*, S. 93; Millar: *Years in London*, S. 130 und S. 132; Millar: *Van Dyck in England*, S. 421; Bellin: *Heraldische Individualität?*, S. 82-84, S. 101-102 und S. 109 sowie Gordenker: *Aspects of Costume*, S. 221-222.

¹⁸¹ Blickt man auf die Provenienz der Garnitur, erscheint es als äußerst wahrscheinlich, dass Van Dyck diese gesehen hat, da sie bis 1682 im Greenwich Palast, einer der Residenzen Henriette-Maries, nachweisbar ist.

Henri IV. von Frankreich erhielt, in einem Bildnis aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts identifizieren (**Abb. 17, 42**).¹⁸² Durch die zu erkennenden antiken Motive, wie die Tropaia, ist eine eindeutige Zuschreibung der französischen Rüstung möglich. Ferner findet die gleiche Rüstung in einem Bruststück Verwendung, das vermutlich Robert Peake zugeschrieben werden kann.¹⁸³ Dagegen ist bei dem Miniaturporträt Isaac Olivers eine genaue Identifizierung der Rüstung nicht möglich (**Abb. 22**). Macleod und Wilks gehen davon aus, dass es sich aber dennoch um eine zeitgenössische Rüstung des Stuartprinzen handelt. Die Royal Collection datiert die Rüstung aber in die 1570er Jahre und sieht darin einen Wiederhall der am englischen Hof aufgeführten Maskeraden, der durch die Feldlagerszene mit Soldaten in historisierenden Rüstungen im Hintergrund fortgeführt wird. Ähnliches ist auch für die Rüstung des Reiterbildes von Robert Peake aus den Jahren 1606 / 1608 zu vermuten, da bislang noch keine Rüstung mit der des Porträts identifiziert werden konnte (**Abb. 25**).¹⁸⁴ Blickt man auf die Porträts, in denen Henry Stuart nicht in Rüstung dargestellt ist, lassen sich bislang keine der Kostüme mit den wenigen erhaltenen textilen Objekten der Zeit identifizieren. Allerdings darf daraus nicht der Schluss gezogen werden, dass es sich um Phantasielokosten handelt. Vielmehr beruht dieser Umstand auf der allgemein schlechten Überlieferungslage von textilen Kleidungsstücken. Im Victoria and Albert Museum befindet sich ein Doublet, welches dem Kostüm von James Hamilton, 1st Duke of Hamilton († 1649), in dem Porträt von Daniel Mytens sehr ähnelt (**Abb. 44-45**).¹⁸⁵ Darin zeigt sich der englische Royalist in einem silbernen Doublet mit geschlitzten Partien an den Oberarmen und am Brustbereich. Zwar entspricht es nicht exakt dem Doublet des Victoria and Albert Museums, doch zeigt der kurze Vergleich den Realitätsgehalt der Kostüme bzw. der Gewandungen auf.¹⁸⁶

¹⁸² Anonymus (nach I. Oliver). Prinz Henry Frederick, Prince of Wales, 1. H. 17. Jh., Öl auf Leinwand, 137 x 130 cm, National Trust Swindon.

¹⁸³ Bei diesem Porträt handelt es sich wohl um ein „ausgeschnittenes“ Brustbild Henry Fredericks, dass auf dem Bildnis aus dem National Trust in Swindon beruht. Robert Peake (?). Henry, Prince of Wales, vor 1619, Öl auf Leinwand, 52 x 40,6 cm, St. Johns College Cambridge, abgerufen unter <https://artuk.org/discover/artworks/henry-15941612-prince-of-wales-wearing-jousting-armor-139465/search/keyword:henry-prince-of-wales--referrer:global-search/page/4/view_as/grid>, am 21.01.2022.

¹⁸⁴ Vgl. Grancsay, Stephen V.: Museum armour and a Van Dyck portrait from Vienna, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 8, 9 (1949 / 1950), S. 270-273, hier: S. 270-272; Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995, S. 76; Brown: Van Dyck, S. 168; Millar: Van Dyck in England, S. 422-423; Gordenker: Van Dyck and Dress, S. 34; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; Reinhardt: Tizian in England, S. 181 und S. 206 sowie MacLeod: Henry, Prince of Wales (Nr. 32), S. 101.

¹⁸⁵ Anonymus (Italien / England). Doublet, 1625-1630, Seide / Leinen, 66 x 96 cm, Victoria and Albert Museum London (T.59-1910) sowie Daniel Mytens. James Hamilton, 1st Duke of Hamilton, 1629, Öl auf Leinwand, 221 x 139,7 cm, National Galleries Scotland.

¹⁸⁶ Vgl. Zander-Seidel, Julia: Die Lesbarkeit frühneuzeitlicher Kleidung, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015

3.2.2 Die Garnitur von Henry F. Stuart als stählerne Robe

Betrachtet man das postume Porträt Henry Fredericks, erfolgt in diesem eine modische Nutzung der Windsor-Garnitur als Robe durch die Kombination mit textiler Kleidung. Aber auch durch das Fehlen von bestimmten Rüstungsteilen wird das Bildnis aus einer bloßen militärischen Sphäre herausgerückt. Dennoch muss auf den Umstand verwiesen werden, dass der Stuartprinz die Windsor-Garnitur trägt und diese nicht als ein gesondertes Attribut aufgenommen wurde. Zum Vergleich wird bei dem Porträt von Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport († 1666), lediglich der Harnisch von dem Porträtierten selbst getragen (**Abb. 46**).¹⁸⁷ Die restlichen Rüstungsteile befinden sich auf einem Tisch im Hintergrund des Van Dyck'schen Porträts. In dieser Bereitstellung der restlichen Rüstungsteile kann man eine Anlehnung an sog. Rüstszene erkennen. Ein berühmtes Beispiel ist das *Bildnis des Aloph de Wignacourt samt Pagen* von Caravaggio († 1610).¹⁸⁸ In diesem zeigt sich der Großmeister des Malteserordens in voller Rüstung und mit Kommandostab. Von dem rechten Bildrand kommend und den Betrachter anblickend, ist ein Page gerade im Begriff, Aloph de Wignacourt († 1666) den Helm zu überreichen. Eine solche Rüstszene, wie man sie auch in vielen Werken Tizians findet, ist bei dem Porträt von Henry Stuart auszuschließen, da sowohl die restlichen Rüstungsteile fehlen und auch kein Hinweis auf eine weitere Handlung durch den Porträtierten oder eine zweite Person auszumachen ist.¹⁸⁹

Dabei erscheint die Gewandung von Henry Stuart in einer hybriden Form, bei der zwar der Fokus auf der Windsor-Garnitur liegt, diese aber auch mit textilen Kleidungsstücken kombiniert ist. Insbesondere fällt der weiße Kragen auf, der aus dem Brustharnisch hinausragt und über dem Gorget aufliegt. Nicht nur durch seine Helligkeit, die in einem

– 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 10-19, hier: S. 11 und S. 16; Zander-Seidel, Julia: Original und Überlieferung, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 22-27; Doublet (T.59-1910), 1625-1630, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O137746/doublet-unknown/>>, am 14.01.2021; Gordenker: Van Dyck and Dress, S. 29 und S. 34; MacLeod: Prince Henry on Horseback (Nr. 28), S. 94; MacLeod: Prince Henry in French Armour (Nr. 31), S. 100; MacLeod: Henry, Prince of Wales (Nr. 32), S. 101; Fashioning Baroque Male, S. 119 und S. 129-131; MacLeod: Portraits of „most hopeful prince“, S. 39-40 sowie Gordenker: Aspects of Costume, S. 211.

¹⁸⁷ Anthonis van Dyck. Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport, 1637 / 1638, Öl auf Leinwand, 215,9 x 129,5 cm, Yale Center for British Art (The Paul Mellon Collection), abgerufen unter <<https://images.collections.yale.edu/iiif/2/ycba:2e1ff016-0fa2-440c-8e2f-2fd18cb9fe14/full/full/0/default.jpg>>, am 21.01.2022.

¹⁸⁸ Caravaggio. Bildnis des Aloph de Wignacourt samt Pagen, um 1608, Öl auf Leinwand, 195 x 134 cm, Musée de Louvre Paris, abgerufen unter <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062328>>, am 21.01.2022.

¹⁸⁹ Zu dem Bildnis Caravagios und dem Porträt von Blount vgl. Millar, Oliver: Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport (ca. 1597-1666), Nr. IV.169, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 561-562 sowie Beyer: Körperbild und Bildkörper, S. 51-54.

Kontrast zu dem insgesamt dunklen Bildnis steht, sondern auch durch den materiellen bzw. haptischen Kontrast zwischen dem weichen Stoff und dem harten Stahl sticht dieser hervor. In dieser Kombination von Zivilkleidung und Rüstung folgt Van Dyck einer Porträtkonvention, die seit dem 16. Jahrhundert bei zahlreichen Rüstungsporträts zu finden ist und sich schon in früheren Bildnissen des Stuartprinzen wiederfinden lässt. In dem Miniaturporträt von 1610 verwendet Isaac Oliver einen ausladenden, mehrlagigen und stehenden Halskragen, wie man ihn von der spanischen Mode und der Zeit Elizabeths I. kennt (**Abb. 22**). Die Verwendung solcher Kragen kam in anderen (postumen) Darstellungen des Stuartprinzen bis in die 1620er Jahre hinein nicht zum Erliegen. Erst mit der Ankunft Van Dycks 1632 lässt sich ein konsequenter Wandel hin zu den flachanliegenden Kragen erkennen, die sich der neuen europäischen Mode annähern. Demnach erfolgt bei dem postumen Porträt eine Anpassung der zivilen Kleidungsstücke an die zeitgenössische Mode der 1630er Jahre, wohingegen die ca. 30 Jahre ältere Windsor-Garnitur, die aus dem Besitz und somit aus der Lebzeit Henry Fredericks stammt, beinahe historisch bzw. veraltet erscheint. Demzufolge kann im Hinblick auf die Aktualität bzw. Historizität der Gewandung ebenfalls eine gewisse Hybridität festgestellt werden.¹⁹⁰

Trotz der zeitlichen Differenz von Garnitur und textilen Kostüm beeinflussten sich über die Jahrhunderte hinweg Rüstungen und Zivilkleidung gegenseitig. Daher muss bei den folgenden Untersuchungen stets berücksichtigt werden, dass die Rüstungsmode nicht nur die Mode textiler Kleidungen rezipierte, sondern ebenfalls Einfluss auf die Entwicklung des zivilen Kostüms nahm. So war es bspw. die Etablierung der Vollplattenrüstung im 14. / 15. Jahrhundert, die einen immer passgenaueren Schnitt verlangte, was dazu führte,

¹⁹⁰ Vgl. zur Modeentwicklung im 16. und 17. Jahrhundert Fridrich, Anna C.: Mühlsteinkragen – Zur Terminologie frühneuzeitlicher Krägen, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 140-143, hier: S. 141-143; Zander-Seidel, Julia: Mehrlagige Halskrause, Nr. 71, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 152-153; Zander-Seidel, Julia: Einlagige Halskrause, Nr. 72, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 153; Zander-Seidel, Julia: Spitzenkragen mit Drahtgestell, Nr. 82, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 161-162; Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; MacLeod: Henry, Prince of Wales (Nr. 32), S. 101; Patterson: Fashion and Armour, S. 23; Strong: Elizabethan Image, S. 64-70 und S. 116-133; MacGibbon: Prince Henry's Armour (Nr. 29), S. 96; Gordonker: Van Dyck and Dress, S. 33-35; Lening: Kleine Kostümkunde, S. 125-127, S. 132 und S. 135-137; Pirchan: Kostüm-Kunde, S. 56; Von Boehn: Die Mode, S. 185-186, S. 202, S. 211, S. 291, S. 294, S. 297 und S. 311; Stockar: Kultur und Kleidung, S. 22, S. 331 und S. 335 sowie Vincent: Dressing the Elite, S. 19-21.

dass sich die Zivilkleidung der Formensprache der Rüstungen anpasste.¹⁹¹ Als sich die Kleidung im 16. Jahrhundert wieder änderte, glich man die Rüstungsformen entsprechend der neuen, voluminösen Mode an. Eine Übernahme ziviler Kleidungskonventionen ist der sog. Gansbauch, der sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts von Spanien aus entwickelte. Gegen Ende desselben Jahrhunderts entstand in England ein extremer ausgeformter Schnitt dieses Typus, der sog. *peascod belly*. Diese nach unten, spitz zulaufende Form ist ebenfalls bei dem Harnisch der Windsor-Garnitur wiederzufinden (**Abb. 6**). Damit verbunden ist eine sehr enge Taille, deren Schnitt durch den voluminösen Unterteil des Gansbauchdoublets verstärkt wird. Als Beispiel sei dafür auf ein weiteres Doublet aus dem Victoria and Albert Museum verwiesen, das um 1600 / 1610 hergestellt wurde (**Abb. 48**).¹⁹² Der dabei zu erkennende taillierte Schnitt des textilen Vorbildes spiegelt sich ebenfalls bei dem steifen Bauchreif des Harnischs wider (**Abb. 49**).¹⁹³

Eine weitere Entlehnung ziviler Kleidungsstücke ist bei den Tassetten festzumachen. Obwohl man sich bereits unter James I. von extremeren Formen distanzierte, trug man dennoch in den ersten Jahren der neuen Stuartmonarchie weiterhin Pluderhosen.¹⁹⁴ In den Tassetten der Windsor-Garnitur kann man diese Mode erkennen, da sie in einer ähnlich gepufften Weise geformt sind. Somit geben sie ein stählernes Abbild der Mode zu der Zeit Henry Fredericks wider, wodurch sie aber in einem Kontrast zu den enger anliegenden Hosen der 1630er Jahre stehen, wie sie der Stuartprinz in dem postumen Porträt unter den Tassetten trägt. Daran wird abermals der zeitliche Unterschied der Windsor-Garnitur zu ihren textilen Zusätzen sichtbar. Dass man aber unter Tassetten, wie den der Windsor-Garnitur, tatsächlich eine Art Pluderhose trug, zeigt sich bspw. bei dem Porträt Charles I., in dem er die Windsor-Garnitur seines Bruders trägt (**Abb. 29**).¹⁹⁵ Darüber hinaus

¹⁹¹ Vgl. Grancsay: Interrelationships of Costume and Armor, S. 177-188 sowie Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 14-16.

¹⁹² Anonymus (Florenz / England). Doublet, 1600 / 1610, Seide / Wolle, 61 x 112 cm, Victoria and Albert Museum London (183-1900). Zwar hatte man das Kleidungsstück im 19. Jahrhundert noch einmal etwas umgeformt, doch ist weiterhin die stark betonte Taille des Doublets zu erkennen.

¹⁹³ Der Bauchreif des Harnischs dient dazu die Tassetten daran zu befestigen. Dadurch folgt der Bauchreif der ausladenden Form der Tassetten und ähnelt somit dem unteren Teil eines Gansbauchdoublets.

¹⁹⁴ Jedoch folgte man nicht mehr den extrem voluminösen Formen aus der Zeit Elizabeths I., da man sich zugleich an den neuen Moden orientierte, bei denen die oberen Hosenteile nun flacher anlagen.

¹⁹⁵ Vgl. zu den verschiedenen Formen des Gansbauchs und der Pluderhosen am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert und dessen Übernahme in der Rüstungsmode MacLeod, Catharine: James VI of Scotland and I of England, Nr. 3, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 50-52, hier: S. 50 und S. 52; Eser, Thomas: Halber Harnisch für ein Fußturnier, Nr. 43, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 94-95; Taylor, David A. H. B.: Charles I., when Duke of York and Albany (1600-1649), Nr. 9, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg.

parallelisieren zeigen die Plattenhandschuhe mit textilen Handschuhen, die bereits seit der Tudorzeit zur Grundausrüstung des Kostüms sowohl von Männern als auch von Frauen gehörten. Dabei spielt in beiden Fällen die Bedeutung der Ver- und Enthüllung der Hände eine wichtige Rolle. Interessant ist, dass der nicht getragene Plattenhandschuh in den Bildnissen von Henry Stuart und von dem Earl of Kinnoull nicht dargestellt ist, wohingegen bei dem verwandten St. Petersburg Porträt von Charles I. der zweite Plattenhandschuh auf dem Boden hinter dem englischen König zu sehen ist.¹⁹⁶

Ferner wird die hybride Form der Windsor-Garnitur als Robe dahingehend unterstrichen, dass man im Falle der Beine bzw. der Hosen und Schuhe sowohl zivile Kleidungsstücke als auch Rüstungsteile miteinander kombiniert. Diese Zusammenstellung erinnert z.T. an die Garniturform für den Kampf in den Barrieren (**Abb. 2d, 26**). Dort bedurfte es keines Beinzeuges, weshalb man stattdessen zeitgenössische Hosen und Schuhe trug. Allerdings sind in dem Porträt die Diechlinge samt Kniekacheln aufgenommen, welche Teile der textilen Hosenbeine reproduzieren, wodurch insbesondere an dieser Stelle die hybride Form zum Tragen kommt. Zuletzt daher, dass infolge der leichten Seitenstellung des Porträtierten die Unterkleidung, die das Beinzeug kopiert, sichtbar wird. Demzufolge erscheinen die

v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 60-61; Zander-Seidel, Julia: Grüner Wams mit Schlitzmuster, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 85-86; Doublet (183-1900), 1600-1610, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O361544/doublet-unknown/>>, am 15.01.2021; MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Nr. 45, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 120-121; Zander-Seidel, Julia: Grünes Wams mit „Gänsbauch“, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 88-90; Zander-Seidel, Julia: Manneszier. Die Hose, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 110; Kregeloh, Anja: Historische Modenschauen, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg, 2015, S. 28-31, hier: S. 30; Kregeloh, Anja: „Männliche Tracht“, Nr. 17, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 56; Vincent: Dressing the Elite, S. 13-16 und S. 20-21; Von Boehn: Die Mode, S. 180-182 und S. 205; Gordenker: Van Dyck and Dress, S. 34-35; Boenheim: Waffenkunde, S. 100; Koos: Körper in Hüllen, S. 47; Richardson: Armour and Arms, S. 74 sowie Stockar: Kultur und Kleidung, S. 22 und S. 331-335.

¹⁹⁶ Vgl. Kregeloh, Anja: „Chartel Stutzerischen und halb oder oft gantz Frantzösischen Auffzugs [...] A La Modo Matresse“, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 167-169, hier: S. 167-168; Hirschfelder, Dagmar: Bildnis des Johann Eiser, Nr. 36, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 86; Hirschfelder, Dagmar: Herzogin Anna von Bayern in ganzer Figur, Nr. 34, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 82-83, hier: S. 83; Lenning: Kleine Kostümkunde, S. 152; Millar: Charles I (Nr. IV.55), S. 473; Schäffer: Van Dyck. Des Meisters Gemälde, S. 382 sowie Strong: Elizabethan Image, S. 76, S. 120-124 und S. 147-149.

stählerne Kopie sowie ihre textilen Vorlagen in direkter Verbindung übereinanderliegend und zeugen von ihrem engen Rezeptionsverhältnis. Gleiches ist auch für die restlichen Rüstungsteile in dem Porträt festzumachen, da man unter einer Rüstung stets textile Kleidung trug, die i.d.R. der zeitgenössischen Mode folgte. Aufgrund des fehlenden linken Plattenhandschuhs ist die untere Armröhre vollständig sichtbar, ebenso wie die aus der Garnitur hinausragende Unterkleidung (**Abb. 50**). Demnach kopiert die Windsor-Garnitur die darunter liegende Kleidung und präsentiert diese in ihrer Form als stählerne Kopie dem Betrachter, wodurch die Garnitur zu einem Stellvertreter der nicht sichtbaren Kleidung wird. Allerdings muss im Falle des postumen Porträts berücksichtigt werden, dass bei der Wechselwirkung von Garnitur und textiler Kleidung eine zeitliche Differenz im Hinblick auf ihre Aktualität vorliegt.¹⁹⁷ Betrachtet man das letzte Rüstungsteil, welches Teil des postumen Porträts ist, den Tjosthelm, ist dabei kaum ein konkretes Vorbild textiler Kleidung auszumachen. Bei solch Geschlossenen Helmen steht der Aspekt der Ver- und Enthüllung seines Trägers mehr im Fokus. Jedoch blieb bei Helmen grundsätzlich eine Kopie textiler Vorbilder nicht aus. Die primär repräsentativen Kunsthandwerksobjekte sind bzw. waren oftmals mit kostbaren Textilien überzogen oder kopieren in ihren Ornamenten die Formen bzw. Muster ihrer stofflichen Vorbilder.¹⁹⁸

Indessen konnten bei der Kombination textiler Kleidungsstücke mit Rüstungsteilen die stählernen Partien auch in den Hintergrund rücken. In einem Porträt von Robert Devereux, 2nd Earl of Essex († 1601), ist der Favorit Elizabeths I. in einer komplett geschwärzten Rüstung porträtiert (**Abb. 51**).¹⁹⁹ Darüber trägt er aber ein weiteres textiles Kleidungsstück, das den Großteil der Rüstung verdeckt. Infolgedessen erscheint die Rüstung nicht nur als eigenständige Robe, sondern als ein Körperduplikat, dem es ebenfalls möglich war, weitere textile Stoffe zu tragen.²⁰⁰ Verstärkt wird dieses Verständnis von Rüstungen als Roben durch das Tragen von Attributen über ihnen. Vorrangig wird dies durch die Collane des

¹⁹⁷ Vgl. Meyer, Werner: Harnisch, Helm und Rüstung, in: Rüstung und Robe. Katalog zur Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 13.05.2009 – 30.08.2009, hrsg. v. Museum Tinguely, Heidelberg 2009, S. 115-122, hier: S. 115; Beyer: Körperbild und Bildkörper, S. 58-60; Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 14-15 und S. 18; Gordenker: Aspects of Costume, S. 221-222; Von Boehn: Die Mode, S. 291; Gordenker: Van Dyck and Dress, S. 34; Lenning: Kleine Kostümkunde, S. 135; Gordenker: Rhetoric of Dress, S. 93; Patterson: Fashion and Armour, S. 10, S. 29 und S. 44-45; Reinhardt: Tizian in England, S. 206; Vincent: Dressing the Elite, S. 13-16 und S. 21 sowie Grancsay: Interrelationships of Costume and Armor, S. 177, S. 184 und S. 187.

¹⁹⁸ In der Real Armería in Madrid befindet sich heute ein Helm Karls V. aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Helm selbst kopiert dabei die Form eines Baretts und folgt somit dem Stil zeitgenössischer Kopfbedeckungen. Vgl. dazu Grancsay: Interrelationships of Costume and Armor, S. 186-187. Vgl. ebenfalls Strong: Elizabethan Image, S. 117-127 sowie Koos: Körper in Hüllen, S. 64-67.

¹⁹⁹ William Segar. Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1590, Öl auf Leinwand, 112 x 86 cm, National Gallery of Ireland.

²⁰⁰ Vgl. Strong: Elizabethan Image, S. 120-124 sowie Koos: Körper in Hüllen, S. 64-67.

Hosenbandordens geschaffen. Interessant ist, dass sich die Form der Ordenskette bei Van Dyck nicht an älteren Bildnissen orientiert, sondern auf einer eigenen Komposition beruht. In den Porträts zu den Lebzeiten des Stuartprinzen handelt es sich entweder um eine schlichte dunkelblaue Schärpe mit Georgsanhänger oder um eine sehr aufwändige Prunkcollane. Bei Letzterer bestehen die Kettenglieder zum einen aus der Tudor-Rose inmitten des Hosenbandes und zum anderen aus miteinander verflochtenen goldenen Quastenkordeln.²⁰¹ Mit dieser ist Henry Stuart u. a. in einem Porträt von Robert Peake im Ornat des Hosenbandordens dargestellt (**Abb. 52**).²⁰² Im Gegensatz dazu entschied sich Van Dyck für eine einfache Goldkette, bestehend aus kleinen Ringgliedern mit einem goldenen Anhänger des Heiligen Georgs, umgeben vom Hosenband (**Abb. 53**). In dieser schlichten, aber nicht weniger wertvollen Darstellungsweise kann man eine Art militärische Angleichung der Ordenskette sehen, da Van Dyck bei seinen meisten Rüstungsporträts auf diese Form der Collane zurückgriff.²⁰³ Dagegen findet die Prunkcollane zumeist bei Darstellungen der Porträtierten im Ornat des Hosenbandordens Verwendung. Diese formale Abstimmung der Collane wird vor allem an zwei Porträts Charles I. deutlich. Zum einen handelt es sich erneut um das Bildnis des englischen Königs aus St. Petersburg (**Abb. 27**). Zum anderen befindet sich heute in Windsor ein weiteres Porträt Charles I. in Staatsrobe (**Abb. 54**).²⁰⁴ Beide Werke folgen der gleichen Grundgestaltung, wie sie sich auch bei dem postumen Porträt von Henry Stuart zeigt. Trotz des verwandten Porträttypus schafft Van Dyck zwei verschiedene Szenerien, die maßgeblich durch die unterschiedliche Gewandung zum Ausdruck kommen – so durch die Nutzung der schlichten Goldcollane für das Rüstungsporträt und der Prunkcollane bei dem Bildnis in Staatsrobe.²⁰⁵ Folglich kann bei der Zusammenstellung der Gewandung in den Porträts von Anthonis van Dyck von einer bewussten Konzipierung ausgegangen werden, in denen der flämische Künstler Rüstungen in Roben verwandelt. Dadurch rückt die vorrangige Funktion der Windsor-Garnitur als militärisches Schutzobjekt in den Hintergrund und entwickelt sich zu einem Standeszeichen.

²⁰¹ Diese Form der Collane entspricht auch noch der heutigen Form der Ordenskette.

²⁰² Robert Peake. Henry, Prince of Wales, im Ornat des Hosenbandordens, um 1612, Öl auf Leinwand, 203,2 x 121,9 cm, Magdalen College Oxford.

²⁰³ Eine Ausnahme ist bspw. das Reiterbildnis Charles I. mit M. de St. Antoine von 1633 (RCIN 405322) in dem Charles I. eine blaue Schärpe mit Georgsanhänger trägt.

²⁰⁴ Anthonis van Dyck. Charles I. in Staatsrobe, 1636, Öl auf Leinwand, 248 x 153,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404398).

²⁰⁵ Vgl. Millar, Oliver: Charles I (1600-1649) in Robes of States, Nr. IV.44, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 473; Millar: Henry Frederick (Nr. IV.129), S. 531; Millar: Charles I (Nr. IV.55), S. 473; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 296, S. 300 und S. 308-314; Sharpe: Personal Rule, S. 224-227; Grancsay: Interrelationships of Costume and Armor, S. 183; Hille: Apelles and Sprezzatura, S. 151-152; Olausson: Role of Greatness, S. 190; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 160 sowie White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 221-222.

Neben der komplexen Ornamentik der Windsor-Garnitur und ihrer Bedeutung ist es die Frage der Konstruktion verschiedener Körper Henry Fredericks im Porträt, die es im Folgenden weiter zu untersuchen gilt.

4. Der Körper im Körper – Rüstungen zwischen Maskierung und Enthüllung

4.1 Lilien, Disteln und Rosen – Eine königliche Hülle?

4.1.1 Die Bedeutung der Ornamente

Um die Vielschichtigkeit der Ornamente der Windsor-Garnitur zu verstehen und die Bedeutung die sie mit in das Porträt transferieren, bedarf es zunächst eines kurzen Blickes auf den Porträtierten selbst. Am 19. Februar 1594 wurde Henry Fredrick Stuart als ältester Sohn James VI. von Schottland und Anna von Dänemark († 1619) auf Stirling Castle in Schottland geboren. Anlässlich dessen und der sechs Monate später erfolgten Taufe wurden große Feierlichkeiten, wie Bankette, Turniere und Maskeraden abgehalten, bei denen Henry Stuart bereits als zukünftiger Thronfolger von Schottland (und England) propagiert und mit antiken Helden wie Herkules, König Arthur, Alexander dem Großen oder Achilles verglichen wurde. Kurz nach der Übernahme des englischen Throns 1603 durch seinen Vater reiste der junge Stuartprinz ebenfalls nach England und wurde bereits im Sommer desselben Jahres zum Ritter des Hosenbandordens geschlagen.²⁰⁶ Durch diverse Quellen ist man über die Erziehung und Interessen Henry Fredericks in seinen frühen Lebensjahren gut unterrichtet. Neben Tanz, Tennis, Jagd u. Ä. beschäftigte er sich vornehmlich mit seiner militärischen Ausbildung. Ferner hegte er ebenso wie seine Mutter ein großes Interesse an Maskeraden und an der Kunst. Daher begann Henry Stuart selbst frühzeitig eine eigene Sammlung von Kunstwerken, Büchern, Rüstungen u. Ä. zusammenzustellen, die nach seinem Tod in den Besitz seines jüngeren Bruders überging.²⁰⁷

²⁰⁶ Vgl. Williamson, Jerry Wayne: *The Myth of Conqueror. Prince Henry Stuart. A Study of 17th Century Personation*, New York 1978, S. 1-2, S. 5-10, S. 16-18 und S. 22; Sutton, James M.: *Henry Fredrick, Prince of Wales*, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-1008330?rskey=8L V4DI&result=1>>, am 07.10.2021; MacLeod, Catharine: *A New Royal Family*, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 44-45; Belting: *Faces*, S. 127-128; Strong: *Henry and Lost Renaissance*, S. 9-10 und S. 14; Wilks: *Introduction*, S. 11; Fowler, *A true Reportarie*, fol. 4-5 und fol. 18-19 sowie Mercer: *Prince Henry Stuart*, S. 2.

²⁰⁷ Vgl. Wilks, Timothy: „Paying special Attention to the Adorning of a most beautiful Gallery“. *The Picture Gallery at St. James’s Palace (1600 – 1649)*, in: *The Court Historian X*, 2 (2005), S. 149-172, hier: S. 150-153; Cust, Lionel: *The Royal Collection of Paintings at Buckingham Palace and Windsor Castle*, Bd. 2, London 1906, S. 283; Pollnitz, Asyha: *Princely Education in Early Modern Britain*, Cambridge 2015, S. 316-317 und S. 344-350; Wilks, Timothy: *Princely Collecting*, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 118-119; Van der Doort’s *Catalogue*, S. XIV-XV; Williamson: *Myth of Conqueror*, S. 18 und

Als Henry Stuart im Juni 1610 zum Prince of Wales erhoben wurde, hatte man bereits einen Mythos um seine Person als designierten Thronfolger sowohl in seinen Porträts als auch in schriftlichen Berichten erschaffen. Vor allem bei Maskenspielen und Turnieren, in denen der Stuartprinz ab 1605 selbst teilnahm, demonstrierte man ein Bild einer neuen, geregelten Erbmonarchie des Stuarthauses. Dabei lag vor allem der Fokus auf der künftigen Stellung Henry Fredericks als König und militärischem Befehlshaber, wie die bislang präsentierten Porträts Henry Stuarts demonstrieren. Dies zeigt sich auch an dem wachsenden Interesse an politischen und militärischen Themen in seinen letzten Lebensjahren.²⁰⁸ Daneben baute der junge Prinz bereits ein politisches Netzwerk in Europa auf, bei dem er u. a. Kontakte zu Maurits von Oranien oder Claude de Lorraine knüpfte. Mit dem frühen Tod von Henry Stuart am 6. November 1612 kam die Glorifizierung seiner Person jedoch keineswegs zum Erliegen. Bereits einen Tag nach seinem Tod wurde das erste von ca. 50 Trauergedichten, die den Stuartprinzen priesen, publiziert. In dem Porträt Van Dycks kann ebenfalls eine Art der *memoria* für den verstorbenen Bruder des späteren Königs Charles I. gesehen werden, das allerdings in einer eigenen und sehr komplexen Weise an Henry Stuart erinnert.²⁰⁹

Dabei ist das postume Porträt maßgeblich durch die Windsor-Garnitur bestimmt, die Henry Stuart im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts als Geschenk erhielt. Daher ist die Konzeption ihrer Ornamentik keine Innovation von Van Dyck selbst, sondern ein Rückgriff auf einen bereits bestehenden Entwurf, wodurch die mit der Garnitur verbundene Symbolkraft in das knapp 30 Jahre später angefertigte Bildnis transportiert wird. In ihrer Bedeutung unterscheiden sich die verwendeten Garnitursymbole zunächst dahingehend,

S. 40-42; MacLeod: Festivals, Masques and Tournaments, S. 92-93; Waterhouse: Painting in Britain, S. 18; Strong: Henry and Lost Renaissance, S. 11-16, S. 26-33, S. 63-66, S. 133, S. 138-139, S. 145-146, S. 184-188, S. 191-198 und S. 208-209; Strong: English Icon, S. 20 und S. 26-27; Gaunt: Court Painting, S. 73-75; Parry: Golden Age Restor'd, S. 72-79 und S. 82 sowie Wilks: Introduction, S. 13-17.

²⁰⁸ Darunter fiel etwa die Förderung der East India Company oder die Frage nach der Beteiligung an militärischen Unternehmungen im Hinblick auf die konfessionellen Unruhen in Europa.

²⁰⁹ Vgl. Smuts, Malcolm: Prince Henry and his World, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 19-31, hier: S. 19, S. 25-27 und S. 29; Ladegast, Anett: Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens. Zum Verhältnis von Körper und Porträt in römischen Grabmalern um 1500, in: Kunsttexte.de 4 (2010), abgerufen unter <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8275>>, am 04.10.2021, S. 1-17, hier: S. 1-3; Goldring, Elizabeth: „So iust a sorrowe so well expressed“. Henry, Prince of Wales and the Art of Commemoration, in: Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 280-300, hier: S. 280-281; MacLeod, Catharine: „Our Rising Sun is set“. The Death of Prince Henry, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 160-161; MacLeod, Catharine: Prince Henry and the Wider World, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 140-141, hier: S. 141; Williamson: Myth of Conqueror, S. 27, S. 30-33, S. 43-44, S. 49-58, S. 61-67, S. 149-150 und S. 155-168; Wilks: Introduction, S. 13; Cornwallis, Life and Character, S. 10-11 und S. 18-23; Strong: Henry and Lost Renaissance, S. 31, S. 57-61, S. 67-70 und S. 220-225; Parry: Golden Age Restor'd, S. 64-72 sowie Cornwallis, Life and Death, S. 75.

dass die goldenen Ornamentbänder die spezifische Stellung Henry Stuarts als Prince of Wales und somit als designierten Thronfolger hervorheben, wohingegen das gebläute Bandwerk einen allgemeineren Verweis auf die seit 1603 bestehende Stuartmonarchie gibt.²¹⁰ Blickt man zuerst auf Letzteres, lassen sich die drei Emblempflanzen erkennen: die Fleur-de-Lis, die Tudor-Rose sowie die schottische Distel. Diese sind als repräsentative Zeichen der neuen königlichen Stellung der Stuarts zu verstehen. Als ältestes heraldisches Emblem erscheint dabei die französische Lilie, welche seit 1340 Bestandteil des königlichen Wappens von England ist. Infolge verschiedener politischer und wirtschaftlicher Ansprüche seitens Edwards III. von England († 1377), darunter maßgeblich die Inanspruchnahme des französischen Throns, kam es in der Mitte des 14. Jahrhunderts zur Vierung des englischen Königswappens. In den Feldern zwei und drei des neuen Wappens befinden sich drei nach rechts schreitende goldene, bezungte und bewehrte Löwen auf rotem Grund (1:1:1).²¹¹ In das erste und vierte Feld ist das alte französische Wappen mit goldenen Lilien auf blauem Grund aufgenommen.²¹² Dieser Tradition folgend nahm man ebenso bei der Verzierung der Windsor-Garnitur die Fleur-de-Lis mit auf.²¹³

Bei der zweiten Emblempflanze, der Tudor-Rose, handelt es sich entgegen der Fleur-de-Lis um keine konkrete Schildfigur, doch wird damit auf die direkten Vorgänger des englischen Throns, die Tudors, rekurriert. In seiner ursprünglichen Funktion geht das heraldische Emblem auf das Ende der Rosenkriege (1455-1485) zurück, bei dem durch die Ehe zwischen Henry VII. Tudor († 1509) aus dem Haus Lancaster (rote Rose) und Elizabeth von York († 1503) (weiße Rose) die beiden Linien in der typischen rotweißen Tudor-Rose zusammengeführt wurden. In analoger Weise zeigt sich das heraldische Emblem auf der Garnitur in Form einer blaugoldenen, fünfblättrigen Rose, die das zweifarbige Schema

²¹⁰ Vgl. Millar: Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings, S. 93; Millar: Henry Frederick (Nr. IV.129), S. 531; Van der Doort's Catalogue, S. XIV-XV sowie MacGibbon: Prince Henry's Armour (Nr. 29), S. 96.

²¹¹ Diese sind seit Richard I. Löwenherz († 1199) Teil des königlichen Wappens und wurden bereits in einer abgewandelten Form durch seinen Bruder, John I. († 1216), geführt.

²¹² Bei dem „alten“ Wappen Frankreichs (*Azure, semy of fleur-de-lys, or*) sind die Fleur-de-Lis in einer Vielzahl auf dem blauen Grund aufgebracht. Das Wappenschildfeld ist wörtlich *gesät* (*semy*) mit der Schildfigur. Im Laufe der Zeit reduzierte man sowohl in dem französischen als auch im englischen Königswappen die Anzahl der Lilien auf drei (2:1), was allgemein als das „neue“ Wappen verstanden wird. In dieser Grundgestaltung fand das englische Königswappen bis Georg II. († 1760) Verwendung.

²¹³ Vgl. Brooke-Little, John Philip: Royal Heraldry. Beasts and Badges of Britain, Derby 1981, S. 3-5; Siddons, Michael Powell: Heraldic Badges in England and Wales, Bd. 2, Woodbridge 2009, S. 108-112; Michael, Michael A.: The Little Land of England is Preferred before the Great Kingdom of France. The Quartering of the Royal Arms by Edward III, in: Studies in Medieval Art and Architecture presented to Peter Lasko, hrsg. v. David Buckton, Stroud 1994, S. 113-126, hier: S. 113-118 und S. 122; Hilson, James: Heraldry, Time and the King's Two Bodies. The Palace and Abbey at Westminster (1253 – 1363), in: Heraldry in Medieval and Early Modern State Rooms, hrsg. v. Torsten Hiltmann / Miguel Metelo de Seixas, Ostfildern 2020, S. 29-52, hier: S. 39-40; Woodcock, Thomas / Robinson, John Martin: The Oxford Guide to Heraldry, Oxford 1988, S. 187-188 sowie MacGibbon: Prince Henry's Armour (Nr. 29), S. 96.

seines Vorbildes übernimmt. Obwohl heute nur noch selten erhalten, war es möglich, Rüstungsornamente farbig zu gestalten. In dem bereits erwähnten Porträt aus dem Dunster Castle, in dem der Stuartprinz die Rüstung von Henri IV. trägt, erkennt man, dass Teile der Ornamentik wohl einst farbig gefärbt waren (**Abb. 42**). Die heute in Windsor erhaltene Garnitur (**Abb. 17**) weist allerdings keine Farbreste mehr auf. Zwar wäre eine Darstellung der Tudor-Rose in ihrem typischen Rot-Weiß grundsätzlich möglich gewesen, jedoch entschied man sich für eine einheitliche Verzierung der Windsor-Garnitur. Der einzige Anknüpfungspunkt an das Farbschema der Tudor-Rose lässt sich in dem rotweißen Federputz finden.²¹⁴ Marianne Koos stellt dahingehend fest, dass das blaugoldene Farbschema allerdings auf die spanische Mode textiler Kleidung zurückzuführen sei.²¹⁵

Dessen ungeachtet dienten beide Emblempflanzen der Legitimation der Stuartherrschaft, indem man emblematisch an die vorangegangenen Herrscher Englands anknüpfte. Dies zeigt sich ebenfalls an dem Wappen James I., welches er seit seiner Inthronisierung 1603 führte und ebenso von den folgenden Stuartherrschern genutzt wurde.²¹⁶ In der Prunkausführung ist das Wappen ein geviertes Spitzschild, umgeben von dem goldblauen Hosenband mit goldenem Wahlspruch. Das erste sowie vierte Feld ist nochmals geviert und beinhaltet das seit 1406 „modernisierte“ Königswappen von England (Lilien 2:1). Um seine anhaltende Stellung als König von Schottland und die dadurch verbundenen Kronen beider Monarchien zum Ausdruck zu bringen, nahm James I. das schottische Wappen im zweiten Feld auf. Dabei handelt es sich um einen nach rechts steigenden, blaubewehrten und blaubezungten roten Löwen innerhalb eines roten Doppellilienbords auf goldenem Grund (**Abb. 55**).²¹⁷ Daneben nimmt das Wappen Irlands mit goldener Harfe auf blauen Grund seit James I. das dritte Feld ein. Darin kann abermals eine Anknüpfung an die Tudormonarchie gesehen werden, denn seit Henry VIII. sind die englischen Monarchen nicht mehr nur Lords, sondern Könige von Irland gewesen.²¹⁸ Als einen neuen Schildhalter führte der Stuartkönig ebenfalls das Schottische Einhorn ein, welches aber für die Ikonographie der Porträts des englischen

²¹⁴ Vgl. Thorstad, Audrey M.: Establishing a Royal Connection. Tudor Iconography and the Creation of a Dynastic Grand Narrative, in: *Heraldry in Medieval and Early Modern States*, hrsg. v. Torsten Hiltmann / Miguel Metelo de Seixas, Ostfildern 2020, S. 103-119, hier: S. 104 und S. 106-107; Eaves / Norman: *Armour of Henry* (Nr. 9), S. 159-160, S. 164-165 und S. 170-172; Siddons: *Heraldic Badges*, S. 221-226; MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96; Brooke-Little: *Royal Heraldry*, S. 1 sowie Hilson: *Heraldry, Time and King's Two Bodies*, S. 34 und S. 40-41.

²¹⁵ Vgl. Koos: *Körper in Hüllen*, S. 47-48.

²¹⁶ John Guillim. *Wappen James I. von England, 1610*, Tinte auf Papier, Maße: N.N., College of Arms London.

²¹⁷ In dieser Form fand es erstmals durch Alexander II. von Schottland († 1249) bzw. dessen Sohn Alexander III. († 1286) Verwendung. Vgl. dazu Siddons: *Heraldic Badges*, S. 159.

²¹⁸ Die übrigen Bestandteile des Wappens, wie Helmzier etc. folgen den allgemeinen Formen des englischen Königswappens und zeugen ebenfalls von der Anknüpfung an die vorherigen Herrscher/innen von England.

Königshauses sowie bei der Gestaltung der Windsor-Garnitur keine Rolle spielt. Bedeutender ist die Gestaltung des Wappenpostaments. Bei diesem wachsen aus dem Wahlspruch *Dieu et mon Droit* je eine Ranke zur Linken und zur Rechten hinaus, die jeweils eine Tudor-Rose, ein dreiblättriges Kleeblatt sowie eine Distel tragen.²¹⁹ Dadurch ist an dieser Stelle nochmals auf die Vereinigung der Kronen von England, Schottland und Irland hingewiesen, welche die Herrschertradition, in die sich die Stuarts ab 1603 einreichten, verdeutlicht.²²⁰ Aufnahme fand das Wappen selbst auf dem zu der Garnitur gehörenden Shaffron (**Abb. 10a**). Allerdings erfolgt dabei eine Anpassung an Henry Stuart und seine Stellung als Prince of Wales durch die Ergänzung des typischen weißen Turnierkragens.

Der dynastische Umbruch wird auch an der letzten Emblempflanze, der schottischen Distel, sichtbar. Als Verweis auf die schottische Herrschaft ist die Distel bei der Garnitur in prominenter Weise platziert. Sowohl auf der Garnitur als auch in dem Porträt ist das heraldische Emblem bei den zentralen Ornamentbändern im Vergleich zur Tudor-Rose und der französischen Lilie größer dargestellt. Ferner ist die Distel durch ihre Positionierung bei den Schultern sowie den Armkacheln deutlich hervorgehoben (**Abb. 12**). Allerdings wird durch die Ornamentik des Helms ebenfalls die Fleur-de-Lis, welche sich an der Seite sowie auf der Front des Tjosthelms befindet, innerhalb des Porträts in den Vordergrund gerückt (**Abb. 56**). Dies ist dahingehend interessant, da man sich anscheinend bewusst für den Tjosthelm entschied und nicht für den Helm der Feldrüstung, bei dem an jenen Stellen die schottische Distel sowie die Tudor-Rose zu sehen sind (**Abb. 8-9**). Dadurch entsteht eine Hierarchie der heraldischen Embleme, bei der die Übernahme des englischen Throns durch die hervorgehobene Distel betont und zugleich mit den Fleur-de-Lis an die heraldische Tradition des englischen Königswappens angeknüpft wird. In ihrer Gesamtheit repräsentieren die Emblempflanzen die familiäre Stellung des Porträtierten als Mitglied des neuen Herrscherhauses. Ihre Zusammengehörigkeit wird ebenfalls daran deutlich, dass die zunächst für sich alleine stehenden heraldischen Embleme durch die goldenen

²¹⁹ In der Version von John Guillim fehlt zwar das Kleeblatt, aber durch schriftliche Beschreibung des Wappens, kann davon ausgegangen werden, dass das Kleeblatt ebenfalls Bestandteil des Wappens war.

²²⁰ Vgl. Pinches, John Harvey / Pinches, Rosemary V.: *The Royal Heraldry of England*, London 1974, S. 88-89, S. 159-160 und S. 168-173; Marks, Richard / Payne, Ann: *British Heraldry from its Origins to c. 1800*, London 1978, S. 14-15 und S. 77; Woodcock / Robinson: *Oxford Handbook Heraldry*, S. 188-189; Hilson: *Heraldry, Time and King's Two Bodies*, S. 36; Michael: *Little Land of England*, S. 123; Thorstad: *Establishing a Royal Connection*, S. 104 und S. 106 sowie Brooke-Little: *Royal Heraldry*, S. 7-10 und S. 14-16.

Ornamentbänder miteinander verbunden werden und so die Zusammenführung der verschiedenen Kronen durch die neue Stuartherrschaft veranschaulicht wird.²²¹

Indes wäre bei einer alleinigen Betrachtung der heraldischen Embleme eine exakte Identifizierung der Person Henry Fredericks aufgrund des vergleichsweise allgemeinen Deutungshorizontes der Emblempflanzen nicht möglich. Eine spezifischere Verknüpfung zu dem Stuartprinzen erlaubt erst das Zusammenspiel mit dem Sigel des goldenen Bandwerks. Die Krone des Sigels wurde aus der Devise des Princes of Wales übernommen, die sich seit Edward VI. († 1553), Sohn Henrys VIII., aus einer Helmzier ohne Wappenschild mit einer durch Edelsteine besetzten offenen Krone, deren Zacken abwechselnd eine Lilie sowie ein Tatzenkreuz tragen, zusammensetzt. Darin befinden sich drei weißgoldene Straußenfedern, deren untere Enden von einem blaugoldenen Spruchband umschlungen sind, welches das Motto *Ich dien* trägt. Die Kombination des Sigels, bestehend aus der Krone der Devise des Princes of Wales und der lateinischen Ligatur des Anfangsbuchstabens des Trägers und des Titels *princeps*, geht auf eine gängige Bildtradition der vorangegangenen Fürsten von Wales zurück. Im Victoria and Albert Museum ist heute ein Teil eines Buntglasfensters erhalten, das in die 1540er Jahre datiert wird (**Abb. 57**).²²² In seinem Zentrum zeigt es die vollständige Devise Edwards VI. als Prince of Wales, umgeben von den Buchstaben E und P.²²³

Aufgrund des Sigels datierte man die Windsor-Garnitur lange Zeit in das Jahr 1610, in dem Henry Stuart offiziell zum Prince of Wales erhoben wurde. Allerdings ist die Führung der Devise keineswegs an die Verleihung des Titels geknüpft. Wie an dem Buntglasfenster bereits dargelegt, führte bspw. Edward VI. die Prince of Wales Devise, obwohl er nie offiziell zu selbigem ernannt wurde. Ähnliches ist auch innerhalb der Porträts von Henry

²²¹ Vgl. Marek, Kirstin: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, Paderborn 2009, S. 247-248; Hearn, Karen: Introduction, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 9-10, hier: S. 10; Wethey, Alice Sutherland / Wethey, Harold E.: Two Portraits of Noblemen in Armor and their Herladry, in: *The Art Bulletin* 62, 1 (1980), S. 76-96, hier: S. 78-79; Belting: *Porträt und Wappen*, S. 90-92 und S. 95-96; Smuts: *Henry and his World*, S. 20-23; Michael: *Little Land of England*, S. 122; Hilson: *Heraldry, Time and King's Two Bodies*, S. 35, S. 40-41 und S. 45; Thorstad: *Establishing a Royal Connection*, S. 107; Woodcock / Robinson: *Oxford Handbook Heraldry*, S. 172; MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96; Peacock: *Picturing Courtiers and Nobles*, S. 138 sowie Belting: *Faces*, S. 160-161.

²²² Anonymus. Buntglas mit der Devise Edwards VI. als Prince of Wales, um 1540, Glas / Farbe, 40,5 x 39,9 x 3,2 cm, Victoria and Albert Museum London (C.453-1919).

²²³ Vgl. Goldring, Elizabeth: *Herladic Drawing and Painting in Early Modern England*, in: *Painting in Britain (1500 – 1630)*, hrsg. v. Tarnya Cooper et al., Oxford 2015, S. 262-277, hier: S. 262; *Panel (C.453-1919)*, um 1540, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O7828/panel-unknown/>>, am 30.01.2022; Griffiths, Ralph Alan: *Prince of Wales*, in: *LexMA VII* (1995), Sp. 212-213; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 41; MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96; Siddons: *Heraldic Badges*, S. 35-37, S. 155 und S. 179-189; Brooke-Little: *Royal Heraldry*, S. 5-6 und S. 8; Hilson: *Heraldry, Time and King's Two Bodies*, S. 34; Thorstad: *Establishing a Royal Connection*, S. 106; Millar: *Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings*, S. 93 sowie Hearn: *Introduction*, S. 10.

Stuart festzumachen, in denen die Devise bereits einige Jahre vor seiner Erhebung zum Prince of Wales Verwendung findet. Die frühesten Darstellungen, die ihn als Prince of Wales benennen, sind zwei Drucke von 1603 bzw. 1604. Das ältere Bildnis geht auf Cornelis Boel († 1621) zurück und befindet sich heute ebenso wie der jüngere Druck von Crispijn de Passe d. Ä. († 1637) in der Royal Collection in Windsor (**Abb. 58-59**).²²⁴ In beiden Drucken wird Henry Stuart durch eine lateinische Umschrift als *HENRICUS PRINCEPS WALLIAE* betitelt und das sieben bzw. sechs Jahre vor seiner offiziellen Erhebung. Darüber hinaus integrierte Cornelis Boel in seinen Stich die Devise des Princes of Wales, wodurch klar wird, dass die Führung nicht an die offizielle Ernennung gebunden war. Gleiches verdeutlichen auch zwei der drei Porträts von Robert Peake, die zwischen 1605 und 1608 entstanden. Sowohl in dem Bildnis von Henry Stuart zu Pferd als auch in dem Turiner-Porträt wird die Devise bereits verwendet, um die Position als ursprünglichen Thronfolger zu unterstreichen (**Abb. 24-25**). Somit erscheint die Führung der Devise seit der Bindung des Fürstentums Wales an die englische Krone im 14. Jahrhundert mehr aus einer Tradition heraus bestimmt, als dass sie an die faktische Erhebung zum Prince of Wales gebunden war. Demnach folgt die Gestaltung des Siegels der Windsor-Garnitur einer Bild- respektive Devisenkonvention, die auf der Tradition beruht, dass der der älteste Sohn des englischen Monarchen automatisch als Prince of Wales angesehen wird.²²⁵

Betrachtet man die Symbole der Windsor-Garnitur innerhalb des postumen Porträts, fällt insbesondere eine Abweichung auf. Obwohl Van Dyck in der Gesamtheit die Garnitursymbole sehr detailgetreu in sein Porträt übernommen hat, erfolgte bei dem Siegel eine Anpassung. Dabei ist das Siegel so stark reduziert, dass es nur noch aus dem Buchstaben H besteht, wodurch die Vorrangstellung Henry Stuarts als *princeps* im Hinblick auf seine Stellung als Prince of Wales verloren geht. Ferner ist das gekürzte Siegel lediglich an vier Stellen auf der Garnitur angebracht: bei der rechten Hentze, der rechten Tassette, innerhalb des goldenen Ornamentbandes des Brustharnischs auf Höhe des Rüstakens sowie auf der

²²⁴ Cornelis Boel. *Henricus Princeps Walliae*, Kupferstich auf Papier, 23,4 x 16 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601450) sowie Crispijn de Passe d. Ä.. *Henricus Princeps Walliae*, Kupferstich auf Papier, 14 x 8,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601445).

²²⁵ Chirelstein, Ellen: *Lady Elizabeth Pope. The Heraldic Body*, in: *The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660)*, hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 36-59, hier: S. 51-54; *HENRICVS PRINCEPS WALLIAE MAGNAE BRITANNIAE REGIS PRIMOGENITVS* (RCIN 601450), 1603-1618, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/15/collection/601450/henricvs-princeps-walliae-magnae-britanniae-regis-primogenitvs>>, am 30.01.2022; *HENRICVS WALLIAE PRINCEPS* (RCIN 061445), 1604, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/601445/henricvs-walliae-princeps>>, am 30.01.2022; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 41; MacLeod: *Prince Henry* (Nr. 60), S. 142; Weigl: *And when slow Time*, S. 152-153 und S. 157; Wilks: *Henry on Horseback*, S. 175; MacLeod: *Prince Henry on Horseback* (Nr. 28), S. 94; MacLeod: *Portraits of „most hopeful prince“*, S. 36 sowie Strong: *Henry and Lost Renaissance*, S. 69-70.

rechten Schulter. Bei Letzterem kann allerdings noch die Ligatur des Sigels erahnt werden (**Abb. 60**). Aber auch dort wurde, wie in den anderen Fällen, die Krone entfernt.²²⁶ Ferner ist auch die Postierung der Collane innerhalb des Porträts als bewusstes Mittel der Anpassung der Ornamentik zu verstehen. Der Anhänger der Collane befindet sich nämlich an derjenigen Stelle, wo bei der Windsor-Garnitur das Sigel in prominentester Position zu sehen wäre.²²⁷ Diese Abwandlung muss als bewusste Modifikation vonseiten der Auftraggeberin Henriette-Marie gesehen werden. Bei einer exakten Übernahme der Ornamentik wäre die Stellung Henry Fredericks als eigentlicher Thronfolger, die nach seinem Tod auf Charles I. überging, in dem Porträt weitertransportiert worden und hätte in Konkurrenz zur gegenwärtigen Position von Charles I. als englischen König gestanden. Es scheint daher, dass zwar mittels der Garnitur eine explizite Identifizierung des Porträtierten weiterhin gewährleistet ist, jedoch verweist das gekürzte Sigel innerhalb des Porträts nicht mehr auf den ursprünglichen Thronanspruch Henry Stuarts. Inwieweit die veränderte Rhetorik innerhalb des Porträts wahrgenommen wurde, ist nur schwer zu rekonstruieren. Allerdings darf davon ausgegangen werden, dass solche Änderungen bemerkt wurden. Magnus Olausson arbeitet in seinem Beitrag *The Role of Greatness* die Wichtigkeit der Gewandung und dessen Rhetorik als spezifischen Code für die Charakterisierung des Porträtierten heraus, bei dem abweichende Änderungen den Zeitgenossen auffielen. Demzufolge ist die Abwandlung des Sigels kein zu unterschätzender Faktor im Hinblick auf die Aussagekraft des postumen Porträts, über dessen Wirkung man sich im 17. Jahrhundert bewusst gewesen sein musste.²²⁸

4.1.2 Zwischen Dekor und Identifizierung – Die Rüstung als Erkennungsmerkmal im Porträt?

Anhand der Untersuchung der Bedeutung von den Garnitursymbolen wurde deutlich, dass es sich bei diesen nicht bloß um dekorative Elemente handelt, sondern, dass sie als Teil der gesamten Ornamentik eine Doppelfunktion beanspruchen. Grundsätzlich sind die Emblempflanzen und das Sigel in ihrer Gestaltung in die gesamte Verzierung der Windsor-Garnitur miteingebunden und erscheinen von ihr nicht losgelöst. Dennoch stehen die

²²⁶ Vgl. Siddons: *Heraldic Badges*, S. 153-155; Thorstad: *Establishing a Royal Connection*, S. 104 und S. 106-107 sowie Woodcock / Robinson: *Oxford Handbook Heraldry*, S. 180.

²²⁷ Diese ikonographische Anpassung ist bislang in der Forschung noch unbehandelt geblieben, spielt aber für die Frage nach der Funktion der Rüstung als Zweitkörper und ihrer symbolischen Tragweite im Porträt eine äußerst wichtige Rolle.

²²⁸ Vgl. Olausson: *Role of Greatness*, S. 187-188; Larsson: *Portraits and Rhetoric*, S. 40; Olausson: *State Portrait*, S. 71-72; Van der Doort's *Catalogue*, S. XIV-XV; Millar: *Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings*, S. 93 sowie Larsson: *Nur die Stimme fehlt*, S. 17-18.

Garnitursymbole in einem Kontrast zu den flächigen bzw. füllenden Ornamenten, wie etwa den Arabeskenranken. Letztere verfolgen primär ein künstlerisches Ziel im Sinne einer Objektverzierung in Anlehnung an das zeitgenössische Kunstinteresse. Die Symbole der Garnitur beanspruchen darüber hinaus eine autonome heraldische Geltung, die nach Charles Sanders Peirce in ihrem symbolischen Gehalt über eine ikonische und indexikalische Zeichenhaftigkeit hinausgeht. In ihrer Funktion verweisen sie auf der Grundlage von Konventionen bzw. Bildtraditionen auf mentale Bilder, die dem Betrachter ein sog. „unmittelbares Objekt“²²⁹ liefern, welches die Bedeutung der Garnitursymbole als Mitgliedschaft des Stuarthauses respektive als Inanspruchnahme der Stellung als Prince of Wales demonstriert. Folglich changieren die heraldischen Embleme sowie das Siegel zwischen schmückenden Ornamenten und spezifischen Symbolen, die eine Identifizierung des Trägers erlauben.²³⁰ Dabei beruht die Gestaltung der Windsor-Garnitur aber auf bereits bestehenden Entwürfen von Rüstungen, wodurch das wachsende Bestreben nach ornamentierten Gebrauchsgegenständen unterstrichen wird. Als Vorlage für ihre Ornamentik erscheint vorrangig die Garnitur von Georg Clifford aus dem Metropolitan Museum in New York (**Abb. 16**). Die Garnitur selbst wurde in der königlichen Rüstkammer in Greenwich, vermutlich anlässlich der Ernennung Cliffords zum Organisator der *Accession Day Tilts*, in Auftrag gegeben. In ihrer Grundgestaltung greift die Windsor-Garnitur die goldblauen, vertikalen Ornamentbänder der Clifford-Garnitur auf, in welche ebenfalls Emblempflanzen sowie ein Monogramm eingebunden sind. Im Falle der Garnitur des Earls of Cumberland finden sich anstelle des Siegels zwei gegenübergestellte E's, die durch zwei miteinander verschlungene Ringe verbunden sind (**Abb. 61**). Zweifellos wird Sir Henry Lee die reale Garnitur seines Vorgängers bei den jährlichen Festlichkeiten zur Thronbesteigung Elizabeths I. gesehen haben, aber auch in seiner Stellung als *Master of the Armouries* war ihm vermutlich die Garnitur durch das sog. *Almain Armourer's Album* von Jacob Halder bekannt (**Abb. 62**).²³¹ Daher kann von einer bewussten Rezeption der Clifford-Garnitur seitens Henry Lees als Auftraggeber der Windsor-Garnitur ausgegangen werden. Weiterhin findet sich in dem Rüstungsbuch von Halder eine Garnitur, an die man sich wohl

²²⁹ Nöth: Bildsemiotik, S. 242.

²³⁰ Vgl. Goldring: *Heraldic Drawing*, S. 262; Wethey / Wethey: *Two Portraits and Heraldry*, S. 78-79; Salet: *Emblématique*, S. 24; Nöth: *Bildsemiotik*, S. 241-244; Hilson: *Heraldry, Time and King's Two Bodies*, S. 34; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 12, S. 15 und S. 78; Hearn: *Introduction*, S. 10; Belting: *Faces*, S. 160; Belting: *Porträt und Wappen*, S. 89-90, S. 94-95 und S. 96-97 sowie Woodcock / Robinson: *Oxford Handbook Heraldry*, S. 172-174 und S. 187.

²³¹ Jacob Halder. *The Almain Armourer's Album* (fol. 21v-22r) – Garnitur von George Clifford, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.605&A-1894).

bei den Ornamenten und Symbolen der Garnitur für Henry Stuart anlehnte. So folgte man bei einer Garnitur für Sir Christopher Hatton († 1591) zunächst einem ähnlichen Muster von vertikalen, vergoldeten sowie gebläuten Bändern (**Abb. 63a**).²³² In der Gestaltung der einzelnen Ornamentbänder fallen zwar diverse Unterschiede auf, jedoch findet sich ein Motiv, das ebenfalls Anleihen für das Sigel der Windsor-Garnitur bietet. Dieses setzt sich ähnlich der Clifford Garnitur aus zwei E's zusammen – diesmal aber mit den Vorderkanten zueinander gerichtet – und wird von einer Bügelkrone bekrönt (**Abb. 63b**). Demnach weist es starke Parallelen zu dem Sigel der Windsor-Garnitur auf, weshalb dieses als eine Kombination aus der Garnitur von Clifford sowie der von Hatton erscheint.²³³

Dabei ist die Übernahme bekannter Ornamente keiner mangelnden künstlerischen Kreativität zuzuschreiben, sondern obliegt einer bewussten Anknüpfung an typische Formen der maßgebendsten Rüstkammer Englands. Im Bewusstsein dieser Tradition griff Henry Lee für die Patronage des neuen Stuarthauses auf ein Grundkonzept von Greenwich Rüstungen zurück, passte die Garnitursymbole aber in ihrem Detail dem Adressaten an. Dies geschah durch die Ergänzung der Emblempflanzen um die schottische Distel sowie durch das auf Henry Stuart abgestimmte Sigel. Folglich kleidete Lee als Auftraggeber und Schenker der Garnitur den Adressaten Henry Stuart in die Zeichen der neuen englischen Monarchie und seiner damit verbundenen Position als Prince of Wales. Dementgegen verfolgt die Garnitur von Georg Clifford ein anderes ikonographisches Programm. Dazu muss zuvorderst berücksichtigt werden, dass der Earl of Cumberland die Garnitur für seinen eigenen Gebrauch im Zuge der Turniere anlässlich der Thronbesteigung Elizabeths I. anfertigen ließ. Durch die auf die Tudormonarchin abgestimmten Symbole ist die Garnitur Cliffords mehr ein Instrument der Devotion gegenüber Elizabeth I., bei der in den Ornamenten die höfische (Liebes)Kultur der Zeit dargestellt wird. Folgt man diesbezüglich Marianne Koos, symbolisiert insbesondere das Monogramm der durch zwei Ringe miteinander verbundenen und gespiegelten E's die ewige Verbundenheit und Loyalität Cliffords zu Elizabeth I. von

²³² Jacob Halder. *The Almain Armourer's Album* (fol. 16v-17r) – Garnitur von Sir Christopher Hatton, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.600&A-1894).

²³³ Vgl. Blackmore, L. Howard: *Arms and Armour in the Royal Collection*, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 1-43, hier: S. 7-8; Laking, Guy Francis / Cripps-Day, Francis Henry: *A Record of European Arms and Armour*, Bd. 4, London 1921, S. 52-61; Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.: *Armour Garniture of Sir Christopher Hatton for the Field, Tourney, Tilt and Barriers*, Nr. 6, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 122-144, hier: S. 136; Koos: *Körper in Hüllen*, S. 43-47 und S. 59-70; Grancsay: *Notes on Armor*, S. 86-90; Millar: *Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings*, S. 93; Grancsay: *Historical Arms and Armor*, S. 54 sowie MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96.

England. Somit „kleidete‘ sich [Clifford, TS] also in die Zeichen der Queen“²³⁴, wohingegen Sir Henry Lee dieses Konzept umdrehte und ein Geschenk in Auftrag gab, dass die eigene Stellung des Trägers hervorheben sollte und nicht der Zurschaustellung der Treue und Liebe gegenüber einer zweiten Person diene.²³⁵

Der Vergleich beider Garnituren zeigt deutlich, dass die Intention von Ornamenten auf Rüstungen trotz großer Gemeinsamkeiten sehr verschieden sein kann. In dem postumen Porträt macht man sich insbesondere die Funktion der Windsor-Garnitur als spezifisches Erkennungsmerkmal Henry Fredericks zunutze. Dabei erlaubt das Sigel sowohl in seiner Konzeption der Garnitur als auch in der reduzierten Form des Porträts eine weitestgehend eindeutige Zuschreibung des Stuartprinzen. Die Verwendung des individuellen Sigels als Authentifizierungsmerkmal, wie man es auf der Windsor-Garnitur sehen kann, lässt sich darüber hinaus bei einer Registrierungsmethode von Charles I. finden. In dem *Bericht über die Sammlungen Charles I.* von Abraham van der Doort aus den 1620er / 1630er Jahren erfährt man, dass zur Kennzeichnung der Kunstobjekte und insbesondere bei Gemälden spezifische Zeichen der Besitzer angebracht wurden.²³⁶ Im Zuge dessen markierte man diejenigen Werke, die aus der Sammlung von Henry Stuart stammten, mit einem ähnlichen Sigel wie das der Windsor-Garnitur, welches den (ehemaligen) Besitz der Gemälde durch den Stuartprinzen kennzeichnen sollte. Eines dieser Gemälde ist heute in der Royal Collection erhalten. Es handelt sich dabei um das Werk *Ein Junge schaut durch ein Flügelfenster* eines anonymen niederländischen Künstlers.²³⁷ Auf der Rückseite des Gemäldes ist jenes Sigel noch erhalten, das explizit auf Henry Stuart verweist (**Abb. 64**).²³⁸ Obwohl die Verwendung des Sigels als Kennzeichen bei Kunstobjekten vermutlich erst auf Charles I. zurückgeht, verdeutlicht das spätere Beispiel dennoch, in welchem Maße das Sigel

²³⁴ Koos: Körper in Hüllen, S. 52.

²³⁵ Vgl. Pyhrr, Stuart W.: Of Arms and Men. Arms and Armor at the Metropolitan (1912 – 2012), in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 70, 1 (2012), S. 4-48, hier: S. 33; Laking / Cripps-Day: European Arms and Armour, Bd. 4, S. 55-56; Strong: Elizabethan Image, S. 117-120; Grancsay: Historical Arms and Armor, S. 54-56; Thorstad: Establishing a Royal Connection, S. 107; Brooke-Little: Royal Heraldry, S. 1; Marks / Payne: British Heraldry, S. 14; Michael: Little Land of England, S. 116; Strong: Gloriana, S. 29-30 sowie Koos: Körper in Hüllen, S. 48-52.

²³⁶ „to prevent and keepe them (soe much as in him lyeth) from being spoiled or defaced, to order marke and number them, and to keepe a Register of them [...]“. Horace Walpole, Anecdotes of Painting in England, London 1762, S. 504.

²³⁷ Anonymus. Ein Junge schaut durch ein Flügelfenster – Rückseite mit Sigel, um 1600, Öl auf Leinwand, 73,8 x 61,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 4040972).

²³⁸ In analoger Weise benutzte man ein bekröntes Sigel bestehend aus den Buchstaben C(*arolus*) P(*rinceps*) bzw. C(*arolus*) R(*ex*) für die Werke Charles I. von England.

auf der Windsor-Garnitur bereits zu Lebzeiten Henry Stuarts als ein Erkennungsmerkmal zu verstehen gewesen sein muss.²³⁹

Zwar geht in dem Porträt durch das abgewandelte Sigel der Verweis auf die Position als Prince of Wales verloren, doch ist das Sigel soweit erhalten, dass durch die Initiale des Vornamens eine Identifizierung ermöglicht wird. Demzufolge bleibt die Windsor-Garnitur trotz der Modifikation des Sigels ein Erkennungsmerkmal innerhalb des postumen Porträts. Damit verbunden sind ebenfalls die heraldischen Embleme. Allerdings erlauben sie nur eine allgemeinere Identifizierung des Porträtierten als Mitglied des neuen Königshauses. Trotzdem kann man in diesen eine Rückbindung an eine Form der heraldischen Repräsentation sehen, die seit dem 12. / 13. Jahrhundert nachweisbar ist: der Waffen- oder Wappenrock. Ähnlich dem Wappenschild präsentieren die Überkleider ein Wappen oder ein heraldisches Symbol, wodurch eine Zuordnung des Trägers zu dem jeweiligen Wappenführer ermöglicht wird. Im Fall der Windsor-Garnitur sind die Emblempflanzen direkt auf bzw. in die Rüstung eingearbeitet, worin sich eine Übernahme der heraldischen Repräsentationsweise erkennen lässt, aufgrund dessen die Garnitur als eine Art stählerner Wappenrock betrachtet werden kann.²⁴⁰ Ferner folgen die Garnitursymbole einem allgemeinen Kunstinteresse, bei dem man bereits seit dem 13. Jahrhundert Wappen, Devisen u. Ä. auf verschiedenen Kunst(handwerks)objekten anbrachte, um den Rang des Besitzers sowie seine Zugehörigkeit zu demonstrieren. So wurden sie auf Tellern, Kelchen, Tapisserien, Schränken u. v. m. aufgenommen und fanden schließlich Einzug in die Verzierung von Rüstungen. Insbesondere Silberarbeiten waren eine bevorzugte Objektgattung, um darauf Wappen oder heraldische Zeichen anzubringen.²⁴¹ Am Beispiel

²³⁹ Vgl. Griffey, Erin: Van Dyck Paintings in Stuart Royal Inventories (1639 – 1688), in: *Journal of the History of Collection* 30, 1 (2018), S. 49-63, hier: S. 53; Macleod, Catharine: A Boy Looking through a Casement Window, Nr. 49, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 126; A Boy Looking through a Casement (RCIN 404972), 1600-1610, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/404972/a-boy-looking-through-a-casement>>, am 05.02.2022; Wilks: *Princely Collecting*, S. 119; MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 13; Grancsay: *Museum Armour*, S. 270; Daly: *Emblem und Enigma*, S. 332; Wilks: *Paying special Attention*, S. 155-158 sowie Van der Doort's Catalogue, S. XIII-XV.

²⁴⁰ Vgl. Gamber, Ortwin: *Waffenrock*, in: *LexMA VIII* (1997), Sp. 1904; Gamber, Ortwin: *Lendner*, in: *LexMA V* (1991), Sp. 1872; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 12-13; Peacock: *Picturing Courtiers and Nobles*, S. 138; Hearn: *Introduction*, S. 10; Belting: *Faces*, S. 160; Marek: *Körper des Königs*, S. 247-248; Michael: *Little Land of England*, S. 115-116; Goldring: *Herladic Drawing*, S. 262-265; Hilson: *Heraldry, Time and King's Two Bodies*, S. 32-33 und S. 40-41; Thorstad: *Establishing a Royal Connection*, S. 104 und S. 106 sowie Belting: *Wappen und Porträt*, S. 90 und S. 95-97.

²⁴¹ Vgl. Heck, Kilian: *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumplanung der Neuzeit*, München / Berlin 2002, S. 16-17; Woodcock / Robinson: *Oxford Handbook Heraldry*, S. 187; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 12; MacGibbon: *Prince Henry's Armour* (Nr. 29), S. 96 sowie Belting: *Porträt und Wappen*, S. 96-97.

eines ornamentierten Krugs von Wenzel Jamnitzer († 1585) zeigt sich nicht nur die Materialähnlichkeit der verschiedenen Objekte als Trägermedium für ein Wappen bzw. für die Garnitursymbole, sondern auch die Verwandtschaft der Techniken, durch welche die Ornamente aufgebracht wurden (**Abb. 65**).²⁴² Allerdings bleibt ein gewisser Spielraum bestehen, der eine vergleichsweise flexible Handhabung bzw. Nutzung erlaubt. Insbesondere ab dem 16. / 17. Jahrhundert kann die Nutzung von einer Art Phantasiewappen als dekoratives Element festgemacht werden. Die spezifische Identifikation des Wappens mit einer Familie spielte entgegen der nun wichtigeren Bildtradition von Wappen als Ornamente eine geringere Rolle. Im Zuge der immer stärkeren künstlerischen Verwendung von heraldischen Motiven entwickelten sich Wappen, Devisen u. Ä. ungeachtet ihrer heraldischen Rechtskräftigkeit bereits im Spätmittelalter zu einer Art von *ready-made motifs*²⁴³, die in einfacher Weise zu reproduzieren waren und somit ebenfalls den Weg auf Rüstungen fanden.²⁴⁴

Durch die Windsor-Garnitur und ihre Symbole ist in dem postumen Porträt ein Wiedererkennungsmerkmal geschaffen, wodurch die Identifizierung des Porträtierten ohne die Hinterfragung einer Ähnlichkeit seiner Physiognomie möglich wäre. Daher handelt es sich bei den Garnitursymbolen in Anlehnung an Hans Beltings Aufsatz *Porträt und Wappen. Zwei Medien des Körpers* um ein „Körperzeichen in heraldischer Abstraktion“²⁴⁵. In ihrer Kombination treten sowohl das Porträt als auch die Garnitur als „mediale Gesichter“²⁴⁶ auf, die an die Stelle des physischen Körpers Henry Stuarts treten. Dabei transformieren die heraldischen Embleme sowie das Siegel die Garnitur in einen Zweitkörper, der den Rang des Stuartprinzen in politischer, zeitlicher, räumlicher sowie sozialgesellschaftlicher Hinsicht erweitert. Historisch steht die Verwendung der Garnitursymbole am Ende einer Entwicklungskette, bei der sich das (Wappen)Schild als eine ursprüngliche Waffe zu einem genealogischen Bildträger entwickelte, das als ein Hoheitszeichen zu verstehen ist. Infolgedessen etablierten sich Wappen zu einem Erkennungsmerkmal, das als Stellvertreter

²⁴² Wenzel Jamnitzer. Krug, 1560-1570, Silber / vergoldetes Silber / Gravur / Ätzung, 15,5 x 14,7 cm, Victoria and Albert Museum London (LOAN:GILBERT.541-2008).

²⁴³ Woodcock / Robinson: Oxford Handbook Heraldry, S. 174.

²⁴⁴ Vgl. Belting, Hans / Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 45-48; Tankard (LOAN:GILBERT.541-2008), 1560-16570, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O156617/tankard-jamnitzer-wenzel/>>, am 05.02.2022; Marks / Payne: British Heraldry, S. 78; Woodcock / Robinson: Oxford Handbook Heraldry, S. 172-174; Wethey / Wethey: Two Portraits and Heraldry, S. 78-79; Thorstad: Establishing a Royal Connection, S. 108-109; Hilson: Heraldry, Time and King's Two Bodies, S. 34-35 sowie Belting: Wappen und Porträt, S. 96.

²⁴⁵ Belting: Porträt und Wappen, S. 89.

²⁴⁶ Ebd., S. 90.

derjenigen Personen angesehen werden kann, die es führten.²⁴⁷ Diese Funktion von Wappen kommt insbesondere bei Helmen zum Tragen, da sie – obwohl im Porträt im Regelfall abgesetzt – in ihrer eigentlichen Nutzung das Gesicht ihres Trägers verhüllen. Die Windsor-Garnitur wird demnach innerhalb des Porträts zu einem medialen Gesicht bzw. Körper, dem eine Autonomie zugesprochen werden kann und als doppelter Körper den Großteil des physischen Körpers Henry Fredericks einnimmt und formt. Als eine Art *Interface* zwischen dem physischen Körper und dem Betrachter dient der mediale Zweitkörper der Identitätsstiftung des Porträtierten. Im genealogischen Sinne präsentiert dieser einen scheinbar unsichtbaren Körper, der mittels der Garnitursymbole die verschiedenen Stellungen von Henry Stuart zum Ausdruck bringt. Dieser körperlich-mediale Transfer wird daran deutlich, dass aufgrund der heraldischen Entlehnung der mediale Körper in Gestalt der Windsor-Garnitur ebenso aus der Sicht des Bildträgers bzw. -körpers zu lesen ist, wie man es von der Disziplin der Heraldik und ihrer Methodik der Blasonierung kennt. Greifbarer wird dieser Transfer, wenn man sich abermals vergegenwärtigt, dass Henry Stuart die Windsor-Garnitur wie eine zweite Hülle über seinem eigenen physischen Körper trägt, wodurch die Garnitursymbole mit seinem leiblichen Körper verschmelzen.²⁴⁸ Dass die Konstruktion eines medialen Gesichts bzw. Körpers durchaus wandelbar war, zeigt sich vorrangig an der Modifikation des Sigels innerhalb des postumen Porträts. Durch die Entfernung der Krone nahm man an der königlichen Hülle einen bewussten Eingriff vor und veränderte den Zweitkörper des Stuartprinzen. Jedoch bleibt die Identifizierung um Henry Stuart bestehen, was ein wichtiger Faktor für die Nutzbarmachung des Porträts für die Legitimation durch Charles I. und Henriette-Marie war.²⁴⁹

²⁴⁷ Vgl. Seitter, Walter: Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen, in: Die Wiederkehr des Körpers, hrsg. v. Dietmar Kamper / Christoph Wulf, Frankfurt 1982, S. 299-312, hier: S. 299-300; Kreams, Eva-Bettina / Ruby, Sigrid: Das Porträt als kulturelle Praxis – Einleitung, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hrsg. v. Eva-Bettina Kreams / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 11-19, hier: S. 13; Sievers, Rudolf: Die Schatten der Körper des Königs, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. v. Hans Belting / Dietmar Kamper / Martin Schulz, München 2002, S. 151-163, hier: S. 156-158; Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 31-32; Belting: Porträt und Wappen, S. 89-91; Hilson: Heraldry, Times and the King's Two Bodies, S. 35; Brooke-Little: Royal Heraldry, S. 2; Hearn: Introduction, S. 10; Larsson: Nur die Stimme fehlt, S. 76-78 sowie Bormann: Kunst und Physiognomik, S. 52-54.

²⁴⁸ Vgl. Wheelock, Arthur K.: The Queen, the Dwarf and the Court. Van Dyck and the Ideals of the English Monarchy, in: Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 151-166, hier: S. 156; Belting: Porträt und Wappen, S. 90-92; Goldring: Heraldic Drawing, S. 265; Hearn: Introduction, S. 10; Wetthey / Wetthey: Two Portraits and Heraldry, S. 78-79; Belting: Faces, S. 160-161; Bormann: Kunst und Physiognomik, S. 52-54; Lawson: Van Dyck, S. 77 und S. 81-82; Olausson: Role of Greatness, S. 187-188; Sharpe: Personal Rule, S. 199; Olausson: State Portrait, S. 71-73; Strong: Gloriana, S. 9-12; Seitter: Wappen, S. 303-305 sowie Peacock: Picturing Courtiers and Nobles, S. 138.

²⁴⁹ Vgl. The Inventories and Valuations of the King's Goods (1649 – 1651), ed. Oliver Millar (The Volume of the Walpole Society, Bd. 43), Glasgow 1972, S. 318; Polleross, Friedrich: La Galerie de portraits entre architecture et littérature. Essai de typologie, in: Les grandes galeries européennes. XVIIe-XIXe siècles, hrsg. v. Claire Constans / Mathieu da Vinha, Versailles 2010, S. 67-90, hier: S. 67, S. 72-73 und S. 77-78; Cuddy,

4.2 Die drei Körper des Stuartprinzen

4.2.1 Duplikat und Vorbild – Die Windsor-Garnitur als Zweitkörper

Während der Tudorherrschaft im 16. Jahrhundert verfestigte sich eine juristische (Staats)Theorie, innerhalb welcher eine *persona ficta* geschaffen wurde, die die Person des englischen Königs lange Zeit zu charakterisieren versuchte. Mit dem erstmals 1957 publizierten Werk *The King's Two Bodies* liefert der deutsch-amerikanische Historiker und Mediävist Ernst Kantorowicz einen Meilenstein für die Erforschung dieses Konstruktes. In den sog. *Reports* des englischen Juristen und Theoretikers Sir Edmund Plowden († 1585), welche Kantorowicz als Ausgangspunkt für seine Untersuchungen nutzt, werden dem bzw. der (englischen) König/in auf einer rechtlichen Ebene zwei miteinander verbundene und doch voneinander zu unterscheidende Körper zugeschrieben. Bei diesen handelt es sich zum einen um den sog. natürlichen Körper (*body natural*), der den leiblichen und sterblichen Körper meint. Zum anderen der politische Körper (*body political*), ein transzendenter Körper, der auf einer abstrakten Weise als eine Art Überkörper des Herrscheramtes zu verstehen ist. In dieser Unterscheidung sind die beiden Körper des Königs aber unteilbar miteinander verbunden und bilden eine Einheit. Dabei ist der politische Körper als der dominante Part zu begreifen, der den natürlichen Körper lenkt und verdrängt. Der politische Körper sowie die mit ihm verbundene Dignität²⁵⁰ sind im Gegensatz zu dem natürlichen Körper unsterblich, weshalb sie nach dem Tod des Monarchen bestehen bleiben und automatisch auf den oder die Thronfolger/in übergehen.²⁵¹ Durch die allgegenwärtige Präsenz des politischen Körpers entsteht nicht nur eine Bindung an den jeweiligen natürlichen Körper, sondern auch zwischen dem amtierenden Herrscher und seinen Vorgängern. Im 17. Jahrhundert war die hier kurz dargelegte Konzeption der zwei Körper des Königs unter den Stuarts keineswegs eine abgeschlossene Theorie, doch darf darin der Versuch einer Festigung der monarchischen Kontinuität in England gesehen werden. Diese kann, wie es

Neil: *Dynasty and Display. Politics and Painting in England (1530 – 1630)*, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 11-20, hier: S. 11-12; Marks / Payne: *British Heraldry*, S. 12-14; Woodcock / Robinson: *Oxford Handbook Heraldry*, S. 172; Hilson: *Heraldry, Times and the King's Two Bodies*, S. 45-46; Thorstad: *Establishing a Royal Connection*, S. 111-112 sowie Belting: *Porträt und Wappen*, S. 91-92.

²⁵⁰ Dignität (*dignitas*) ist in diesem Kontext nicht als eine Art ethnischer Wert des Menschen im Sinne der Ehre zu verstehen, sondern als bestimmter Rang, die der Majestät des politischen Körpers innewohnt. Die Dignität unterstreicht dabei die Einmaligkeit des Königtums, die auf das Individuum des natürlichen Körpers übertragen wird. Vgl. dazu Althoff, Gerd: *Würde*, in: *LexMA IX* (1998), Sp. 370-371 sowie Kantorowicz: *Zwei Körper des Königs*, S. 37 und S. 381-385.

²⁵¹ Dies war i.d.R. der älteste Sohn bzw. die älteste Tochter des vorangegangenen Herrschers bzw. der vorangegangenen Herrscherin. Diese Theorie diente auch der Herrschaftslegitimation Mary Tudors sowie Elizabeths I., da der politische Körper als eine Art Ausgleich der Schwäche des natürlichen (weiblichen) Geschlechts angesehen wurde.

im Folgenden darzulegen ist, auf das postume Porträt Henry Stuarts von Anthonis van Dyck übertragen werden.²⁵²

Dazu wird zunächst der Fokus auf die Frage gelegt, inwieweit die Windsor-Garnitur einen Zweitkörper darstellt, dem ein abstrakter politischer Körper innewohnen kann. Bedingt durch ihre Zweckmäßigkeit als Schutzobjekt im Kampf mussten Rüstungen von Beginn an ein hohes Maß an Beweglichkeit für ihren Träger bieten. Bei ihrer Herstellung als maßgeschneiderte Roben aus Stahl oder Eisen folgen Rüstungen sehr eng den Körperformen des Trägers. Infolgedessen sind Rüstungen ein Abbild der äußeren, leiblichen Hülle und können als Körperduplikate angesehen werden. Dadurch bewahren diese speziellen Roben bis heute die physiognomische Gestalt ihrer Besitzer und tragen die mit den Ornamenten verbundene Symbolik bis in die Gegenwart weiter. Das Bein- sowie Armzeug erscheint dabei als das körpergetreueste Abbild. Der Harnisch hingegen liefert im 16. / 17. Jahrhundert nur bedingt Rückschluss auf die exakte Körperphysiognomie des Trägers, da man durch die Anlehnung an die zeitgenössische Mode die voluminösen Formen übernahm. Dennoch erlaubt die weiterhin stark betonte Taille eine Annäherung an die Statur. Am abstraktesten gibt der Helm ein Abbild des Körpers bzw. des Kopfes wieder. Blickt man dahingehend auf das Phänomen von Totenmasken, stehen diese in ihrer Abbildungskraft des Gesichtes zunächst in einem Kontrast zueinander, doch in ihrer Funktion als Duplikate und Bewahrerinnen der (körperlichen) Physiognomie von Verstorbenen findet sich eine Gemeinsamkeit.²⁵³ Die Duplizierung ihrer korrespondierenden Körper wird auch daran deutlich, wenn man Rüstungen nicht nur als ein Körper(ab)bild sieht, sondern auch als ein Bildkörper im Sinne der Bild-Anthropologie von Hans Belting. Demnach können verzierte Rüstungen als Trägermedien eines symbolischen (Bild)Körpers verstanden werden. Gemäß dieser Annahme ist die Windsor-Garnitur nicht nur ein Körperduplikat, sondern auch ein Körperbildträger, der sich infolge der Ornamente und Garnitursymbole zu einer Körpermaske entwickelt. Belting führt dahingehend Körperbemalungen, wie etwa Tätowierungen, an, wodurch auf bzw. mit dem Körper Bilder erzeugt werden. In Analogie dazu tragen Rüstungen mittels Ornamenten ebenfalls ein Bild am Körper, das durch Ätzungen, Treifarbeiten, Punzierungen u. Ä. in die zweite Haut des Körperduplikats gearbeitet ist. Somit werden Rüstungen zu einem autonomen Körper, der zugleich einen

²⁵² Vgl. Kantorowicz: *Zwei Körper des Königs*, S. 27-29, S. 31-38, S. 332-334, S. 340, S. 391, S. 402, S. 405-408 und S. 435-438; Sievers: *Schatten der Körper des Königs*, S. 157-158 sowie Marek: *Körper des Königs*, S. 17-19 und S. 99-113.

²⁵³ Kohl, Jeanette: *Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34 (2007), S. 77-99, hier: S. 77, S. 79, S. 82-83 und S. 86-88; Beyer: *Körperbild und Bildkörper*, S. 51-53 und S. 58-61 sowie Beaufort-Spontin: *Rüstung als Robe* (1990), S. 23.

symbolischen Raum darstellt, der in analoger Weise zu dem politischen Körper den leiblichen Körper seines Trägers beansprucht.²⁵⁴

Dahingehend ist zunächst zu untersuchen, auf welche Weise Van Dyck mit Mitteln der Verhüllung und Enthüllung agiert. Die Garnitur als Körperduplikat und damit verbunden auch die textilen Kleidungsstücke, die in ihrer Kombination ein gemeinsames Standeskleid bilden, verhüllen zum größten Teil den physischen Körper des Porträtierten. In dieser Rolle greift die Garnitur zweifelsfrei ebenfalls den Mythos der Unverwundbarkeit eines nochmals aufblühenden, retrospektiven Rittertums des 16. / 17. Jahrhunderts auf, wird jedoch durch die stückhafte Verwendung ihrer primären Schutzfunktion beraubt und zu einem Standesrequisit umgewandelt. In dieser Verwendung schafft die Windsor-Garnitur nicht nur einen materiellen Zweitkörper, sondern auch eine königliche Hülle, die den Stand des Porträtierten versinnbildlicht und dem Betrachter in symbolischer Weise schützend entgegentritt. Allerdings reicht die Verhüllung von Henry Stuart nur insoweit, dass die einem Porträt zumeist zugeschriebene Anforderung, „die physische Unverwechselbarkeit ihres jeweiligen Modells wiederzugeben“²⁵⁵, nicht gemindert wird. Durch die Sichtbarmachung von Kopf und linker Hand ragt ein kleiner Teil des natürlichen Körpers aus dem Körperduplikat hinaus. Obwohl die Hand aufgrund der postumen Anfertigung des Porträts modelliert ist, steht sie dennoch ebenso wie das Gesicht Henry Stuarts, das auf dem Miniaturporträt von Isaac Oliver beruht, in einem Kontrast zu dem ansonsten stählernen Zweitkörper.²⁵⁶ Dabei kommt insbesondere dem Helm eine Sonderrolle zu. In seiner eigentlichen Funktion, den Kopf zu schützen, verhüllt bzw. dupliziert er vergleichsweise am abstraktesten den leiblichen Körper seines Trägers. Trotz der vermeintlichen Gefahr der Verhüllung durch den Helm ist dieser dennoch ein elementarer Bestandteil von

²⁵⁴ Vgl. Llewellyn, Nigel: *The Royal Body. Monuments of the Dead, For the Living*, in: *The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660)*, hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 218-240, hier: S. 218-219; Belting: *Bild-Anthropologie*, S. 13-14 und S. 34-37 sowie Beyer: *Körperbild und Bildkörper*, S. 51-53 und S. 58-61.

²⁵⁵ Beyer: *Körperbild und Bildkörper*, S. 51.

²⁵⁶ Vgl. Beaufort-Spontin, Christian: *Des Kaisers bevorzugte Kleidung. Zur Bekleidung Kaiser Karls V. in den Portraits von Tizian und Seisenegger*, in: *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit (Colloquium des Kunsthistorischen Museums Wien, September 2000)*, hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden / Andreas Beyer, Turnhout 2005, S. 101-108, hier: S. 101; Belting: *Bild-Anthropologie*, S. 35-37; Belting: *Porträt und Wappen*, S. 90-97; Beyer: *Körperbild und Bildkörper*, S. 51 und S. 57-60; Belsey / Belsey: *Icons of Divinity*, S. 11; Bormann: *Kunst und Physiognomik*, S. 52-55; Gordenker: *Rhetoric of Dress*, S. 93; MacLeod: *Henry, Prince of Wales (Nr. 32)*, S. 101; Beaufort-Spontin: *Rüstung als Robe (1990)*, S. 15-18; Gordenker: *Van Dyck and Dress*, S. 34; Millar: *Henry Frederick (Nr. IV.129)*, S. 531; Patterson: *Fashion and Armour*, S. 10, S. 29 und S. 44-45; Grancsay: *Interrelationships of Costume and Armor*, S. 177, S. 184 und S. 187; Koos: *Körper in Hüllen*, S. 39-41, S. 58 und S. 63-67; Belozerskaya: *Luxury Arts*, S. 159-160; Marek: *Körper des Königs*, S. 41; Belting: *Faces*, S. 118-119; Reinhardt: *Tizian in England*, S. 206 sowie Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst*, S. 31-32 und S. 126-127.

Rüstungsporträts und wird daher als Teil des Zweitkörpers losgelöst von dem leiblichen Körper Henry Fredericks dargestellt. Obwohl der Tjosthelm innerhalb des postumen Porträts zunächst als schlichtes, abgesetztes Attribut und Zubehör der Windsor-Garnitur erscheint, steht er dennoch gerade infolge seiner Positionierung in einer engen Beziehung zu dem Porträtierten. In seiner erhöhten Präsentation erinnert der Helm an biblische Darstellungen Davids mit dem Kopf von Goliath, bei dem Letzterer in ähnlicher Weise als ein Triumphzeichen auf einem Podest präsentiert wird.²⁵⁷ Folgt man dieser Körperanalogie in einer weniger drastischen Variante, kann der leere Helm als ein zweiter Kopf verstanden werden, der in einer Beziehung zu Henry Stuart steht. Dabei verweist die Richtung der Körperdrehung Henry Fredericks sowie der Kommandostab auf den geöffneten Helm und dieser führt durch seine fingierte Blickrichtung wiederum zu dem Stuartprinzen zurück, wodurch dem Betrachter eine Leserichtung vorgegeben wird. Daneben ist der Helm nicht nur ein Medium der Ver- und Enthüllung des Porträtierten, sondern erst „in der maskenhaften Selbstdarstellung des maskenlosen Gesichts“²⁵⁸ wird das Gesicht von Henry Stuart zu einem enthüllten Teil des leiblichen Körpers, worin Belting die „Inkarnation der Maske“²⁵⁹ sieht. Weiterhin wird der Helm aber auch selbst zu einem enthüllten Körper, da durch das geöffnete Visier dem Betrachter die eigentliche Leere des Körperduplicates vor Augen geführt und der Kontrast zwischen dem plastischen Körper von Henry Stuart sowie dem hohlen Körper der Windsor-Garnitur sichtbar wird.²⁶⁰

Folgt man diesem Verständnis von Rüstungen als Körper(ab)bildern und Bildträgern, erscheint die Windsor-Garnitur aufgrund der heraldischen Emblempflanzen und des Sigels nicht nur als ein duplizierender Zweitkörper, sondern auch als ein Medium, dem ein anderer, dritter Körper innewohnt. Dieser nimmt durch die Garnitursymbole Bezug auf die ursprüngliche Stellung Henry Fredericks als König von England, weshalb die Windsor-Garnitur gemäß der Zwei-Körper-Lehre als eine Versinnbildlichung des politischen Körpers

²⁵⁷ Guido Reni. David mit dem Kopf Goliaths, 1604 / 1606, Öl auf Leinwand, 236,9 x 136,9 cm, Musée du Louvre Paris (INV. 519), abgerufen unter <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066335>>, am 12.02.2022.

²⁵⁸ Belting: Bild-Anthropologie, S. 36.

²⁵⁹ Ebd..

²⁶⁰ Vgl. Bloh, Jutta Charlotte von: Kleidung und Waffe in den Fürstenbildnissen der Cranachs, in: Cranach. Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 13.11.2005 – 12.03.2006, hrsg. v. Max Harald / Ingrid Mössinger / Karin Kolb, Köln 2005, S. 174-181, hier: S. 174; Schreurs-Morét, Anna: Jung und Schön. Der Maler als biblischer Held David, Vortrag im Rahmen der Tagung Maske / Maskierung. Überformungen zum Heroischen, Freiburg 06.05.2021-07.05.2021; Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 127-131; Llewellyn: Royal Body, S. 219; Bormann: Kunst und Physiognomik, S. 52-55 und S. 77-80; Belting: Faces, S. 120-124, S. 127-128 und S. 156-158; Beaufort-Spontin: Kaisers bevorzugte Kleider, S. 101-103; Sievers: Schatten der Körper des Königs, S. 157-158; MacLeod: Portraits of „most hopeful prince“, S. 37-39; Beyer: Körperbild und Bildkörper, S. 51-52; Larsson: Nur die Stimme fehlt, S. 53-54 sowie Belting: Bild-Anthropologie, S. 35-36.

zu verstehen ist. Dadurch existiert in der Windsor-Garnitur ein abstrakter Körper, der in dem Porträt eine Bindung mit dem leiblichen Körper Henry Stuarts eingeht. In dieser Weise greift die Garnitur die sog. *demise*²⁶¹, die Übertragung der Dignität des politischen Körpers auf den nachfolgenden Körper des Königs, vorweg. Jedoch erlosch mit dem Tod Henry Fredericks 1612 die Möglichkeit der Transferierung des politischen Körpers und ging automatisch auf seinen jüngeren Bruder über, der nach dem Tod James I. 1625 König von England wurde. In einer durchaus abstrakten These kann man diesen Wechsel auch darin sehen, dass die Garnitur als Visualisierung des politischen Körpers in ihrer realen Materialität ebenfalls an Charles I. überging, da er die Rüstungen seines Bruders erhielt.²⁶² Dieser Wechsel zeigt sich aber ebenso bei dem Porträt von Paul van Somer, in dem Charles I. die Windsor-Garnitur seines Bruders trägt (**Abb. 29**). Jedoch ist Charles I. dort vollgerüstet porträtiert und nur der Kopf ist als einziges, nicht verdecktes Körperteil zu sehen.²⁶³ Dessen ungeachtet kann hier die Windsor-Garnitur ebenfalls als Versinnbildlichung des politischen Körpers und der damit verbundenen *demise*, die aber nun Charles I. vorbestimmt war, gesehen werden. Um diesen Wandel zum Ausdruck zu bringen, erfolgt, ähnlich dem Porträt seines älteren Bruders, eine Anpassung der Garnitursymbole, da das Sigel komplett aus dem Bildnis herausgenommen ist.²⁶⁴ Allerdings geht die Stellung Charles I. als neuer Prince of Wales durch das entfernte Sigel nicht verloren, da die Straußenfedern des Helmputzes auf die Devise des Princes of Wales verweist. Darüber hinaus nutzt Van Somer die Windsor-Garnitur bei einem Porträt von James I. (**Abb. 66**).²⁶⁵ In dem um 1618 entstandenen Bildnis steht der Stuartkönig in einer ähnlichen Pose wie seine beiden Söhne vor einem roten Vorhang und stützt sich mit seiner Linken auf ein Podest, auf dem Krone, Zepter und Reichsapfel liegen. Der Dargestellte selbst trägt zwar ein höfisches Kostüm, doch hinter ihm liegen in der unteren, linken Bildecke Teile der Windsor-Garnitur, die Henry Stuart und Charles I. in den Porträts Van Dycks bzw. Van Somers tragen. Interessant ist, dass im Fall James I. das Sigel nicht entfernt wurde, sondern man es mittels des Monogrammes I(*acobus*)

²⁶¹ Kantorowicz: Zwei Körper des Königs, S. 37.

²⁶² Vgl. Inventories of King's Goods, S. 318; Beyer: Körperbild und Bildkörper, S. 52-53 und S. 61; Belting: Bild-Anthropologie, S. 34-37; Millar: Charles I (Nr. IV.55), S. 473; Millar: Henry Frederick (Nr. IV.129), S. 531; Belting: Porträt und Wappen, S. 89-92 und S. 94-95; La Rocca: Read European Armor, S. 97; Welzel: Territorium als Bild, S. 127 und S. 129; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 140 und S. 160; Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 15-17 sowie Kantorowicz: Zwei Körper des Königs, S. 37-38, S. 332 und S. 339.

²⁶³ Neben kleineren kompositorischen Unterschieden hinsichtlich einer leicht differierenden Körperhaltung, fällt insbesondere der Helm ins Auge, weil er zum einen geschlossen ist und es sich zum anderen um den Helm der Felldrüstung handelt, wodurch die schottische Distel sowie die Tudor-Rose hervorstechen.

²⁶⁴ Dies wäre eine mögliche Erklärung, warum Van Dyck das Sigel nur partiell bei seinem postumen Porträt von Henry Stuart nutzte.

²⁶⁵ Paul van Somer. James I. von England, um 1618, Öl auf Leinwand, 208,2 x 139,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 401224).

R(*ex*) anpasste und die Krone durch die des englischen Königs ersetzte (**Abb. 67**). Somit erscheint die Windsor-Garnitur von Henry Stuart in den drei Porträts als ein retrospektiv konstruiertes Sinnbild des politischen Körpers der Stuartmonarchie, bei der James I. aber die Garnitur bereits als Hinweis auf die kommende Nachfolge seiner Söhne abgelegt hat.²⁶⁶

Diesbezüglich macht Ernst Kantorowicz eine ähnliche Visualisierung des politischen Körpers für die Funeralpraxis der Effigien im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit aus. In der Funktion als Körperduplikate in sepulkralen Kontexten ähneln sich beide Objekte, wie in der vorliegenden Arbeit noch näher ausgeführt wird. Kristin Marek sieht dahingehend aber eine Kritik, da eine solche personenspezifische Visualisierung entgegen der allgemeinen Definition eines „überindividuellen [...] Abstraktums“²⁶⁷ des politischen Körpers stehe. Sie sieht lediglich in allgemeinen Symbolen, wie etwa Herrschaftsinsignien oder Wappen, die Möglichkeit der Darstellung des politischen Körpers. Daher ergänzt Marek in Erweiterung zu Kantorowicz einen dritten, heiligen Körper, welcher einen stärkeren Bezug zu einem Individuum aufweise und in den Effigien zum Ausdruck komme. Zweifellos handelt es sich bei der Windsor-Garnitur um keine Effigie, doch kann insbesondere in den heraldischen Emblemen die Darstellung eines (allgemeineren) politischen Körpers gesehen werden, der durch das Sigel eine Spezifizierung in Bezug auf den natürlichen Körper Henry Fredericks erhält. Allerdings muss für das postume Porträt und die Rolle der Windsor-Garnitur als politischer Körper eine genauere Differenzierung erfolgen, bei der man zwischen der reinen Körperduplizierung und dem im Körperduplikat innewohnenden abstrakten Körper unterscheiden muss. Insbesondere Letzterer kann durch die Emblempflanzen, aber auch durch das Sigel als Sinnbild des politischen Körpers gesehen werden, bei dem die Garnitur als Zweitkörper wie ein Trägermedium des dritten Körpers zu verstehen ist. Zugleich darf aber keine solche scharfe Trennung erfolgen, wie bei den Untersuchungen von Marek, da die drei Körper in dem Porträt zusammengeführt werden und sich gegenseitig beanspruchen. Vielmehr schafft es die Windsor-Garnitur, ein überindividuelles Konstrukt darzustellen, das auf der einen Seite in einer getrennten und doch unteilbaren Beziehung zu einem natürlichen, individuellen Körper steht und auf der

²⁶⁶ Vgl. Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry* (Nr. 10), S. 188-189; Kantorowicz: *Zwei Körper des Königs*, S. 37-38, S. 282-289, S. 320 und S. 339 sowie Cammaerts: *Flemish Predecessors of van Dyck*, S. 304.

²⁶⁷ Marek: *Körper des Königs*, S. 19.

anderen Seite in sich selbst nochmals geteilt ist. Hier in seiner Form als Körperabdruck und innewohnender politischer Körper.²⁶⁸

In diesem komplexen Zusammenspiel wird eine Kontinuität des englischen Herrschertums der Stuarts aufgezeigt. Diese gründet in der Zusammenführung des potenziellen politischen Körpers in Gestalt der Windsor-Garnitur als symbolbehaftetes Körperduplikat und dem bereits verstorbenen, natürlichen Körper Henry Stuarts. Dadurch versinnbildlicht die Windsor-Garnitur sowohl in dem Porträt als auch in ihrer Stellung eines autonomen Körperduplikats die fortdauernde Stuartdynastie, den korporativen Charakter der Krone sowie die Unsterblichkeit der Königswürde, die für Kantorowicz maßgebliche Kennzeichen des politischen Körpers sind.²⁶⁹ Dieser Deutung folgend besteht innerhalb des postumen Porträts eine enge Verbindung zwischen den dargestellten zwei bzw. drei Körpern Henry Fredericks. Dabei trägt der leibliche Körper des Stuartprinzen den duplizierten Körper der Windsor-Garnitur wie eine zweite Haut, die durch die Garnitursymbole einen politischen Körper beinhaltet. Trotz oder gerade wegen der z.T. fehlenden Rüstungsteile scheinen die Körper im Porträt miteinander zu verschmelzen, wodurch der Körper von Henry Stuart in dem der Windsor-Garnitur aufgeht.²⁷⁰

4.2.2 Die Garnitur und das Porträt als Stellvertreter

Neben der Besonderheit, dass man mit der Windsor-Garnitur einen Teil der Gewandung Henry Fredericks erhalten hat, nimmt das Porträt infolge der postumen Anfertigung eine weitere Sonderrolle ein. Unmittelbar nach dem frühen und unerwarteten Tod des Stuartprinzen entstanden bis in die Regierungszeit Charles I. verschiedenste Gedenkschriften und Kunstwerke, die der *memoria* des ursprünglichen Thronfolgers dienten. Darunter das postume Porträt von Anthonis van Dyck. Daneben bediente man sich Druckgraphiken für Frontispize o. Ä. und schuf bis in das 18. Jahrhundert hinein neue Porträts. Beispielhaft sei auf ein Werk von George Vertue († 1756) hingewiesen. Darin zeigt sich ein Büstenbild von Henry Stuart in Rüstung, welches in ein ovales Bildfeld innerhalb

²⁶⁸ Vgl. Belting: Bild-Anthropologie, S. 11-13; Cuddy: Dynasty and Display, S. 13-14; Marek: Körper des Königs, S. 18-19 und S. 99-100; Bellin: Heraldische Individualität?, S. 82-84 und S. 101-102 sowie Kantorowicz: Zwei Körper des Königs, S. 319, S. 384-385 und S. 416-420.

²⁶⁹ Kantorowicz: Zwei Körper des Königs, S. 319.

²⁷⁰ Vgl. Sidén, Karin: The Family, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 163-169, hier: S. 163 und S. 166-167; Bellin: Heraldische Individualität?, S. 91 sowie Griffey: On Display, S. 83, S. 98, S. 118-121 und S. 126.

einer antikisierenden Architektur eingebunden ist (**Abb. 68**).²⁷¹ In den Metopen- und Triglyphenfelder der Architektur sind die Devise des Princes of Wales sowie das Sigel der Windsor-Garnitur mit aufgenommen. Diese unterstreichen ebenso wie die im Vordergrund befindlichen Rüstungsteile, Waffen sowie das Wappen von Henry Stuart als Prince of Wales die dem Stuartprinzen zugeschriebene Rolle als ursprünglicher Thronfolger Englands.²⁷²

Innerhalb des Memorialbildnisses von Van Dyck, das selbst als eine Art Stellvertreter verstanden werden kann, ist die Windsor-Garnitur eigentlich ein autonomes Kunstobjekt, das als ein körperhafter Vertreter seines Besitzers angesehen werden kann. Inwieweit man im England des 17. Jahrhunderts Rüstungen als reale Stellvertreter ansah, wird insbesondere an der sog. *Line of Kings* deutlich. Seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts begann man in Teilen des Towers of London, Rüstungen ehemaliger Könige und Prinzen Englands auf hölzernen Pferden und Figuren auszustellen und knüpfte so an eine Praxis an, die schon seit Henry VIII. belegt ist.²⁷³ Die Figuren dienten dazu, mittels ihrer jeweiligen spezifisch zuschreibbaren Rüstung eine chronologische Aufreihung der englischen Könige zu präsentieren, um die restaurierte Monarchie unter Charles II. Stuart († 1685) zu propagieren. Interessant ist, dass man die Rüstungen nicht als leere Hüllen ausstellte, wie es heute in Museen der Regelfall ist, sondern spezielle Holzduplikate anfertigte, die als Stellvertreter des realen Körpers den stählernen Zweitkörper trugen. Dabei war man sehr darum bemüht, lebensechte Figuren herzustellen, die geschnitzt und anschließend bemalt wurden – ähnlich der Funeralpraxis von Effigien. Die hölzernen Figuren sollten keinen Rückschluss mehr auf ihre künstlerische Herstellung erlauben, sondern eine illusionistische Kopie des leiblichen Körpers präsentieren. Dies wird auch an dem heute in Leeds erhaltenen Kopf Charles I. deutlich, dessen Gestaltung starke Parallelen zu seiner Physiognomie innerhalb der Porträts von Van Dyck aufweist (**Abb. 69**).²⁷⁴ Aus Inventaren der Anfänge von der *Line of Kings* geht hervor, dass man um 1660 zehn solcher hölzernen Plastiken besaß, beginnend mit Wilhelm dem Eroberer († 1087). Darunter ist auch Henry Fredrick Stuart aufgelistet, der

²⁷¹ George Vertue. Henry Prince of Wales, 1732-1736, Druckgraphik auf Papier, 30,7 x 20 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601451).

²⁷² Vgl. Kempe, Antje: Das Nachleben der Rüstung im sepulkralen Kontext des 16. Jahrhunderts, in: *Objekte des Krieges. Präsenz und Repräsentation*, hrsg. v. Julia Saviello / Romana Kaske, Berlin 2019, S. 123-139, hier: S. 123-125; Warnke, Martin: Herrscherbildnis, in: *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, S. 481-490, hier: S. 482; Henry Prince of Wales (RCIN 601451), 1732-1736, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/34/collection/601451/henry-prince-of-wales>>, am 14.02.2022; Llewellyn: *Royal Body*, S. 218-219; Wilks: *Introduction*, S. 17; Smuts: *Henry and his World*, S. 29; Polleross: *La Galerie de portraits*, S. 67 sowie MacLeod: *Our Rising Sun is set*, S. 160-161.

²⁷³ Ab 1825 befand sie sich in der ehemaligen Horse Armoury des Towers of London, wo heute nur noch einzelne Rüstungen erhalten sind. Die meisten gelangten in den vergangenen Jahrzehnten in andere Museen.

²⁷⁴ Anonymus. Holzkopf Charles I., 1685, Holz / Farbe, Höhe: ca. 23 cm, Royal Armouries Museum Leeds (XVII.2).

ebenfalls in späteren Inventaren – ebenso wie sein Bruder Charles I. – immer wieder als Teil der *Line of Kings* genannt wird.²⁷⁵ Aus den Quellen geht hervor, dass Henry Stuart dort mittels der sog. Alexanderrüstung²⁷⁶ repräsentiert wurde.²⁷⁷

In dieser Funktion als Körperduplikat finden Rüstungen vor allem im sepulkralen Kontext eine häufige Verwendung – nicht zuletzt durch die weitestgehende Unvergänglichkeit ihres Materials. Antje Kempe legt in ihrem Aufsatz *Das Nachleben der Rüstung im sepulkralen Kontext des 16. Jahrhunderts* dar, wie Rüstungen der „Historisierung des Verstorbenen und seine[r] Stellvertretung“²⁷⁸ dienen. Als Körperbild fungieren sie zugleich als militärisches sowie künstlerisches Objekt, das zur Selbstlegitimation und zur Demonstration der Taten von Verstorbenen gereicht. In dieser Rolle tritt auch die Windsor-Garnitur in dem postumen Porträt auf und dient sowohl einer individuellen als auch genealogischen Repräsentation der Person um Henry Stuart. In Verbindung mit Funeralpraktiken sieht Kempe in Rüstungen, die oftmals Teil von Grabdenkmälern sind, eine Wechselbeziehung zwischen dem sterblichen, natürlichen Körper des Leichnams und der „fiktiven Unsterblichkeit“²⁷⁹ des politischen Körpers. Vor allem bei der Aufnahme von zerlegten Rüstungen, wie bspw. bei dem Grabmonument von Sir Francis Vere in der Westminster Abbey, zeigt sich für Kempe eine „Anatomie des Rittertums“^{280, 281}. Dabei sind die einzelnen Rüstungsteile auf einer Art Baldachin entsprechend der darunter liegenden Grabfigur aufgebahrt und kopieren in einer ebenso liegenden Form den darunter befindlichen Körper. Für Henry Stuart wurde indessen

²⁷⁵ Für Charles I. zog man als Stellvertreter die bereits bekannte vergoldete Rüstung aus Leeds heran (II.91). Vgl. Borg, Alan: Two Studies in the History of the Tower Armouries, in: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 105 (1976), S. 317-353, hier: S. 318-320 und S. 322; Cuirassier armour of King Charles I, originally made for Henry Prince of Wales (II.91), 1612, abgerufen unter <<https://collections.royalarmouries.org/object/rac-object-1502.html>>, am 23.10.2021 sowie Line of Kings (1685-1785), abgerufen unter <<https://royalarmouries.org/stories/tower-of-london/the-line-of-kings-1685-1785/>>, am 14.02.2022.

²⁷⁶ N.N. (Niederlande oder Greenwich School). Alexanderrüstung, 1607, Stahl / Gold / Leder / Textilien, Höhe: 146 (149,2) cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.88). Die Rüstung zeigt innerhalb vergoldeter und gebläuter Bänder Szenen aus dem Leben des makedonischen Königs Alexanders III. des Großen († 323 v. Chr.).

²⁷⁷ Vgl. Bordes, Philippe: The Portrait in Armour in Bourbon France. Artistic Challenge and Political Strategy from Louis XIV to Louis XVI, in: *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, hrsg. v. Barbara Stollberg-Rilinger / Thomas Weißbrich, Münster 2010, S. 91-104, hier: S. 94-95; Line of Kings (1547-1685), abgerufen unter <<https://royalarmouries.org/stories/our-collection/the-line-of-kings-1547-1689/>>, am 14.02.2022; Parnell, Geoffrey / Impey, Edward: *The Tower of London. The official illustrated History*, London 2020, S. 100-101; Kempe: *Nachleben der Rüstung*, S. 134-135; Grancsay: *Museum Armour*, S. 270-272; Beyer: *Körperbild und Bildkörper*, S. 51, S. 56 und S. 59; Marek: *Körper des Königs*, S. 41; Polleross: *La Galerie de portraits*, S. 72; Koos: *Körper in Hüllen*, S. 45 sowie Borg: *Two Studies of the Tower Armouries*, S. 317-319 und S. 321-324.

²⁷⁸ Kempe: *Nachleben der Rüstung*, S. 123.

²⁷⁹ Ebd., S. 126.

²⁸⁰ Ebd., S. 127.

²⁸¹ Maximilian Colt (?). Grabmal Sir Francis Vere, um 1609, vers. Steine, Maße: N.N., Westminster Abbey London, in: Kempe, Antje: *Das Nachleben der Rüstung im sepulkralen Kontext des 16. Jahrhunderts*, in: *Objekte des Krieges. Präsenz und Repräsentation*, hrsg. v. Julia Saviello / Romana Kaske, Berlin 2019, S. 128, Abb. 3.

ein vergleichbares Grabmonument nie geschaffen. Er selbst wurde bei bzw. in dem Monument von Mary Stuart in der Lady Chapel der Westminster Abbey beigesetzt.²⁸² Jedoch ist ein Entwurf des Leichenwagens des Stuartprinzen erhalten, bei dem die Effigie aber in Staatsrobe gekleidet ist (**Abb. 71**).²⁸³ Der Verzicht auf eine Rüstung ist an dieser Stelle damit zu erklären, dass die Effigien bei den Leichenzügen der englischen Herrscher seit dem 16. / 17. Jahrhundert traditionell in Staatsrobe gekleidet wurden. Allerdings führt der Wagen die von der Garnitur und dem Porträt bekannten heraldischen Embleme sowie das Siegel neben der Devise und dem Wappen als Prince of Wales zusammen.²⁸⁴

Trotz ihrer Körperanalogie erscheinen Rüstungen in sepulkralen Kontexten, aber auch in ihren heutigen Ausstellungskontexten in Museen oftmals wie leblose, leere Objekte. Jedoch müssen Rüstungen vielmehr infolge ihrer Körperanalogie als bewegliche Skulpturen verstanden werden, da sie vor allem in ihrer Nutzung für die Schlacht ein hohes Maß an Beweglichkeit boten. Zugleich sind sie aber auf einen weiteren Körper angewiesen, der sie verlebendigt. In dem postumen Porträt wird der Zweitkörper der Windsor-Garnitur durch den natürlichen Körper Henry Stuarts wiederbelebt, indem er sie als eine zweite Haut trägt. Die eigene Leblosigkeit der Windsor-Garnitur wird durch die raumgreifende Pose des Stuartprinzen ausgeglichen. Lediglich an dem Helm mit geöffnetem Visier wird die eigentliche Leere der Rüstungshülle sichtbar. Diese performative Vorführung der Rüstung, wie Marianne Koos es bezeichnet, kommt bei Turnieren, Paraden u. Ä. weitaus mehr zum Tragen.²⁸⁵ Jedoch modelliert die Windsor-Garnitur in dem Porträt ein ideales Ich der Person um Henry Stuart, das in Verbindung mit der (Re)Kreation seines leiblichen Körpers durch das postume Porträt zum Ausdruck gebracht wird.

²⁸² Zum Zeitpunkt des Todes Henry Fredericks verlor das Zeremoniell der Effigien aber bereits an Bedeutung und endete mit dem Begräbnis von James I., was die Grablege erklären könnte. Vgl. zur Entwicklung der Effigien in England Marek, Kirstin: *Monachosomatologie. Drei Körper des Königs. Die Effigies König Eduards II. von England*, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. v. Kirstin Marek et al., München 2008, S. 185-205, hier: S. 185-189 sowie Marek: *Körper des Königs*, S. 32-33.

²⁸³ William Hole. *Leichenwagen von Henry, Prince of Wales, 1612*, Radierung auf Papier, 32 x 22,8 cm, The British Museum London (1870,0541.2896).

²⁸⁴ Vgl. MacLeod, Catharine: *The Hearse of Henry, Prince of Wales*, Nr. 75, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 165; Harvey, Anthony / Mortimer, Richard: *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, hrsg. v. Anthony Harvey, Woodbridge 1994, S. 59-62; Range, Matthias: *British Royal and State Funerals. Music and Ceremonial since Elizabeth I*, Woodbridge 2016, S. 48-49 und S. 57-58; McNamara, Gregory: „Grief was as clothes to their blacks“. *Prince Henry's Funeral Viewed from the Wardrobe*, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 259-279, hier: S. 259-260 und S. 273-273; Henry Frederick, Prince of Wales, abgerufen unter <<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/henry-frederick-prince-of-wales>>, am 13.02.2022; Marek: *Körper des Königs*, S. 23-24, S. 30-32, S. 43-45, S. 227-230 und S. 234; Beaufort-Spontin: *Rüstung als Robe* (1990), S. 16-17 sowie Kempe: *Nachleben der Rüstung*, S. 123-127.

²⁸⁵ Koos: *Körper in Hüllen*, S. 40.

Das dadurch geschaffene doppelte bzw. dreifache Körperbild erscheint infolge der postumen Anfertigung als eine bewusste Reaktion auf den Tod des Stuartprinzen, wodurch in dem Porträt eine visuelle Re-Präsenz des Verstorbenen geschaffen wird.²⁸⁶ Dabei ist aber zu berücksichtigen, dass im Fall (postumer) Porträts eine weitaus größere räumliche Distanz zu dem realen natürlichen Körper besteht als bei der Nutzung von Rüstungen im sepulkralen Kontext. Dennoch wird die Rolle des postumen Porträts als Stellvertreter insbesondere an seiner Nutzung und dem damit verbundenen Bestimmungsort deutlich. Aus der *Memoire* von Van Dyck geht hervor, dass das Bildnis für eine Ahnengalerie in der Cross Gallery im Somerset House bestimmt war. Durch verschiedene Inventare ist das postume Porträt dort neben weiteren Herrscherbildnissen nachweisbar, wodurch es sich in eine ehemalige Ahnengalerie englischer Herrscherporträts einreichte, die der Legitimation der neuen Stuartmonarchie diente.²⁸⁷ Dabei besaßen (Ahn-)Galerien als maßgeblicher Bestandteil von Residenzen eine doppelte Funktion, indem sie als Empfangs- und Repräsentationsräume ebenfalls weitere Kunstwerke beherbergten.²⁸⁸ Dadurch standen die Porträts nicht nur in einer räumlichen Beziehung zueinander, sondern auch zu weiteren Objekten innerhalb der Ahnen- bzw. Kunstgalerien. Dementsprechend weisen Ahnengalerien eine große Analogie zu den im 16. Jahrhundert aufkommenden Heldenrüstkammern auf, wie derjenigen Ferdinands II. von Tirol († 1595) auf Schloss Ambras oder der *Line of Kings*. In beiden Fällen sind Rüstungen als Körperduplikate in ihrem Rückbezug auf ihre Besitzer Teil der Darstellung einer Kontinuität der Herrscherfamilie.²⁸⁹ Durch die enge Körpernähe spricht

²⁸⁶ Vgl. Gördüren, Petra: Bildnis, stellvertretendes, in: Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, S. 152-161, hier: S. 153-154; Patterson: Fashion and Armour, S. 22; Beaufort-Spontin: Die Rüstung als Robe (2009), S. 123-125; Mercer: Prince Henry Stuart, S. 2-3; Kempe: Nachleben der Rüstung, S. 133-135; La Rocca: Read European Armor, S. 117-118; Martin: Waffen und Rüstungen, S. 102; Springer: Armour and Masculinity, S. 27-29; Belozerskaya: Luxury Arts, S. 159-160; Marek: Körper des Königs, S. 230-234, S. 237 und S. 248; Llewellyn: Royal Body, S. 218-219; Beaufort-Spontin: Kaisers bevorzugte Kleidung, S. 101; Koos: Körper in Hüllen, S. 38-40, S. 63 und S. 85; Warnke: Herrscherbildnis, S. 482-484 sowie Wethey / Wethey: Two Portraits and Heraldry, S. 80-81.

²⁸⁷ Darunter etwa Henry V., Mary Stuart, Anna von Dänemark, James I. oder auch Charles I. von England.

²⁸⁸ Neben einer solchen öffentlichen Präsentation können familiäre Porträts auch in einem privateren Bereich Verwendung finden. So kann etwa das um 1628 durch Mytens geschaffene Bildnis Henry Stuarts in das Schlafzimmer seines jüngeren Bruders im Whitehall Palace verortet werden, wo es gemeinsam mit weiteren Porträts der Familienmitglieder hing. Vgl. MacGibbon: Henry, Prince of Wales (Nr. 82), S. 179.

²⁸⁹ Vgl. Thornton, Peter: Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland, New Haven / London 1978, S. 252-254; Bailie, Hugh Murray: Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces, in: *Archaeologia* 101 (1967), S. 169-199, hier: S. 169-170; Thurley, Simon: The Politics of Court Space in early Stuart London, in: *The Politics of Space. European Courts (1500 – 1750)*, hrsg. v. Marcello Fantoni / George Gorse / Malcolm Smuts, Oxford 2009, S. 293-316, hier: S. 293-295 und S. 303-304; Karlsson, Eva-Lena: Pillars of Society. Series of Painted Portraits, in: *Face to Face. Portraits from Five Centuries*. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 221-225, hier: S. 221-224; Griffey: On Display, S. 1-3, S. 14-17, S. 21-31, S. 66-68, S. 83-84, S. 96-108, S. 118-121 und S. 126; Thurley: Somerset House, S. 45-56; Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 15-17; Bloh: Kleidung und Waffen, S. 174 und S. 180; Sievers: Schatten der Körper des Königs, S. 153-158; Krems / Ruby: Porträt als kulturelle Praxis, S. 10-11 und S. 13; Larsson: Nur

Naïma Ghermani Rüstungen eine vergleichbare Funktion wie (Berührungs)Reliquien zu, da sie durch ihren Kontakt zu den Vorfahren „die Verbindung zu dem vergangenen Körper ihres heldenhaften Trägers [wahren] und [...] so die Illusion von Anwesenheit“²⁹⁰ evozieren.

Daneben lässt sich aber auch anhand der Serialität von Porträts in Ahnengalerien und verwandten Kompositionen eine übergeordnete Stellvertretung einer familiären bzw. dynastischen Zusammengehörigkeit aufzeigen. Dabei zog man sowohl Porträts bereits verstorbener und historischer Personen als auch Bildnisse von noch lebenden Mitgliedern heran. Obwohl das Porträt *King. Charles at Length by vandyke*²⁹¹ aus den *Inventaren über den Besitz des Königs* (1649 / 1651) nicht unumstößlich als dasjenige von Charles I. aus St. Petersburg zu identifizieren ist, entsteht dennoch eine Verbindung zwischen den Bildnissen von Henry Stuart und seinem jüngeren Bruder. Infolge der analogen Komposition rücken die Porträts in eine enge Verbindung zueinander, woran möglicherweise die verwandtschaftlichen Verhältnisse aufgezeigt werden sollten. Deutlich wird dies ebenfalls an einem weiteren Porträt James I. von England (**Abb. 72**).²⁹² Dieses beruht auf demselben Porträttyp wie das postume Porträt von Henry Stuart sowie dem Bildnis von Henriette-Marie aus St. Petersburg und befand sich mit beiden Werken gesichert in der Cross Gallery.²⁹³ Allerdings ist das Porträt von Henriette-Marie eine Spiegelung von dem mehrfach verwendeten Porträttyp. Deshalb erscheint es als Ehebildnispendant zu dem St. Petersburger Porträt von Charles I., wodurch die Beziehung der Porträts untereinander abermals unterstrichen wird (**Abb. 27-28**). Bestärkt wird dies dadurch, dass auf einer rein kompositorischen Ebene das Porträt von Henry Stuart ebenfalls als Gegenstück zu dem Bildnis von Henriette-Marie gesehen werden kann (**Abb. 1**).²⁹⁴ Eine derartige Nutzung von Bildnissen für die Konstruktion einer Re-Präsenz des Dargestellten steigerte sich

die Stimme fehlt, S. 13-17, S. 76-78 und S. 83; Bormann: Kunst und Physiognomie, S. 53-55 und S. 77-80; Sidén: Family, S. 163-167; Shawe-Taylor: Act and Power of Face, S. 126-129; Polleross: La Galerie de portraits, S. 67-70, S. 72-73, S. 76-79 und S. 81-82; Cuddy: Dynasty and Display, S. 13-17 sowie Warnke: Herrscherbildnis, S. 483-484.

²⁹⁰ Ghermani: Rüstungen, S. 181.

²⁹¹ Vgl. Inventories of King's Goods, S. 318, Nr. 312.

²⁹² Anthonis van Dyck. James I. und VI., um 1632, Öl auf Leinwand, 239,2 x 148,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 405670).

²⁹³ Vgl. Inventories of King's Goods, S. 381, Nr. 308-309 und Nr. 313.

²⁹⁴ Vgl. Millar, Oliver: Queen Henrietta Maria (1609-1669), Nr. IV.128, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 530-531; Millar, Oliver: James I. (1566-1625), Nr. IV.141, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 538; Millar: Charles I (Nr. IV.55), S. 473; Millar: Henry Frederick (Nr. IV.129), S. 531; Inventories of King's Goods, S. 318-321; Griffey: On Display, S. 21-24, S. 28-29, S. 66, S. 83-84 und S. 120-121; Griffey: Van Dyck Paintings, S. 49-51; Sievers: Schatten der Körper des Königs, S. 153-158; Sidén: Family, S. 164 und S. 166-167; Polleross: La Galerie de portraits, S. 72-73, S. 76 und S. 81-82; Thornton: Seventeenth-Century Interior Decoration, S. 254; Bloh: Kleidung und Waffen, S. 174 sowie Karlsson: Pillars of Society, S. 221-224.

dahingehend, dass neben einer ersten Fassung oftmals weitere Porträtversionen angefertigt wurden, die als Stellvertreter Einzug in verschiedene Sammlungen hielten. Dies ist auch für das postume Porträt Henry Fredericks festzustellen, von dem es eine zweite Version gibt, die wohl ursprünglich für Lord Brockett bestimmt war (**Abb. 1-2**). In dieser Funktion als politisches Medium waren Porträts seit dem 14. Jahrhundert ein maßgeblicher Bestandteil der Geschenkkultur zur Sichtbarmachung politischer und dynastischer Verbindungen. Dadurch schufen die postumen Porträts, ähnlich der seit dem 16. Jahrhundert weit verbreiteten Miniatur-Porträts, eine zeitlich und teilweise räumlich losgelöste Realpräsenz des Dargestellten, die nicht nur der genealogischen Demonstration, sondern auch der Loyalitätsbekundung gegenüber dem gegenwärtigen Herrscherhaus diente.²⁹⁵

4.2.3 Der traditionsbewusste Körper im Porträt

Die Konstruktion der verschiedenen Körper Henry Fredericks, die in dem postumen Porträt zusammengeführt werden, spiegelt die Anforderung von sog. Staats- bzw. Herrscherporträts wider, bei denen das Bildnis die herrschaftliche Stellung des Porträtierten demonstrieren muss. Im Zuge dessen entwickelten sich in den verschiedenen Jahrhunderten immer wieder bestimmte Porträttypen, die entweder übernommen oder zur Darstellung bewusster Zäsuren abgewandelt wurden.²⁹⁶ Infolgedessen lässt sich in dem postumen Bildnis z.T. ein Rückgriff auf englische sowie europäische Porträttraditionen feststellen. Zuvorderst sind es die weiteren Attribute, die den Dargestellten eine bestimmte traditionelle Position zuschreiben. Norbert Bormann versteht diesbezüglich Attribute als Teil einer „erweiterten Physiognomie“²⁹⁷, die in eine Beziehung zu dem Porträtierten treten und ähnlich dem politischen Körper die dem Stuartprinzen zugesprochene Rolle hervorheben.²⁹⁸ Der mit

²⁹⁵ Vgl. Eichberger, Dagmar: Branding. Porträtkunst und Visualisierungsstrategien am Beispiel Margaretes von Österreich, Regentin der Burgundischen Niederlande, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 108-119, hier: S. 108, S. 110-111 und S. 113-115; Krems, Eva-Bettina: Das mobile Porträt als politisches Medium. Raffaels Bildnis des Lorenzo d' Medici, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 60-74, hier: S. 60, S. 62-63, S. 65 und S. 67-68; Griffey: On Display, S. 2-3, S. 83-84 und S. 118-121; Marek: Körper des Königs, S. 237 und S. 247-248; Karlsson: Pillars of Society, S. 221-223; Polleross: La Galerie de portraits, S. 76-77; White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 224; Millar: Years in London, S. 130; Hearn: Introduction, S. 9; Griffey: Van Dyck Paintings, S. 49; Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 127-129; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 299-300, S. 304 und S. 308-314; Coombs: Portrait Miniature, S. 52; Wheelock: Queen, Dwarf and Court, S. 151; Strong: Gloriana, S. 22 und S. 29-30; Millar: Henry Frederick (Nr. IV.129), S. 531; Strong: Elizabethan Image, S. 28; Larsson: Nur die Stimme fehlt, S. 13-17 sowie Krems / Ruby: Porträt als kulturelle Praxis, S. 11 und S. 13.

²⁹⁶ Welche Rolle dabei Anthonis van Dyck zukam, wird an dem Umstand deutlich, dass sich Hyacinthe Rigaud bei seinem berühmten Porträt Louis XIV. an den Formen und der Gestaltung des flämischen Malers orientiert haben soll. Vgl. dazu Bormann: Kunst und Physiognomik, S. 79-80.

²⁹⁷ Bormann: Kunst und Physiognomik, S. 80.

²⁹⁸ Vgl. Brown, Christopher: Allegory and Symbol in the Work of Anthony van Dyck, in: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Herman Vekeman / Justus Müller

seiner rechten Hand erhobene Kommandostab ist ein Attribut, das nicht nur diverse Male in den Porträts Van Dycks vorkommt, sondern seit dem 15. und 16. Jahrhundert als wichtiges Symbol der Befehlsgewalt militärischer Heerführer erscheint. Die militärische Symbolik kommt bei Henry Stuart besonders zum Tragen, blickt man bspw. in zeitgenössische Berichte, in denen dem Stuartprinzen ein immenses militärisches Interesse zugesprochen wird.²⁹⁹ In dem Porträt selbst kann der Stab als eine Art Verlängerung des Zweitkörpers verstanden werden, der über den Plattenhandschuh mit dem Zweitkörper der Windsor-Garnitur verbunden ist und zugleich den Blick auf seine linke, nicht gerüstete Hand lenkt. Dadurch verweist das Porträt selbst auf das Miteinander der verschiedenen Körper und ihrer kontrastierenden Hüllen. Unterstützt wird die Zurschaustellung des militärischen Anspruchs durch den Degen, welchen Henry Stuart an seiner linken Seite trägt. Jedoch etablierte sich der Degen im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts zu einem allgemeingültigen Accessoire des Mannes, wodurch dem zunächst rein militärischen Attribut eine wohl mehr repräsentative Funktion zugesprochen werden kann. So schreibt etwa Michel de Montaigne († 1592), ein französischer Philosoph und Jurist, in einem seiner *Essais*: „Let them not permit that a gentleman shall appaer in a respectable place without his sword“³⁰⁰. Somit ist der Degen in seiner verzierten Gestaltung in dem Porträt, ähnlich ornamentierten Rüstungen, als ein prestigebehaftetes Kunstobjekt anzusehen, dem nicht nur eine bloß militärische Repräsentationsfunktion zukommt, sondern der ebenfalls eine zeitgenössische Herrscher- bzw. Standesnorm erfüllt, die an Henry Stuart herangetragen wurde.³⁰¹

Hofstede, Erfstadt 1984, S. 123-135, hier: S. 123 und S. 130; Millar, Oliver: Introduction, in: *The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649)*. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 6-8, hier: S. 7; Wheelock: *Queen, Dwarf and Court*, S. 156-158; Bormann: *Kunst und Physiognomik*, S. 77-80; Warnke: *Herrscherbildnis*, S. 482-484 und S. 486-487; Sharpe: *Van Dyck, Royal Image and Caroline Court*, S. 18-19; Strong: *Elizabethan Image*, S. 51-53; Shawe-Taylor: *Act and Power of Face*, S. 128; Hille: *Apelles and Sprezzatura*, S. 151-153; Wethey / Wethey: *Two Portraits and Heraldry*, S. 78-79; Larsson: *Nur die Stimme fehlt*, S. 37-40; Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst*, S. 127-131; Eichberger: *Branding*, S. 108 und S. 114-115; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 46 sowie White: *Van Dyck and Art of Portraiture*, S. 224-226.

²⁹⁹ Vgl. Birch, *Life of Henry*, S. 20-21, S. 75-77 und S. 383-384; Cornwallis, *Life and Character*, S. 12-14 sowie Cornwallis, *Life and Death*, S. 14-15.

³⁰⁰ Vgl. Michel de Montaigne, *On Sumptuary Laws*, in: Michel de Montaigne, *The Complete Essays*, ed. Michael A. Screech, London 1991, S. 300-302, hier: S. 301.

³⁰¹ Vgl. Hille, Christiane: *Herrscherinsignien*, in: *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, S. 491-498, hier: S. 496-497; Zander-Seidel, Julia: *Bildnis eines Mannes mit pelzgefüttertem Mantel*, Nr. 57, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock*. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 116-117, hier: S. 117; Zander-Seidel, Julia: „Allomodischer Krempelmarck. In welchem ein Teutscher Monsier sich in frembden gravitetischen Kleydern ersehen und einkauffen kann.“, Nr. 98, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock*. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 178; Patterson: *Fashion and Armour*, S. 10; White: *Van Dyck and Art of Portraiture*, S. 221-222; Millar: *Henry Frederick (Nr. IV.129)*, S. 531; Koos: *Körper in Hüllen*, S. 45; Bloh: *Kleidung und Waffen*, S. 174, S. 177 und S. 180; Polleross: *Kaiser, König, Landesfürst*, S. 193 sowie Hollander: *Fashioning Baroque Male*, S. 140-142.

Daneben zeigen sich ebenfalls religiöse Einflüsse, die insbesondere durch die Collane des Hosenbandordens zum Ausdruck kommen. Als Zeichen der Mitgliedschaft des wichtigsten Ritterordens in England transferiert die Ordenskette nicht nur eine religiöse Perspektive in das Porträt, sondern rekurriert ebenfalls auf ein Attribut, das seit dem 14. Jahrhundert maßgeblicher Bestandteil von Herrscherbildnissen englischer Monarch(inn)en ist. Insbesondere durch das große Interesse an dem Hosenbandorden durch Charles I. und der anhaltenden Förderung des Ordens entwickelte sich die Collane in den 1630er Jahren zu einem üblichen Attribut in den Porträts weiterer Mitglieder der Königsfamilie und des englischen Hofes.³⁰² Neben der Darstellung des Zusammenspiels von höfischen Kleidungsaccessoires und Rüstungen mittels der über einer Rüstung getragenen Collane bietet die Ordenskette ferner einen Anknüpfungspunkt an Rüstungsornamente des 15. und 16. Jahrhunderts.³⁰³ Betrachtet man den Faltenrockharnisch Henrys VIII. aus Leeds, erstreckt sich über die komplette Brustplatte eine gravierte Darstellung des Heiligen Georgs als Drachentöter (**Abb. 73**).³⁰⁴ Analog dazu kann in der Collane des Hosenbandordens, die als Anhänger ebenfalls den frühchristlichen Märtyrer im Kampf gegen den Drachen zeigt, ein reduzierter Rückgriff auf die Darstellungskonventionen von Heiligen auf Rüstungen gesehen werden.³⁰⁵

In dem Wissen um ihre tradierte Bedeutung dienen Attribute dazu, verschiedene Wesenszüge bzw. Charaktereigenschaften einer Person im Porträt zuzuschreiben. Obwohl sie somit einen wichtigen Teil bei der Gestaltung des Porträts sowie der Schaffung des Zweit- bzw. Drittkörpers Henry Stuarts und seiner damit verbundenen Charakterisierung respektive Idealisierung ausmachen, ist in den Bildnissen Van Dycks grundsätzlich ein zurückhaltender Gebrauch von Attributen festzustellen. Vielmehr liegt der Fokus innerhalb der Porträts des flämischen Malers auf einer neuen Art der Darstellung des Körpers sowie der Gestik und Mimik, um den Rang der Porträtierten zum Ausdruck zu bringen. Neben der starken Anlehnung an Tizian spielt ebenfalls der Rückgriff auf bestimmte Porträttypen

³⁰² Der Renovatio-Gedanke des Hosenbandordens zeigt sich anhand verschiedener Verordnungen – wie das ständige Tragen des Kreuzes des Hosenbandordens – wodurch Charles I. den englischen Ritterorden fördern sowie das königliche Gottesgnadentum stärken wollte. Vgl. Beward: *Fashioning the Modern Self*, S. 31-32.

³⁰³ Vgl. Hirschfelder, Dagmar: *Der gesellschaftliche Auftritt. Kleidung und Porträt*, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 68-77, hier: S. 73; Brown: *Van Dyck*, S. 168; Hille: *Herrscherinsignien*, S. 496-497; Richardson: *Armour and Arms*, S. 19; Warnke: *Herrscherbildnis*, S. 483-484 und S. 487; Parry: *Golden Age Restor'd*, S. 218-221 sowie Beward: *Fashioning the Modern Self*, S. 31-32.

³⁰⁴ Daneben zeigt sich auf der Rückseite des Harnischs eine Darstellung der Heiligen Barbara.

³⁰⁵ Ungeachtet der anglikanischen Kirche, die durch Henry VIII. begründet wurde, war der Katholizismus mit Mary Stuart, Henriette-Marie und Anna von Dänemark weiterhin innerhalb des Stuarthauses vertreten.

traditioneller Herrscherbildnisse eine wichtige Rolle, die durch ihre spezifische Ikonographie einen hohen Wiedererkennungswert besitzen.³⁰⁶ Reiterporträts sollen den Porträtierten etwa als souveränen, lenkenden Herrscher darstellen, wohingegen ein Ganzfigurenporträt primär auf die „heroische Präsenz“³⁰⁷ des Dargestellten abzielt. Solche bewussten Visualisierungsstrategien lassen sich vermehrt bei den Porträts Elizabeths I. erkennen. Dabei folgen die Bildnisse noch sehr stark einer mittelalterlichen Formensprache, die u. a. auf Richard II. von England († 1400) zurückgeht.³⁰⁸ Am deutlichsten wird dieser *Neo-Medievalism* an dem Porträt Elizabeths I. in ihrer Krönungsrobe, welches in der Pose und durch die verwendeten Attribute eindeutig auf das Bildnis von Richard II. in der Westminster Abbey rekurriert (**Abb. 74**).³⁰⁹ Infolge der Einreihung in die Porträttraditionen vorangegangener Herrscher/innen kommt in den Porträts Elizabeth I. eine deutlich stärkere Berufung auf den politischen Körper des englischen Königsamtes zum Ausdruck als eine Darstellung ihres individuellen, natürlichen Körpers.³¹⁰

Ebenso ist aber auch eine bewusste Abgrenzung eine vergleichbare Strategie, um dynastische Zäsuren zu demonstrieren. Damit verbunden sind oftmals neue Künstler am Hof, um durch neue Bildnisse eine neue Herrschaft zu propagieren. Im Falle der bislang untersuchten Porträts kann im Fall der Stuarts eine Kombination beider Bildtaktiken ausgemacht werden, da man sowohl an die Tudordynastie – wie etwa mittels der Tudor-Rose – anknüpfte, sich aber gleichzeitig in der Darstellungsweise sukzessive von selbiger

³⁰⁶ Vgl. Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 202-203; Larsen: Paintings of Van Dyck, S. 319-321; Waterhouse: Painting in Britain, S. 45-46; Sharpe: Van Dyck, Royal Image and Caroline Court, S. 18-19; Shawe-Taylor: Act and Power of Face, S. 128 und S. 131; Brown: Allegory and Symbol, S. 123 und S. 130; Struhal: Posen und Gesten, S. 200-203; Olausson: Role of Greatness, S. 187-188 und S. 190; Larsson: Nur die Stimme fehlt, S. 16-18; Eichberger: Branding, S. 114-115; Cammaerts: Flemish Predecessors, S. 304; White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 216, S. 222 und S. 224; Roskill: Dyck at the English Court, S. 187-190 sowie Herrup: King's Two Genders, S. 496 und S. 498-503.

³⁰⁷ Warnke: Herrscherbildnis, S. 487.

³⁰⁸ Anonymus. Krönungsporträt von Richard II., 1394 / 1395, Öl auf Leinwand, Maße: N.N., Westminster Abbey London, abgerufen unter <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Richard_II_of_England.jpg>, am 21.02.2022.

³⁰⁹ Anonymus (Kopie). Elizabeth I. im Krönungsornat, 1600-1610 (1559), Öl auf Leinwand, 127,3 x 99,7 cm, National Portrait Gallery London (NPG 5175).

³¹⁰ Vgl. Schulte, Regina: Der Körper der Königin – konzeptionelle Annäherungen, in: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt (seit 1500), hrsg. v. Regina Schulte, Frankfurt 2002, S. 9-23, hier: S. 11-15 und S. 20-22; Weil, Rachel: Der königliche Leib, sein Geschlecht und die Konstruktion der Monarchie, in: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt (seit 1500), hrsg. v. Regina Schulte, Frankfurt 2002, S. 99-111, hier: S. 99-104 und S. 111; Strong, Roy: Elizabeth I, Nr. 71, in: The Elizabethan Image. Painting in England (1540 – 1620). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery, 28.11.1969 – 08.02.1970, hrsg. v. Roy Strong, New York 1969, S. 42; Kantorowicz: Zwei Körper des Königs, S. 43-44; Montrose: Elizabeth hinter dem Spiegel, S. 67-70, S. 79, S. 80-85 und S. 87-88; Warnke: Herrscherbildnis, S. 482; Strong: Elizabethan Image, S. 28, S. 32, S. 47-48, S. 51-53, S. 59, S. 68, S. 71 und S. 74; Belsey / Belsey: Icons of Divinity, S. 12-16, S. 18-22 und S. 32-35; Strong: English Icon, S. 16; Brown: Van Dyck, S. 168-169 und S. 185-187; Arnold: Queen Elizabeth's Wardrobe, S. 22, S. 28 und S. 32-33; Hille: Herrscherinsignien, S. 495-496 sowie Strong: Gloriana, S. 9-12, S. 20-22, S. 36-39, S. 71-76 und S. 95-97.

abgrenzte. Zwar findet sich in den frühen Porträts James I. noch eine stärkere Bindung an die (mittelalterlichen) Darstellungskonventionen der Tudorzeit, doch zeugen bereits die Bildnisse von Charles I. und Henry Frederick von neuen Porträtformen. Neben den Werken des Stuartprinzen von Robert Peake aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts zeigen sich etwa bereits bei Paul van Somer erste Anleihen an italienische Ströme des 16. und 17. Jahrhunderts. In seinen Werken etablierte der seit 1616 in London nachweisbare Hofmaler von James I. einen Porträttyp, welcher sich nicht nur an den Alten Meistern orientierte, sondern auch seit den 1630er Jahren in den Herrscherbildnissen von Van Dyck wiederzufinden ist.³¹¹ Darin zeigen sich die Porträtierten in einem nicht näher bestimmbareren Innenraum vor einem Vorhang und werden entweder zu ihrer Rechten oder Linken von einem Stuhl, Podest o. Ä. gerahmt.³¹² In dieser Weise porträtierte Van Somer vorrangig die Mitglieder der königlichen Familie, nutzte den Typus aber auch für Mitglieder des Hofes, wie es sich an dem Bildnis von Sir Francis Bacon, 1st Viscount of Alban († 1626), zeigt (**Abb. 76**).³¹³

In ähnlicher Pose ist Henry Stuart in dem Porträt Van Dycks dargestellt, worin aber nicht allein ein Rekurs auf Van Somer gesehen werden darf. Bereits Tizian schaffte mit seinem Porträt von *Karl V. im Harnisch in halber Figur* eine Vorlage für den Porträttyp, der sich in diversen Werken Van Somers und Van Dycks zeigt.³¹⁴ In diesem steht der habsburgische Monarch in Rüstung mit Kommandostab in der Rechten und mit der linken Hand an seinen Degen fassend vor einem Podest, auf dem sich ein Helm mit Federputz befindet. Bei einem etwas späteren Ganzfigurenporträt von Juan Pantoja de la Cruz († 1608) ist Karl V. in derselben Rüstung porträtiert, wobei das Helmpodest nun neben den Dargestellten gerückt ist, wie man es bei Henry Stuart sehen kann (**Abb. 78**).³¹⁵ Zeitgleich findet sich der

³¹¹ Trotz kleinerer Abweichungen können die Werke Van Somers wohl dennoch als maßgebliche Vorlage für diverse Porträts Van Dycks angesehen werden, was zwar bereits 1944 Emile Cammaert feststellte, jedoch in der neueren Forschung nicht rezipiert wurde. Vgl. dazu Cammaerts: *Flemish Predecessors*, S. 304.

³¹² Vgl. Brown, Christopher: *British Painting and the Low Countries (1530 – 1630)*, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 27-31, hier: S. 27-29; Belkin, Kristin L.: *Van Dyck and Holbein. Sixteenth-Century Northern Sources*, in: *Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations*, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 113-127, hier: S. 118-120; Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 31-32; Howarth: *Images of Rule*, S. 131-132, 136-137 und S. 143; Larsson: *Nur die Stimme fehlt*, S. 109-112; Beyer: *Porträt in Malerei*, S. 204; Olausson: *Role of Greatness*, S. 187-188 und S. 190; Cammaerts: *Flemish Predecessors*, S. 304; Hearn: *Elizabeth I*, S. 77; Peacock: *Picturing Courtiers and Nobles*, S. XII, S. 5, S. 138-139 und S. 159 sowie Strong: *English Icon*, S. 9.

³¹³ Paul van Somer (nach). *Sir Francis Bacon, 1st Viscount of Alban*, nach 1731 [ca. 1618], Öl auf Leinwand, 200,7 x 127 cm, National Portrait Gallery London (NPG 1288).

³¹⁴ Tizian. *Karl V. im Harnisch in halber Figur*, M. 16. Jh., Öl auf Leinwand, 110 x 91 cm, Kunsthistorisches Museum Wien (Inv.nr. 8060), abgerufen unter <<https://www.khm.at/de/object/2298/>>, am 21.02.2022.

³¹⁵ Juan Pantoja de la Cruz. *Karl V. in der Mühlberg-Rüstung in ganzer Figur*, 2. H. 16. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 110 x 183 cm, Museo Nacional del Prado.

Porträttyp ebenfalls in Frankreich wieder. Der von Louis XIII. († 1643) favorisierte Maler Philippe de Champaigne († 1674) fertigte verschiedene Versionen eines Ganzfigurenporträts des französischen Königs an, in denen er auf denselben Porträttyp zurückgriff. Insbesondere eine Version ähnelt dem postumen Porträt sehr stark, in dem der Porträtierte ebenfalls in einer Rüstung ohne unteres Beinzeug vor einem roten Vorhang dargestellt ist (**Abb. 79**).³¹⁶ Gleichfalls hält Louis XIII. einen Kommandostab in seiner rechten Hand und ist in einem ähnlich abgewandelten Kontrapost zu einem Podest gedreht, das sich zu seiner Linken befindet. Darauf liegen die zur Rüstung gehörenden Plattenhandschuhe sowie ein Helm, auf dem der linke Arm des französischen Monarchen abgestützt ist.

Infolge der verschiedenen Kontinentalaufenthalte Van Dycks sowie seiner starken Rezeption italienischer Maler darf davon ausgegangen werden, dass der flämische Maler die verschiedenen Bildnisse kannte und es sich um eine bewusste Rezeption dieses Typus handelt. Allerdings erfolgt bei Van Dyck keine exakte Kopie der Formen, sondern die Schaffung einer eigenen Version des Porträttyps infolge kleiner Abwandlungen. Dies zeigt sich u. a. daran, dass die Porträtierten in den Werken von Van Dyck stärker dem Betrachter zugewandt sind. Somit etablierte sich eine speziell auf die Stuartmonarchie abgestimmte Formensprache des Herrscherporträts, die zwischen Abgrenzung und Anknüpfung an die Tudordynastie changiert und sich zugleich in Beziehung zu anderen europäischen Herrschern stellt, in denen die Rüstung eine vorrangige Stellung als verbindender Körper einnimmt.³¹⁷

Neben dem europäischen Einfluss erfolgte ebenfalls eine Legitimierung durch generationsübergreifende Bildstrategien für die Zurschaustellung dynastischer Verbindungen. Mit dem Werk *Die Allegorie der Tudor-Nachfolge* recurriert bspw. Elizabeth I. auf ein älteres Familienporträt Henrys VIII., das sog. Whitehall-Porträt, um ihre Abstammung zu demonstrieren. Darin wird die Tudorfamilie mit Henry VIII. im Zentrum thronend und umgeben von seinen Kindern und Allegorien verherrlicht (**Abb. 80**).³¹⁸ Analog

³¹⁶ Philippe de Champaigne. Louis XIII., 1635-1640, Öl auf Leinwand, 200,5 x 144 cm, Privatbesitz (Paris).

³¹⁷ Vgl. Brême, Dominique: Champaigne, Philippe de, in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_10159755/html>, am 22.02.2022; Treydel, Renate: Pantoja de la Cruz, Juan, in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_00099735/html>, am 22.02.2022; White: Van Dyck and Art of Portraiture, S. 225-227; Warnke: Herrscherbildnis, S. 482-483; Beyer: Porträt in Malerei, S. 204; Parry: Golden Age Restor'd, S. 219-221 und S. 224; Hille: Herrscherinsignien, S. 491-495; Olausson: Role of Greatness, S. 187-188; Larson: Nur die Stimme fehlt, S. 72 und S. 111-112; Krems / Ruby: Porträt als kulturelle Praxis, S. 13; Montrose: Elizabeth hinter dem Spiegel, S. 67-68; Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 127-131 sowie Howarth: Image of Rule, S. 135-137.

³¹⁸ Lucas de Heer. Die Allegorie der Tudor-Nachfolge, 1572 (?), Öl auf Leinwand, 114,3 x 182,2 cm, Yale Center for British Art.

dazu ist heute in der Royal Collection in Windsor eine Druckgraphik erhalten, die in entsprechender Weise James I. umgeben von seiner Familie zeigt (**Abb. 81**).³¹⁹ Das nach 1633 entstandene Familienporträt dient der genealogischen Legitimation der neuen Stuartmonarchie, indem es ein dynastisches Netzwerk aufzeigt, das durch die Darstellung sowohl lebender als auch bereits verstorbener Mitglieder des Stuarthauses (darunter Henry Stuart) sowie der Aufnahme eines Stammbaums, der bis auf Edward IV. († 1483) zurückgeht, konstruiert ist. Daran anknüpfend kann insbesondere ein Bestreben nach der Repräsentation der dynastischen Verbindung zwischen Vorgänger und Nachfolger gesehen werden, das mittels Porträts zum Ausdruck gebracht wird. Eines der berühmtesten Beispiele sind die Bildnisse Henrys VIII. aus dem Whitehall-Porträt, welches heute nur noch als Kopie erhalten ist, sowie das Bildnis seines Sohns, Edwards VI., von William Scrot (**Abb. 82-83**).³²⁰ In beiden Werken tragen die Tudorkönige ein ähnliches Kostüm und stehen breitbeinig mit einer gleichartigen Armhaltung dem Betrachter frontal gegenüber. Durch diese Übernahme wird die dynastische Abfolge von Henry VIII. auf seinen Sohn Edward VI. als König von England demonstriert, wodurch in dem analogen Porträttyp ebenfalls eine Visualisierung des politischen Körpers gesehen werden kann.³²¹ Eine solche genealogische Tradition bilden ebenfalls diejenigen Porträts von Henry Stuart, James I. sowie Charles I., in denen die Windsor-Garnitur als verbindendes Element herangezogen wird. Jedoch erfolgt dies in einer retrospektiven Weise, da das Porträt Henry Fredericks als eigentlichen Besitzer der Windsor-Garnitur zuletzt entstand. Das älteste Porträt aus dem Jahr 1616 ist das seines jüngeren Bruders. Zwei Jahre später entstand das Bildnis von James I., bei dem evoziert wird, dass die Windsor-Garnitur ehemals in seinem Besitz war und an Charles I. überging,

³¹⁹ Gerard Mountin. James I. umgeben von seiner Familie, 1633-1635, Kupferstich, 33,5 x 46,3 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601474).

³²⁰ Remigius van Leemput (nach Hans Holbein). Henry VII., Elizabeth of York, Henry VIII. und Jane Seymour (sog. Whitehall-Porträt) – Detail Henry VIII., 1667 [1537], Öl auf Leinwand, 88,9 x 99,2 cm, Royal Collection Trust Hampton Court Palace (RCIN 405750) sowie William Scrot. Edward VI., 1546 / 1547, Öl auf Leinwand, 107,2 x 82 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404441).

³²¹ Vgl. Bryson, Anna: The Rhetoric of Status. Gesture, Demeanor and the Image of the Gentleman in Sixteenth and Seventeenth-Century England, in: *The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660)*, hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 136-153, hier: S. 136-137; Barber, Tabitha: The Family of Henry VIII. An Allegory of the Tudor Succession, Nr. 35, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 81-82; Foister, Susan: Henry VII, Elizabeth of York, Henry VIII and Jane Seymour, Nr. 5, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 40-41; Strong, Roy: Edward VI, Nr. 2, in: *The Elizabethan Image. Painting in England (1540 – 1620)*. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery, 28.11.1969 – 08.02.1970, hrsg. v. Roy Strong, New York 1969, S. 10; Strong: *Gloriana*, S. 41-43; Chirelstein: *Lady Elizabeth Pope*, S. 47-48 und S. 51-54; *Cammaerts: Flemish Predecessors*, S. 304; *Arnold: Queen Elizabeth's Wardrobe*, S. 15-16 und S. 19; *Montrose: Elizabeth hinter dem Spiegel*, S. 72; *Larson: Nur die Stimme fehlt*, S. 87-88; *Sidén: Family*, S. 163-164 und S. 166-167; *Hearn: Elizabeth I*, S. 77; *Cuddy: Dynasty and Display*, S. 13-17; *MacLeod: Portraits of „most hopeful prince“*, S. 34-35 sowie *Sharpe: Van Dyck, Royal Image and Caroline Court*, S. 20-21.

um so die genealogische Abfolge der neuen Stuartmonarchie, ähnlich der Porträts von Henry VIII. und Edward VI., aufzuzeigen. Durch das erst in den 1630er Jahren angefertigte Porträt Henry Stuarts wird der älteste Sohn James I. retrospektiv in diese Ahnenreihe integriert. Demzufolge spiegelt sich in dem durch die Windsor-Garnitur geschaffenen traditionsbewussten Körper die Übertragung des politischen Körpers von James I. über Henry Stuart zu seinem jüngeren Bruder wider.³²²

Die Nutzung von Rüstungen als Anknüpfungspunkt an Vorfahren wird insbesondere dahingehend unterstrichen, dass seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts Rüstungen aus der Royal Armoury in Greenwich zu einem Kostüm im Porträt entwickelt, wodurch ein bestimmtes Traditionsbewusstsein vermittelt werden sollte. Dadurch knüpfen die Porträts, in denen die Dargestellten ältere Greenwich Rüstungen tragen, in vergleichbarer Weise zu der *Line of Kings*, an die Zeit vor dem Englischen Bürgerkrieg (1642-1649) an.³²³ In einem Porträt von James II. († 1701) als Duke of York des englischen Malers John Michael Wright († 1694) trägt der spätere König von England eine Greenwich Tjostrüstung von ca. 1600 / 1610, wodurch eine zeitliche Differenz von ca. 55 Jahren hinsichtlich der Herstellung beider Objekte entsteht (**Abb. 84**).³²⁴ Dieser Rückgriff verdeutlicht abermals die Genese von Rüstungen zu Standessymbolen, da am Übergang des 17. und 18. Jahrhunderts Plattenrüstungen keine militärische Bewandnis mehr hatten.³²⁵ Demzufolge wird die Windsor-Garnitur innerhalb der drei Porträts sowohl zu einem genealogischen und zeitlosen als auch zu einem individuellen und zeitlich begrenzten Erkennungsmerkmal im Porträt. In dieser Weise wird eine Einheit suggeriert, die auf der Verbindung einzelner Personen durch einen überindividuellen, politischen Körper beruht. Mittels der verschiedenen Porträts und dem damit verbundenen Rückgriff auf (Bild)Tradition entsteht ein kollektives Individuum (*one-individual corporation*³²⁶), das durch die Individualität des Einzelnen im Porträt zur

³²² Vgl. Eaves / Norman: *Armour Garniture of Henry* (Nr. 10), S. 189; Kantorowicz: *Zwei Körper des Königs*, S. 339; Larsson: *Nur die Stimme fehlt*, S. 76; Cuddy: *Dynasty and Display*, S. 13-17; Cammaerts: *Flemish Predecessors*, S. 304; Bormann: *Kunst und Physiognomie*, S. 78-80; Montrose: *Elizabeth hinter dem Spiegel*, S. 72; Beaufort-Spontin: *Rüstung als Robe* (1990), S. 16-17; Gördüren: *Bildnis*, S. 153-155 sowie Karlsson: *Pillars of Society*, S. 222-224.

³²³ Die verwendeten Rüstungen entstanden i.d.R. 50 bis 80 Jahre vor den eigentlichen Porträts. In dem Porträt des 2nd Dukes of Ormonde von Michael Dahl aus dem Jahr 1713 trägt der Herzog sogar eine über 100 Jahre ältere Rüstung von Sir John Smythe (RAM Leeds, II.84). Vgl. dazu Wilson, Guy: *Greenwich Armour in the Portraits of John Michael Wright*, in: *The Connoisseur* 188 (1975), S. 108.

³²⁴ John Michael Wright. *James II. als Duke of York, 1660 / 1665*, Öl auf Leinwand, 116 x 108,5 cm, Government Art Collection (Inv.nr. 1636), abgerufen unter <<https://artcollection.culture.gov.uk/artwork/1636/>>, am 09.03.2022).

³²⁵ Vgl. Wilson: *Greenwich Armour*, S. 108-115; De Marly: *Roman Dress in Seventeenth-Century*, S. 447 sowie Waterhouse: *Painting in Britain*, S. 66-70.

³²⁶ Kantorowicz: *Zwei Körper des Königs*, S. 388.

„Unterscheidung des Verschiedenen im Gleichen“³²⁷ gereicht. Die dadurch geschaffene Fiktion der Pluralität einer Person im Sinne einer genealogischen Ahnenreihe, wird vorrangig durch die mehrfache Nutzung der Windsor-Garnitur symbolisiert. Somit operiert das postume Porträt von Henry Fredrick Stuart als ein Bildnis der *memoria* seiner selbst und ist zugleich Teil einer umfassenden genealogischen Porträtstrategie zur Legitimation der neuen Stuartmonarchie im 17. Jahrhundert.³²⁸

5. Fazit

Überblickt man das Œuvre Anthonis van Dycks während seiner Zeit als Hofmaler in London zwischen 1632 bis zu seinem Tod 1641, zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass das postume Porträt von Henry Fredrick Stuart unter den zahlreichen (Rüstungs)Porträts seiner letzten Schaffensperiode eine herausragende Stellung einnimmt. Obwohl die Provenienz und die Zuschreibung zu dem flämischen Maler in der Forschung mittlerweile als gesichert gelten können, erfuhr das postume Bildnis bislang nur eine beiläufige Betrachtung. Durch die zu Beginn der Untersuchung erfolgten Beschreibungen des Porträts und der Windsor-Garnitur konnten im Hinblick auf die Ornamentik kleine Unterschiede herausgearbeitet werden, die bislang keine Erwähnung fanden, obwohl sie entscheidend für die Ikonographie beider Objekte sind. Dabei handelt es sich insbesondere um das Sigel, bei dessen Übernahme im Porträt eine Modifikation erfolgte. Zudem zeigte sich aber auch eine künstlerische Konstruktion, die dem Porträt zugrunde liegt und die über die reine postume Darstellung Henry Fredericks und der damit verbundenen Verwendung der Windsor-Garnitur hinausgeht.

Dahingehend erwies sich die Windsor-Garnitur in ihrer primären Nutzung nicht nur innerhalb des Porträts, sondern auch in ihrer singulären Betrachtung als ein Kunstobjekt, dem infolge der wachsenden Bestrebungen nach Verzierungen weit mehr als nur eine bloße militärische Geltung innewohnt. Dabei erscheinen Rüstungen im 16. und 17. Jahrhundert immer mehr als eiserne Leinwände, die z.T. speziell auf politische Ereignisse oder ihren jeweiligen Besitzer abgestimmte Ornamente tragen, wie an dem Gorget Erzherzogs Albrechts VII. dargelegt. Aber auch die Garnitursymbole verdeutlichen die individuell

³²⁷ Klotz, Heinrich: Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance, Stuttgart 1997, S. 31.

³²⁸ Vgl. Larsson: Nur die Stimme fehlt, S. 73-76; Kantorowicz: Zwei Körper des Königs, S. 385-387; Cuddy: Dynasty and Display, S. 16-19; Wheelock: Queen, Dwarf and Court, S. 151 und S. 156; Parry: Golden Age Restor'd, S. 224-225; Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 128-129; Millar: Dyck in England, S. 20-21; Breward: Fashioning the Modern Self, S. 29; Hearn: Introduction, S. 9-10; Polleross: La Galerie de portraits, S. 75-76; Gördüren: Bildnis, S. 153; Beaufort-Spontin: Rüstung als Robe (1990), S. 18; Bloh: Kleidung und Waffen, S. 174; Lawson: Van Dyck, S. 84; Coombs: Portrait Miniature, S. 52; Sharpe: Van Dyck, Royal Image and Caroline Court, S. 19-21; Sharpe: Personal Rule, S. 185 sowie Howarth: Images of Rule, S. 124-125 und S. 127-131.

gestaltete Verzierung von Rüstungen im Gegensatz zu den üblichen antiken und floralen Formen. Anhand verschiedener Verzierungstechniken, darunter vor allem die Treibarbeit, sowie der wechselseitigen Beziehung zu textilen Kleidungsstücken zeigte sich, dass insbesondere Turnier- und Paraderüstungen ein Beispiel für die Nutzung von Rüstungen als repräsentative Standeskleider waren, wodurch die primäre Funktion als Schutzobjekt in den Hintergrund rückte. Dabei offenbarten sie sich in Kombination mit verschiedenen Accessoires sowohl im Porträt als auch durch die Applikation von Collanen und anderen Ordensabzeichen auf der stählernen Haut als modebehaftete Standesrequisiten. Insbesondere anhand der Rüstung Philipps II. sowie des Tonnenrockharnischs von Henry VIII. konnte die Wechselwirkung von Rüstungen und textilen Kleidungsstücken dargelegt werden, welche sich ebenfalls in den Porträts der Zeit widerspiegelt. Auf Grundlage dessen zeigte sich innerhalb des postumen Porträts von Henry Stuart eine Hybridität, bei dem der Kontrast von Rüstung und ziviler Kleidung vorrangig an dem über dem Gorget aufliegenden Spitzkragen und den beigen Reiterstiefeln festzumachen ist. In dieser Weise zeugt das postume Bildnis von der neuen Rolle der Rüstungen in den Porträts von Anthonis van Dyck am englischen Hofe des 17. Jahrhunderts, innerhalb derer die Porträtierten i.d.R. nicht vollgerüstet dargestellt sind, sondern in einer hybriden Form, wodurch Rüstungen als Roben zu verstehen sind.

Weiterhin ist die Windsor-Garnitur nicht bloß Ausdruck der zeitgenössischen (Rüstungs)Mode, sondern erscheint infolge ihrer aufwendigen Verzierung als eine Art Ganzkörpermaske, die den leiblichen Körper von Henry Stuart im Porträt fast vollständig verhüllt. Mit der Aufnahme der heraldischen Emblempflanzen und dem Sigel schuf man eine Maske, die zur Überformung des Stuartprinzen im Porträt führt. Die Emblempflanzen in Form der Tudor-Rose, der französischen Lilie sowie der schottischen Distel sind dabei als eine genealogische Maske zu verstehen, die den Träger als Mitglied der neuen Stuartmonarchie kennzeichnet. Demgegenüber behauptet sich das Sigel als ein individuelles Merkmal, wodurch eine spezifische Identifizierung der Person Henry Stuarts ermöglicht wird. In ihrer Zeichenhaftigkeit sind die Garnitursymbole auf tradierte Ornamentformen zurückzuführen und auch bei der restlichen Gestaltung der Windsor-Garnitur bediente man sich bereits bestehender Rüstungsentwürfe. Mit den Garnituren von Georg Clifford und Sir Christopher Hatton wurden zwei maßgebliche Vorbilder für die Gestaltung der Windsor-Garnitur ausgemacht, auf die sich höchstwahrscheinlich Sir Henry Lee als Auftraggeber berief. In dem damit verbundenen Rückgriff auf heraldische Formen konnte mithilfe des bild-anthropologischen Ansatzes von Belting demonstriert werden, inwieweit die Windsor-

Garnitur als ein medialer Körper zu verstehen ist, der es ähnlich der individuellen Physiognomie eines Gesichtes erlaubt, den Träger innerhalb eines Porträts zu identifizieren, ohne die physiognomische Ähnlichkeit zwingend zu hinterfragen. Infolgedessen stellte sich die Physiognomie des leiblichen Körpers im Porträt als ein zweitrangiger Faktor dar, zumal das Gesicht Henry Fredericks auf einem früheren Bildnis von Isaac Oliver beruht. Damit einhergehend war es aber ebenfalls die Demonstration einer zugelegten sozialgesellschaftlichen Rolle, die in dem Porträt mittels Windsor-Garnitur und den weiteren Attributen erfüllt wurde. In dieser Überformung ist die stählerne Maske ein konstruiertes und wandelbares Erkennungsmerkmal, das zuerst durch Henry Lee konzipiert und in einem zweiten Schritt innerhalb des Porträts modifiziert wurde. Insbesondere anhand des Sigels und derjenigen Porträts in denen die Windsor-Garnitur in abgewandelter Form herangezogen wurde, konnte die Variabilität der Garnitursymbole und die damit einhergehende angepasste Maskierung aufgezeigt werden.

Darüber hinaus eröffnete sich neben der Funktion als Erkennungsmerkmal ein möglicher Ansatz, bei dem innerhalb des postumen Porträts zwei bzw. drei in Relation zueinanderstehende Körper festzumachen sind. Neben dem leiblichen Körper Henry Fredericks, der sich in dem Bildnis Van Dycks präsentiert, bildet die Windsor-Garnitur einen mehrschichtigen Zweitkörper. Als Körperduplikat legt sie infolge ihrer Maßanfertigung ein Zeugnis der Statur Henry Stuarts ab. Der stählerne Zweitkörper, der wie eine zweite Haut auf seinem Träger aufliegt, und der leibliche Körper des Stuartprinzen werden dabei auf der Maloberfläche zusammengeführt und stehen zugleich in einem materiellen Kontrast von weich und hart, hohl und massiv. Außerdem ist die Windsor-Garnitur ebenfalls ein Bildkörper, der in seiner Funktion als Trägermedium der Garnitursymbole einen anderen, dritten Körper besitzt. In Anlehnung an Kantorowicz's *Zwei Körper des Königs* war es möglich, dem stählernen Körperduplikat einen abstrakten Drittkörper zuzuschreiben, der über ein reines Abbild bzw. Duplikat des Porträtierten hinausgeht und eine Versinnbildlichung des politischen Körpers darstellt. Sowohl durch die faktische Übergabe der Windsor-Garnitur an Charles I. nach dem Tod seines älteren Bruders als auch in ihrer Verwendung innerhalb weiterer Porträts wird die Weitergabe des politischen Körpers zur Schau gestellt. Dabei schuf man mittels der dem postumen Porträt und der Windsor-Garnitur zugrunde liegenden Stellvertreterfunktion eine Realpräsenz Henry Fredericks, wodurch in dem Bildnis nicht nur der leibliche Körper wieder zum Leben erweckt wird, sondern auch das leblose Objekt der Windsor-Garnitur durch die fingierte Lebendigkeit des Stuartprinzen reanimiert wird. Infolge der damit verbundenen Transferierung der Zwei-Körper-Lehre ist

das postume Porträt, ähnlich der Funeralpraxis von Effigien, als ein „bildprogrammatisches Gegenstück“³²⁹ zu dem natürlichen Körper von Henry Stuart zu verstehen und impliziert mittels der Windsor-Garnitur als Sinnbild des politischen Körpers eine Unsterblichkeit der Person Henry Fredericks. Darin zeigte sich einerseits eine Reaktion auf den Tod von Henry Stuart, wodurch das Porträt in analoger Weise zur Nutzung von Rüstungen im sepulkralen Kontext oder als stellvertretende Figur aus Stahl im Kontext der *Line of Kings* als ein Medium der umfangreichen *memoria* des Stuartprinzen zu begreifen ist. Andererseits erwies sich das postume Porträt ebenfalls als Teil der Herrschaftslegitimation durch Charles I. und Henriette-Marie. Das Bildnis, welches für die Ahnengalerie im Somerset House bestimmt war, unterlag durch die Konstruktion der verschiedenen Körper ebenfalls einer gewissen Idealisierung. Durch beide Objekte wurde dem Stuartprinzen eine Stellung zugetragen, die ihn zunächst durch das Sigel als Prince of Wales charakterisiert. In dem Porträt liegt hingegen ein größerer Fokus auf seiner Zugehörigkeit zur Stuartdynastie, da durch die Modifikation des Sigels die Stellung Henry Stuarts als ursprünglicher König von England negiert wird. Dahingehend stellte sich das räumliche Umfeld in der Cross Gallery als wichtiger Faktor heraus, da mithilfe verschiedener Inventare ein bildnisübergreifendes Konzept herausgearbeitet werden konnte, wodurch sich das postume Bildnis durch „das serielle Nebeneinander“³³⁰ mit den weiteren Porträts in eine Ahnenreihe der Stuarts einfügte. Dabei konstruierte man in einer retrospektiven Weise eine dynastische Abfolge von James I. über Henry Stuart bis zu Charles I., bei der man sich der Windsor-Garnitur als verbindenden politischen Körper bediente.

Zuletzt konnte anhand bildimmanenter Vergleiche aufgezeigt werden, dass nicht nur mittels der Windsor-Garnitur und ihrer verschiedenen Körper eine Charakterisierung Henry Fredericks erfolgte, sondern man ebenfalls an bestimmte Porträttypen anknüpfte. Mit den weiteren Attributen erfolgte ein bewusster Rückgriff auf eine tradierte Formensprache von Porträts vorangegangener Herrscher/innen Englands, die als erweiterter Teil einer symbolischen Physiognomie in Verbindung mit dem Zweitkörper der Windsor-Garnitur treten und die Stellung von Henry Stuart unterstreichen. Darüber hinaus konnte ebenfalls eine Beziehung zu weiteren Porträts, wie etwa von Tizian, Van Somer oder Philipp de Champaigne, herausgestellt werden, die im Hinblick auf die Konstruktion des postumen Porträts von Henry Stuart als Vorlagen herangezogen wurden. Damit verbunden ist die Darstellung des Souveräns in Rüstung, bei der die schützenden Objekte dem Dargestellten,

³²⁹ Marek: Körper des Königs, S. 248.

³³⁰ Klotz: Stil des Neuen, S. 112.

trotz der oftmals nur stückhaften Verwendung, eine bestimmte Souveränität im Porträt verleihen. Die den Rüstungen und somit auch der Windsor-Garnitur zufallende Sonderrolle wurde schließlich dahingehend unterlegt, dass sich in England Greenwich Rüstungen am Übergang zum 18. Jahrhundert zu einem traditionsbewussten Standessymbol im Porträt entwickelten, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt keiner faktischen Nutzung mehr unterlagen. Demzufolge konnte am Beispiel Anthonis van Dycks Porträt des Prinzen Henry Frederick Stuart, Prince of Wales, dargelegt werden, dass Rüstungen im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur in ihrer autonomen Nutzung, sondern auch innerhalb von Porträts eine neue Rolle zugesprochen bekamen, wodurch sie zu obligatorischen Standeszeichen im Porträt wurden. In der immer wichtigeren Funktion von Rüstungen als Kunstobjekte erscheint die Windsor-Garnitur als ein Bildkörper, der durch die den Garnitursymbolen zugrunde liegende Symbolik zu einem politischen Katalysator wird und in seiner Versinnbildlichung als politischer Körper den Porträtierten souverän in Szene setzt.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Abraham Van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I, ed. Oliver Millar (The Volume of the Walpole Society, Bd. 37), Glasgow 1958-1960.

An Account of the Armour and Arms in The Guard Chamber at Windsor Castle in 1831, ed. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, in: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 467-483.

Antoon van Dyck, Memoire pour Sa Mag^{tie} Le Roy, in: Pictorial Notices, consisting of a memoir of Sir Anthony Van Dyck, with a descriptive catalogue of the etchings executed by him, and a variety of interesting particulars relating to other artists patronized by Charles I, ed. Hookham Carpenter, London 1844, Appendix IV, S. 66-69.

Charles Cornwallis, The Life and Character of Henry-Frederic, Prince of Wales, London 1738 [1626].

Charles Cornwallis, The Life and Death of our late most incomparable and heroic Prince Henry, Prince of Wales [...], 1612, London 1641.

Horace Walpole, Anecdotes of Painting in England, London 1762.

Luigi Pulci, La Giostra di Lorenzo d' Medici, messa in rima da Luigi Pulci, ed. Cesare Carocci, Bologna 1899.

Michel de Montaigne, The Complete Essays, ed. Michael A. Screech, London 1991.

Richard Brathwait, The English Gentleman, London 1633.

The Inventories and Valuations of the King's Goods (1649 – 1651), ed. Oliver Millar (The Volume of the Walpole Society, Bd. 43), Glasgow 1972.

Thomas Birch, The Life of Henry Prince of Wales, Eldest son of James I, London 1760.

William Fowler, A true Reportarie of the most triumphant and royal accomplishment of the Baptisme of the most excellent, right high, and mightie Prince, Frederik Henry, Edinburgh / London 1594.

Literatur

Althoff, Gerd: Würde, in: LexMA IX (1998), Sp. 370-371.

Arnold, Janet: Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd, Leeds 1988.

Bailie, Hugh Murray: Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces, in: Archaologia 101 (1967), S. 169-199.

Baker, Collins C. H.: Henry, Prince of Wales, in: *Catalogue of the Principal Pictures of the Royal Collection at Windsor Castle*, hrsg. v. Collins C. H. Baker, London 1937, S. 247.

Baker, Collins C. H.: The Chronology of English van Dyck's, in: *The Burlington Magazine* 39, 225 (1921), S. 267-273.

Barber, Tabitha: The Family of Henry VIII. An Allegory of the Tudor Succession, Nr. 35, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 81-82.

Barnes, Susan J.: Van Dyck in Italy, in: *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings*, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 145-149.

Beaufort-Spontin, Christian: Des Kaisers bevorzugte Kleidung. Zur Bekleidung Kaiser Karls V. in den Portraits von Tizian und Seisenegger, in: *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit (Colloquium des Kunsthistorischen Museums Wien, September 2000)*, hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden / Andreas Beyer, Turnhout 2005, S. 101-108.

Beaufort-Spontin, Christian: Die Rüstung als Robe, in: Roberto Capucci. *Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Neue Burg – Hofjagd- und Rüstungskammer, 05.12.1990 – 02.04.1991*, hrsg. v. Roberto Capucci / Christian Beaufort-Spontin, Wien 1990, S. 13-22.

Beaufort-Spontin, Christian: Die Rüstung als Robe, in: *Rüstung und Robe. Katalog zur Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 13.05.2009 – 30.08.2009*, hrsg. v. Museum Tinguely, Heidelberg 2009, S. 123-140.

Belkin, Kerstin L.: Titian, Rubens and van Dyck, in: *Bacchanals by Titian and Rubens*, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1987, S. 143-152.

Belkin, Kristin L.: Van Dyck and Holbein. Sixteenth-Century Northern Sources, in: *Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations*, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 113-127.

Bellin, Jörg: Heraldische Individualität? Über die Macht der Natur in Habsburgischen Herrscherporträts um 1500, in: *Macht der Natur – Gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio / Beate Kellner / Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 81-133.

Belozerskaya, Marina: *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles 2005.

Belsey, Andrew / Belsey, Catherine: Icons of Divinity. Portraits of Elizabeth I, in: *The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660)*, hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 11-35.

Belting, Hans / Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.

- Belting, Hans:** Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, Paderborn 2011.
- Belting, Hans:** Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.
- Belting, Hans:** Porträt und Wappen. Zwei Medien des Körpers, in: Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, hrsg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 89-100.
- Beyer, Andreas:** Das Porträt in der Malerei, München 2002.
- Beyer, Andreas:** Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft (Symposium Quadriennale 06), hrsg. v. Beat Wyss / Marcus Buschhaus, Paderborn 2008, S. 51-64.
- Biermann, Veronica:** Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden, Wien et al. 2012.
- Blackmore, L. Howard:** Arms and Armour in the Royal Collection, in: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 1-43.
- Blair, Claude:** European Armour (ca. 1066 – ca. 1700), Batsford 1972.
- Bloemacher, Anne:** Die Idee als Ware. Marcantonio Raimondis Kupferstiche nach Raffael. Luxusprodukt oder Massenware, in: Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. v. Christof Jeggle, S. 155-184.
- Bloh, Jutta Charlotte von:** Kleidung und Waffe in den Fürstenbildnissen der Cranachs, in: Cranach. Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 13.11.2005 – 12.03.2006, hrsg. v. Max Harald / Ingrid Mössinger / Karin Kolb, Köln 2005, S. 174-181.
- Boccardo, Piero:** Genua und die Genuesen zur Zeit Van Dycks, in: Van Dyck (1599 – 1641). Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 49-57.
- Boheim, Wendelin:** Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Graz 1996 [unveränderter Nachdruck von 1890].
- Bordes, Philippe:** The Portrait in Armour in Bourbon France. Artistic Challenge and Political Strategy from Louis XIV to Louis XVI, in: Die Bildlichkeit symbolischer Akte, hrsg. v. Barbara Stollberg-Rilinger / Thomas Weißbrich, Münster 2010, S. 91-104.
- Borg, Alan:** Two Studies in the History of the Tower Armouries, in: Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity 105 (1976), S. 317-353.
- Bormann, Norbert:** Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994.

Brême, Dominique: Champaigne, Philippe de, in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_10159755/html>, am 22.02.2022.

Breward, Kevin: Fashioning the Modern Self. Clothing, Cavaliers and Identity in van Dyck's London, in: Van Dyck and Britain. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 18.02.2009 – 17.05.2009, hrsg. v. Karen Hearn, London 2009, S. 24-37.

Brooke-Little, John Philip: Royal Heraldry. Beasts and Badges of Britain, Derby 1981.

Brown, Christoper: Van Dyck and Titian, in: Bacchanals by Titian and Rubens, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1987, S. 153-160.

Brown, Christopher: Allegory and Symbol in the Work of Anthony van Dyck, in: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Herman Vekeman / Justus Müller Hofstede, Erfstadt 1984, S. 123-135.

Brown, Christopher: British Painting and the Low Countries (1530 – 1630), in: Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630), hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 27-31.

Brown, Christopher: Einleitung, in: Van Dyck (1599 – 1641). Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 15-33.

Brown, Christopher: Van Dyck, Freren 1983.

Brunner, Michael: Dürer – Van Dyck – Warhol. Das inszenierte Porträt seit 1300 (Anlässlich der Sonderausstellung „Glanz und Glamour – Wunsch und Wirklichkeit. Das Menschenbild von Van Dyck bis Andy Warhol“, Städtische Galerie Überlingen, 03.06.2006 – 22.10.2006), Petersberg 2007.

Bryson, Anna: The Rhetoric of Status. Gesture, Demeanor and the Image of the Gentleman in Sixteenth and Seventeenth-Century England, in: The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660), hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 136-153.

Cammaerts, Emile: The Flemish Predecessors of van Dyck in England, in: The Burlington Magazine 85, 501 (1944), S. 303-307.

Chaney, Edward: The Stuart Portrait. Status and Legacy, in: The Stuart Portrait. Status and Legacy. Katalog zur Ausstellung in der Southampton City Art Gallery, 11.10.2001 – 30.12.2001, hrsg. v. Edward Chancy / Godfrey Worsdale, Southampton 2001, S. 4-9.

Chirelstein, Ellen: Lady Elizabeth Pope. The Heraldic Body, in: The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660), hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 36-59.

- Coombs, Katherine:** *The Portrait Miniature in England*, London 2005.
- Cuddy, Neil:** *Dynasty and Display. Politics and Painting in England (1530 – 1630)*, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 11-20.
- Curl, Michael:** *The Industry of Defence. A look at the Armour Industry of the Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Century*, in: *Medieval Warfare* 2, 1 (2012), S. 38-42.
- Cust, Lionel H.:** Geldorp, Georg, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-10507?rskey=qZuQbV&result=1>>, am 14.12.2021.
- Cust, Lionel:** *The Royal Collection of Paintings at Buckingham Palace and Windsor Castle*, Bd. 2, London 1906.
- Daly, Peter M.:** *Emblem und Enigma. Erkennen und Verkennen im Emblem*, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur (Kolloquium Reisenberg, 04.01.1996 – 07.01.1996)*, hrsg. v. Dietmar Peil / Michael Schilling / Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 325-350.
- De Marly, Diana:** *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, in: *The Burlington Magazine* 117, 868 (1975), S. 443-451.
- De Marly, Diana:** *Undress in the Oeuvre of Peter Lely*, in: *The Burlington Magazine* 120, 908 (1978), S. 749-751.
- Eaker, Adam:** *Van Dyck between Master and Model*, in: *The Art Bulletin* 97 (2015), S. 173-191.
- Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.:** *Armour Garniture of Henry, future Prince of Wales, for the Field, Tourney, Tilt and Barriers, Nr. 10*, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 174-191.
- Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.:** *Armour Garniture of Sir Christopher Hatton for the Field, Tourney, Tilt and Barriers, Nr. 6*, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 122-144.
- Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.:** *Armour of Henry, future Prince of Wales, for the Tilt, Nr. 9*, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 158-173.
- Eaves, Ian / Norman, Alexander V. B.:** *Cuirassier Armour of Henry, future Prince of Wales, Nr. 8*, in: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 150-157.
- Edmond, Mary:** *New Light on Jacobean Painters*, in: *The Burlington Magazine* 118, 875 (1976), S. 74-83.

Edmond, Mary: Oliver, Isaac, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-20723?rskey=i8apP3&result=2>>, am 14.12.2021.

Eichberger, Dagmar: Branding. Porträtkunst und Visualisierungsstrategien am Beispiel Margaretes von Österreich, Regentin der Burgundischen Niederlande, in: *Das Porträt als kulturelle Praxis*, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrig Ruby, Berlin 2016, S. 108-119.

Eser, Thomas: Halber Harnisch für ein Fußturnier, Nr. 43, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 94-95.

Fernie, Ewan: Lee, Sir Henry, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-16288>>, am 11.11.2021.

Filip, Václav: Wappen, in: *LexMA VIII (1997)*, Sp. 2031-2034.

Foister, Susan: Henry VII, Elizabeth of York, Henry VIII and Jane Seymour, Nr. 5, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 40-41.

Forrer, Robert: Von bemalter und bezogener Rüstung, in: *Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde* 9 (1921 / 1922), S. 149-154.

Fridrich, Anna C.: Mühlsteinkragen – Zur Terminologie frühneuzeitlicher Krägen, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 140-143.

Gamber, Ortwin: Lendner, in: *LexMA V (1991)*, Sp. 1872.

Gamber, Ortwin: Waffenrock, in: *LexMA VIII (1997)*, Sp. 1904.

Gaunt, William: *Court Painting in England. From Tudor to Victorian Times*, London 1980.

Ghermani, Naïma: Die Rüstung. Der Heldenkörper des Fürsten, in: *Macht der Natur – Gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio / Beate Kellner / Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 165-184.

Goldring, Elizabeth: „So iust a sorrowe so well expressed“. Henry, Prince of Wales and the Art of Commemoration, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 280-300.

Goldring, Elizabeth: Herladic Drawing and Painting in Early Modern England, in: *Painting in Britain (1500 – 1630)*, hrsg. v. Tarnya Cooper et al., Oxford 2015, S. 262-277.

Gordenker, Emilie E. S.: Anthony van Dyck (1599 – 1641) and the Representation of Dress in the Seventeenth-Century Portraiture, Turnhout 2001.

Gordenker, Emilie E. S.: Aspects of Costume in Van Dyck's English Portraits, in: Sir Anthony Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 211-226.

Gordenker, Emilie E. S.: The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture, in: The Journal of the Walters Art Gallery 57 (1999), S. 87-104.

Gördüren, Petra: Bildnis, stellvertretendes, in: Politische Ikonographie, Ein Handbuch, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, S. 152-161.

Grage, Joachim: Die wechselnden Masken Christinas von Schweden, Vortrag im Rahmen der Tagung Maske / Maskierung. Überformungen zum Heroischen, Freiburg 06.05.2021-07.05.2021.

Grage, Joachim: Entblößungen. Das zweifelhafte Geschlecht Christinas von Schweden in der Biographik, in: Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts, hrsg. v. Christian von Zimmermann / Nina von Zimmermann, Tübingen 2005, S. 35-64.

Grancsay, Stephen V.: Historical Arms and Armor, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28, 3 (1933), S. 50-57.

Grancsay, Stephen V.: Museum armour and a Van Dyck portrait from Vienna, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 8, 9 (1949 / 1950), S. 270-273.

Grancsay, Stephen V.: Notes on Armor of the Greenwich School, in: Metropolitan Museum Studies 2 (1929), S. 85-101.

Grancsay, Stephen V.: The Interrelationships of Costume and Armor, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 8, 6 (1950), S. 177-188.

Griffey, Erin: On Display. Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court, London / New Haven 2015.

Griffey, Erin: Van Dyck Paintings in Stuart Royal Inventories (1639 – 1688), in: Journal of the History of Collection 30, 1 (2018), S. 49-63.

Griffiths, Ralph Alan: Prince of Wales, in: LexMA VII (1995), Sp. 212-213.

Haenel, Erich: Mailänder Prunkharnische der Hochrenaissance und ihre Meister, in: Italienische Studien. Paul Schubring zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Tancred Borenius, Leipzig 1929, S. 81-96.

Harvey, Anthony / Mortimer, Richard: The Funeral Effigies of Westminster Abbey, hrsg. v. Anthony Harvey, Woodbridge 1994.

Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995.

Hearn, Karen: „Picture Drawer, Born in Antwerp”. Migrant Artists in Jacobean London, in: *Painting in Britain (1500 – 1630)*, hrsg. v. Tarnya Cooper et al., Oxford 2015, S. 278-287.

Hearn, Karen: Elizabeth I, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 77.

Hearn, Karen: Henry, Prince of Wales, Nr. 127, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 187-188.

Hearn, Karen: Introduction, in: *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England (1530 – 1630)*, hrsg. v. Karen Hearn, London 1995, S. 9-10.

Hearn, Karen: Peake, Robert (ca. 1551-1619), in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-21685?rkey=P866G5&result=1>>, am 02.12.2021.

Hearn, Karen: Van Dyck in Britain, in: *Van Dyck and Britain. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 18.02.2009 – 17.05.2009*, hrsg. v. Karen Hearn, London 2009, S. 10-13.

Heck, Kilian: Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumplanung der Neuzeit, München / Berlin 2002.

Herrup, Cynthia: The King’s Two Genders, in: *Journal of British Studies* 45, 3 (2006), S. 493-510.

Hille, Christiane: England’s Apelles and the Sprezzatura of Kingship. Anthony van Dyck’s Charles in the Hunting-Field reconsidered, in: *Artibus et Historiae* 33, 65 (2012), S. 151-166.

Hille, Christiane: Herrscherinsignien, in: *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, S. 491-498.

Hilson, James: Heraldry, Time and the King’s Two Bodies. The Palace and Abbey at Westminster (1253 – 1363), in: *Heraldry in Medieval and Early Modern Staate Rooms*, hrsg. v. Torsten Hiltmann / Miguel Metelo de Seixas, Ostfildern 2020, S. 29-52.

Hirschfelder, Dagmar: Bildnis des Johann Eiser, Nr. 36, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 86.

Hirschfelder, Dagmar: Der gesellschaftliche Auftritt. Kleidung und Porträt, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 68-77.

Hirschfelder, Dagmar: Herzogin Ann von Bayern in ganzer Figur, Nr. 34, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen*

National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 82-83.

Hollander, Martha: Fashioning the Baroque Male, in: *The Oxford Handbook of the Baroque*, New York 2019, S. 119-148.

Holmes, Peter: Clifford, George, third Earl of Cumberland, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-5645?rkey=WCo0ZE &result=3>>, am 10.12.2021.

Howarth, David: *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance (1485 – 1659)*, London 1997.

Howarth, David: *Lord Arundel and His Circle*, New Haven / London 1985.

Howarth, David: The Arrival of Van Dyck in England, in: *The Burlington Magazine* 132, 1051 (1990), S. 709-710.

Ingold, Tim: *Making Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013.

Jaffé, David: New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook, in: *The Burlington Magazine* 143, 1183 (2001), S. 614-624.

Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

Karlsson, Eva-Lena: Pillars of Society. Series of Painted Portraits, in: *Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm*, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 221-225.

Kempe, Antje: Das Nachleben der Rüstung im sepulkralen Kontext des 16. Jahrhunderts, in: *Objekte des Krieges. Präsenz und Repräsentation*, hrsg. v. Julia Saviello / Romana Kaske, Berlin 2019, S. 123-139.

Klotz, Heinrich: *Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance*, Stuttgart 1997.

Kohl, Jeanette: Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34 (2007), S. 77-99.

Koos, Marianne: Körper in Hüllen. Die Rüstung als Maske / Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts, in: *Inquiries into Art, History, and the Visual* (2021), S. 35-86.

Korn, Hans-Enno / Briesemeister, Dietrich: Devise, in: *LexMA III* (1986), Sp. 925-926.

Korn, Hans-Enno: Badge, in: *LexMA I* (1980), Sp. 1341.

Korsch, Evelin: Künstlerische Produktion und Handel mit Kunst in Venedig in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Christof Jeggle, Konstanz 2015, S. 301-329.

Krause, Stefan: „die leuchtende Fackel, [...] die uns den ehrenhaften Weg zeigt“ – Deutsche Rüstungen der Zeit Maximilians I. und ihr Dekor, in: Kaiser Maximilian I. – Der letzte Ritter und das höfische Turnier, hrsg. v. Sabine Haag, Regensburg 2014, S. 115-128.

Kregeloh, Anja: „Chartel Stutzerischen und halb oder oft gantz Frantzösischen Auffzugs [...] A La Modo Matresse“, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 167-169.

Kregeloh, Anja: „Männliche Tracht“, Nr. 17, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 56.

Kregeloh, Anja: Historische Modenschauen, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 28-31.

Krems, Eva-Bettina / Ruby, Sigrid: Das Porträt als kulturelle Praxis – Einleitung, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 11-19.

Krems, Eva-Bettina: Das mobile Porträt als politisches Medium. Raffaels Bildnis des Lorenzo d' Medici, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 60-74.

La Rocca, Donald J.: How to Read European Armor, New York 2017.

Ladegast, Anett: Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens. Zum Verhältnis von Körper und Porträt in römischen Grabmälern um 1500, in: Kunsttexte.de 4 (2010), abgerufen unter <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8275>>, am 04.10.2021, S. 1-17.

Laking, Guy Francis / Cripps-Day, Francis Henry: A Record of European Arms and Armour, 5 Bde., London 1920-1922.

Larsen, Erik: L'opera completa di van Dyck, Mailand 1980.

Larsen, Erik: The Paintings of Anthony van Dyck, 2 Bd., Freren 1988.

Larsen, Erik: Van Dyck's English Period and Cavalier Poetry, in: Art Journal 31, 3 (1972), S. 252-260.

Larsson, Lars Olof: „... Nur die Stimme fehlt!“. Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit, Kiel 2012.

Larsson, Lars Olof: Portraits and Rhetoric, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 33-45.

Lawson, James: Van Dyck – Gemälde und Zeichnungen, München 1999.

Leever, Sylvia: For show or safety? A Study on Structure, Ballistic Performance and Authenticity of Seventeenth Century Breastplates, Onlinepub. 2005, abgerufen unter <<http://resolver.tudelft.nl/uuid:f2638444-04be-4795-8e96-d0da5a91da21>>, am 12.11.2020.

Lenning, Gertrud: Kleine Kostümkunde, Berlin 1964.

Llewellyn, Nigel: The Royal Body. Monuments of the Dead, For the Living, in: The Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture (1540 – 1660), hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn, London 1990, S. 218-240.

Logemann, Cornelia: Herrschaft als Rollenspiel. Zur Genese allegorischer Darstellungsverfahren im Spätmittelalter, in: Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen im Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Anja Rathmann-Lutz, Zürich 2011, S. 103-136.

MacGibbon, Rab: Henry, Prince of Wales, Nr. 82, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 178-179.

MacGibbon, Rab: Prince Henry's Armour for the Field, Tilt, Tourney and Barriers, Nr. 29, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 96-97.

MacGibbon, Rab: Prince Henry's Armour, Nr. 30, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 98-99.

MacLeod, Catharine: „Our Rising Sun is set“. The Death of Prince Henry, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 160-161.

MacLeod, Catharine: A Boy Looking through a Casement Window, Nr. 49, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 126.

MacLeod, Catharine: A New Royal Family, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 44-45.

MacLeod, Catharine: Costume Design for Prince Henry's Barriers. Helmet, Nr. 37, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 108-109.

MacLeod, Catharine: Festivals, Masques and Tournaments, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 92-93.

MacLeod, Catharine: Gold Medal of Prince Henry, Nr. 56, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 135.

MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales with Robert Devereux, 3rd Earl of Essex in the Hunting Field, Nr. 14, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 70-71.

MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Nr. 32, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 101-102.

MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Nr. 33, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 103.

MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Nr. 45, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 120-121.

MacLeod, Catharine: Henry, Prince of Wales, Practicing with the Pike, Nr. 26, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 89.

MacLeod, Catharine: James VI of Scotland and I of England, Nr. 3, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 50-52.

MacLeod, Catharine: Portraits of a „most hopeful prince”, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 33-42.

MacLeod, Catharine: Prince Henry and the Wider World, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 140-141.

MacLeod, Catharine: Prince Henry in French Armour, Nr. 31, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 100.

MacLeod, Catharine: Prince Henry on Horseback, Nr. 28, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 94-95.

MacLeod, Catharine: Prince Henry, Nr. 60, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 142-143.

MacLeod, Catharine: Robert Peake. Portraits, Patrons and technical Evidence, in: *Painting in Britain (1500 – 1630)*, hrsg. v. Tarnya Cooper et al., Oxford 2015, S. 288-297.

MacLeod, Catharine: Set Design for Oberon, the Faery Prince. Oberon's Palace, Nr. 38, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 110-111.

MacLeod, Catharine: The Hearse of Henry, Prince of Wales, Nr. 75, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 165.

Mann, James G.: The Influence of Art on Instruments of War, in: *Journal of the Royal Society of Art* 89 (1941), S. 740-784.

Marek, Kirstin: *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, Paderborn 2009.

Marek, Kirstin: Monachosomatologie. Drei Körper des Königs. Die Effigies König Eduards II. von England, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. v. Kirstin Marek et al., München 2008, S. 185-205.

Marks, Richard / Payne, Ann: *British Heraldry from its Origins to c. 1800*, London 1978.

Martin, Paul: *Waffen und Rüstungen von Karl dem Großen bis Ludwig XIV.*, Frankfurt 1967.

McNamara, Gregory: „Grief was as clothes to their blacks”. Prince Henry's Funeral Viewed from the Wardrobe, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 259-279.

Mendola, Giovanni: Van Dyck in Sizilien, in: *Van Dyck (1599 – 1641)*. Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 58-64.

Mercer, Malcolm: Prince Henry Stuart, the Deeds of Alexander and the Importance of decorated Royal Armour, in: *JAAS XXIII*, 1 (2019), S. 1-22.

Meyer, Werner: Harnisch, Helm und Rüstung, in: *Rüstung und Robe*. Katalog zur Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 13.05.2009 – 30.08.2009, hrsg. v. Museum Tinguely, Heidelberg 2009, S. 115-122.

Michael, Michael A.: The Little Land of England is Preferred before the Great Kingdom of France. The Quartering of the Royal Arms by Edward III, in: *Studies in Medieval Art and Architecture presented to Peter Lasko*, hrsg. v. David Buckton, Stroud 1994, S. 113-126.

Millar, Oliver: Charles I (1600-1649) in Robes of States, Nr. IV.44, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 473.

Millar, Oliver: Charles I (1600-1649), Nr. IV.55, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 473.

Millar, Oliver: Henry Frederick, Prince of Wales (1594-1612), Nr. IV.129, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 531.

Millar, Oliver: Introduction, in: The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 6-8.

Millar, Oliver: Introduction, in: Van Dyck in England. Katalog zur Ausstellung in der National Portrait Gallery, 19.11.1982 – 20.03.1983, hrsg. v. Oliver Millar, London 1982, S. 9-37.

Millar, Oliver: James I. (1566-1625), Nr. IV.141, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 538.

Millar, Oliver: Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport (ca. 1597-1666), Nr. IV.169, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 561-562.

Millar, Oliver: Queen Henrietta Maria (1609-1669), Nr. IV.128, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 530-531.

Millar, Oliver: The Duke of York, in: The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 9-10.

Millar, Oliver: The Prince of Wales, in: The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 21-22.

Millar, Oliver: The Tudor, Stuart and Early Georgian Paintings in the Collection of Her Majesty The Queen, London 1963.

Millar, Oliver: The Years in London. Problems and Reassessments, in: Sir Anthony Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 129-138.

Millar, Oliver: Van Dyck in England, in: The Age of Charles I. Painting in England (1620 – 1649). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 15.11.1972 – 14.01.1973, hrsg. v. Oliver Millar, London 1972 / 1973, S. 66.

Millar, Oliver: Van Dyck in England, in: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 419-425.

Montrose, Louis: Elizabeth hinter dem Spiegel. Die Ein-Bildung der zwei Körper der Königin, in: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt (seit 1500), hrsg. v. Regina Schulte, Frankfurt 2002, S. 67-98.

Müller, Matthias: Der multimediale Herrscher. Die Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt in der Frühen Neuzeit, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hrsg. v. Eva-Bettina Krems / Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 120-138.

Niessen, Judith: Mytens, Daniel (1590), in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_00132519/html>, am 01.12.2021.

Nöth, Winfried: Bildsemiotik, in: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des visualistic turn, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt 2009, S. 235-253.

Olausson, Magnus: The Role of Greatness, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 187-194.

Olausson, Magnus: The State Portrait. The Image of the Prince as Icon, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 71-79.

Oppé, Paul: Sir Anthony van Dyck in England, in: The Burlington Magazine 79, 465 (1941), S. 186-191.

Parnell, Geoffrey / Impey, Edward: The Tower of London. The official illustrated History, London 2020.

Parry, Graham: The Golden Age Restor'd. The Culture of the Stuart Court (1603 – 1642), Manchester 1981.

Parry, Graham: Van Dyck and the Caroline Court Poets, in: Van Dyck 350, hrsg. v. Susan J. Barnes / Arthur K. Wheelock, Washington 1994, S. 247-260.

Patterson, Angus: Fashion and Armour in Renaissance Europe. Proud Lookes and Brave Attire, London 2009.

Peacock, John: Picturing Courtiers and Nobles from Castiglione to Van Dyck. Self Representation by Early Modern Elites, New York 2021.

Pfaffenblicher, Matthias: Armourers. Medieval Craftsmen, London 1992.

Pinches, John Harvey / Pinches, Rosemary V.: The Royal Heraldry of England, London 1974.

Pirchan, Emil: Kostüm-Kunde. Die Bekleidung aus fünf Jahrtausenden, Ravensburg 1952.

Polleross, Friedrich: Kaiser, König, Landesfürst. Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, in: *Bildnis, Fürst und Territorium*, Bd. 2, hrsg. v. Andreas Beyer / Ulrich Schütte, München 2000, S. 189-218.

Polleross, Friedrich: La Galerie de portraits entre architecture et littérature. Essai de typologie, in: *Les grandes galeries européennes. XVIIe-XIXe siècles*, hrsg. v. Claire Constans / Mathieu da Vinha, Versailles 2010, S. 67-90.

Pollnitz, Asya: *Princely Education in Early Modern Britain*, Cambridge 2015.

Pyhrr, Stuart W.: Of Arms and Men. Arms and Armor at the Metropolitan (1912 – 2012), in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 70, 1 (2012), S. 4-48.

Raatschen, Gudrun: Dyck, Anton van, in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-deg-ruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_10199352/html>, am 13.11.2021.

Range, Matthias: *British Royal and State Funerals. Music and Ceremonial since Elizabeth I*, Woodbridge 2016.

Reinhardt, Sophie: Tizian in England. Zur Rezeption am Hof Karls I. (*Europäische Hochschulschriften XXVIII*, Bd. 339), Frankfurt 1999.

Richardson, Thom: H. R. Robinson's Dutch Armour of the Seventeenth Century, in: *JAAS* XIII, 4 (1991), S. 256-278.

Richardson, Thom: *The Armour and Arms of Henry VIII*, Leeds 2015.

Rogers, Malcolm: Van Dyck in England, in: *Van Dyck (1599 – 1641). Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15.05.1999 – 15.08.1999, Royal Academy of Arts, London, 11.09.1999 – 10.12.1999*, hrsg. v. Christopher Brown / Hans Vlieghe, München 1999, S. 79-91.

Roskill, Mark: Van Dyck at the English Court. The Relations of Portraiture and Allegory, in: *Critical Inquiry* 14 (1987), S. 173-199.

Ruby, Sigrid: *Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance*, Freiburg im Breisgau 2010.

Rumberg, Per: Van Dyck, Titian and Charles I, in: *Charles I. King and Collector. Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 27.01.2018 – 15.04.2018*, hrsg. v. Per Rumberg et al., London 2018, S. 150-155.

Salet, Francis: Emblématique et histoire de l'art, in: *Revue de l'art* 87 (1990), S. 13-28.

Scalini, Mario: The Weapons of Lorenzo d' Medici. An Examination of the Inventory of the Medici Palace in Florence Drawn Up upon the Death of Lorenzo the Magnificent in 1492, in: *Art, Arms and Armour. An International Anthology*, Bd. 1, hrsg. v. Robert Held, Schweiz 1979, S. 12-29.

Schäffer, Emil: Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen. Klassiker der Kunst, Stuttgart 1909.

Schmidt, Peter: Die Erfindung des vervielfältigten Bildes. Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert, in: Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Horst Bredekamp / Christiane Kruse / Pablo Schneider, München 2010, S. 119-147.

Schmidt, Wilhelm: Balen, Hendrik van, in: ADB II (1875), abgerufen unter <<https://www.d-utsche-biographie.de/sfz87084.html#adbconten>>, am 17.12.2021.

Schneider, Hugo: Harnischproduktion in der Schweiz am Beispiel Zürich, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 28, 2 (1971), S. 175-184.

Schreurs-Morét, Anna: Jung und Schön. Der Maler als biblischer Held David, Vortrag im Rahmen der Tagung Maske / Maskierung. Überformungen zum Heroischen, Freiburg 06.05.2021-07.05.2021.

Schulte, Regina: Der Körper der Königin – konzeptionelle Annäherungen, in: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt (seit 1500), hrsg. v. Regina Schulte, Frankfurt 2002, S. 9-23.

Seitter, Walter: Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen, in: Die Wiederkehr des Körpers, hrsg. v. Dietmar Kamper / Christoph Wulf, Frankfurt 1982, S. 299-312.

Sharpe, Kevin: The Personal Rule of Charles I, New Haven / London 1992.

Sharpe, Kevin: Van Dyck, the Royal Image and the Caroline Court, in: Van Dyck and Britain. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London, 18.02.2009 – 17.05.2009, hrsg. v. Karen Hearn, London 2009, S. 14-23.

Shawe-Taylor, Desmond: The Act and Power of Face. Van Dyck's Royal Portraits, in: Charles I. King and Collector. Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 27.01.2018 – 15.04.2018, hrsg. v. Per Rumberg et al., London 2018, S. 126-131.

Siddons, Michael Powell: Heraldic Badges in England and Wales, Bd. 2, Woodbridge 2009.

Sidén, Karin: The Family, in: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001 – 27.01.2001, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkmann, Stockholm 2001, S. 163-169.

Sievers, Rudolf: Die Schatten der Körper des Königs, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. v. Hans Belting / Dietmar Kamper / Martin Schulz, München 2002, S. 151-163.

Smuts, Malcolm: Prince Henry and his World, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 19-31.

Soler del Campo, Alvaro: Armors as Works of Art and the Image of Power, in: The Art of Power. Royal Armor and Portraits of Imperial Spain. El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial, hrsg. v. Alvaro Soler del Campo, Madrid 2009, S. 77-149.

Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004.

Spira, Freyda: „Wie man schrifft vn gemalde auf stäheline eysene Waffen etzen soll“, in: Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Pinakothek der Moderne, 05.11.2009 – 31.01.2010, hrsg. v. Christof Metzger et al., Berlin 2009, S. 68-85.

Springer, Carolin: Armour and Masculinity in the Italian Renaissance, Toronto 2013.

Stijnman, Ad: The Etching of Iron before the Invention of etched Intaglio Printing Plates (1200 – 1500), in: Craft Treatises and Handbooks. The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages, hrsg. v. Ricardo Cordoba, Turnhout 2013, S. 207-220.

Stockar, Jürg: Kultur und Kleidung der Barockzeit. Mit modegraphischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts, Zürich 1964.

Strong, Roy: Art and Power. Renaissance Festivals (1450 – 1650), Woodbridge 1984.

Strong, Roy: Edward VI, Nr. 2, in: The Elizabethan Image. Painting in England (1540 – 1620). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery, 28.11.1969 – 08.02.1970, hrsg. v. Roy Strong, New York 1969, S. 10.

Strong, Roy: Elizabeth I, Nr. 71, in: The Elizabethan Image. Painting in England (1540 – 1620). Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery, 28.11.1969 – 08.02.1970, hrsg. v. Roy Strong, New York 1969, S. 42.

Strong, Roy: Elizabethan Painting. An Approach Through Inscriptions, Part 1. Robert Peake the Elder, in: The Burlington Magazine 105, 719 (1963), S. 53-57.

Strong, Roy: English Icon. Elizabethan and Jacobean Portraiture, London 1969.

Strong, Roy: Gloriana. The Portraits of Elizabeth I, London 1987.

Strong, Roy: Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance, London 2000.

Strong, Roy: The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture, New Haven 2019.

Struhal, Eva: Posen und Gesten in Van Dycks Porträts. Das Ehebildnis Karls I. und Henrietta Marias in Kremsier und das Porträt Olivia Porters, in: Sir Anthony Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 199-210.

Strunck, Christina: Weiblichkeit als Makel? Die zwei Körper der Herrscherin, in: Macht der Natur – Gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen

Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio / Beate Kellner / Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 211-234.

Sutton, James M.: Henry Fredrick, Prince of Wales, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-1008330?rskey=8LV4DI&result=1>>, am 07.10.2021.

Taylor, David A. H. B.: Charles I., when Duke of York and Albany (1600-1649), Nr. 9, in: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 60-61.

Thornton, Peter: Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland, New Haven / London 1978.

Thorstad, Audrey M.: Establishing a Royal Connection. Tudor Iconography and the Creation of a Dynastic Grand Narrative, in: Heraldry in Medieval and Early Modern State Rooms, hrsg. v. Torsten Hiltmann / Miguel Metelo de Seixas, Ostfildern 2020, S. 103-119.

Thurley, Simon et al.: Somerset House. The Palace of England's Queens (1551 – 1692), London 2009.

Thurley, Simon: The Politics of Court Space in early Stuart London, in: The Politics of Space. European Courts (1500 – 1750), hrsg. v. Marcello Fantoni / George Gorse / Malcolm Smuts, Oxford 2009, S. 293-316.

Tilley, Christopher: Materiality in Materials, in: Archaeological Dialogues 4, 1 (2007), S. 16-20.

Treydel, Renate: Pantoja de la Cruz, Juan, in: AKL Online, abgerufen unter <https://www-degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/AKL/entry/_00099735/html>, am 22.02.2022.

Vincent, Susan: Dressing the Elite. Clothes in Early Modern England, Oxford / New York 2003.

Von Boehn, Max: Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock, Bd. 1, München 1976.

Warnke, Martin: Herrscherbildnis, in: Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, S. 481-490.

Waterhouse, Ellis K.: Painting in Britain (1530 – 1790), 4. Aufl., Harmondsworth 1978.

Weigl, Gail Capitol: “And when slow Time hath made you fit for warre”. The Equestrian Portrait of Prince Henry, in: Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 146-172.

Weil, Rachel: Der königliche Leib, sein Geschlecht und die Konstruktion der Monarchie, in: *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt (seit 1500)*, hrsg. v. Regina Schulte, Frankfurt 2002, S. 99-111.

Welzel, Barbara: Territorium als Bild am Körper. Der Panzerkragen Erzherzog Albrechts mit der Schlacht von Ostende, in: *Bildnis, Fürst und Territorium*, hrsg. v. Andreas Beyer / Ulrich Schütte, München 2000, S. 126-139.

Wethey, Alice Sutherland / Wethey, Harold E.: Two Portraits of Noblemen in Armor and their Herladry, in: *The Art Bulletin* 62, 1 (1980), S. 76-96.

Wheelock, Arthur K.: The Queen, the Dwarf and the Court. Van Dyck and the Ideals of the English Monarchy, in: *Van Dyck 1599 – 1999. Conjectures and Refutations*, hrsg. v. Hans Vlieghe, Turnhout 2001, S. 151-166.

Whinney, Margaret D. / Millar, Oliver: *English Art (1620 – 1714)*, Oxford 1957.

White, Christopher: *Anthony van Dyck and the Art of Portraiture*, London 2021.

White, Christopher: *Anthony van Dyck. Thomas Howard, Earl of Arundel*, Malibu 1995.

Wilks, Timothy: „Paying special Attention to the Adorning of a most beautiful Gallery“. *The Picture Gallery at St. James’s Palace (1600 – 1649)*, in: *The Court Historian* X, 2 (2005), S. 149-172.

Wilks, Timothy: Henry, Prince of Wales, on Horseback. A Note on Patronage and Provenance, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 173-179.

Wilks, Timothy: Introduction, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 11-17.

Wilks, Timothy: Princely Collecting, in: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*. Katalog zur Ausstellung der National Gallery London, 18.10.2012 – 13.01.2012, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 118-119.

Wilks, Timothy: The Pike Charged. Henry as Militant Prince, in: *Prince Henry Revived. Image and Exemplarity in Early Modern England*, hrsg. v. Timothy Wilks, Southampton 2007, S. 180-211.

Williams, Alan / de Reuck, Anthony: *The Royal Armoury at Greenwich (1515 – 1649). A History of its Technology (Royal Armouries Monograph, Bd. 4)*, Leeds 1995.

Williams, Ben F. / Barnhart, Catherine G.: Van Dyck, Anthony. Henry, Prince of Wales, Nr. 74, in: *Carolina Charter Tercentenary Exhibition, 23.03.1963 – 28.04.1963*, hrsg. v. Ben F. Williams / Catherine G. Barnhart, Raleigh 1963, S. 88.

Williamson, Jerry Wayne: *The Myth of Conqueror. Prince Henry Stuart. A Study of 17th Century Personation*, New York 1978.

Wilson, Guy: Greenwich Armour in the Portraits of John Michael Wright, in: *The Connoisseur* 188 (1975), S. 108-115.

Wood, Jeremy: Dyck, Sir Anthony van, in: ODNB, abgerufen unter <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.uni-giessen.de/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-28081?rskey=PBDIUG&result=2>>, am 13.11.2021.

Wood, Jeremy: Van Dyck and the Earl of Northumberland. Taste and Collecting in Stuart England, in: *Van Dyck 350*, hrsg. v. Susan J. Barnes / Arthur K. Wheelock, Washington 1994, S. 281-325.

Woodcock, Thomas / Robinson, John Martin: *The Oxford Guide to Heraldry*, Oxford 1988.

Zander-Seidel, Julia: „Allomodischer Krempelmarck. In welchem ein Teutscher Monsier sich in frembden gravitetischen Kleydern ersehen und einkauffen kann.“, Nr. 98, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 178.

Zander-Seidel, Julia: Bildnis eines Mannes mit pelzgefüttertem Mantel, Nr. 57, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 116-117.

Zander-Seidel, Julia: Die Lesbarkeit frühneuzeitlicher Kleidung, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 10-19.

Zander-Seidel, Julia: Einlagige Halskrause, Nr. 72, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 153.

Zander-Seidel, Julia: Grüner Wams mit Schlitzmuster, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 85-86.

Zander-Seidel, Julia: Grünes Wams mit „Gänsbauch“, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 88-90.

Zander-Seidel, Julia: Manneszier. Die Hose, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016*, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 110.

Zander-Seidel, Julia: Mehrlagige Halskrause, Nr. 71, in: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum,*

Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 152-153.

Zander-Seidel, Julia: Original und Überlieferung, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 22-27.

Zander-Seidel, Julia: Spitzenkragen mit Drahtgestell, Nr. 82, in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung im Germanischen National Museum, Nürnberg, 03.12.2015 – 05.03.2016, hrsg. v. Julia Zander-Seidel, Nürnberg 2015, S. 161-162.

Online-Museumseinträge

A Boy Looking through a Casement (RCIN 404972), 1600-1610, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/404972/a-boy-looking-through-a-casement>>, am 05.02.2022.

Armor Garniture of George Clifford, Third Earl of Cumberland (32.130.6a-y), 1586, abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23939?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=armour+Georg+Clifford&offset=0&rpp=20&pos=1>>, am 19.07.2021.

Armor Garniture, Probably of King Henry VIII of England (19.131.1a-r,t-w,.2a-f,l), 1527, abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/22741?ft=armour+garniture+holbein&offset=0&rpp=40&pos=3>>, am 16.03.2022.

Cuirassier armour of King Charles I, originally made for Henry Prince of Wales (II.91), 1612, abgerufen unter <<https://collections.royalarmouries.org/object/rac-object-1502.html>>, am 23.10.2021.

Doublet (183-1900), 1600-1610, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O361544/doublet-unknown/>>, am 15.01.2021.

Doublet (T.59-1910), 1625-1630, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O137746/doublet-unknown/>>, am 14.01.2021.

Gauntlet. Attributed to Jacob Halder (A276), 1608, abgerufen unter <<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60767&viewType=detailView>>, am 08.12.2021.

HENRICVS PRINCEPS WALLIAE MAGNAE BRITANNIAE REGIS PRIMOGENITVS (RCIN 601450), 1603-1618, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/15/collection/601450/henricvs-princeps-walliae-magnae-britanniae-regis-primogenitvs>>, am 30.01.2022.

HENRICVS WALLIAE PRINCEPS (RCIN 061445), 1604, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/601445/henricvs-walliae-princeps>>, am 30.01.2022.

Henry Frederick, Prince of Wales, abgerufen unter <<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/henry-frederick-prince-of-wales>>, am 13.02.2022.

Henry Prince of Wales (RCIN 601451), 1732-1736, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/34/collection/601451/henry-prince-of-wales>>, am 14.02.2022.

Left Gauntlet of Henry, Prince of Wales (32.130.6k), 1608, abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/851639?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Armor&ft=henry+stuart&offset=0&rpp=20&pos=7>>, am 8.12.2021.

Line of Kings (1547-1685), abgerufen unter <<https://royalarmouries.org/stories/our-collection/the-line-of-kings-1547-1689/>>, am 14.02.2022.

Line of Kings (1685-1785), abgerufen unter <<https://royalarmouries.org/stories/tower-of-london/the-line-of-kings-1685-1785/>>, am 14.02.2022.

Miniaturporträt Henry Frederick, Prince of Wales (RCIN 420058), um 1610, abgerufen unter <<https://www.rct.uk/collection/search#/10/collection/420058/henry-frederick-prince-of-wales-1594-1612>>, am 26.11.2021.

Museum Tinguely. Ausstellungen, Rüstung und Robe, 13.05.2009 – 30.08.2009, abgerufen unter <<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2009/ruestung-und-robe.html>>, am 09.01.2022.

Panel (C.453-1919), um 1540, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O7828/panel-unknown/>>, am 30.01.2022.

Portrait of Charles I, King of Great Britain (ΓΘ-537), um 1638, abgerufen unter <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/48245>>, am 01.12.2021.

Silvered and Engraved Armour (II.5), 1515, abgerufen unter <<https://collections.royalarmouries.org/object/rac-object-18.html>>, am 19.07.2021.

Tankard (LOAN:GILBERT.541-2008), 1560-16570, abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O156617/tankard-jamnitzer-wenzel/>>, am 05.02.2022.

Verzeichnis der Siglen

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
AKL	Allgemeines Künstler Lexikon
JAAS	The Journal of the Arms and Armour Society
LexMA	Lexikon des Mittelalters
ODNB	Oxford Dictionary of National Biography

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI., 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 2a: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, künftiger Prince of Wales, für Schlacht, Turnier, Tjost und Barriere, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 2b: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Rückseite, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 2c: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Zusammenstellung für den Tjost, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

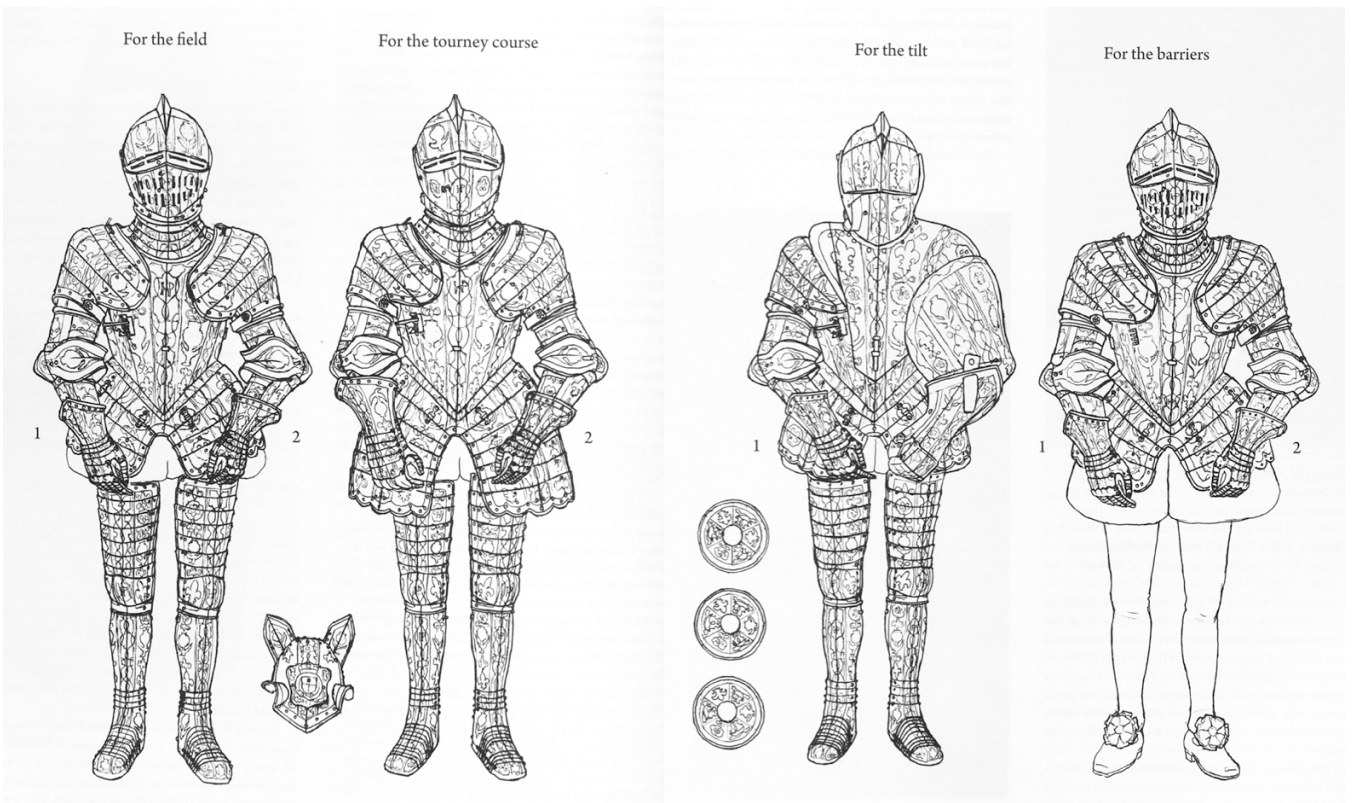


Abb. 2d: Ian Eaves / Alexander V. B. Norman. Übersicht der verschiedenen Zusammenstellungen der Garnitur für Henry, Prince of Wales, Stand: 2016.

NO THUMBNAIL

Abb. 3: Anthonis van Dyck (Werkstatt). Henry, Prince of Wales, Anfang / Mitte 17. Jh., Öl auf Leinwand, 269,2 x 181,6 cm, Privatbesitz.



Abb. 4: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – linker Plattenhandschuh der Feldrüstung, um 1608 [vor 1902], gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 25,3 x 12,6 cm, Metropolitan Museum of Art in New York (32.130.6k). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 5: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – rechter Plattenhandschuh der Feldrüstung, um 1608 [nach 1902], gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, ca. 25 x 12 cm, Wallace Collection London (A276). © The Wallace Collection, London (CC BY-NC-SA 4.0).



Abb. 6: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail Gansbauch des Harnischs, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: 37,5 / 45,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 7: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail fehlende Feuervergoldung, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 8: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Helm der Feldrüstung, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 24,5 x 29,7 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 9: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Tjosthelm, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 24,8 x 20,3 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 10a: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Schaffron, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 36,2 x 19,7 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 10b: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Brechscheibe, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 36,2 x 19,7 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 11: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Brustplatte, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: 37,5 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 12: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail Distel auf Schultern und Ellenbogenkacheln, um 1608, gebläutert und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 13: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Sigel, um 1608, gebläutert und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 14: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail Ornamente über Schiebungen, um 1608, gebläutert und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 15: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail sog. *Greenwich winged knob*, um 1608, gebläutert und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 16: Jacob Halder. Garnitur George Cliffords, 3rd Earl of Cumberland, 1586, Stahl / Gold / Leder / Textilien, Höhe: 176,5 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (32.130.6a-y). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 17: Anonymus (Frankreich). Turnierrüstung für Henry, zukünftiger Prince of Wales – Detail Brustharnisch, um 1607, Stahl / Gold, Höhe: ca. 165 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72830). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 18: Guillaume Huguet (?) (Frankreich). Küriss für Henry, zukünftiger Prince of Wales – Detail Brustharnisch, um 1607, Stahl / Gold, Höhe: ca. 143 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72832). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 19: Anonymus (Greenwich School). Faltenrockharnisch Henrys VIII., um 1515, Stahl / Silber, Maße: N.N., Royal Armouries Leeds (II.5). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).



Abb. 20: Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII., 1520, Stahl / Gold, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).



Abb. 21: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail Kopf, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 22: Isaac Oliver. Miniaturporträt von Henry Frederick, Prince of Wales, um 1610, Wasserfarbe / Pergament / Karton, 13,2 x 10 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420058). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 23: Daniel Mytens (nach I. Oliver). Henry, Prince of Wales, um 1628, Öl auf Holz, 79 x 61,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 24: Robert Peake d. Ä.. Henry, Prince of Wales, ca. 1605 / 1608, Öl auf Leinwand, 133 x 90 cm, Palazzo Reale Turin.



Abb. 25: Robert Peake d. Ä.. Prinz Henry zu Pferd, ca. 1606 / 1608, Öl auf Leinwand, 228,6 x 218,4 cm, Parham House Pulborough (West Sussex).



Abb. 26: William Hole (nach I. Oliver). Henry, Prince of Wales, trainiert mit der Pike, 1612, Kupferstich auf Papier, 19,8 x 12,5 cm, The British Museum London (1868,0822.1148). © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).



Abb. 27: Anthonis van Dyck. Charles I., um 1638, Öl auf Leinwand, 219 x 130 cm, State Hermitage Museum St. Petersburg.



Abb. 28: Anthonis van Dyck. Henriette-Marie, um 1638, Öl auf Leinwand, 220 x 131,5 cm, State Hermitage Museum St. Petersburg.



Abb. 30a: Anton Pfeffenhauser (Plattner) / Jörg Sorg d. J. (Ornamentik). Fußkampfrüstung des Kurfürsten Christian I. von Sachsen, 1591, Stahl / Gold / Leder / Kupfer, Höhe: 98,2 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (27.206a-I). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 30b: Anton Pfeffenhauser (Plattner) / Jörg Sorg d. J. (Ornamentik). Fußkampfrüstung des Kurfürsten Christian I. von Sachsen – Detail Kratzer, 1591, Stahl / Gold / Leder / Kupfer, Höhe: 98,2 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (27.206a-I). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 31: Anonymus. Panzerkragen Erzherzog Albrechts VII. – Vorderseite, vor 1604, Eisen / Gold / Silber / Messing / Leder / Stoff, Bruststück: 33 x 29 cm, Real Armería Madrid. © Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.



Abb. 32: Filippo Negroli. Burgonet, 1543, Stahl / Gold / Textilien, 24,1 x 18,6 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (17.190.1720). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 33: Filippo Negroli. Burgonet – Innenseite, 1543, Stahl / Gold / Textilien, 24,1 x 18,6 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (17.190.1720). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 34: Desiderius Helmschmid (Plattner) / Jörg Sigman (Goldschmied). Paraderüstung Philipps II. von Spanien, 1549-1552, Maße: N.N., Real América Madrid (Inv.nr. A 2392-42).



Abb. 35: Tizian. Philipp II., 1551, Öl auf Leinwand, 193 x 111 cm, Museo Nacional del Prado Madrid. © Museo Nacional del Prado, Madrid (GNOSS).



Abb.

36: Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII. – Detail Collane auf Beckenhaube, 1520, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).



Abb. 37: Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII. – Detail Hosenband, 1520, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).



Abb. 38: Pieter de Jode (nach Justus van Egmont). Christina von Schweden in Rüstung, 1628-1670, Druckgraphik auf Papier (geätzte Platte), 20 x 13 cm, Rijksmuseum Amsterdam. © Rijksmuseum Amsterdam (Object in Public Domain).



Abb. 39: Anonymus. Elizabeth I., 1575, Öl auf Leinwand, 98 x 13,3 cm, Reading Museum Berkshire (REDMG: 1980.168.1). © Reading Museum, Berkshire (CC BY-NC).



Abb. 40: Nicolas Hilliard. Miniaturporträt von Henry, Prince of Wales, 1607, Aquarell / Pergament / Karton, 6,1 x 5,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420642). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 41: Nicolas Hilliard. Miniaturporträt von Henry, Prince of Wales, 1607, Aquarell / Pergament / Karton, 3,4 x 2,8 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420893). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 42: Anonymus (nach I. Oliver). Prinz Henry Frederick, Prince of Wales, 1. H. 17. Jh., Öl auf Leinwand, 137 x 130 cm, National Trust Swindon. Dunster Castle ©National Trust Images/John Hammond.



Abb. 44: Anonymus (Italien / England). Doublet, 1625-1630, Seide / Leinen, 66 x 96 cm, Victoria and Albert Museum London (T.59-1910). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 45: Daniel Mytens. James Hamilton, 1st Duke of Hamilton, 1629, Öl auf Leinwand, 221 x 139,7 cm, National Galleries Scotland. © National Galleries Scotland (CC BY-NC).



Abb. 46: Anthonis van Dyck. Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport, 1637 / 1638, Öl auf Leinwand, 215,9 x 129,5 cm, Yale Center for British Art (The Paul Mellon Collection). © Yale Center for British Art (Object in Public Domain).



Abb. 48: Anonymus (Florenz / England). Doublet, 1600 / 1610, Seide / Wolle, 61 x 112 cm, Victoria and Albert Museum London (183-1900). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 49: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Bauchreif, um 1608, gebläutert und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 50: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail linke(r) Arm(röhre), 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 51: William Segar. Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1590, Öl auf Leinwand, 112 x 86 cm, National Gallery of Ireland. © National Gallery of Ireland (CC BY-NC-SA 4.0).



Abb. 52: Robert Peake. Henry, Prince of Wales, im Ornat des Hosenbandordens, um 1612, Öl auf Leinwand, 203,2 x 121,9 cm, Magdalen College Oxford.

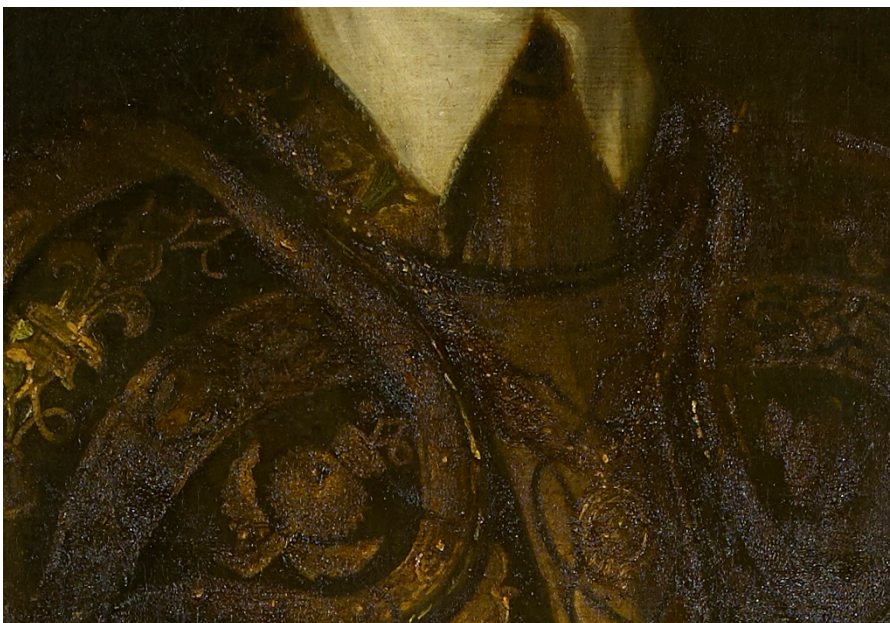


Abb. 53: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail Collane des Hosenbandordens, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 54: Anthonis van Dyck. Charles I. in Staatsrobe, 1636, Öl auf Leinwand, 248 x 153,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404398). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 55: John Guillim. Wappen James I. von England, 1610, Tinte auf Papier, Maße: N.N., College of Arms London.



Abb. 56: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail Tjosthelm, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 57: Anonymus. Buntglas mit der Devise Edwards VI. als Prince of Wales, um 1540, Glas / Farbe, 40,5 x 39,9 x 3,2 cm, Victoria and Albert Museum London (C.453-1919). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 58: Cornelis Boel. Henricus Princeps Walliae, Kupferstich auf Papier, 23,4 x 16 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601450). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 59: Crispijn de Passe d. Ä.. Henricus Princeps Walliae, Kupferstich auf Papier, 14 x 8,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601445). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

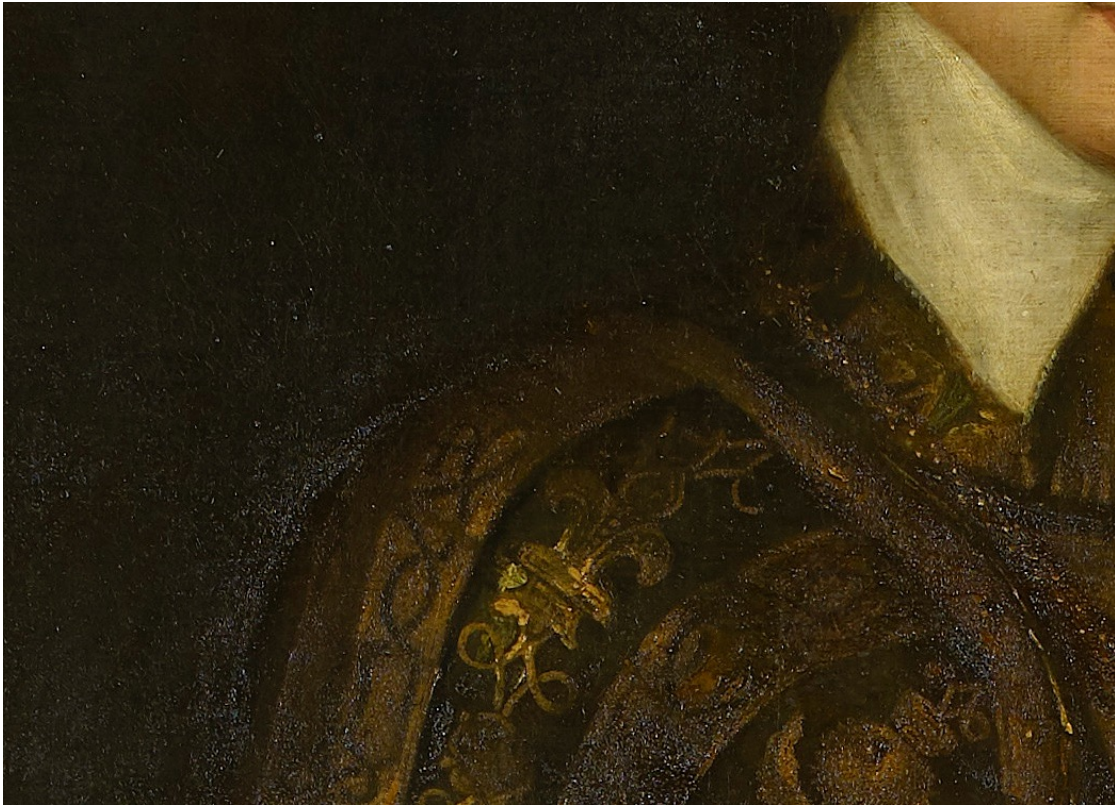


Abb. 60: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail abgewandeltes Sigel, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 61: Jacob Halder. Garnitur George Cliffords, 3rd Earl of Cumberland – Detail Monogramm mit zwei E's, 1586, Stahl / Gold / Leder / Textilien, Höhe: 176,5 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (32.130.6a-y). © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).



Abb. 62: Jacob Halder. The Almain Armourer's Album (fol. 21v-22r) – Garnitur von George Clifford, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.605&A-1894). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 63a: Jacob Halder. *The Almain Armourer's Album* (fol. 16v-17r) – Garnitur von Sir Christopher Hatton, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.600&A-1894). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 63b: Jacob Halder. *The Almain Armourer's Album* (fol. 16v-17r) – Detail bekröntes Monogramm, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.600&A-1894). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 64: Anonymus. Ein Junge schaut durch ein Flügelfenster – Rückseite mit Sigel, um 1600, Öl auf Leinwand, 73,8 x 61,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 4040972). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 65: Wenzel Jamnitzer. Krug, 1560-1570, Silber / vergoldetes Silber / Gravur / Ätzung, 15,5 x 14,7 cm, Victoria and Albert Museum London (LOAN:GILBERT.541-2008). © Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 66: Paul van Somer. James I. von England, um 1618, Öl auf Leinwand, 208,2 x 139,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 401224). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

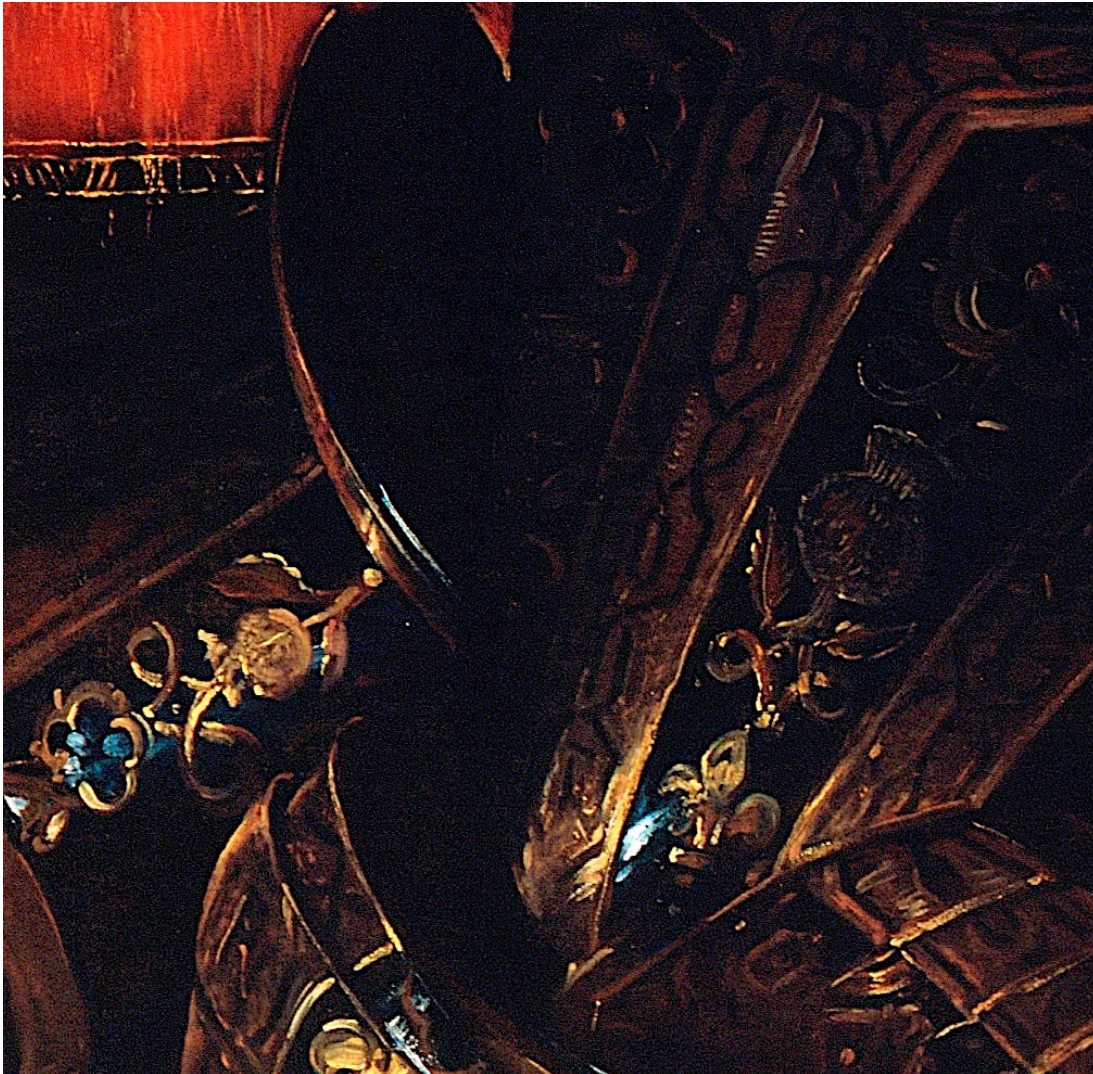


Abb. 67: Paul van Somer. James I. von England – Detail Sigel, um 1618, Öl auf Leinwand, 208,2 x 139,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 401224). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 68: George Vertue. Henry Prince of Wales, 1732-1736, Druckgraphik auf Papier, 30,7 x 20 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601451). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 69: Anonymus. Holzkopf Charles I., 1685, Holz / Farbe, Höhe: ca. 23 cm, Royal Armouries Museum Leeds (XVII.2). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).



Abb. 70: Maximilian Colt (?). Grabmal Sir Francis Vere, um 1609, vers. Steine, Maße: N.N., Westminster Abbey London.



Abb. 71: William Hole. Leichenwagen von Henry, Prince of Wales, 1612, Radierung auf Papier, 32 x 22,8 cm, The British Museum London (1870,0541.2896). © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).



Abb. 72: Anthonis van Dyck. James I. und VI., um 1632, Öl auf Leinwand, 239,2 x 148,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 405670).



Abb. 73: Anonymus (Greenwich School). Falterockharnisch Henrys VIII. – Detail Heiliger Georg, ca. 1515, Stahl / Silber, Maße: N.N., Royal Armouries Leeds (II.5). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).



Abb. 74: Anonymus (Kopie). Elizabeth I. im Krönungsornat, 1600-1610 [1559], Öl auf Leinwand, 127,3 x 99,7 cm, National Portrait Gallery London (NPG 5175). © National Portrait Gallery (CC BY-NC).



Abb. 76: Paul van Somer (nach). Sir Francis Bacon, 1st Viscount of Alban, nach 1731 [ca. 1618], Öl auf Leinwand, 200,7 x 127 cm, National Portrait Gallery London (NPG 1288). © National Portrait Gallery (CC BY-NC).



Abb. 78: Juan Pantoja de la Cruz. Karl V. in der Mühlberg-Rüstung in ganzer Figur, 2. H. 16. Jh., Öl auf Leinwand, 110 x 183 cm, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado, Madrid (GNOSS).



Abb. 79: Philippe de Champaigne. Louis XIII., 1635-1640, Öl auf Leinwand, 200,5 x 144 cm, Privatbesitz (Paris).



Abb. 80: Lucas de Heer. Die Allegorie der Tudor-Nachfolge, 1572 (?), Öl auf Leinwand, 114,3 x 182,2 cm, Yale Center for British Art. © Yale Center for British Art (Object in Public Domain).



Abb. 81: Gerard Mountin. James I. umgeben von seiner Familie, 1633-1635, Kupferstich, 33,5 x 46,3 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601474). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 82: Remigius van Leemput (nach Hans Holbein). Henry VII., Elizabeth of York, Henry VIII. und Jane Seymour (sog. Whitehall-Porträt) – Detail Henry VIII., 1667 [1537], Öl auf Leinwand, 88,9 x 99,2 cm, Royal Collection Trust Hampton Court Palace (RCIN 405750). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 83: William Scrot. Edward VI., 1546 / 1547, Öl auf Leinwand, 107,2 x 82 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404441). Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



Abb. 84: Anonymus (Greenwich School). Tjostrüstung, um 1600 / 1610, Stahl / Textilien, Höhe: N.N., Royal Armouries Museum Leeds (II.80). © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI., 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320), aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 30, Nr. 9.

Abb. 2a: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, künftiger Prince of Wales, für Schlacht, Turnier, Tjost und Barriere, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 174, Nr. 10.

Abb. 2b: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Rückseite, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/b/4/434293-1386000058.jpg>>, am 21.10.2021. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 2c: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Zusammenstellung für den Tjost, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 176, Nr. 10.

Abb. 2d: Ian Eaves / Alexander V. B. Norman. Übersicht der verschiedenen Zusammenstellungen der Garnitur für Henry, Prince of Wales, Stand: 2016, aus: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 186-187.

Abb. 3: Anthonis van Dyck (Werkstatt). Henry, Prince of Wales, Anfang / Mitte 17. Jh., Öl auf Leinwand, 269,2 x 181,6 cm, Privatbesitz, abgerufen unter <<https://i.pinimg.com/originals/a8/aa/71/a8aa71598c96d1228433c7d406ea451e.jpg>>, am 06.05.2021.

Abb. 4: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – linker Plattenhandschuh der Feldrüstung, um 1608 [vor 1902], gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 25,3 x 12,6 cm, Metropolitan Museum of Art in New York (32.130.6k), abgerufen unter <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DP360380.jpg>>, am 25.10.2021. © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).

Abb. 5: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – rechter Plattenhandschuh der Feldrüstung, um 1608 [nach 1902], gebläuter und

geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, ca. 25 x 12 cm, Wallace Collection London (A276), abgerufen unter <<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60767&viewType=detailView>>, am 25.10.2022. © The Wallace Collection, London (CC BY-NC-SA 4.0).

Abb. 6: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail Gansbauch des Harnischs, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: 37,5 / 45,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/2/1/541926-1435932969.jpg>>, am 30.03.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 7: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail fehlende Feuervergoldung, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 179, Nr. 10.

Abb. 8: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Helm der Feldrüstung, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 24,5 x 29,7 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/a/1/541924-1435932908.jpg>>, am 01.03.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 9: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Tjosthelm, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 24,8 x 20,3 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 178, Nr. 10.

Abb. 10a: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Schaffron, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 36,2 x 19,7 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 183, Nr. 10.

Abb. 10b: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Brechscheibe, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, 36,2 x 19,7 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 183, Nr. 10.

Abb. 11: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Brustplatte, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: 37,5 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831),

aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 179, Nr. 10.

Abb. 12: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail Distel auf Schultern und Ellenbogenkacheln, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 176, Nr. 10.

Abb. 13: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Sigel, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 175, Nr. 10.

Abb. 14: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail Ornamente über Schiebungen, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 174, Nr. 10.

Abb. 15: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Detail sog. *Greenwich winged knob*, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 175, Nr. 10.

Abb. 16: Jacob Halder. Garnitur George Cliffords, 3rd Earl of Cumberland, 1586, Stahl / Gold / Leder / Textilien, Höhe: 176,5 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (32.130.6a-y), abgerufen unter <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DT754.jpg>>, am 19.07.2021. © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).

Abb. 17: Anonymus (Frankreich). Turnierrüstung für Henry, zukünftiger Prince of Wales – Detail Brustharnisch, um 1607, Stahl / Gold, Höhe: ca. 165 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72830), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 172, Nr. 9.

Abb. 18: Guillaume Huguet (?) (Frankreich). Küriss für Henry, zukünftiger Prince of Wales – Detail Brustharnisch, um 1607, Stahl / Gold, Höhe: ca. 143 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72832), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 153, Nr. 8.

Abb. 19: Anonymus (Greenwich School). Faltenrockharnisch Henrys VIII., um 1515, Stahl / Silber, Maße: N.N., Royal Armouries Leeds (II.5), aus: Belozerskaya, Marina: *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles 2005, S. 141, Abb. IV.6.

Abb. 20: Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII., 1520, Stahl / Gold, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7), abgerufen unter <https://collections.royalarmouries.org/media/emumedia/320/202/large_TR_536.jpg>, am 01.03.2022. © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).

Abb. 21: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail Kopf, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Mit freundlicher Genehmigung durch Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 22: Isaac Oliver. Miniaturporträt von Henry Frederick, Prince of Wales, um 1610, Wasserfarbe / Pergament / Karton, 13,2 x 10 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420058), aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 102, Nr. 32.

Abb. 23: Daniel Mytens (nach I. Oliver). Henry, Prince of Wales, um 1628, Öl auf Holz, 79 x 61,5 cm, Privatbesitz, aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 178, Nr. 82.

Abb. 24: Robert Peake d. Ä.. Henry, Prince of Wales, ca. 1605 / 1608, Öl auf Leinwand, 133 x 90 cm, Palazzo Reale Turin, aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 143, Nr. 60.

Abb. 25: Robert Peake d. Ä.. Prinz Henry zu Pferd, ca. 1606 / 1608, Öl auf Leinwand, 228,6 x 218,4 cm, Parham House Pulborough (West Sussex), aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 95, Nr. 28.

Abb. 26: William Hole (nach I. Oliver). Henry, Prince of Wales, trainiert mit der Pike, 1612, Kupferstich auf Papier, 19,8 x 12,5 cm, The British Museum London (1868,0822.1148), aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 89, Nr. 26.

Abb. 27: Anthonis van Dyck. Charles I., um 1638, Öl auf Leinwand, 219 x 130 cm, State Hermitage Museum St. Petersburg, aus: *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings*, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 472, Nr. IV.55.

Abb. 28: Anthonis van Dyck. Henriette-Marie, um 1638, Öl auf Leinwand, 220 x 131,5 cm, State Hermitage Museum St. Petersburg, aus: *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings*, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 531, Nr. IV.128.

Abb. 29: Paul van Somer. Charles I. als Prince of Wales, um 1616, Öl auf Leinwand, 215,9 x 129,5 cm, Privatbesitz, aus: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 189, Abb. 89.

Abb. 30a: Anton Pfeffenhauser (Plattner) / Jörg Sorg d. J. (Ornamentik). Fußkampfrüstung des Kurfürsten Christian I. von Sachsen, 1591, Stahl / Gold / Leder / Kupfer, Höhe: 98,2 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (27.206a-I), abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23016>>, am 23.03.2021. © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).

Abb. 30b: Anton Pfeffenhauser (Plattner) / Jörg Sorg d. J. (Ornamentik). Fußkampfrüstung des Kurfürsten Christian I. von Sachsen – Detail Kratzer, 1591, Stahl / Gold / Leder / Kupfer, Höhe: 98,2 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (27.206a-I), abgerufen unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23016>>, am 23.03.2021. © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).

Abb. 31: Anonymus. Panzerkragen Erzherzog Albrechts VII. – Vorderseite, vor 1604, Eisen / Gold / Silber / Messing / Leder / Stoff, Bruststück: 33 x 29 cm, Real Armería Madrid. © Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.

Abb. 32: Filippo Negroli. Burgonet, 1543, Stahl / Gold / Textilien, 24,1 x 18,6 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (17.190.1720), abgerufen unter <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DP-12880-021.jpg>>, am 07.12.2021. © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).

Abb. 33: Filippo Negroli. Burgonet – Innenseite, 1543, Stahl / Gold / Textilien, 24,1 x 18,6 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (17.190.1720), abgerufen unter <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/22634>>, am 07.12.2021. © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain).

Abb. 34: Desiderius Helmschmid (Plattner) / Jörg Sigman (Goldschmied). Paraderüstung Philipps II. von Spanien, 1549-1552, Maße: N.N., Real Armería Madrid (Inv.nr. A 2392-42), aus: Belozerskaya, Marina: Luxury Arts of the Renaissance, Los Angeles 2005, S. 163, Abb. IV.32.

Abb. 35: Tizian. Philipp II., 1551, Öl auf Leinwand, 193 x 111 cm, Museo Nacional del Prado Madrid, abgerufen unter <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/d12e683b-7a51-41db-b7a8-725244206e21?searchid=71740995-f9b5-6ab9-f9c8-d26eab70491f>>, am 17.10.2022. © Museo Nacional del Prado, Madrid (GNOSS).

Abb. 36: Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII. – Detail Collane auf Beckenhaube, 1520, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7), abgerufen unter <https://collections.royalarmouries.org/media/emumedia/324/806/large_DI_2010_1340.jpg>, am 01.03.2022. © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).

Abb. 37: Anonymus (Greenwich School). Tonnenrockharnisch Henrys VIII. – Detail Hosenband, 1520, Höhe: 187,5 cm, Royal Armouries Museum Leeds (II.7), abgerufen unter <https://collections.royalarmouries.org/media/emumedia/320/220/large_A7_858.jpg>, am 01.03.2022. © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).

Abb. 38: Pieter de Jode (nach Justus van Egmont). Christina von Schweden in Rüstung, 1628-1670, Druckgraphik auf Papier (geätzte Platte), 20 x 13 cm, Rijksmuseum Amsterdam, abgerufen unter <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/download/RP-P-1910-2057?verificationToken=6aa83052-59b4-48e5-a131-b80779a9c92b>>, am 25.02.2022.

Abb. 39: Anonymus. Elizabeth I., 1575, Öl auf Leinwand, 98 x 13,3 cm, Reading Museum Berkshire (REDMG: 1980.168.1), abgerufen unter <[http://collections.readingmuseum.org.uk/index.asp?page=record&mwsquery=%20{collection}={art}%20AND%20\({name}=*{Elizabeth%20I,%20Queen}\)&filename=REDMG&hitsStart=1](http://collections.readingmuseum.org.uk/index.asp?page=record&mwsquery=%20{collection}={art}%20AND%20({name}=*{Elizabeth%20I,%20Queen})&filename=REDMG&hitsStart=1)>, am 25.02.2022. © Rijksmuseum Amsterdam (Object in Public Domain).

Abb. 40: Nicolas Hilliard. Miniaturporträt von Henry, Prince of Wales, 1607, Aquarell / Pergament / Karton, 6,1 x 5,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420642), aus: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 100, Nr. 31.

Abb. 41: Nicolas Hilliard. Miniaturporträt von Henry, Prince of Wales, 1607, Aquarell / Pergament / Karton, 3,4 x 2,8 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 420893), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/2/c/269701-1334847582.jpg>>, am 01.03.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022

Abb. 42: Anonymus (nach I. Oliver). Prinz Henry Frederick, Prince of Wales, 1. H. 17. Jh., Öl auf Leinwand, 137 x 130 cm, National Trust Swindon, aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 164, Abb. 60. Dunster Castle ©National Trust Images/John Hammond.

Abb. 44: Anonymus (Italien / England). Doublet, 1625-1630, Seide / Leinen, 66 x 96 cm, Victoria and Albert Museum London (T.59-1910), abgerufen unter <<blob:https://collections.vam.ac.uk/5d4e3bbd-2f9b-42bf-ac73-386ac429e377>>, am 01.03.2022. © Victoria and Albert Museum, London

Abb. 45: Daniel Mytens. James Hamilton, 1st Duke of Hamilton, 1629, Öl auf Leinwand, 221 x 139,7 cm, National Galleries Scotland, abgerufen unter <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2670/james-hamilton-1st-duke-hamilton-1606-1649-royalist>>, am 01.03.2022. © National Galleries Scotland (CC BY-NC).

Abb. 46: Anthonis van Dyck. Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport, 1637 / 1638, Öl auf Leinwand, 215,9 x 129,5 cm, Yale Center for British Art (The Paul Mellon Collection), abgerufen unter <<https://images.collections.yale.edu/iiif/2/ycba:2e1ff016-0fa2-440c-8e2f-2fd18cb9fe14/full/full/0/default.jpg>>, am 21.01.2022. © Yale Center for British Art (Object in Public Domain).

Abb. 48: Anonymus (Florenz / England). Doublet, 1600 / 1610, Seide / Wolle, 61 x 112 cm, Victoria and Albert Museum London (183-1900), abgerufen unter <<blob:https://collections.vam.ac.uk/5d4e3bbd-2f9b-42bf-ac73-386ac429e377>>, am 01.03.2022. © Victoria and Albert Museum, London

vam.ac.uk/a4f1ed5d-d62b-40b4-bead-9bb8904a8b34>, am 21.01.2022. © Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 49: Jacob Halder / William Pickering (Greenwich School). Garnitur für Henry, Prince of Wales – Bauchreif, um 1608, gebläuter und geätzter Stahl / Gold / Messing / Kupfer-Zink-Legierung, Höhe: ca. 159 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 72831), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/a/1/541924-1435932908.jpg>>, am 21.10.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 50: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail linke(r) Arm(röhre), 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/4/9/151083-1297447977.jpg>>, am 18.07.2021. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 51: William Segar. Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1590, Öl auf Leinwand, 112 x 86 cm, National Gallery of Ireland, aus: Strong, Roy: The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture, New Haven 2019, S. 122, Abb. 122.

Abb. 52: Robert Peake. Henry, Prince of Wales, im Ornat des Hosenbandordens, um 1612, Öl auf Leinwand, 203,2 x 121,9 cm, Magdalen College Oxford, aus: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 16, Abb. 4.

Abb. 53: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail Collane des Hosenbandordens, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Mit freundlicher Genehmigung durch Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 54: Anthonis van Dyck. Charles I. in Staatsrobe, 1636, Öl auf Leinwand, 248 x 153,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404398), aus: White, Christopher: Anthony van Dyck and the Art of Portraiture, London 2021, S. 225, Abb. 206.

Abb. 55: John Guillim. Wappen James I. von England, 1610, Tinte auf Papier, Maße: N.N., College of Arms London, aus: Brooke-Little, John Philip: Royal Heraldry. Beasts and Badges of Britain, Derby 1981, S. 16.

Abb. 56: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail Tjosthelm, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Mit freundlicher Genehmigung durch Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 57: Anonymus. Buntglas mit der Devise Edwards VI. als Prince of Wales, um 1540, Glas / Farbe, 40,5 x 39,9 x 3,2 cm, Victoria and Albert Museum London (C.453-1919), abgerufen unter <[blob:https://collections.vam.ac.uk/71095252-1fc7-40f5-9b48-4ac7ed784c34](https://collections.vam.ac.uk/71095252-1fc7-40f5-9b48-4ac7ed784c34)>, am 29.01.2022.

Abb. 58: Cornelis Boel. Henricus Princeps Walliae, Kupferstich auf Papier, 23,4 x 16 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601450), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/>

default/files/collection-online/c/4/614507-1466673163.jpg>, am 30.01.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 59: Crispijn de Passe d. Ä.. Henricus Princeps Walliae, Kupferstich auf Papier, 14 x 8,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601445), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/3/3/371191-1363270674.jpg>>, am 30.01.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 60a: Anthonis van Dyck. Henry, Prince of Wales, Sohn James I. und VI. – Detail abgewandeltes Sigel, 1632-1638, Öl auf Leinwand, 216,8 x 120,4 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404320). Mit freundlicher Genehmigung durch Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 61: Jacob Halder. Garnitur George Cliffords, 3rd Earl of Cumberland – Detail Monogramm mit zwei E's, 1586, Stahl / Gold / Leder / Textilien, Höhe: 176,5 cm, The Metropolitan Museum of Art New York (32.130.6a-y), aus: Koos, Marianne: Körper in Hüllen. Die Rüstung als Maske / Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts, in: *Inquiries into Art, History, and the Visual* (2021), S. 35-86, hier: S. 49, Abb. 3.

Abb. 62: Jacob Halder. The Almain Armourer's Album (fol. 21v-22r) – Garnitur von George Clifford, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.605&A-1894), aus: Koos, Marianne: Körper in Hüllen. Die Rüstung als Maske / Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts, in: *Inquiries into Art, History, and the Visual* (2021), S. 35-86, hier: S. 46, Abb. 2.

Abb. 63a: Jacob Halder. The Almain Armourer's Album (fol. 16v-17r) – Garnitur von Sir Christopher Hatton, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.600&A-1894), aus: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 1138, Abb. 53.

Abb. 63b: Jacob Halder. The Almain Armourer's Album (fol. 16v-17r) – Detail bekröntes Monogramm, 1557-1587, Papier / Tinte / Wasserfarbe / Bleistift, ca. 43,3 x 29,4 cm, Victoria and Albert Museum London (D.600&A-1894), aus: *Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour*, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 1138, Abb. 53.

Abb. 64: Anonymus. Ein Junge schaut durch ein Flügelfenster – Rückseite mit Sigel, um 1600, Öl auf Leinwand, 73,8 x 61,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 4040972), aus: *The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart*, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 126, Abb. 21.

Abb. 65: Wenzel Jamnitzer. Krug, 1560-1570, Silber / vergoldetes Silber / Gravur / Ätzung, 15,5 x 14,7 cm, Victoria and Albert Museum London (LOAN:GILBERT.541-2008),

abgerufen unter <<https://collections.vam.ac.uk/item/O156617/tankard-jamnitzer-wenzel/?carousel-image=2009CC6480>>, am 02.02.2022. © Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 66: Paul van Somer. James I. von England, um 1618, Öl auf Leinwand, 208,2 x 139,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 401224), aus: Arms and Armour in the Collection of Her Majesty The Queen. European Armour, hrsg. v. Ian Eaves / Alexander V. B. Norman, London 2016, S. 189, Abb. 69.

Abb. 67: Paul van Somer. James I. von England – Detail Sigel, um 1618, Öl auf Leinwand, 208,2 x 139,1 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 401224), abgerufen unter <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/b/4/138994-12927_56073.jpg>, am 11.02.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 68: George Vertue. Henry Prince of Wales, 1732-1736, Druckgraphik auf Papier, 30,7 x 20 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601451), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/a/2/371542-1363279467.jpg>>, am 12.02.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 69: Anonymus. Holzkopf Charles I., 1685, Holz / Farbe, Höhe: ca. 23 cm, Royal Armouries Museum Leeds (XVII.2), in: Borg, Alan: Two Studies in the History of the Tower Armouries, in: Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity 105 (1976), S. 317-353, hier: Platte LXXIII, b.

Abb. 70: Maximilian Colt (?). Grabmal Sir Francis Vere, um 1609, vers. Steine, Maße: N.N., Westminster Abbey London, aus: Kempe, Antje: Das Nachleben der Rüstung im sepulkralen Kontext des 16. Jahrhunderts, in: Objekte des Krieges. Präsenz und Repräsentation, hrsg. v. Julia Saviello / Romana Kaske, Berlin 2019, S. 128, Abb. 3.

Abb. 71: William Hole. Leichenwagen von Henry, Prince of Wales, 1612, Radierung auf Papier, 32 x 22,8 cm, The British Museum London (1870,0541.2896), abgerufen unter <<https://www.britishmuseum.org/collection/image/114098001>>, am 17.10.2022. © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).

Abb. 72: Anthonis van Dyck. James I. und VI., um 1632, Öl auf Leinwand, 239,2 x 148,6 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 405670), aus: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings, hrsg. v. Susan J. Barnes et al., New Haven / London 2004, S. 538, Nr. IV.141.

Abb. 73: Anonymus (Greenwich School). Faltenrockharnisch Henrys VIII. – Detail Heiliger Georg, ca. 1515, Stahl / Silber, Maße: N.N., Royal Armouries Leeds (II.5), abgerufen unter <https://collections.royalarmouries.org/media/emumedia/320/138/large_A3045_29.jpg>, am 19.07.2021. © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).

Abb. 74: Anonymus (Kopie). Elizabeth I. im Krönungsornat, 1600-1610 [1559], Öl auf Leinwand, 127,3 x 99,7 cm, National Portrait Gallery London (NPG 5175), aus: aus: Koos, Marianne: Körper in Hüllen. Die Rüstung als Maske / Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts, in: Inquiries into Art, History, and the Visual (2021), S. 35-86, hier: S. 53, Abb. 5.

Abb. 76: Paul van Somer (nach). Sir Francis Bacon, 1st Viscount of Alban, nach 1731 [ca. 1618], Öl auf Leinwand, 200,7 x 127 cm, National Portrait Gallery London (NPG 1288). © National Portrait Gallery (CC BY-NC).

Abb. 78: Juan Pantoja de la Cruz. Karl V. in der Mühlberg-Rüstung in ganzer Figur, 2. H. 16. Jh., Öl auf Leinwand, 110 x 183 cm, Museo Nacional del Prado, abgerufen unter <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-emperador-carlos-v/a4f253c5-de88-4d90-9c24-857ab7a59519?searchid=b447ebc0-3b81-2aaa-50a4-26b6b6eba7b6>>, am 17.10.2022. © Museo Nacional del Prado, Madrid (GNOSS).

Abb. 79: Philippe de Champaigne. Louis XIII., 1635-1640, Öl auf Leinwand, 200,5 x 144 cm, Privatbesitz (Paris), aus: White, Christopher: Anthony van Dyck and the Art of Portraiture, London 2021, S. 227, Abb. 209.

Abb. 80: Lucas de Heer. Die Allegorie der Tudor-Nachfolge, 1572 (?), Öl auf Leinwand, 114,3 x 182,2 cm, Yale Center for British Art, abgerufen unter <<https://images.collections.yale.edu/iiif/2/ycba:4ffc1cfd-b4e9-4075-9409-108609b1cd03/full/full/0/default.jpg>>, am 23.02.2022. © Yale Center for British Art (Object in Public Domain).

Abb. 81: Gerard Mountin. James I. umgeben von seiner Familie, 1633-1635, Kupferstich, 33,5 x 46,3 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 601474), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/7/2/144373-1292771491.jpg>>, am 23.02.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 82: Remigius van Leemput (nach Hans Holbein). Henry VII., Elizabeth of York, Henry VIII. und Jane Seymour (sog. Whitehall-Porträt) – Detail Henry VIII., 1667 [1537], Öl auf Leinwand, 88,9 x 99,2 cm, Royal Collection Trust Hampton Court Palace (RCIN 405750), abgerufen unter <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/0/8/256195-1401894779.jpg>>, am 23.02.2022. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

Abb. 83: William Scrot. Edward VI., 1546 / 1547, Öl auf Leinwand, 107,2 x 82 cm, Royal Collection Trust Windsor (RCIN 404441), aus: The Lost Prince. The Life and Death of Henry Stuart, hrsg. v. Catharine MacLeod, London 2012, S. 35, Nr. 11.

Abb. 84: Anonymus (Greenwich School). Tjostrüstung, um 1600 / 1610, Stahl / Textilien, Höhe: N.N., Royal Armouries Museum Leeds (II.80), abgerufen unter <https://collections.royalarmouries.org/media/emumedia/322/375/large_A11_513.jpg>, am 09.03.2022. © Royal Armouries, Leeds (Reference Use).