

# Kapitel 19

## König, Königin, Königinmutter



### Strategien kultureller Übersetzung im Londoner St James' Palace, 1625–42

Lukas Maier

Bereits von seinen Zeitgenossen wurde der englische König Karl I. dafür gerühmt, dass „the magnificent decoration of his structures and edifices [...] are such and so patterned by the most glorious Architectures of all Europe, that a man would think Italy translated into England.“ Karl I., der 1625 seinem Vater Jakob I. als König von England, Schottland und Irland nachgefolgt war, und seine aus Frankreich stammende katholische Gemahlin Henrietta Maria waren maßgeblich daran beteiligt, neue kulturelle Tendenzen aus Kontinentaleuropa in England zu etablieren. Einer ihrer Londoner Residenzen, dem aus dem frühen 16. Jahrhundert stammenden St James's Palace, dürfte dies abgesehen von seiner ca. 1623–25 erbauten katholischen Palastkapelle jedoch zumindest äußerlich kaum anzusehen gewesen sein (Abb. 19.1).

Johann Wilhelm Neumair von Ramsla, der den königlichen Palast im Gefolge von Johann Ernst von Sachsen-Weimar 1613 besichtigte, meinte, dieser sei „ein fein Haus, und auch mit roten Ziegelsteinen aufgebauet, doch ohne sonderbare architectur.“<sup>1</sup> Unweit der königlichen Hauptresidenz Whitehall Palace gelegen, diente St James's bereits unter Heinrich VIII. Tudor als Sitz des Thronfolgers. Die Stuarts setzten diese Tradition fort, als 1604 Prinz Henry und, nach dessen frühzeitigem Tod, Prinz Karl zehn Jahre später den Palast bezog.<sup>2</sup> Zwar zog Karl I. nach seiner Krönung nach Whitehall um, doch behielt St James's Palace eine wichtige Funktion. Auch wenn es der Architektur des Baus kaum anzusehen war,

---

<sup>1</sup>Neumair von Ramsla (1620), S. 180.

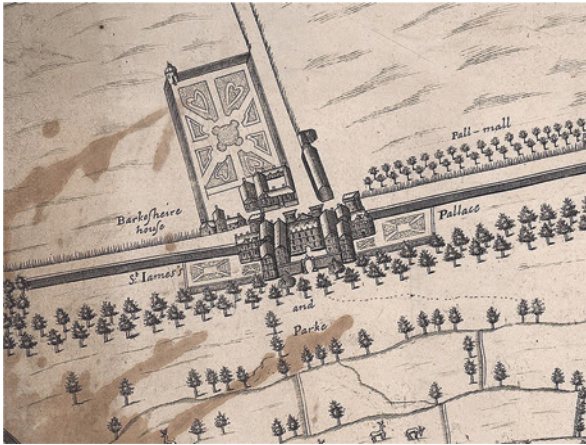
<sup>2</sup>Thurley (1993), S. 81.

---

L. Maier (✉)

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

E-Mail: [lukas.l.maier@fau.de](mailto:lukas.l.maier@fau.de)



**Abb. 19.1** William Faithorne und Richard Newcourt, *An Exact Delineation of the Cities of London and Westminster and the Suburbs*, 1658, Kopie von 1857, ULB Darmstadt, Ausschnitt mit schemenhafter Darstellung des Palastes

wurde der Palast Schauplatz vielschichtiger kultureller Übersetzungsprozesse, die unterschiedlichen Strategien und Zielen unterlagen. Hier wurde die erste königliche katholische Kapelle seit der Reformation in England errichtet und in keinem anderen seiner Schlösser setzte sich der König mithilfe seiner importierten Kunstsammlung deutlicher als Imperator in Szene. Königin Henrietta Maria ließ nicht nur Gärten nach französischem Vorbild anlegen, sondern präsentierte sich mit prunkvollen französischen Schlafzimmersausstattungen als selbstbewusste Mutter der Erben der Stuart-Dynastie. 1638–41 residierte schließlich die exilierte französische Königinmutter Maria de' Medici samt ihrem Gefolge in St James's – ein französischer Hof mitten in London.

## 19.1 Kulturelle Übersetzungen

Im Zuge des *translational turn* beschäftigen sich die meist interdisziplinär betriebenen Translation Studies allgemein mit Kommunikation über kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg, befassen sich dabei aber vor allem mit der Übersetzung von Texten.<sup>3</sup> Aus kunsthistorischer Perspektive muss jedoch nicht nur textgebundenen, sondern auch bildgebundenen und intermedialen Übersetzungsprozessen das analytische Interesse gelten.<sup>4</sup> Der Übersetzungsbegriff kann darüber hinaus in einem noch viel umfassenderen Sinne verstanden werden. Ausgehend von

<sup>3</sup>Vgl. Bachmann-Medick (2007); Stockhorst (2010); Gipper und Klengel (2008).

<sup>4</sup>Vgl. Strunck (2020).

Homi Bhabhas Definition von „Kultur als Übersetzung“, richtet das Konzept der Kulturellen Übersetzung den Blick über die Transformation von Sprache hinaus auf Wahrnehmungsmuster, Leitvorstellungen und soziale Praktiken, die bei der Übertragung von einem kulturellen Kontext in einen anderen beeinflusst und verändert werden.<sup>5</sup>

Mit transnationalen Räumen und Persönlichkeiten, die sich zwischen unterschiedlichen Kulturen bewegten und dabei Ideen, Objekte und Praktiken vermittelten und transformierten, beschäftigt sich die Kulturtransferforschung seit geraumer Zeit. Die Ansätze der *entangled histories* und der *Histoire croisée* fokussierten dabei Austauschmechanismen und multilaterale Vernetzungen und der Begriff ‚Kultureller Austausch‘ schärfte den Blick für wechselseitige De- und Rekontextualisierungen von Kultur.<sup>6</sup> Gerade der Ansatz der Kulturellen Übersetzung ist darüber hinaus besonders aufmerksam für Nicht-Übersetzbares, Missverständnisse und Schwierigkeiten, die bei der Erforschung von Transferprozessen oftmals geringere Aufmerksamkeit erhalten.<sup>7</sup> Besondere Betrachtung finden neben komplexen Austauschprozessen, die bewusste oder unbewusste Transformationen von Ideen oder Praktiken bedingten, das kulturelle Umfeld, in dem sich diese vollzogen, sowie die Akteur\*innen, die diese initiierten und sich dabei schrittweise auch selbst veränderten.<sup>8</sup> Während das Konzept besonders in der Kolonial- und Missionsgeschichte der Frühneuzeit Anwendung fand, kann es auch für die viel stärker an Objekten orientierte Kunstgeschichte fruchtbar sein. Dabei wird im Folgenden ein Übersetzungsbegriff zugrunde gelegt, der über das textuelle Übersetzen von Malerei-, Architektur- oder Gartenkunsttraktaten hinausgeht und entsprechend stärker auf die Vermittlung von sinntragenden Zeichen als sprachliche Botschaften abzielt.<sup>9</sup>

Ein interessantes Beispiel für *cultural brokers* können in diesem Zusammenhang die üblicherweise aus dem Ausland stammenden Gemahlinnen europäischer Herrscher bieten.<sup>10</sup> So nutzte Königin Henrietta Maria, Tochter von Heinrich IV. und Maria de’ Medici, geschickt ihre Kontakte nach Frankreich und Italien und schuf mit ihrem französischen katholischen Gefolge ‚dritte Räume‘, in denen sich kulturelle Übersetzungen vollzogen.<sup>11</sup>

<sup>5</sup>Vgl. Bhabha (1994); Lässig (2012), S. 191–192.

<sup>6</sup>Vgl. Werner und Zimmermann (2002); North (2009).

<sup>7</sup>Vgl. Werner (2009), S. 15. Doris Bachmann-Medick zufolge „sollte es zunächst gerade das Trennende und damit auch das Übersetzungsbedürftige sein, dem Aufmerksamkeit gebührt.“ Bachmann-Medick (2008), S. 142.

<sup>8</sup>Vgl. Lässig (2012), S. 195–196; Bauerkämper (2011).

<sup>9</sup>Vgl. Strunck (2019b).

<sup>10</sup>Vgl. Watanabe-O’Kelly und Morton (2017); Strunck (2011); Es bietet sich daher auch an, die jeweiligen Handlungsspielräume und die Zusammenarbeit von Karl I. und Henrietta Maria in den Blick zu nehmen. Zur Untersuchung der ‚arbeitsteiligen Repräsentation‘ eines Herrscherpaares vgl. Strunck (2017).

<sup>11</sup>Zum ‚dritten Raum‘, siehe Bachmann-Medick (1998); Bhabha (1994).

Peter Burke, der das Konzept auch auf Architektur und die Künste anwendet, unterscheidet dabei drei Phasen: Zunächst kommt es durch die Wanderung von Menschen oder Dingen zur einer kulturellen Begegnung, bevor anschließend Fragmente der anderen Kultur zwar angeeignet werden, den eigenen Traditionen aber vorerst entgegengestellt bleiben. In einem letzten Schritt werden diese schließlich bewusst angepasst und integriert, sprich in die eigene Kultur übersetzt, sodass etwas Neues entsteht.<sup>12</sup> Der Londoner St James's Palace kann als interessantes Beispiel für solche Übersetzungsprozesse gelten.

## 19.2 Inigo Jones' Queen's Chapel

Bevor Karl I. 1625 Henrietta Maria heiratete, hatte sein Vater König Jakob I. ursprünglich eine Vermählung mit der spanischen Infanta Maria Anna vorgesehen. Gemäß den Bedingungen der seit 1614 laufenden Verhandlungen legte der Spanische Botschafter Juan de Mendoza y Velasco, Marqués de Hinojosa, im Mai 1623, nur Monate bevor die Heiratspläne endgültig scheiterten, den Grundstein für eine katholische Kapelle in St James's Palace, deren Bau im protestantischen London ausgesprochen umstritten war.<sup>13</sup> Ein Grund warum man sich dafür entschied, zunächst nur mit dem Bau einer katholischen Kapelle in St James's und nicht in Somerset House zu beginnen, wo auch eine Kapelle geplant wurde, könnte sich in der Lage des Palastes finden. St James's befand sich außerhalb des Stadtzentrums und lag mit seinem Park auch deutlich abgeschiedener als Somerset House. Ein zentraler gelegener katholischer Kirchenbau hätte sicherlich für noch größeren Unmut gesorgt.

Anders als bei den Kirchenbauten, die Inigo Jones während seiner Italienreisen studiert hatte, und bei der Gestaltung seiner späteren Sakralbauten wie St Paul's in Covent Garden oder St Paul's Cathedral, verzichtete der englische Hofarchitekt bei der Gliederung der zurückhaltenden klassizistischen Fassade der Queen's Chapel auf Säulen und Pilaster und verkleidete nur die Ecken des Baus mit Portlandstein. Südlich fügte er einen zweiachsigen Anbau hinzu, der als direkter Zugang vom Palast in die Kapelle diente. Äußerlich sollte scheinbar nichts an eine gegenreformatorische Kirchenfassade erinnern. Einzig am östlichen Ende des Baus setzte der Architekt möglicherweise sogar als Hinweis darauf, dass es sich um eine katholische Kapelle handelte, ein Serlianafenster ein. Dieses dreiteilige venezianische Fenster, das er mit kannelierten korinthischen Säulen versah,

<sup>12</sup>Vgl. Burke (2016), S. 27–29; (2007). Burke spricht in diesem Zusammenhang vom Entstehen neuer Ökotypen: „local variations on international themes, ranging from dialects to regional styles of architecture, variations that become relatively stable, sometimes quite rapidly“. Werden diese bewusst geschaffen, verwendet er den Begriff Kulturelle Übersetzung; entstehen diese hingegen unbewusst, spricht er von ‚Hybridität‘ bzw. ‚Hybridisierung‘. Burke (2016), S. 22.

<sup>13</sup>Vgl. Palme (1956), S. 20; Hart (2011), S. 173.



**Abb. 19.2** Anthonis van Dyck, Karl I. mit Monsieur de St Antoine, 1633, 370 × 270 cm, Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2020

war auf dem europäischen Kontinent herrschaftlich und vor allem auch päpstlich konnotiert.

Bereits 1509 hatte Donato Bramante im Auftrag Julius' II. ein großes Serlianafenster über den päpstlichen Thron in der Sala Regia, dem päpstlichen Thronsaal im Vatikan, geschaffen.<sup>14</sup> Die Architektur der Queen's Chapel muss ähnlich modern wie Jones' Banqueting House gewirkt haben und war wie dieses für manche zeitgenössische Besucher wohl „too fair and nothing suitable to the rest of the house“.<sup>15</sup> Insgesamt folgte die Queen's Chapel jedoch weitgehend durch-

<sup>14</sup>Vgl. Worsley (2007), S. 137–154.

<sup>15</sup>Colvin (1982), S. 367. Vielleicht wurde die Queen's Chapel von manchen Zeitgenossen auch ähnlich wahrgenommen wie die 1628–32 von einem unbekanntem Architekten erbaute Kapelle des Peterhouse in Cambridge, die als „so dressed up and ordered so ceremoniously“ verurteilt wurde. Hoffman (1982), S. 97.

aus der traditionellen Architektur der Royal Chapels und war in ihrem Aufbau auch der im 16. Jahrhundert erbauten protestantischen Kapelle in St James's ähnlich: Ein doppelt kubischer Raum ohne Querschiff und ohne baulich abgesetzten Chor sowie eine westliche königliche Empore. Was die neue Kapelle aber heraushob, war ihre antikisierende Architektursprache und die prächtige Innenausstattung mit der mit korinthischen Säulen verzierten Trennwand der Empore. Die kassettierte tonnengewölbte Decke ist direkt Palladio entlehnt und scheint ebenso auf die Sala Regia im Vatikan zu verweisen. Beim Entwurf des Kamins auf der Empore orientierte sich Jones an einem Stich aus Scamozzis *L'Idea*.<sup>16</sup>

Die Anforderungen an die Kapellen, die der Infantin in London laut Ehevertrag zur Verfügung gestellt werden mussten, erinnern an die Funktionen der Sakralräume des Madrider Hofes. Andrea de Meo Arbore wies auf auffällige Ähnlichkeiten insbesondere zwischen der Kapelle des Monasterio de las Descalzas Reales und der Queen's Chapel hin und bezeichnete den Londoner Bau in diesem Zusammenhang als „un vero ibrido“ zwischen einer spanischen und englischen Architekturtradition.<sup>17</sup> Die Kapelle des Frauenkonvents Descalzas Reales zeigt sowohl in Aufbau und Dimensionen, als auch in der Gestaltung der Fassade erkennbare Gemeinsamkeiten mit der Kapelle in St James's. Es ist durchaus vorstellbar, dass im Zuge der langwierigen Verhandlungen des Heiratsvertrages Pläne der Kirche aus Madrid nach London geschickt wurden und diese Inigo Jones vorlagen. Immerhin schickte dieser seine Pläne der Londoner Kapelle im Mai 1623 auch nach Madrid.

Mit der Londoner Queen's Chapel übersetzte Inigo Jones katholische italienische und spanische Architekturtraditionen in einen spezifisch englisch-protestantischen Kontext und schuf damit in England einen neuartigen Bau, der zwischen den Bedürfnissen eines königlichen katholischen Sakralraums und den protestantisch bedingten Vorgaben vermittelte.<sup>18</sup> Die neue Kapelle schien Prinz Karl zu gefallen: Im Frühjahr 1625 berichtete der toskanische Gesandte Amerigo Salvetti nach Florenz, dass Karl die neue Palastkapelle selbst nutzen und die alte Tudorkapelle Henrietta Maria überlassen wollte.<sup>19</sup> Dies ist ein früher Verweis auf dessen Bestrebungen Sakralräume aufwendiger ausstatten zu lassen, was von den Puritanern als ‚popish‘ und ‚idolatrous‘ missbilligt wurde. Bereits Jakob I. hatte ab etwa 1618 damit begonnen, der Gestaltung des Andachtsortes größere Bedeutung zuzumessen und sowohl Ausstattung als auch Liturgie in den königlichen Kapellen zu reformieren. Mit der Erhebung William Lauds 1633 zum Erzbischof von Canterbury wurde die *beauty of holiness* zur offiziellen Kirchenpolitik unter Karl

<sup>16</sup>Vgl. Thurley (2002), S. 241; Worsley (2007), S. 153; Harris et al. (1973), S. 184.

<sup>17</sup>Meo Arbore (2013), S. 522.

<sup>18</sup>Zu Transfers zwischen katholischen und protestantischen Kulturen siehe auch Strunck (2019a).

<sup>19</sup>„La Capella che fu fabbricata per la Serenissima Infanta di Spagna si va hora finendo, se bene si vuole che debba hora servire per il Signore Principe, et la vecchia del Palazzo, che ha fin' ad hora servito per Sua Altezza debba essere accomodata per madama Serenissima di Francia.“ (ASF MDP 4196, 28. März 1625).



I.. 1634–35 ließ er auch die Decke über der königlichen Empore der alten Palastkapelle in St James's neu vergolden.<sup>20</sup>

### 19.3 Henrietta Maria im Wochenbett

Auch Henrietta Maria war im Heiratsvertrag die freie Ausübung ihres Glaubens und der Bau katholischer Sakralräume in ihren Residenzen zugesichert worden. Schon bald nach ihrer Ankunft in England im Juni 1625 nutzte sie St James's Palace, wo auch die katholischen Geistlichen aus ihrem Gefolge untergebracht wurden. An Ostern 1626 lief sie gemeinsam mit ihren französischen Hofdamen zu Fuß von ihrer Hauptresidenz Somerset House zur Messe in ihre Kapelle in St James's, wo ihr sogar ein „santissimo sepulcro“ zur Verfügung stand.<sup>21</sup> Auch ihr dortiges Appartement wurde neu gestaltet: In ihr *great chamber* wurde eine „Musique Loft“ mit Balustrade eingebaut, ihr *bedchamber* erhielt einen dekorativen Fries, und an das angrenzende *withdrawing chamber* wurde ein Balkon gesetzt.<sup>22</sup>

Henrietta Marias Status am englischen Hof hing in entscheidenden Maße davon ab, ob sie der Stuart-Dynastie Nachkommen schenken würde und so hatte St James's Palace vor allem als Geburts- und Taufort ihrer Kinder große Bedeutung. Als die Geburt des späteren Königs Karl II. bevorstand, wütete in London die Pest und wer konnte, floh wie viele Mitglieder des Hofes auf das Land. Anknüpfend an eine Tudor-Tradition waren Mary und Sophia Stuart, die ersten beiden Kinder von Jakob I. und Anna von Dänemark, die nach der Krönung ihres Vaters zum König von England und Irland 1603 geboren wurden, in Greenwich Palace zur Welt gekommen.<sup>23</sup> Auch Karl I. und Henrietta Maria wollten sich zur Entbindung des Thronfolgers dorthin begeben, doch war auch Greenwich nicht mehr sicher vor der Pest.<sup>24</sup> Erst spät im Mai 1630 entschied man sich schließlich, in Ermangelung von Alternativen in London zu bleiben, und wählte St James's für die Entbindung, da der Palast in ausreichender Entfernung zur Stadt lag, von seinem großen Park und hohen Mauern umgeben und gut ausgestattet war. Zugang erhielten nur die wichtigsten Hofangehörigen und unverzichtbare Bedienstete.<sup>25</sup> Nach der geglückten Geburt des Thronfolgers entschied sich Henrietta Maria „per tanto maggior suo comodo“ auch bei den folgenden Geburten, die in London stets mit

<sup>20</sup>Vgl. Thurley (2002), S. 239–242; Colvin (1982), S. 251.

<sup>21</sup>ASF MDP 4195, 17. April 1626; Zu Heiligen Gräbern in der Osterwoche in London siehe Hibbard (2009), S. 333–334.

<sup>22</sup>Colvin (1982), S. 249.

<sup>23</sup>Zur Taufe von Mary in Greenwich siehe Rimbault (1872), S. 167–169.

<sup>24</sup>CSPV (1864–1947), Bd. 22, 3. Mai 1630; Henrietta Maria hatte 1629 in Greenwich bereits eine Fehlgeburt erlitten. ASF MDP 4197, 25. Mai 1629; Lander-Johnson (2015), S. 130–131.

<sup>25</sup>ASF MDP 4197, 10. Mai 1630, 24. Mai 1630.

Glockengeläut und Freudenfeuern zelebriert wurden, für den im Grünen gelegenen St James's Palace.<sup>26</sup> Der venezianische Botschafter bemerkte im Februar 1637 sogar, dass Henrietta Maria glaubte, die anstehende Geburt ihrer Tochter Anne könne ausschließlich in St James's gelingen.<sup>27</sup>

Während der Zeit im Wochenbett kam der Königin große Aufmerksamkeit zu. Nachdem sie zunächst Glückwunschbesuche hochrangiger Mitglieder des englischen Hofes erhielt, wurde etwa drei Wochen nach den Geburten ein Termin für die Audienzen der Diplomaten festgelegt, die die Königin in der Regel in ihrer *bedchamber* in St James's abhielt.<sup>28</sup> Hohe Summen waren für die wertvolle Ausstattung der Räume ausgegeben und Möbel, Tapiserien und weitere Kunstwerke gezielt aus anderen königlichen Palästen und Depots herangeschafft worden.<sup>29</sup> Erin Griffey wies nach, dass Henrietta Maria ihr Bett in St James's spätestens seit 1631 mit einer Balustrade nach französischem Vorbild umgeben ließ, die den Bereich des Bettes vom Rest des Raumes trennte.<sup>30</sup> Anders als in England, wo das Schlafzimmer durchaus reich ausgestattet sein konnte, es sich aber doch um einen privaten Raum handelte, hatte es in Frankreich mit seiner prächtigen Ausstattung eine hohe symbolische Bedeutung. Zentrale Rituale des Hofzeremoniells wie der Empfang von Botschaftern oder die Unterzeichnung bedeutender Verträge fanden dort statt.<sup>31</sup>

Die aufwendige Ausstattung ihrer Schlafzimmern, die sie in London nach französischen Vorbildern anfertigen ließ, hatte für Henrietta Maria große Bedeutung. Bereits in ihrer beachtlichen Mitgift befand sich eine vollständige französische Schlafzimmerausstattung aus rotem Samt mit silbernen Besätzen, wobei das Bett selbst auf einem Podest stand und von weißen Straußenfedern bekrönt wurde.<sup>32</sup> Das Bett ihrer königlichen Vorgängerin Anna von Dänemark, das Henrietta Maria in Somerset House nach ihrer Ankunft vorfand, wurde einem Inventar von 1627 zufolge von den Londoner Kunsthandwerkern „translated into

<sup>26</sup>ASF MDP 4199, 28. Dezember 1638; Siehe auch: CSPV (1864–1947), Bd. 23, 16. September 1633.

<sup>27</sup>CSPV (1864–1947), Bd. 24, 13. Februar 1637. Da Maria de' Medici den Palast zwischen 1638 und 1641 besetzte, wurden Catherine in Whitehall und Henry in Oatlands geboren.

<sup>28</sup>Vgl. Loomie (1987), S. 87, 116, 143; 1630 empfing die Königin die Diplomaten im *Withdrawing Chamber*, was dem königlichen Zeremonienmeisters John Finet missfiel, „because the queens fyrst appearing out of her bed chamber might seem to make it a publick audience“, Loomie (1987), S. 88. 1631 lag Henrietta Maria in Somerset House im Wochenbett und nahm die Glückwunschbesuche erst nach fünf Wochen dort und in Whitehall entgegen. Vgl. Loomie (1987), S. 116–117; Griffey (2015), S. 107.

<sup>29</sup>Vgl. Griffey (2015), S. 110–112; Hibbard (1991), S. 411.

<sup>30</sup>Vgl. Griffey (2015), S. 106, 112. Eine Balustrade, die sich heute in Hampton Court befindet, wurde vermutlich ursprünglich für eines der Betten Henrietta Marias hergestellt. Edwards (2019).

<sup>31</sup>Vgl. Baillie (1967), S. 186–187.

<sup>32</sup>Zu Henrietta Marias Mitgift siehe Griffey (2016), S. 43–51, (2015), S. 257–273.



the French Fashion by order of the queen's majesty".<sup>33</sup> In Somerset verfügte sie offenbar sogar über zwei Schlafzimmer: eines mit einem Bett samt Podest und Balustrade, das eine zeremonielle Funktion übernahm, sowie ein zweites kleineres, in das sie sich im Privaten zum Schlafen zurückzog.<sup>34</sup>

Infolge der Geburten erhielt Henrietta Maria oft wertvolle Geschenke und wusste dabei ihr Bett in Szene zu setzen. Als ihr beispielsweise der päpstliche Gesandte Gregorio Panzani im Auftrag von Francesco Barberini mehrere herausragende Gemälde präsentierte, ließ sie sich eines nach dem anderen ans Bett bringen. Als Panzani's Nachfolger George Conn ihr ein ungerahmtes Bildnis der Heiligen Katharina von Annibale Carracci zeigte, ließ sie ihm keine Gelegenheit das Gemälde rahmen zu lassen, sondern ließ es sogleich an ihren Bettvorhängen befestigen.<sup>35</sup>

Henrietta Maria adaptierte also die Schlafzimmerausstattung, die sie in London nach Vorbildern aus ihrer Heimat fertigen ließ, bewusst für das englische Hofzeremoniell, als ihr im Wochenbett in St James's besonders viel Aufmerksamkeit zukam. So konnte sie sich vor den wichtigsten Mitgliedern des englischen Hofes und den internationalen Gesandten nicht nur wirksam als fruchtbare Mutter der Erben der Stuart-Dynastie inszenieren, sondern ebenso geschickt auf ihre königliche französische Herkunft verweisen.

## 19.4 Die Inszenierung Karls I. als Imperator

Karl I. nutze St James's Palace um Werke aus seiner bedeutenden Kunstsammlung in der Galerie und im Garten zu präsentieren. Dem zwischen Juni 1640 und Mai 1641 erstellten Inventar der Galerie zufolge hingen dort insgesamt 55 Gemälde, die vorwiegend von italienischen Malern stammten.<sup>36</sup> Die Galerie war ursprünglich von Prinz Henry eingerichtet worden und Karl I. übernahm einen Kernbestand von dessen Gemälden. Allerdings überbot er die Sammlung seines bewunderten großen Bruders, indem er dort nicht nur weitere herausragende Werke u. a. aus

<sup>33</sup>Society of Antiquaries of London, MS 137, f. 27 zit. nach Thurley (2009a), S. 46.

<sup>34</sup>Vgl. Thurley (2009b), S. 296–298, (2009a), S. 46–48. Simon Thurley wies darauf hin, dass das Paradebett im größeren Schlafzimmer auch mit der von Karl I. im April 1632 geplanten Krönung in Schottland in Zusammenhang stehen dürfte, denn während seiner Abwesenheit kam Henrietta Maria eine wichtigere repräsentative Rolle zu, vgl. Thurley (2009a), S. 49. Der König kam für die Hälfte dieser Schlafzimmerausstattung auf, vgl. Griffey (2015), S. 106.

<sup>35</sup>Vgl. Wittkower (1948); Madocks Lister (2000).

<sup>36</sup>Das Inventar der Gemälde der Galerie in St James's Palace findet sich zwar in der Edition des Katalogs der königlichen Sammlung von Abraham van der Doort, doch wurde es nicht von diesem verfasst, vgl. Millar (1958–1960), S. xxiii–xxiv, 226–228. Das Inventar beschreibt ausschließlich die Galerie, und so finden sich im 1649–51 beim Verkauf der königlichen Sammlung erstellten Inventar in St James's weitere Gemälde wie etwa van Dycks Porträt von Maria de' Medici, vgl. Millar (1970–72), S. 319, Nr. 319.



**Abb. 19.3** Hubert Le Sueur, Büste Karls I., 1631, © Victoria and Albert Museum, London

der Sammlung der Gonzaga aus Mantua präsentierte, sondern auch einige Bilder durch Werke berühmterer Maler ersetzen ließ, die dasselbe Sujet zeigten.<sup>37</sup>

An prominenter Stelle am Ende der Galerie befand sich Anthonis van Dycks monumentales Reiterbildnis *Karl I. mit Monsier de St. Antoine* (Abb. 19.2), wie in der Beschreibung des Palastes von Jean Puget de la Serre, der 1638 im Gefolge von Maria de' Medici nach London gelangte, zu lesen ist.<sup>38</sup>

Dieses früheste Porträt des Königs von Van Dyck war vermutlich von Anfang an für genau diese Position bestimmt worden. Es schloss die Galerie mit einem Triumphbogen und öffnete den Blick auf eine scheinbar dahinterliegende Landschaft. Auf einem weißen Pferd reitet der König in Rüstung dem Betrachter durch einen Triumphbogen mit zwei kannelierten Säulen entgegen. Begleitet wird er von seinem Reitmeister Antoine Bourdin, Sieur de St. Antoine, den der französische

<sup>37</sup>Vgl. Wilks (2005), S. 160–172.

<sup>38</sup>Vgl. La Serre, Jean Puget de (1639), unpaginiert. Das Gemälde wird auch an erster Stelle im Inventar aufgeführt, vgl. Millar (1958–1960), S. 226.

König Heinrich IV. ursprünglich an Prinz Henry gesandt hatte.<sup>39</sup> Der imperiale Bezug ist eindeutig: Links vorne lehnt das bekrönte Wappen des Reiches Karls I. und bekundet seine Herrschaft über England, Schottland und Irland sowie mit den drei Lilien auf blauem Grund seinen Anspruch auf Frankreich.

Noch deutlicher wird das in der Galerie formulierte Herrschaftsverständnis des Königs, wenn man sich den Hängungskontext vergegenwärtigt. Geht man davon aus, dass die Gemälde beginnend mit Van Dycks Reiterporträt im Uhrzeigersinn ins Inventar aufgenommen wurden, so befand sich am gegenüberliegenden Ende des Raumes der bedeutende Gemäldezyklus der *Zwölf Imperatoren*, die Karl I. aus Mantua erworben hatte. Es handelte sich dabei um Porträtpaare bestehend aus dem Bildnis eines römischen Kaisers von Tizian und einer darunter befindlichen erzählerischen Darstellung von Giulio Romano.<sup>40</sup> Mit seinem eigenen Porträt, dessen Maße die Werke Tizians und Romanos bei Weitem übertraf, stellte sich Karl I. in der Galerie in die Folge der römischen Kaiser und seine Regentschaft erschien so als Fortsetzung der Tradition des Römischen Reiches. Um die entsprechende Hängung seiner Gemälde in St James's kümmerte sich der König durchaus persönlich. So fand ihn der Viscount Dorchester im Dezember 1631 „in the midst of his antique pictures [...] placing and removing his Emperours heads and putting them in right order“.<sup>41</sup>

Zahlreiche Galerien in Europa waren bereits mit Darstellungen der römischen Kaiser ausgestattet worden und auch in England gab es hierfür mehrere Beispiele.<sup>42</sup> Die Anordnung der Kaiserbildnisse in St James's entsprach genau ihrer Hängung in Mantua, die mehrere Kunstberater des Königs, darunter Van Dyck, Inigo Jones und der Earl of Arundel vor Ort gesehen hatten.<sup>43</sup> In Kommunikation mit dem imperialen Porträt des Königs, bei dessen Entwurf sich Van Dyck womöglich sogar direkt an den Bildern Giulio Romanos orientierte, wurden diese bedeutenden italienischen Werke jedoch bewusst in einen neuen, spezifisch englischen herrschaftlichen Kontext gestellt.<sup>44</sup>

Insbesondere die königlichen Sammlungen in Madrid boten Karl I. dabei interessante Vorbilder. 1623 war Prinz Karl gemeinsam mit dem Duke of

<sup>39</sup>Karl I. würdigte mit dem Gemälde nicht nur seinen Reitmeister, sondern auch dessen ursprünglichen Dienstherrn Prinz Henry. Dass die Reitschule Henrys unweit des Palastes lag und der umgebene Park auch dem König Platz zum Ausreiten bot, ist ein weiteres Argument dafür, dass das Porträt für St James's gemalt wurde. Dort erhielt der König auch mehrfach Pferde als diplomatische Geschenke, vgl. Loomie (1987), S. 198, 216.

<sup>40</sup>Tizian hatte nur 11 Kaiserbildnisse gemalt und Puget de la Serre berichtet, dass das zwölfte Porträt von Van Dyck stammte, vgl. La Serre (1639).

<sup>41</sup>Akkerman (2011–2015), Bd. 1, S. 860.

<sup>42</sup>Vgl. Raatschen (2003), S. 80–81; Burke (2012), S. 236. Selbst Prinz Henry hatte eine Serie der *Zwölf Imperatoren* in Auftrag gegeben, die im 1619 erstellten Inventar von Denmark House erscheint, vgl. Payne (2001), S. 40.

<sup>43</sup>Vgl. Wilks (2005), S. 157; Hennen (1995), S. 51–52. Zur Camera dei Cesari in Mantua, siehe Zeitz (2000), S. 59–102.

<sup>44</sup>Vgl. Hennen (1995), S. 44–45.

Buckingham inkognito nach Spanien gereist, um einen Durchbruch bei den Heiratsverhandlungen zu erzielen. Von den Kunstsammlungen des Habsburgischen Hofes, die Karl während dieses erfolglosen Abenteuers kennenlernte, blieb er tief beeindruckt.<sup>45</sup> Ein ähnliches herrschaftliches Bildprogramm wie in St James's entwarf der spanische König Philipp IV. im Salón Nuevo des Madrider Alcázars, einem Raum, der wichtige zeremonielle Funktionen übernahm und für den Empfang hochrangiger Besucher diente. Einer Beschreibung Cassiano dal Pozzos von 1626 zufolge befand sich an einem Ende der Galerie ein heute verlorenes Reiterporträt König Philipps IV. von Diego Velázquez, dem gegenüber Tizians Porträt Kaiser Karls V. und sechs weitere Gemälde des Venezianers hingen.<sup>46</sup> Bis 1636 wurde Velázquez' Porträt durch Peter Paul Rubens' 1628 entstandenes Reiterbildnis des Königs ausgetauscht, welches sich inmitten von weiteren Gemälden befand, die die Ansprüche Spaniens als Hegemonial- und Schutzmacht des Katholizismus vor Augen führten.<sup>47</sup> Während Philipp IV. sich im Alcázar als Verteidiger des katholischen Glaubens inszenierte, präsentierte sich Karl I. in St James's unter dem römischen Triumphbogen mit der blauen Schärpe des *Order of the Garter* als Schutzherr des Protestantismus.<sup>48</sup>

Außerdem besichtigte Karl den bei Valladolid gelegenen Landsitz Huerta de la Ribera, den der mächtige königliche Minister, der Duque der Lerma, vor seinem Fall 1618 aufwendig hatte ausstatten lassen. Dem Inventar der Sammlung zufolge erblickte man in der Vorhalle des Anwesens neben den Bildnissen von zwölf berittenen Imperatoren Rubens' 1603 geschaffenes monumentales Reiterporträt Lermas. Daran schloss sich eine Galerie an, in der Büsten römischer Kaiser ausgestellt wurden.<sup>49</sup> Sowohl in Madrid als auch in London wurde der Herrschaftsanspruch also durch die gezielte Hängung eines zentralen Reiterbildnisses inmitten weiterer Herrscherporträts vermittelt. Mithilfe der berühmten Werke aus Mantua übersetzte Karl I. dieses Modell in seiner Galerie in einen Bezugsrahmen, der ihn selbst als Herrscher in der Nachfolge der antiken Imperatoren inszenierte.

Auch wenn St James's Palace keine Hauptresidenz des englischen Herrscherpaares war, so wurden dort dennoch hochrangige Besucher empfangen. Im Zuge der Geburten der königlichen Kinder kam dem Palast eine wichtigere repräsentative Funktion zu, doch hielt Karl I. auch darüber hinaus gelegentlich Audienzen mit ausländischen Gesandten in St James's Palace ab.<sup>50</sup> Außerdem

---

<sup>45</sup>Karl I. versuchte sogar den Architekten und Maler Giovanni Battista Crescenzi nach London abzuwerben, vgl. Brown und Elliott (2002), S. 53. In seinem 1630 publizierten Buch *The Present Estate of Spain* beschrieb James Wadsworth verschiedene Zeremonien am spanischen Hof, die Karl I. als Vorbilder dienen konnten, vgl. Wadsworth (1630); Sharpe (1992), S. 217.

<sup>46</sup>Vgl. Harris (1970), S. 372–373.

<sup>47</sup>Vgl. Crawford Volk (1980); Orso (1986), S. 32–117, 189–191; Hennen (1995), S. 93–103.

<sup>48</sup>Vgl. Griffey (2018), S. 55.

<sup>49</sup>Vgl. Moffit (1994); Walker Schroth (1997).

<sup>50</sup>Vgl. Loomie (1987), S. 198, 212, 215, 217; CSPV (1864–1947), Bd. 24, 14. März 1637.

wurde Van Dyck am 5. Juli 1632 dort zum Ritter geschlagen.<sup>51</sup> Als Residenz des Thronfolgers und der Kinder des Königspaares besuchten die Botschafter nach ihrer ersten und letzten offiziellen Audienz beim König stets jeweils auch „the Prince [Karl, Prince of Wales], Duke [Jakob, Duke of York] and Princess [Maria, Princess Royal] in theyr severall quaters.“<sup>52</sup> Es ist wahrscheinlich, dass die Diplomaten dabei auch durch die Galerie geführt wurden, die der König zeremoniell zu nutzen verstand. Bei den feierlichen und minutiös geplanten Taufen der königlichen Kinder in St James's Palace versammelte sich die Festgemeinschaft zunächst vollständig in der Galerie, wo die Prozession zur Kapelle startete.<sup>53</sup> Die wertvollen Geschenke, die die Generalstaaten im März 1636 dem Königspaar machten, wurden auf königlichen Befehl in der Galerie vor einem größeren höfischen Publikum präsentiert.<sup>54</sup> 1631 empfing Karl I. den Duc de Vendome zuerst in der Galerie, bevor er ihn zur Königin brachte, und auch die Duchess de Chevreuse wurde 1638 zuerst durch die Galerie geführt, bevor sie von König und Königin willkommen geheißen wurde.<sup>55</sup> Ebenso empfing das Königspaar 1636 den jungen Ruprecht von der Pfalz in St James's Palace, wo bereits dessen großer Bruder Karl Ludwig zu Gast war und über ein eigenes Appartement verfügte.<sup>56</sup> 1640 wurde Albrecht von Mandelslo während seines Aufenthalts in England auf seiner Rückreise von Ostasien nach Holstein durch die Galerie geführt und mit Sicherheit nahmen auch weitere wichtige Persönlichkeiten, die England besuchten, diese Gelegenheit wahr.<sup>57</sup>

## 19.5 Der Garten des Palastes

Im Garten inszenierte sich Karl I. in einer ganz ähnlichen Art und Weise wie in der Galerie. Die Gärten des Palastes hatte der französische Gartenarchitekt André Mollet im Auftrag Henrietta Marias 1629–33 angelegt. Auf der 1643–47 vermessenen und 1658 veröffentlichten Karte Londons von William Faithorne und Richard Newcourt (Abb. 19.1) lassen sich zwei Gärten mit ihren Parterres

<sup>51</sup>Vgl. Carpenter (1844), S. 29.

<sup>52</sup>Loomie (1987), S. 237. Zu den Besuchen siehe auch Loomie (1987), S. 120, 154, 169, 198, 237, 239, 251. Selbst der päpstliche Gesandte besuchte die Kinder des Königspaares in St James's Palace, vgl. ASF MDP 4200, 2. September 1639.

<sup>53</sup>Vgl. Loomie (1987), S. 88, 144.

<sup>54</sup>„Uijt de camer vande audientie gaende, heeft sijne Ma<sup>t</sup>. ons gebracht opde Gallerie, alwaer de Coninginne met veele grooten quamen, ende de presenten (volgens sijne Ma<sup>s</sup> voorgaende ordre aldaer gebracht sijnde) van stuck tot stuck vertoont wierden.“ Zit. nach Bruyn und Millar (1962), S. 292, Anm. 9. Zum Geschenk siehe auch ASF MDP 4199, 4. April 1636; CSPV (1864–1947), Bd. 23, 4. April 1636; Dauncey (1660), S. 53–54; Loomie (1987), S. 198.

<sup>55</sup>Vgl. Loomie (1987), S. 114–115, 246.

<sup>56</sup>Vgl. Loomie (1987), S. 195.

<sup>57</sup>Vgl. Mandelslo (1719), Bd. 2, S. 740.

erkennen, die sich östlich und westlich an den Palast anschließen, und auch Jean Puget de la Serre beschrieb zwei unterschiedliche Gärten: Einer bestand aus aufwendigen, von Buchshecken umgebenen Parterres mit einer Vielzahl von Blumen, während sich im anderen gleichgroßen Garten vor allem Alleen, Obstbäume, Spazierwege und Skulpturen befanden.<sup>58</sup> Ersterer dürfte mit seinen Broderieparterres ähnliche und in England neuartige Formen gehabt haben, wie sie Mollet später in seinem Buch *Le Jardin de Plaisir* beschrieb.<sup>59</sup> Im Obstgarten hingegen befand sich die Skulpturengalerie, in der Karl I. u. a. wichtige Werke aus der Gonzagasammlung, römische und griechische Antiken, sowie Abgüsse antiker Statuen ausstellte. 1631 sandte Karl I. den aus Frankreich stammenden Bildhauer Hubert Le Sueur mit dem Auftrag nach Rom, Abgüsse bekannter antiker Statuen zu besorgen.<sup>60</sup> Die Skulpturengalerie wurde 1629–30 von Inigo Jones errichtet und bestand aus einer Kolonnade von 15 Säulen, die vermutlich parallel der südlichen Mauer des Parks errichtet wurde. Die Säulen toskanischer Ordnung bestanden aus Eichenholz, waren über drei Meter hoch und standen auf steinernen Sockeln.<sup>61</sup> 1631–32 wurde außerdem ein neues Gartentor angelegt, das einer 1627 datierten Zeichnung von Inigo Jones zufolge zwar recht schlicht mit toskanischen Pilastern gestaltet war, doch monumentale Ausmaße gehabt und die Säulen der Galerie um das Doppelte überragt hätte.<sup>62</sup>

Im Inventar, das beim Verkauf der königlichen Sammlung nach dem Tod Karls I. 1649–51 erstellt wurde, werden in St James's insgesamt 297 Posten für bronzene und marmorne Statuen, Büsten und verschiedenste Plastiken aufgeführt. Ein großer Teil davon dürfte sich im Garten befunden haben und bei einigen Werken ist der Standort „in ye garden“ vermerkt.<sup>63</sup> Henry Peacham erwähnte den königlichen Skulpturengarten in seinem 1634 veröffentlichten *Compleat Gentleman*: „King Charles also ever since his coming to the Crowne, hath amply testified a Royall liking of ancient statues, by causing a whole army

<sup>58</sup>Vgl. La Serre, Jean Puget de (1639).

<sup>59</sup>Vgl. Mollet (1651), (1670); Strong (1979), S. 188–189. Auf der Zeichnung eines Bühnenbildes für *The Shepherds Paradise* von Inigo Jones von 1633 lässt sich ein solches Broderieparterre erkennen, das dem Stich *Le Grand Parterre de Nancy* (1625) von Jacques Callot entlehnt ist. Darauf ist eine Wand zu erkennen, in deren Nischen sich Statuen befinden. Möglicherweise wurden die Statuen in St James's ähnlich aufgestellt, vgl. Orgel und Strong (1973), Bd. 2, S. 518–519; Howarth (1989), S. 83.

<sup>60</sup>Heute sind insgesamt 12 Antikenabgüsse Le Sueurs bekannt, die sich in Windsor Castle, Hampton Court Palace, Houghton Hall und der Library, Art Collections and Botanical Gardens in San Marino, Kalifornien befinden, vgl. Griswold et al. (2014), S. 56. Bereits Franz I. hatte 1540 Primaticcio nach Rom gesandt, um dort Statuen für Fontainebleau zu kopieren, vgl. Boucher (1981). Karl I. wurde diesmal gewissermaßen zum Vorbild für Philipp IV., der Velázquez 1648 mit einem ähnlichen Auftrag nach Rom sandte, vgl. Luzón Nogué (2007).

<sup>61</sup>Vgl. Colvin (1982), S. 250–251. 1633–34 wurde eine Art Gitter zur Gartenseite hin errichtet, das auch Puget de la Serre erwähnt, vgl. La Serre, Jean Puget de (1639). Auch John Webb widmete der Konstruktion der Galerie eine kurze Passage, vgl. Webb (1665), S. 250.

<sup>62</sup>Vgl. Harris und Higgott (1989), S. 140–141.

<sup>63</sup>Millar (1970–72), S. 139–150, 155–156.



of old forraine Emperours, Captains, and Senators all at once to land on his coasts, to come and do him homage; and attend upon him in his palace of Saint Iames [...]“.<sup>64</sup> Inmitten dieser antiken Vorbilder befand sich auch eine marmorne Büste des Königs.<sup>65</sup> Es handelte sich dabei wahrscheinlich um Hubert Le Sueurs Porträtbüste, die sich heute im Victoria and Albert Museum befindet, und die der Künstler laut der Sockelinschrift 1631 herstellte (Abb. 19.3).<sup>66</sup>

Die Ausführung der Büste weist Ähnlichkeiten mit Büsten Heinrichs IV. auf und erscheint mit der Dekoration der Rüstung nicht ganz zeitgemäß, doch entwarf Inigo Jones für die ‚Masque‘ *The Triumph of Peace*, einem aufwendigen höfischen Maskenspiel, das 1634 vor König und Königin aufgeführt wurde, Kostüme, deren Brustpanzer ähnlich verziert waren.<sup>67</sup> Dort findet sich auch das Motiv der Tudor-Rose an den Schultern wieder.<sup>68</sup> Mit dem Verweis durch die Rose auf England und durch das Lilienmotiv am Kragen auf Frankreich wird hier ein ähnlicher Herrschaftsanspruch formuliert wie auf dem Reiterbildnis Van Dycks. Und ebenso wie in der Galerie befand sich das königliche Porträt inmitten antiker Vorbilder, wenn auch unklar bleibt, ob die Büste des Königs ähnlich prominent platziert wurde.

Möglicherweise ließ sich Karl I. hierbei von den zeitgenössischen Gärten von Arundel und Wilton House inspirieren. Bereits 1626–29 hatte Inigo Jones für Thomas Howard, Earl of Arundel eine Skulpturengalerie im Garten von dessen Haus am Londoner Strand geschaffen. Letzterer schickte sich an „to transplant old Greece into England“ und stellte dort Statuen aus, die er von seiner gemeinsam mit seiner Gattin Alatheia Talbot und Inigo Jones unternommenen Italienreise mitgebracht hatte.<sup>69</sup> Besonders auffällig setzte er dabei eine Büste des Jupiter in Szene, die er von Dudley Carleton erhalten hatte. Er platzierte diese „in his utmost garden, so opposite to the Gallery dores, as being open, so soon as yu enter into the front Garden yu have the head in yor eie all the way.“<sup>70</sup> Auch im von Karl I. bewunderten Garten von Wilton House, den der Earl of Pembroke von dem französischen Gartenarchitekten Isaac des Caus ab 1632 anlegen ließ, erhielten bestimmte Statuen herausgehobene Positionen. So etwa die Kopie des Bronzeabgusses des *Borghesischen Fechters* von Hubert le Sueur, der in St James’s einen besonderen Marmorsockel erhalten hatte, und den auch Peacham in seiner kurzen Beschreibung des königlichen Skulpturengartens hervorhob.<sup>71</sup>

<sup>64</sup>Peacham (1634), S. 107–108.

<sup>65</sup>Vgl. Millar (1970–72), S. 148, Nr. 189.

<sup>66</sup>Die Inschrift lautet: [Vorderseite] „CAROLUS REX/AETATIS SVAE/AN. XXXI, [Rückseite] HUBERTUS/LE SVEVR/FACIEBAT/1631“; Der verwitterte Zustand der Büste mit den beschädigten Details lässt darauf schließen, dass diese ursprünglich draußen aufgestellt worden war, vgl. Avery (1982), S. 153; Howarth (1989), S. 88.

<sup>67</sup>Vgl. Orgel und Strong (1973), Bd. 2, S. 536, 565, Nr. 274; Avery (1982), S. 153–154.

<sup>68</sup>Vgl. Peacock (1999), S. 212.

<sup>69</sup>Peacham (1634), S. 107.

<sup>70</sup>Hervey (1921), S. 101–102.

<sup>71</sup>Vgl. Peacham (1634), S. 108; Colvin (1982), S. 251.



**Abb. 19.4 a–c** Jean Puget de la Serre, *Histoire de l'entrée de la Reyne meere du Roy très-chrestien dans la Grande-Bretagne*, 1639, Bibliothèque nationale de France

Außerdem lässt sich ein weiteres Mal der Bezug zu Spanien finden. Im *Jardín de los Emperadores* des Madrider Alcázars befand sich eine Statue Kaiser Karls V. inmitten von 24 Imperatorenbüsten und auch in dem bereits erwähnten Landsitz des

Duque de Lernas befand sich eine ähnliche Skulpturengalerie.<sup>72</sup> So konnte sich der spanische Botschafter Íñigo Vélez de Guevara, Conde de Oñate, an Sammlungen in seinem Heimatland erinnert fühlen, als ihn Karl I. im April 1637 durch seinen Garten in St James's führte und ihm seine Statuen und Büsten präsentierte.<sup>73</sup>

Die Selbstinszenierung Karls I. in St James's entspricht der Rolle des Herrschers aus einer idealisierten römisch-britischen Geschichte, die der König in den Masques der 1630er Jahre einnahm. Einige von Inigo Jones' Entwürfen für *Albion's Triumph* und *The Shepherds Paradise* scheinen sich sogar an Vorbildern aus der königlichen Sammlung im Garten von St James's zu orientieren.<sup>74</sup>

Sowohl in der Galerie als auch im Garten des Palastes stellte der König also bedeutende Kunstwerke aus, die er sich auf dem europäischen Kunstmarkt beschaffen ließ oder bei seinen Hofkünstlern in Auftrag gab. Mithilfe der Kenntnisse seiner Kunstberater, aber auch anhand seiner eigenen Reiseerfahrungen an den spanischen Hof, übersetzte er die unterschiedlichen Präsentationsformen von Werken in Mantua und Madrid bewusst in einen eigenen englischen Herrschaftskontext.

## 19.6 Die französische Königinmutter in der Residenz der englischen Prinzen

Für Maria de' Medici bedeutete ihr Exil seit 1630 die Fortsetzung ihres Kampfes um ihren politischen Status und ihre monarchische Identität.<sup>75</sup> Unterstützt wurde sie dabei von ihrem Geschichtsschreiber Jean Puget de la Serre, der Maria de' Medici ins Exil gefolgt war und 1639 nach Frankreich zurückkehrte, wo er bei Richelieu Anstellung fand. De la Serre veröffentlichte ausführliche Berichte über die feierlichen Einzüge von Maria de' Medici in die Spanischen Niederlande 1631, in die Vereinigten Niederlande 1638, sowie in England 1638, die mit Illustrationen von u. a. Cornelius Galle und Wenzel Hollar versehen waren.<sup>76</sup> Die Königinmutter war darauf bedacht sich diese Bücher politisch zu Nutzen zu machen und gezielt zu verbreiten. Beispielsweise ließ sie dem toskanischen Agenten in London Exemplare der Beschreibungen ihres Einzuges in die Vereinigte Niederlande und in England übergeben, die dieser an den Großherzog in Florenz schickte.<sup>77</sup>

Seit ihrem Exil in den Spanischen Niederlanden hatte Maria de' Medici Karl I. um ihre Aufnahme in England ersucht, doch versuchte Karl I. ihre Ankunft unter allen Umständen zu verhindern. König und Privy Council fürchteten nicht nur die außenpolitischen Folgen und innere Spannungen aufgrund dieses prominenten

<sup>72</sup>Vgl. Orso (1986), S. 150; Di Dio und Coppel (2013), S. 5–6.

<sup>73</sup>Vgl. Loomie (1987), S. 216–217.

<sup>74</sup>Vgl. Peacock (2006), (1995), S. 304–308; Howarth (1989), S. 83.

<sup>75</sup>Vgl. Osborne (2011).

<sup>76</sup>Zu Puget de la Serres Werken siehe Meyer (2000).

<sup>77</sup>ASF MDP 4200, 24. Februar 1640, 22. März 1640.

katholischen Gastes. Der Aufenthalt der Königinmutter in England bedeutete insbesondere eine enorme finanzielle Last für die königlichen Kassen, denn in Anbetracht ihres Ranges war der König verpflichtet für ihren Unterhalt aufzukommen. Auch wenn man sich in England über ihren diplomatischen Status im Unklaren blieb, maß man ihr als Mutter des französischen Königs, der spanischen Königin, der Herzogin von Savoyen sowie der englischen Königin dennoch eine bedeutende Stellung bei.<sup>78</sup>

Als in Anbetracht der verzweifelten Situation von Maria de' Medici ihre Ankunft in England nicht mehr zu verhindern war, kümmerte sich ihre Tochter frühzeitig persönlich darum, St James's Palace, der als ihre englische Residenz auserkoren wurde, für ihre Mutter und deren Gefolge angemessen vorzubereiten.<sup>79</sup> Auch Karl I. war offenbar beteiligt: Immerhin ließ er die Kunstsammlung aus seinem Kabinett in St James's nach Whitehall Palace bringen, um Platz für seinen hochrangigen Gast zu schaffen.<sup>80</sup>

Nach stürmischer Überfahrt landete Maria de' Medici Ende Oktober 1638 in England. Karl I. reiste ihr entgegen und zog mit ihr am 10. November feierlich in London ein. Nachdem es im Hof von St James's Palace, wo die hochschwängere Henrietta Maria auf ihre Mutter wartete, zu einem emotionalen Wiedersehen gekommen war, empfing Maria de' Medici zwischen König und Königin unter einem Baldachin sitzend dort die Damen des Hofes und anschließend weitere Würdenträger.<sup>81</sup>

Ihren geringen politischen Handlungsspielraum und unklaren diplomatischen Status versuchte die Königinmutter zu kompensieren, indem sie sich in ihrer Londoner Residenz als Monarchin inszenierte. Sie empfing dort nicht nur die wichtigsten Persönlichkeiten des englischen Hofes, sondern auch internationale Gesandte aus Frankreich, Spanien, Venedig, Savoyen, der Vereinigten Niederlande, des Vatikans sowie der Toskana und machte diesen trotz ihrer angespannten finanziellen Situation bisweilen auch wertvolle diplomatische Geschenke, um sich Loyalitäten zu sichern. Dem savoyischen Gesandten vermachte sie beispielsweise einen ebenso wertvollen Diamanten wie der König, denn offenbar wollte sie demonstrieren, dass sie, wie einst in Frankreich, noch immer über einen königlichen Status verfügte.<sup>82</sup> Teilweise gab sie den Audienzen dabei einen öffentlicheren, offizielleren Charakter, als es das Protokoll vorsah, indem sie diese

<sup>78</sup>Vgl. Osborne (2011), S. 24.

<sup>79</sup>ASF MDP 4199, 29. Oktober 1638. Siehe auch ASF MDP 4199, 3. September 1638, 10. September 1638, 22. Oktober 1638, 25. Oktober 1638, 29. Oktober 1628; CSPV (1864–1947), Bd. 24, 3. September 1638, 10. September 1638, 22. Oktober 1638.

<sup>80</sup>Vgl. Millar (1958–1960), S. 138–140, 143, 165, 182.

<sup>81</sup>Vgl. ASF MDP 4199, 12. November 1638; La Serre, Jean Puget de (1639); Historical Commission on Historical Manuscripts (1877), S. 284–285; CSPD (1858–1897), Bd. 13, S. 48, 65; Loomie (1987), S. 253–254.

<sup>82</sup>„[Maria de' Medici] non ha voluto, che vada hora meno di quello soliva in simili occasioni fare in francia“, ASF MDP 4199, 21. Januar 1639; CSPV (1864–1947), Bd. 24, 21. Januar 1639. Dem päpstlichen Gesandten George Conn schenkte sie eine mit Diamanten besetzte Uhr, vgl. ASF MDP 4199, 26. September 1639.

stehend abhielt.<sup>83</sup> Gerade zu Beginn ihres englischen Exils sorgte ihr hochtrabendes Verhalten für größeren Unmut, denn trotz der Reverenzen, die ihr erwiesen wurden, schenkte sie den Mitgliedern des Hofes nicht die erwünschte Achtung.<sup>84</sup>

Beim Appartement, das Maria de' Medici in St James's bewohnte, handelt es sich um eine interessante kulturelle Übersetzung, denn nach der Beschreibung von Puget de la Serre wurde hier das englische Hofzeremoniell mit dem französischen verbunden, sodass eine außergewöhnliche neue Raumfolge entstand. Neben einem *Presence Chamber*, das für öffentliche zeremonielle Anlässe wie den Empfang von Botschaftern bestimmt war und in dem der Thron unter einem Baldachin stand, verfügte die Königinmutter zusätzlich über ein Paradeschlafzimmer, das in Frankreich ähnliche Funktionen übernahm.<sup>85</sup> Drei Stiche in Puget de la Serre's Bericht (Abb. 19.4a–c) zeigen Innenräume in St James's, und auch wenn es sich hier eindeutig nicht um allzu detailtreue Darstellungen handelt, illustrieren sie zusammen mit der Beschreibung des Appartements im Text, wie Maria de' Medici sowohl im *Presence Chamber* als auch im Schlafzimmer hochrangige Gäste empfing. Henrietta Maria hatte persönlich dafür gesorgt, dass ihrer Mutter ein entsprechendes zeremonielles Bett zur Verfügung stand, und es bereits Anfang September vorsorglich in Auftrag gegeben.<sup>86</sup> Obwohl Henrietta Maria und ihre Mutter im Gegensatz zu Karl I. wichtige Audienzen in ihren Schlafzimmern abhielten, handelte es sich hier nicht um eine spezifisch weibliche Nutzung dieses Raumes. Nicht nur in Frankreich entwickelte sich das Schlafzimmer im 17. Jahrhundert zum wichtigsten zeremoniellen Empfangsraum.<sup>87</sup>

Wie die Bildunterschrift und Puget de la Serres Text erklären, zeigt einer der Stiche (Abb. 19.4) zudem einen *Circle*. Dabei handelt es sich um ein Zeremoniell, das bereits Henrietta Maria, die die kulturellen Normen der *Précieux* in England zu etablierten suchte, aus Frankreich mitgebracht hatte. Dort erlangten insbesondere die offenen Gesprächsrunden von Catherine de Vivonne Berühmtheit, die diese in ihrem unweit des Louvre gelegenen Hôtel de Rambouillet abhielt. In London versammelten sich Hofdamen und andere ausgewählte Mitglieder des Hofes

<sup>83</sup>Vgl. ASF MDP 4199, 12. November 1638; Loomie (1987), S. 256–259.

<sup>84</sup>„Tutti si pungeno del suo modo di trattare troppo alto, non levandosi da sedere, ne salutando col bacio le Dame come fa la figliuola.“ ASF MDP 4199, 19. November 1638), siehe auch ASF MDP 4199, 26. November 1638; CSPV (1864–1947), Bd. 24, 19. November 1638.

<sup>85</sup>Zu den Pariser Appartements Maria de' Medicis siehe Galletti (2012), S. 141–173. Zu den Hofordnungen Karls I. und der Nutzung verschiedener Staatsräume siehe Sharpe (1992), S. 209–222; (1989), S. 147–173; Asch (1993), S. 123–134.

<sup>86</sup>„[...] ha la Regina fatto fare un letto con altre cose per non essere soprapresa in caso [Maria de' Medici] ci venisse.“ ASF (MDP 4199, 10. September 1638). Puget de la Serre nach war dieses Bett nicht rechtzeitig fertig geworden, sodass die Königin den Auftrag erteilte „d'en dresser un autre qu'Elle fit faire promptement de vellours noir, enrichy de crepine & de frange d'or partout, doubléde satin couleur d'Aurore“. La Serre, Jean Puget de (1639).

<sup>87</sup>Zur im 16. Jahrhundert beginnenden Ausbildung dieses Zeremoniells, siehe Strunck (2017), S. 384–416. Wenige Jahrzehnte später übernahmen die englischen Könige Karl II. und Jakob II. ebenso diese Schlafzimmerausstattung.



zum relativ lockeren *Circle* im *presence chamber* der Königin, die unter einem Baldachin auf ihrem Thron saß.<sup>88</sup> Anhand dieses Rituals wird die Prozesshaftigkeit kultureller Übersetzungsprozesse gut sichtbar: Von einer französischen Prinzessin an den englischen Hof gebracht, musste der *Circle* zunächst fremd gewirkt haben, doch wurde dieses Ritual auch nach der Restauration von Katharina von Braganza gepflegt, die diesen in den *withdrawing room* verlegte. In der Folge wurde der *Circle* zu einer der bedeutendsten sozialen Veranstaltungen am Englischen Hof.<sup>89</sup>

Neben der katholischen Kapelle des Palastes stand Maria de' Medici eine weitere kleine Kapelle im Palast zur Verfügung, in der sich Puget de la Serre zufolge Reliquien befanden, welche die Königinmutter selbst mitgebracht hatte.<sup>90</sup> Zu diesen dürfte ihre Statue der Madonna von Scherpenhevel gezählt haben, die Maria de' Medici in ihrem Exil in der Spanischen Niederlande erhalten hatte.<sup>91</sup> In der Queen's Chapel befand sich darüber hinaus bereits ein Altar mit einer Darstellung der Madonna und der Hof von Maria de' Medici in St James's wurde offenbar schnell zu einem weiteren Zentrum des Katholizismus in London, was in der Londoner Bevölkerung mit Argwohn betrachtet wurde.<sup>92</sup>

Maria de' Medici bemühte sich darum, sich in St James's als souveräne Monarchin zu inszenieren und ließ in London sogar ein Büchlein herausgeben, das ihren Einzug in England feierte und die Ausstattung ihrer englischen Exilresidenz beschrieb. Henrietta Maria schuf für ihre Mutter eine neuartige Raumfolge, die zwischen wichtigen Aspekten des englischen und französischen Zeremoniells vermittelte, doch indem Maria de' Medici ihr Verhalten nicht an die Etikette des englischen Hofes anpasste und ihren Katholizismus öffentlich praktizierte, rief sie starke Widerstände hervor.

<sup>88</sup>Vgl. Britland (2006), S. 11–13; Thurley (2009b), S. 298–299; CSPV (1864–1947), Bd. 24, 15. Januar 1631; Thurley (2014), S. 71–72.

<sup>89</sup>Zum *Circle* nach der Restauration: Keay (2008), S. 126–132.

<sup>90</sup>Vgl. La Serre, Jean Puget de (1639). Van der Doort zufolge handelte es sich bei diesem Raum um das ehemalige Kabinett Prinz Karls. Im Inventar ist dort eine *Jungfrau mit Kind* von Tintoretto verzeichnet. Millar (1958–1960), S. 182, 193. Bereits Henrietta Maria verfügte über einen weiteren kleinen Kapellenraum in St James's, vgl. Hibbard (2009), S. 318.

<sup>91</sup>In den Spanischen Niederlanden hatte sich ein großer Kult um die Jungfrau von Scherpenhevel entwickelt und die Statthalter Albert und Isabella betrachteten diese als Schutzheilige ihrer Herrschaft, vgl. van Wyhe (2007), S. 44–46, 50.

<sup>92</sup>Vgl. Duerloo und Wogens (2002), S. 28; Corens (2019), S. 115–116; van Wyhe (2007), S. 51. Nach der schweren Geburt von Catherine, die am Tag der Geburt verstarb, sandte Henrietta Maria einen ihrer Geistlichen nach Scherpenhevel, um der Jungfrau für ihr eigenes Überleben zu danken, vgl. ASF (MDP 4199, 18. Februar 1639). Am Eingangportal der 1627 geweihten Basilika Unserer Lieben Frau von Scherpenhevel lässt sich das Serlianamotiv wiederfinden.



## 19.7 Der Verlust der Ausstattung

Das im Zuge der Auseinandersetzung mit Schottland nach 11 Jahren Alleinregierung des Königs im April 1640 erstmals wieder einberufene Parlament war nicht willens, den offen praktizierten Katholizismus Henrietta Marias und ihrer Mutter zu tolerieren, und die politischen und antikatholischen Spannungen in London verschärfen sich. Die Königinmutter verließ England 1641 und landete, nachdem ihre diplomatischen Verhandlungen weitgehend gescheitert waren, schließlich in Köln, wo sie am 3. Juli 1642 starb. Karl I. und Henrietta Maria verließen London wenige Monate vor Ausbruch des Bürgerkrieges im August 1642 und ließen ihre beiden jüngsten Kinder, Elizabeth und Henry, in St James's Palace zurück, der bis zur Restauration nun vor allem als Kaserne diente. Bereits im November des Jahres gab das House of Commons den Befehl heraus, dass „the Altar, and such Crucifixes, Images, and Monuments of Idolatry, as shall be found [...] in the Chapel at St James, be forthwith taken away and demolished“.<sup>93</sup> Nachdem die Truppen des Königs der Armee des Parlaments in den folgenden Auseinandersetzungen schließlich unterlegen waren, wurde Karl I. gefangen genommen und wegen Hochverrats zum Tode verurteilt. Am 29. Januar 1649 verabschiedete sich der König in St James's von seinen Kindern, bevor er am folgenden Tag vor dem Banqueting House hingerichtet wurde.

Während des Commonwealth bediente sich der Lord Protector Oliver Cromwell der Imperatorenikonographie, mit der sich Karl I. in St James's inszeniert hatte. Auf einem vor 1658 entstandenen Stich von Pierre Lombart ist Cromwell sogar auf einer Reproduktion von Van Dycks Reiterporträt des Königs mit Monsieur de St. Antoine zu erkennen.<sup>94</sup> Auch eine Auswahl der Statuen aus dem Garten in St James's wurde nicht wie der Großteil der königlichen Kunstsammlung verkauft, sondern im Privy Garden von Whitehall Palace aufgestellt.<sup>95</sup> Tizians *Imperatoren* gelangten 1652 mit dem Verkauf der königlichen Sammlung schließlich nach Spanien. Dort wurden sie ähnlich wie in St James's u. a. neben Porträts der Habsburger in der *galería del mediodía* des Madrider Alcázars aufgehängt, von deren Fenster man hinab auf den erwähnten Garten mit der Statue Kaiser Karl V. inmitten von Büsten römischer Imperatoren blicken konnte.<sup>96</sup>

Wie gezeigt wurde, verfolgten die königlichen Bewohner des St James's Palace mithilfe kultureller Übersetzungsleistungen unterschiedliche Ziele und Strategien der Inszenierung. Henrietta Maria präsentierte sich im Wochenbett nicht nur als Mutter der künftigen Könige des Stuartreiches, sondern hob mittels der Schlaf-

<sup>93</sup>Journal of the House of Commons (1802), S. 842–844.

<sup>94</sup>Vgl. Sharpe (2010), S. 502–503.

<sup>95</sup>Vgl. Green (1875–1883), 16. April 1651; Jacques (2017), S. 34–35. 1659 wurden die Statuen dort zerschlagen, vgl. Sachse (1961), S. 10–11.

<sup>96</sup>Vgl. Orso (1986), S. 149–152. Die Gemäldeserie ging beim Brand des Alcázars 1734 verloren.

zimmersausstattung ebenso ihre bourbonische Herkunft hervor. Karl I. orientierte sich bei seiner Selbstdarstellung als Imperator an kontinentaleuropäischen Sammlungen, die er teils aus eigener Anschauung kannte, und die er in einen neuen Kontext übertrug. Die Übersetzungsleistungen konnten auch eine wichtige vermittelnde Funktion übernehmen, wie sich besonders gut an der Queen's Chapel erkennen lässt. Die Architektur von Inigo Jones führte nicht nur den neuen architektonischen Anspruch der Stuarts vor Augen, sondern kommunizierte gewissermaßen auch zwischen protestantischen und katholischen sowie englischen und spanischen Bauaufgaben. Auch das Appartement, das Henrietta Maria ihrer Mutter zur Verfügung stellte, erfüllte unterschiedliche Ansprüche, wie sie das Zeremoniell sowohl am englischen als auch am französischen Hof forderte.

## Bibliographie

### Ungedruckte Quellen

ASF. Archivio di Stato di Firenze: Mediceo del Principato.

### Gedruckte Quellen

- CSPD. 1858–1897. Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Charles I: 1625–1649. London.
- CSPV. 1864–1947. *Calendar of State Papers and Manuscripts, Relating to English Affairs, Existing in the Archives and Collections of Venice*. London.
- Dauncey, John. 1660. *The History of the Thrice Illustrious Princess Henrietta Maria de Bourbon, Queen of England*. London.
- Green, Mary Anne Everett, Hrsg. 1875–1883. *Calendar of State Papers Domestic. Interregnum*. London.
- Hervey, Mary F., Hrsg. 1921. *The Life, Correspondence, and Collections of Thomas Howard*. Cambridge: Earl of Arundel.
- Historical Commission on Historical Manuscripts, Hrsg. 1877. *Sixth Report of the Royal Commission on Historical Manuscripts*. London.
- Journal of the House of Commons*. 1802. London.
- La Serre, Jean Puget de. 1639. *Histoire de l'entree de la reyne mere du roy tres Chrestien, dans la Grande-Bretaigne*. London.
- Loomie, Albert J., Hrsg. 1987. *Ceremonies of Charles I. The Note Books of John Finet, 1628–1641*. New York.
- Millar, Oliver. 1958–1960. Abraham van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I. *The Walpole Society* (37):iii–256.
- Millar, Oliver. 1970–72. The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649–1651. *The Walpole Society* 43:vii–458.
- Mollet, André. 1651. *Le jardin de plaisir. Contenant plusieurs desseins de jardinage, tant parterres en broderie, compartiments de gazon, que bosquets et autres. Avec un abrégé de l'agriculture*. Stockholm.

- Mollet, André. 1670. *The Garden of Pleasure. Containing Several Draughts of Gardens, Both in Embroyder'd-Ground-Works, Knot-Works of Grass, as Likewise in Wildernesses, and Others, with their Cuts in Copper*. London.
- Neumair von Ramsla, Johann Wilhelm. 1620. *Des durchlauchtigen hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Johann Ernsten des Jüngern Hertzogen zu Sachsen ... Reise in Franckreich, Engelland und Niederland*. Leipzig.
- Peacham, Henry. 1634. *The Compleat Gentleman: Fashioning Him Absolut, in the Most Necessary and Commendable Qualities Concerning Minde or Body, that May Be Required in a Noble Gentleman. Whereunto Is Annexed a Description of the Order of a Maine Battaile or Pitched Field, Eight Severall Wayes: With the Art of Limming and Other Additions Newly Enlarged*. London.
- Rimbault, Edward Francis. 1872. *The Old Cheque-Book, or Book of Remembrance of the Chapel Royal, from 1561 to 1744*, Hrsg. Edward F. Rimbault. London: the Camden Society.
- von Mandelslo, Johann Albrecht. 1719. *Voyages, celebres & remarquables, faits de Perse aux Indes Orientales par le S. Jean-Albert de Mandelslo*.
- Sachse, William L., Hrsg. 1961. *Diurnal of Thomas Rugg 1659–1661*. London: Offices of the Royal Historical Society.
- Wadsworth, James. 1630. *The Present Estate of Spayne*. London.
- Webb, John. 1665. *A Vindication of Stone-Henge Restored*. London.

## Forschungsliteratur

- Akkerman, Nadine, Hrsg. 2011–2015. *The Correspondence of Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia*. Oxford: Oxford University Press.
- Asch, Ronald G. 1993. *Der Hof Karls I. von England. Politik, Provinz und Patronage 1625–1640*. Köln: Böhlau.
- Avery, Charles. 1982. Hubert Le Sueur: The „unworthy Praxiteles“ of King Charles I. *The Volume of the Walpole Society* 48:135–209.
- Bachmann-Medick, Doris. 1998. Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung. In *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Hrsg. Claudia Breger und Tobias Döring, 19–36. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Bachmann-Medick, Doris. 2007. Translational Turn. In *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 2. Aufl., Hrsg. Doris Bachmann-Medick, 238–283. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Bachmann-Medick, Doris. 2008. Übersetzung in der Weltgesellschaft. In *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Hrsg. Andreas Gipper und Susanne Klengel, 141–160. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Baillie, Hugh Murray. 1967. Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces. *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 101:169–200.
- Bauerkämper, Arnd. 2011. Wege zur europäischen Geschichte. Erträge und Perspektiven der Vergleichs- und transfergeschichtlichen Forschung. In *Vergleichen, verflechten, verwirren? Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis*, Hrsg. Agnes Arndt, Joachim C. Häberlen, und Christiane Reinecke, 33–60. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boucher, Bruce. 1981. Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture. *The Burlington Magazine* 123:23–26.
- Britland, Karen. 2006. *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Brown, Jonathan, und John Huxtable Elliott, Hrsg. 2002. *The Sale of the Century. Artistic Relations Between Spain and Great Britain, 1604–1655*. New Haven: Yale University Press.

- Bruyn, Joshua, und Oliver Millar. 1962. Notes on the Royal Collection: III. The Dutch Gift to Charles I. *Burlington Magazine* 103:291–294.
- Burke, Peter. 2007. Cultures of Translation in Early Modern Europe. In *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Hrsg. Peter Burke und R. Po-Chia Hsia, 7–38. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burke, Peter. 2012. *Die europäische Renaissance: Zentren und Peripherien*, 2. Aufl. München: Beck.
- Burke, Peter. 2016. *Hybrid Renaissance*. Budapest: Central European University Press.
- Carpenter, William Hookham. 1844. *Pictorial Notices Consisting of a Memoir of Sir Anthony van Dyck, with a Descriptive Catalogue of the Etchings by Him and a Variety of Interesting Particulars Relating to Other Artists Patronized by Charles I*. London: James Carpenter, Old Bond Street.
- Colvin, Howard Montagu, Hrsg. 1982. *The History of the King's Works*. London.
- Corens, Liesbeth. 2019. *Confessional Mobility and English Catholics in Counter-Reformation Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Crawford Volk, Mary. 1980. Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace. *The Burlington Magazine* 122:168–180.
- Di Dio, Kelley Helmsstutler, und Rosario Coppel. 2013. *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate.
- Duerloo, Luc, und Marc Wingens. 2002. *Scherpenheuvel: Het Jeruzalem van de Lage Landen*. Löwen.
- Edwards, Sebastian. 2019. To Keep Off the Company. A Study of a Seventeenth-Century Royal Bed Rail from Hampton Court Palace. <https://journals.openedition.org/insitu/23720>. Zugegriffen: 31. Januar 2020.
- Galletti, Sara. 2012. *Le palais du Luxembourg de Marie de Médicis: 1611–1631*. Paris: Picard.
- Gipper, Andreas, und Susanne Klengel, Hrsg. 2008. *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten: Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Griffey, Erin. 2015. *On Display: Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*. London: Yale University Press.
- Griffey, Erin. 2016. The Materials of Marital Diplomacy. Henrietta Maria's Trousseau. In *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*, Hrsg. Robert Malcolm Smuts und Luc Duerloo, 197–212. Turnhout: Brepols.
- Griffey, Erin. 2018. Van Dyck Paintings in Stuart Royal Inventories, 1639–1688. *Journal of the History of Collections* (1):49–63.
- Griswold, John, Catherine Hess, und Jane Bassett. 2014. Casts after the Antique by Hubert Le Sueur. In *French Bronze Sculpture*, 56–75. London.
- Harris, Enriqueta. 1970. Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez. *Burlington Magazine* 112:364–373.
- Harris, John, und Gordon Higgott, Hrsg. 1989. *Inigo Jones. Complete Architectural Drawings*. New York: P. Wilson for A. Zwemmer in association with the Drawing Center New York.
- Harris, John, Stephen Orgel, und Roy C. Strong, ed. 1973. *The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court a Quatercentenary Exhibition Catalogue*. London: Lund Humphries.
- Hart, Vaughan. 2011. *Inigo Jones. The Architect of Kings*. New Haven: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art.
- Hennen, Insa Christiane. 1995. „Karl zu Pferde“. *Ikonologische Studien zu Anton van Dycks Reiterporträts Karls I. von England*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Hibbard, Caroline M. 1991. The role of a Queen Consort. The household and court of Henrietta Maria, 1625–1642. In *Princes, patronage, and the nobility. The court at the beginning of the modern age, c. 1450–1650*, ed. Ronald G. Asch und Adolf M. Birke. London: German Historical Institute.
- Hibbard, Caroline. 2009. The Somerset House Chapel and the Topography of London Catholicism. In *The Politics of Space*, Hrsg. Marcello Fantoni, George Gorse, und Malcolm Smuts, 317–337. Roma.

- Hoffman, John G. 1982. The Puritan Revolution and the Beauty of Holiness at Cambridge. *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society* 72:94–105.
- Howarth, David. 1989. Charles I, Sculpture and Sculptor's. In *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, Hrsg. Arthur MacGregor, 73–113. London: A. McAlpine; Oxford University Press.
- Jacques, David. 2017. *Gardens of Court and Country. English Design, 1630–1730*. New Haven: Yale University Press.
- Keay, Anna. 2008. *The Magnificent Monarch. Charles II and the Ceremonies of Power*. London: Continuum.
- Lander-Johnson, Bonnie. 2015. *Chastity in Early Stuart Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lässig, Simone. 2012. Übersetzungen in der Geschichte - Geschichte als Übersetzung? Überlegungen zu einem analytischen Konzept und Forschungsgegenstand für die Geschichtswissenschaft. *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 38:189–216.
- Luzón Nogué, José M., Hrsg. 2007. *Esculturas para el Alcázar*. Madrid: Velázquez.
- Madocks Lister, Susan. 2000. „Trumperies Brought from Rome“. Barberini Gifts to the Stuart Court in 1635. In *The Diplomacy of Art*, Hrsg. Elizabeth Cropper, 151–175. Bologna: Nuova Alfa Ed.
- Meo Arbore, Andrea de. 2013. La cappella di Inigo Jones per l'Infanta di Spagna. Politica, architettura e mediazioni di identità. In *Architettura e identità locali*, Hrsg. Lucia Corrain und Francesco P. Di Teodoro, 509–522. Florenz: L.S. Olschki.
- Meyer, Véronique. 2000. Un auteur du XVIIe siècle et l'illustration des ses livres. Jean Puget de La Serre (1595–1665). *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* 158:27–53.
- Moffit, John F. 1994. Rubens's Duke of Lerma Equestrian Amongst 'Imperial Horsemen'. *Artibus et Historiae* 29:99–110.
- North, Michael, Hrsg. 2009. *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*. Böhlau: Köln.
- Orgel, Stephen, und Roy C. Strong. 1973. *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court Including the Complete Designs for Productions at Court for the Most Part in the Collection of the Duke of Devonshire Together with Their Texts and Historical Documentation*. London: Sotheby Parke Bernet.
- Orso, Steven N. 1986. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton: Princeton University Press.
- Osborne, Toby. 2011. A Queen Mother in Exile. Marie de Médicis in the Spanish Netherlands and England, 1631–41. In *Monarchy and Exile. The Politics of Legitimacy from Marie de Médicis to Wilhelm II*, Hrsg. Philip Mansel und Torsten Rlotte, 17–43. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Palme, Per. 1956. *Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Payne, Matthew. 2001. An Inventory of Queen Anne of Denmark's 'Ornaments, Furniture, Household Stuffe and Other Pareells' at Denmark House, 1619. *Journal of the History of Collections* 1:23–44.
- Peacock, John. 1995. *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Peacock, John. 1999. The Visual Image of Charles I. In *The Royal Image: Representations of Charles I*, Hrsg. Thomas N. Corns, 176–239.
- Peacock, John. 2006. The Image of Charles I as a Roman Emperor. In *The 1630s: Interdisciplinary Essays on Culture and Politics in the Caroline Era*, Hrsg. Ian Atherton und Julie Sanders, 50–73. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Raatschen, Gudrun. 2003. *Anton Van Dycks Porträts König Karls I. von England und Königin Henrietta Marias: Form, Inhalt und Funktion*. Bonn: Hochschulschrift.

- Sharpe, Kevin. 1989. *Politics and Ideas in Early Stuart England. Essays and Studies / Kevin Sharpe*. London: Pinter.
- Sharpe, Kevin. 1992. *The Personal Rule of Charles I*. New Haven: Yale University Press.
- Sharpe, Kevin. 2010. *Image Wars. Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603–1660*. New Haven Conn.: Yale University Press.
- Stockhorst, Stefanie. 2010. Cultural Transfer Through Translation. A Current Perspective in Enlightenment Studies. In *Cultural Transfer Through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, Hrsg. Stefanie Stockhorst, 7–26. Amsterdam: Rodopi.
- Strong, Roy C. 1979. *The Renaissance Garden in England*. London: Thames & Hudson.
- Strunck, Christina, Hrsg. 2011. *Medici Women as Cultural Mediators (1533–1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*. Mailand: Silvana Editoriale.
- Strunck, Christina. 2017. *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen, 1589–1636*. Petersberg: Imhof.
- Strunck, Christina. 2019a. Glaube, Politik und die Künste. Frühneuzeitliche Transfers zwischen katholischen und protestantischen Kulturen: Eine Einleitung. In *Faith, Politics and the Arts. Early Modern Transfer Between Catholic and Protestant Cultures*, Hrsg. Christina Strunck, 9–24. Wiesbaden: Harrassowitz in Kommission.
- Strunck, Christina. 2019b. König Karl II., Antonio Verrio und die Royal Chapel von Windsor Castle. Kulturelle Übersetzungsprozesse im Spannungsfeld von Anglikanismus und Katholizismus. In *Faith, Politics and the Arts. Early Modern Transfer Between Catholic and Protestant Cultures*, Hrsg. Christina Strunck, 299–334. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag in Kommission.
- Strunck, Christina. 2020. Textgebundene, bildgebundene und intermediale Übersetzungsprozesse. Versuch einer Systematisierung am Beispiel frühneuzeitlicher Kunsttraktate. In *Palladio, Vignola & Co. in Translation: Die Interpretation kunsttheoretischer Texte und Illustrationen in Übersetzungen der Frühen Neuzeit*, Hrsg. Christina Strunck und Carolin Scheidel, 5–20. Berlin: Logos Verlag.
- Thurley, Simon. 1993. *The Royal Palaces of Tudor England. Architecture and Court Life, 1460–1547*. New Haven: Yale University Press.
- Thurley, Simon. 2002. The Stuart Kings, Oliver Cromwell and the Chapel Royal 1618–1685. *Architectural history* 45:238–274.
- Thurley, Simon. 2009. *Somerset House*. London: London Topographical Society.
- Thurley, Simon. 2009b. The Politics of Court Space in Early Stuart London. In *The Politics of Space*, Hrsg. Marcello Fantoni, George Gorse, und Malcolm Smuts, 293–316. Rom: Bulzoni Editore.
- Thurley, Simon. 2014. The King in the Queen's Lodgings. The Rise of the Drawing Room at the English Court. In *Le Prince, la Princesse et leurs logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400–1700)*, Hrsg. André Chastel und Jean Guillaume, 67–74. Paris.
- van Wyhe, Cordula. 2007. Reformulating the Cult of Our Lady of Scherpenheuvel. Marie De' Medici and the Regina Pacis Statue in Cologne (1635–1645). *The Seventeenth Century* 22:42–75.
- Walker Schroth, Sarah. 1997. Charles I, the Duque de Lerma and Veronese's Edinburgh „Mars and Venus“. *The Burlington Magazine* 139:548–550.
- Watanabe-O'Kelly, Helen, und Adam Morton, Hrsg. 2017. *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*. London: Routledge.
- Werner, Michael. 2009. Zum theoretischen Rahmen und historischen Ort der Kulturtransferforschung. In *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Hrsg. Michael North, 15–24. Köln: Böhlau.



- Werner, Michael, und Bénédicte Zimmermann. 2002. Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen. *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 28:607–636.
- Wilks, Timothy. 2005. Paying Special Attention to the Adorning of a Most Beautiful Gallery. The Pictures in St James's Palace 1609–49. *The Court Historian* 10:149–172.
- Wittkower, Rudolf. 1948. Inigo Jones. Puritanissimo Fiero. *Burlington Magazine* 90:50–51.
- Worsley, Giles. 2007. *Inigo Jones and the European Classicist Tradition*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Zeit, Lisa. 2000. *Tizian, teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*. Petersberg: Imhof.

**Open Access** Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

