

CHRISTINA STRUNCK

König Karl II., Antonio Verrio und die Royal Chapel von Windsor Castle

Kulturelle Übersetzungsprozesse im Spannungsfeld
von Anglikanismus und Katholizismus*

Abstract

This study examines the two most important painted decorations created by Antonio Verrio for Charles II at Windsor Castle in the early 1680s, the royal chapel and St George's Hall, within the context of cultural transfer. The paintings pose two major questions: How was it possible that the supreme governor of the notably iconophobic Anglican Church commissioned a Catholic artist to decorate his chapel with high baroque figurative paintings of Christ's earthly deeds and resurrection – and why did he do so? This paper investigates Charles's ambiguous relationship with Catholicism and presents a treatise by the royal chaplain Thomas Tenison, *Of Idolatry*, published in 1678, which may have been written as a *prolepsis*, i. e. in order to justify the religious paintings envisaged for the royal chapel. The pictorial programme of the chapel is then considered in relation to the throne room (St George's Hall) which was located directly opposite so that throne and altar faced each other. Read in combination, these two decorative programmes visualized the English king's claim to be a divinely ordained ruler with almost divine powers, raised well above the level of Parliament, which he dissolved precisely at this time. Thus, cultural transfer took place on many levels: In terms of decoration, these works rivalled continental models and imported Italian style and motifs taken from Catholic art. More significantly, they signalled the adaptation of the continental notion of absolute monarchy by a British monarch whose powers had traditionally been limited by Parliament.

Die seit Heinrich VIII. in England bestehende Verschränkung von Staat und Kirche, deren „Supreme Governor“ der König ist, wirft vielfältige Fragen nach der Funktion von Kunst in religiösen und politischen Zusammenhängen auf. Welche Aushandlungsprozesse waren erforderlich, um die Bilderfeindlichkeit der anglikanischen Kirche mit dem Wunsch nach visuell überwältigender herrschaftlicher Repräsentation in Einklang zu bringen? Inwiefern führte die Konkurrenz mit dem Oberhaupt der katholischen Kirche

* Eine modifizierte englische Fassung dieses Textes erscheint demnächst in: Christina Strunck (Hrsg.): *Cultural Transfer between Britain and the Continent*, Petersberg 2019 (in Vorber.).

dazu, dass katholische Bildtheorien und Bildformeln für neue, protestantische Zwecke adaptiert wurden? Und inwiefern diente dabei der Hof als Experimentierfeld und Katalysator neuer Entwicklungen? Initiierte er künstlerische Innovationen, die eine Neudefinition der Aufgaben religiöser Kunst in der anglikanischen Kirche nach sich zogen? Dies sind einige Leitfragen, die am Beispiel der um 1680 neu ausgestatteten königlichen Residenz Windsor Castle erörtert werden sollen. Da Karl II. Windsor zu einem „englischen Versailles“ stilisieren wollte, lag es auf der Hand, dass dort die Rivalität zwischen anglikanischer und katholischer Monarchie auch mit bildlichen Mitteln ausgetragen werden musste.

Das Frontispiz von Gilbert Burnets *Historie of the Reformation of the Church of England* bietet einen anschaulichen Einstieg in die Thematik (*Abb. 1*).¹ Vor einer Arkadenarchitektur steht auf der linken Seite der Graphik König Heinrich VIII., der sich zunächst zum Verteidiger des katholischen Glaubens stilisiert hatte, sich dann jedoch von Rom lossagte.² Passenderweise liegt zu seinen Füßen die Tiara mit dem Schriftband „The Pope’s Supremacy“ als Verweis auf die nicht mehr akzeptierte päpstliche Autorität. Heinrichs Pendant bildet auf der rechten Seite Erzbischof Thomas Cranmer, Autor des *Book of Common Prayer* bzw. der ersten anglikanischen Liturgie.³ Die unbeachtet vor ihm liegenden Schriftrollen, die als „Popes’ Decrees“ bezeichnet sind, symbolisieren seine Ablehnung der päpstlichen Anordnungen; stattdessen trägt er als einzige Autorität die Bibel bei sich. Mit der rechten Hand weist er auf zwei Gebäude im Hintergrund, von denen das linke gerade abgerissen wird. Es ist durch das darüber angebrachte Schriftband „Superstition“ als Sinnbild des „Aberglaubens“ bzw. des Katholizismus zu verstehen. Auf der rechten Seite wird hingegen das Lehrgebäude der wahren, anglikanischen Religion errichtet. In der Sockelzone der Rahmenarchitektur wiederholt sich diese Gegenüberstellung von Ruine und Kirche.

Die Graphik veranschaulicht zum einen die besondere Bedeutung des Königs für die anglikanische Kirche, der er als „Supreme Governor“ vorsteht; zum anderen präsentiert der Stich den Aberglauben bzw. „superstition“ als das zu überwindende Feindbild. Mit diesem Begriff wurde üblicherweise all das belegt, was man mit der katholischen Devotionspraxis verband – von Kerzen über Weihrauch bis Orgelmusik.⁴ Idolatrie bzw. Bilderver-

1 Christine Stevenson: *The City and the King. Architecture and Politics in Restoration London*, New Haven, CT–London 2013, S. 170 f.

2 Siehe etwa David Loades: *Henry VIII. Court, Church and Conflict*, Kew 2007, S. 177–199.

3 Vgl. Jasper Ridley: *Thomas Cranmer*, Oxford 1962, S. 272–289.

4 Zur religiös motivierten Zerstörung von Kerzenleuchtern, Orgeln, Bildern und Glasmalereien in Kirchen sowie zur Vereinfachung der Liturgie während des englischen Bürger-

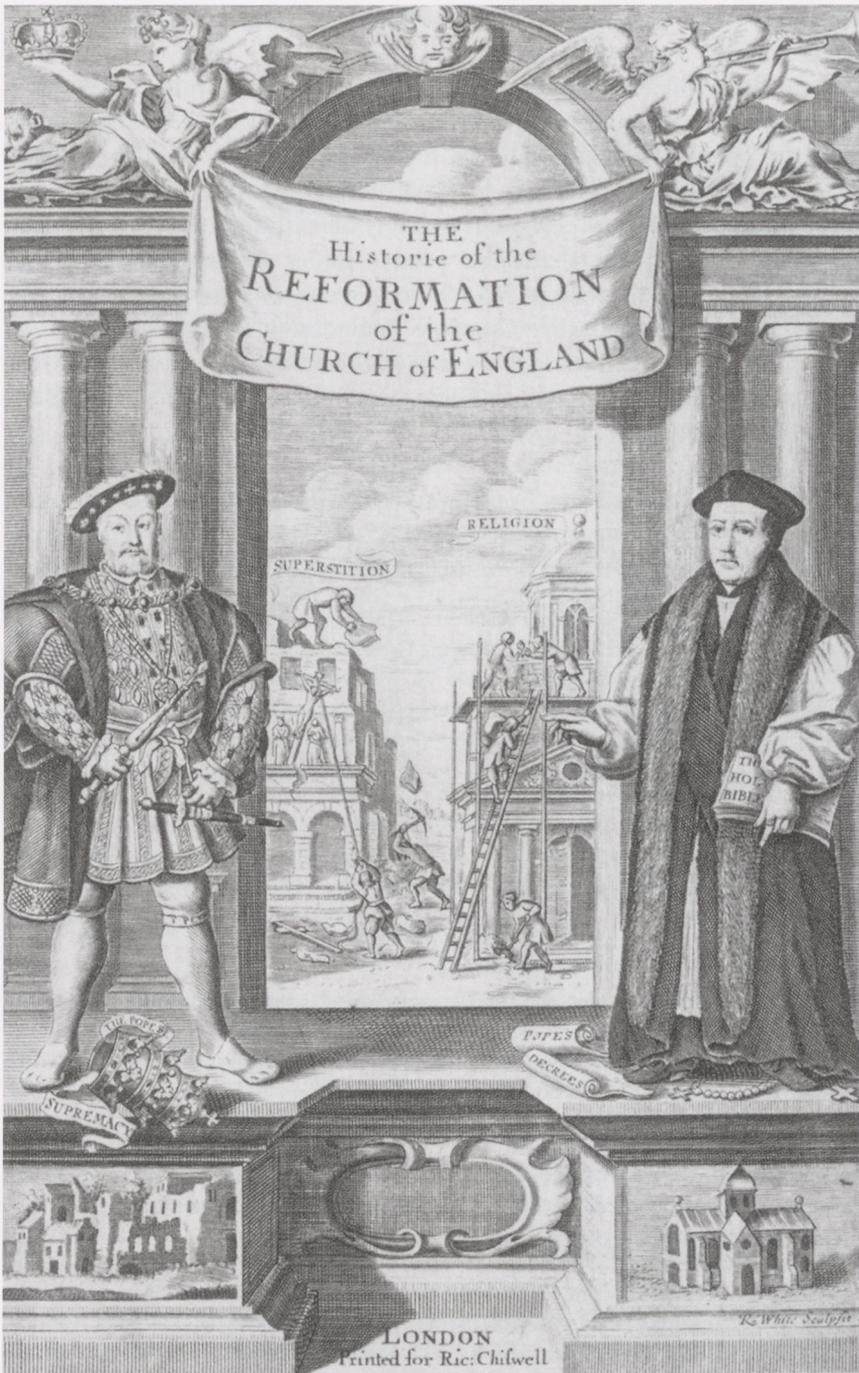


Abb. 1: Robert White: Titelpuffer zu Gilbert Burnet: *Historie of the Reformation of the Church of England*, London 1679

ehrung galt als eine besonders gefährliche Form des katholischen „Aberglaubens“.⁵

Um die anglikanischen Glaubenssätze zu verbreiten, initiierte Thomas Cranmer die Veröffentlichung von Musterpredigten, den sogenannten *Homilies*.⁶ Im *Second Book of Homilies* von 1563 heißt es explizit, dass religiöse Bilder das Potential besitzen, zum Götzendienst zu verführen: „images placed publicly in temples, cannot possibly be without danger of worshipping and idolatry“.⁷ Entsprechend wurden Bilder aus anglikanischen Kirchen weitestgehend verbannt. Mancherorts waren zwar vereinzelt Bildteppiche, Reliefs oder figurative Gemälde zu finden (z. B. Darstellungen von Moses und Aaron),⁸ doch sah die typische anglikanische Kirchenausstattung des 17. Jahrhunderts keine Bilder vor.⁹ An die Stelle des Hochaltars

kriegs vgl. John W. Packer: *The Transformation of Anglicanism, 1643–1660*, with special reference to Henry Hammond, Manchester 1969, S. 1–14; Simon Thurley: *The Stuart Kings, Oliver Cromwell and the Chapel Royal 1618–1685*, in: *Architectural History* 45 (2002), S. 238–274, hier S. 248–250. Speziell zum Verbot von Kerzenleuchtern siehe Vernon Staley (Hrsg.): *Hierurgia Anglicana. Documents and extracts illustrative of the ceremonial of the Anglican Church after the Reformation*, Bd. I, London 1902, S. 94.

- 5 Zur Bilderfeindlichkeit, die unter Edward VI. einsetzte, siehe etwa George William Outram Addleshaw, Frederick Etchells: *The Architectural Setting of Anglican Worship*, London 1948, S. 35; John William Charles Wand: *Anglicanism in History and Today*, London 1961, S. 18 f.; Ridley: Cranmer (s. Anm. 3), S. 262–265; Nigel Yates: *Buildings, Faith, and Worship. The Liturgical Arrangement of Anglican Churches 1600–1900*, überarb. Aufl., Oxford u. a. 2000, S. 23; Richard Humphreys: *The Tate Britain Companion to British Art*, London 2001, S. 23–26. Die Frage, inwiefern auch religiöse Buchillustrationen in den Verdacht der Anstachelung zur Idolatrie gerieten, behandelt David J. Davis: *Godly Visions and Idolatrous Sights: Images of Divine Revelation in Early English Bibles*, in: Feike Dietz u. a. (Hrsg.): *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500–1800*, Farnham u. a. 2014, S. 167–182.
- 6 Ridley: Cranmer (s. Anm. 3), S. 265–269.
- 7 Zitiert nach Clare Haynes: *Pictures and Popery. Art and Religion in England, 1660–1760*, Aldershot u. a. 2006, S. 124.
- 8 Staley: *Hierurgia* (s. Anm. 4), S. 95, 98; Addleshaw, Etchells: *Setting* (s. Anm. 5), S. 139, 156–161; Haynes: *Popery* (s. Anm. 7), S. 1, 96–100, 103–105, 112, 130–133, fig. 36, 38, 39; John Newman: *Laudian Literature and the Interpretation of Caroline Churches in London*, in: David Howarth (Hrsg.): *Art and Patronage in the Caroline Courts. Essays in honour of Sir Oliver Millar*, Cambridge, MA u. a. 1993, S. 168–188, hier S. 172, 174, 177, 185; Anne-Françoise Morel: “Moral Ornamentation” of English Church Architecture in the Seventeenth Century, in: Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Michel Leffitz (Hrsg.): *Questions d’ornements, XV^e–XVIII^e siècles*, Turnhout 2013, S. 71–77. Viele der angeführten Beispiele datieren nach Verrius Ausstattung der königlichen Kapelle in Windsor Castle.
- 9 Zu den gegen religiöse Bilder vorgebrachten Argumenten vgl. Haynes: *Popery* (s. Anm. 7), S. 106–108, 128 f. sowie Clare Haynes: *In the Shadow of the Idol: Religion in British Art Theory, 1600–1800*, in: *Art History* 35 (2012), S. 63–85, hier S. 63 f. Religiöse Bilder wurden nur in Sakralräumen abgelehnt, während sie in Privatsammlungen als durchaus akzeptabel galten. Siehe dazu Richard L. Williams: *Collecting and Religion in Late Sixteenth-*

trat oft ein beweglicher Abendmahlstisch, um den sich alle Gläubigen versammeln konnten.¹⁰ Dort, wo fest installierte Altäre existierten, wurden diese üblicherweise von Texten wie den Zehn Geboten oder dem Vaterunser überfangen.¹¹

Dass religiöse Bilder auch noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von der Church of England generell abgelehnt wurden, bezeugt eine Äußerung des Bischofs Thomas Barlow, der sich mit großer Schärfe gegen Darstellungen von Vater, Sohn und Heiligem Geist sowie Heiligen und Märtyrern aussprach, da diese die Gefahr der Idolatrie bürten: „The Church of England absolutely condemns all images of the Trinity, or any person in it, (Father, Son, or Holy Ghost) as absolutely unlawful, and expressly condemned in Scripture. Such images are not to be tolerated neither in nor out of Churches. No images of our Blessed Saviour, of any Saints and Martyrs [...] are, in the judgement of our Church, to be tolerated in our temples, or any place of God's public worship. For if they be, it will be to the great and unavoidable danger of idolatry.“¹²

Als Barlow die zitierten Worte im Jahr 1685 niederschrieb, hatte Antonio Verrio gerade die Ausmalung der Schlosskapelle in Windsor Castle beendet.¹³ Barlow wäre beim Anblick dieses Sakralraums wahrscheinlich in Ohnmacht gefallen. Obwohl die Kapelle 1828/29 zerstört wurde,¹⁴ ist ihr Aussehen gut überliefert – durch Rechnungen, die sich auf den Bau und seine Ausstattung beziehen, durch etliche Beschreibungen sowie durch ein Aquarell von Charles Wild (*Abb. 2* und *Farbabb. 15*, S. 372) und ein Verrio selbst zugeschriebe-

Century England, in: Edward Chaney (Hrsg.): *The Evolution of English Collecting. Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, New Haven, CT – London 2003, S. 159–200; Haynes: *Popery* (s. Anm. 7), S. 74–101.

10 Siehe dazu unten Anm. 124.

11 Addleshaw, Etchells: *Setting* (s. Anm. 5), S. 35; Haynes: *Popery* (s. Anm. 7), S. 104 und fig. 28; Yates: *Buildings* (s. Anm. 5), S. 41. Siehe auch im vorliegenden Band den Beitrag von Jane Eade, speziell *Abb. 6* auf S. 190.

12 Zitiert nach Haynes: *Popery* (s. Anm. 7), S. 122. Der Beginn von Barlows Äußerung paraphrasiert eine Anordnung des House of Commons vom 9.5.1644: „all representations of any persons of the Trinity, or of any Angel or Saint, in or about any Cathedral, Collegiate or parish Church, or Chapel, or in any open place within this Kingdome, shall be taken away, defaced and utterly demolished.“ Zitiert nach Morel: *Ornamentation* (s. Anm. 8), S. 72.

13 Howard Montagu Colvin u. a. (Hrsg.): *The History of the King's Works*, Bd. V: 1660–1782, London 1976, S. 326: Datierung der Kapellenausmalung in die Jahre 1680–1682.

14 Wolf Burchard: *Illusion and Involvement. The lost Baroque architecture of St George's Hall at Windsor Castle*, in: *Immediations* 2, Nr. 4 (2011), S. 98–119, hier S. 99, Anm. 2. Laut Gibson erfolgte die Zerstörung bereits 1828. Vgl. Katharine Gibson: *The Decoration of St George's Hall, Windsor, for Charles II. 'Too resplendent bright for subjects' eyes'*, in: *Apollo* 147, Nr. 435 (Mai 1998), S. 30–40, hier S. 31.



Abb. 2: Charles Wild: *The Royal Chapel, Windsor Castle*, ca. 1818, Aquarell. Windsor Castle, Royal Collection: RCIN 922113

nes Gemälde, das einen Teil der Ausstattung wiedergibt (*Abb. 3* und *Farbabb. 16*, S. 373).¹⁵ Wie aus dem Abgleich der verschiedenen Quellen hervorgeht, darf Wilds Aquarell als recht getreue Dokumentation des heute nicht mehr existenten Raumes gelten. Über dem Altar hatte Antonio Verrio das *Letzte Abendmahl* dargestellt. An der rechten Langseite der Kapelle, der Fensterwand gegenüber, war Christus in einer vielfigurigen Szene als Wunderheiler zu sehen, während er an der Decke als der Auferstandene in Glorie erschien. Die Gemälde wurden nicht in Freskotechnik, sondern in Ölmalei auf Putz ausgeführt¹⁶ – ein Umstand, der zum relativ raschen Verfall der Bilder und ihrer späteren Zerstörung beitrug.

Verrios Kapellenausstattung war im England des 17. Jahrhunderts ein absolutes Novum.¹⁷ Niemals zuvor war ein anglikanischer Sakralraum dermaßen bilderfreudig ausgeschmückt worden. Antonio Verrio, ein italienischer Katholik, schuf hier ein Ensemble, das auf den ersten Blick wie eine römisch-katholische Kirche wirkt. Sein Auftraggeber, König Karl II., verfolgte zweifellos die Absicht, durch den zuvor in Italien und Frankreich tätigen Künstler die aktuellsten Tendenzen der kontinentaleuropäischen Barockmalerei an seinen Hof zu holen. Bereits zuvor hatte er zahlreiche Aufträge für profane Raumausstattungen an Verrio vergeben.¹⁸ Die dadurch importierten stilistischen Innovationen sind wiederholt thematisiert worden.¹⁹ In der

15 Wilds Aquarell wurde für die Reproduktion in folgender Beschreibung angefertigt: William Henry Pyne: *The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace, Carlton House, Kensington Palace, Hampton Court, Buckingham House, and Frogmore*. Illustrated by one hundred highly finished and coloured engravings, Facsimiles of original drawings by the most eminent artists, 3 Bde., London 1819, hier Bd. 1, S. 179. Zu Verrios Gemälde siehe unten Anm. 82–87. Die Rechnungsdokumente finden sich zusammengestellt bei Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13), S. 325 f. sowie bei William St. John Hope: *Windsor Castle. An Architectural History Collected and Written by the Command of Their Majesties Queen Victoria, King Edward VII. & King George V.*, London 1918, Bd. 1, S. 322. Zur Guidenliteratur sowie zu den Berichten von John Evelyn und Celia Fiennes vgl. unten Anm. 136 f.

16 Raffaele De Giorgi: "Couleur, couleur!" Antonio Verrio. Un pittore in Europa tra Seicento e Settecento, Florenz 2009, S. 110.

17 Thurley: *Chapel* (s. Anm. 4), S. 265 f.

18 Siehe dazu unten Anm. 54–59.

19 Edward Croft-Murray: *Decorative Painting in England 1537–1837*, Bd. 1: *Early Tudor to Sir James Thornhill*, London 1962, S. 236–242; Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, S. 196; Richard Johns: 'Those Wilder Sorts of Painting'. *The Painted Interior in the Age of Antonio Verrio*, in: Dana Arnold, David Peters Corbett (Hrsg.): *A Companion to British Art. 1600 to the Present*, Chichester 2013, S. 79–104, hier S. 84; David Solkin: *Art in Britain, 1660–1815*, New Haven, CT–London 2015, S. 8–10; Richard Johns: *Antonio Verrio and the Triumph of Painting at the Restoration Court*, in: Mark Hallett, Nigel Llewellyn, Martin Myrone



Abb. 3: Antonio Verrio: *Christus heilt Kranke am Teich Bethesda*, c. 1678–1682. Windsor Castle, Royal Collection: OM 298, RCIN 404052

schmalen Literatur zur Kapellenausmalung²⁰ blieben jedoch folgende zentrale Fragen bislang ausgeklammert: Wie war es möglich, dass der König als Oberhaupt der Church of England eine dermaßen katholisch anmutende Kapellenausstattung in Auftrag gab – da doch die anglikanische Kirche Darstellungen des Erlösers explizit ablehnte? Und welche Gründe bewogen den König zu dieser ungewöhnlichen Entscheidung?

Die Antwort auf die genannten Fragen soll in fünf Schritten erfolgen. Zunächst werde ich den religionspolitischen Kontext skizzieren. Dann wende ich mich der Funktion der Kapelle innerhalb der Schlossanlage zu und stelle einen theologischen Text vor, der religiöse Bilder im anglikanischen Sakralraum legitimieren konnte. Um die Gründe für die Themenwahl besser fassen zu können, wird viertens der programmatische Zusammenhang der Kapelle mit dem angrenzenden Thronsaal untersucht. Die Zusammenfassung geht schließlich darauf ein, welche verschiedenen Formen von Transfers zwischen katholischen und protestantischen Kulturen anhand dieser Fallstudie analysiert werden konnten.

1. Der religionspolitische Kontext

Verrios Auftraggeber Karl II. war der älteste überlebende Sohn von König Karl I. und Königin Henrietta Maria, einer aus dem französischen Königshaus stammenden Katholikin.²¹ Gemeinsam mit William Laud, seinem wichtigsten Berater in religiösen Fragen, hatte Karl I. eine Reihe von Reformen eingeführt, die u. a. die Liturgie und die Organisationsform der angli-

(Hrsg.): *Court, Country, City. British Art and Architecture, 1600–1735*, New Haven, CT 2016, S. 153–176; Rufus Bird: *Architectural Patronage*, in: Rufus Bird, Martin Clayton (Hrsg.): *Charles II. Art & Power*, Ausst.-Kat. Edinburgh, London 2017, S. 183–189; hier S. 187–189.

20 Anna Key: *The Magnificent Monarch. Charles II and the Ceremonies of Power*, London–New York 2008, S. 191–194; De Giorgi: Verrio (s. Anm. 16), S. 108; Cécile Brett: *Antonio Verrio à Londres. Une carrière triomphale*, in: Axel Hémerly (Hrsg.): *Antonio Verrio. Chroniques d'un peintre italien voyageur (1636–1707)*, Ausst.-Kat. Toulouse 2010, S. 85–97, hier S. 89; Burchard: *Illusion* (s. Anm. 14), S. 114–116.

21 Zu Henrietta Maria als Leitfigur einer katholischen Kultur in Großbritannien vgl. Erica Veevers: *Images of Love and Religion. Queen Henrietta Maria and Court Entertainments*, Cambridge, MA u. a. 1989, S. 75–109, 150–207; Gesa Stedman: *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, Farnham u. a. 2013, S. 23–62; Thurley: *Chapel* (s. Anm. 4), S. 245–248, 257 f.; Adam Morton: *Sanctity and Suspicion. Catholicism, Conspiracy and the Representation of Henrietta Maria of France and Catherine of Braganza, Queens of Britain*, in: Helen Watanabe-O'Kelly, Adam Morton (Hrsg.): *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*, London–New York 2017, S. 172–201.

kanischen Kirche betrafen.²² Laud, ab 1633 Erzbischof von Canterbury, galt vielen Engländern als „popish“ bzw. zu papstnah, zu katholisch.²³ Vor allem im puritanischen Schottland trafen Lauds Reformen auf heftigen Widerstand. Diese religiösen Spannungen befeuerten den politischen Konflikt zwischen König und Parlament, der schließlich zum Bürgerkrieg führte.²⁴ Bilder, die zur Steigerung der „beauty of holiness“ in manchen Sakralräumen noch existierten bzw. wieder eingeführt worden waren, wurden im Laufe des Bürgerkriegs rigoros entfernt.²⁵

Sowohl William Laud als auch Karl I. verloren durch den Bürgerkrieg ihr Leben. Die Anhänger des Königs betonten die religiösen Wurzeln des Konflikts, da sie seine Hinrichtung als Martyrium auffassen wollten.²⁶ Der Jahrestag seiner Enthauptung wurde späterhin wie ein religiöser Feiertag begangen.²⁷ Für Karl II. bedeutete dies, dass er die anglikanischen Grundsätze in Ehren halten musste, für die sein Vater angeblich als Märtyrer gestorben war. Er präsentierte sich als mustergültiger anglikanischer Christ und bekräftigte die von William Laud etablierten Traditionen.²⁸ Dennoch war er auch mit der katholischen religiösen Kultur bestens vertraut, da er nach der Hinrichtung seines Vaters zusammen mit seiner Mutter am französischen Hof im Exil lebte.²⁹

1660 konnte er als König Karl II. nach England zurückkehren, unterhielt aber nach wie vor enge Kontakte nach Frankreich. 1670 schloss er mit

22 Wand: Anglicanism (s. Anm. 5), S. 86 f.; Addleshaw, Etchells: Setting (s. Anm. 5), S. 120–147; Thurley: Chapel (s. Anm. 4), S. 239–248; Haynes: Popery (s. Anm. 7), S. 111 f.

23 Staley: Hierurgia (s. Anm. 4), S. 93–95; Packer: Anglicanism (s. Anm. 4), S. 2.

24 Christopher Durston: Charles I., London–New York 1998, S. 39–64; Jürgen Kramer: Britain and Ireland. A Concise History, London–New York 2007, S. 84–92; Packer: Anglicanism (s. Anm. 4), S. 1–14; Thurley: Chapel (s. Anm. 4), S. 241.

25 Siehe oben Anm. 4. Zu Bildteppichen, die Bischof Laud in seiner Privatkapelle besaß, vgl. Staley: Hierurgia (s. Anm. 4), S. 95.

26 Zur zeitgenössischen Bewertung von Karl I. als „Märtyrer“ vgl. Elias Ashmole: The Antiquities of Berkshire, London 1719, Bd. III, S. 159, 202; Keay: Monarch (s. Anm. 20), S. 163; Stevenson: City (s. Anm. 1), S. 192. Zur Konstruktion dieses Märtyrerbildes siehe insbesondere Annegret Stegmann: Intertextualität, Performativität und Transmedialität kollektiver Erinnerung. Die Rekonstruktion des Bildes von Charles I im Wandel der Zeit, Trier 2006, speziell S. 49–107.

27 Keay: Monarch (s. Anm. 20), S. 71, 151 f., 154 f.; Stevenson: City (s. Anm. 1), S. 288.

28 Keay: Monarch (s. Anm. 20), S. 65 f., 146 f.; Thurley: Chapel (s. Anm. 4), S. 256.

29 Michelle Anne White: Henrietta Maria and the English Civil Wars, Aldershot u. a. 2006, S. 151–188; Anna Keay: ‘The Shadow of a King?’ Aspects of the Exile of King Charles II, in: Philip Mansel (Hrsg.): Monarchy and Exile. The politics of legitimacy from Marie de Médicis to Wilhelm II, Basingstoke u. a. 2011, S. 105–119; Karen Britland: Exile or Homecoming? Henrietta Maria in France, 1644–69, in: *ibid.*, S. 120–143; Erin Griffey: On display. Henrietta Maria and the materials of magnificence at the Stuart court, London–New Haven, CT 2015, S. 152–177; Keay: Monarch (s. Anm. 20), S. 45–79.

Ludwig XIV. den sogenannten Geheimvertrag von Dover: Um sich die englische Militärhilfe im Krieg gegen die Holländer zu sichern, versprach der französische König seinem Cousin Karl II. jährliche Subventionen in Höhe von 230.000 £, während letzterer in einem geheimen Zusatz zum Vertrag zusicherte, sich mit der katholischen Kirche auszusöhnen und den Katholizismus in seinem Reich wieder als Nationalreligion einzuführen. In diesem Fall sollte er jährlich zusätzliche 150.000 £ von Frankreich erhalten.³⁰ So weit kam es zwar nicht, doch sorgte Karl immerhin dafür, die Situation der Katholiken in England zu verbessern – etwa durch die „Declaration of Indulgence“ von 1672.³¹

Viele Briten sahen die „Declaration of Indulgence“ als „a despicable act of favour to English Catholics“.³² Die Frankophilie des Königs wurde allgemein mit Besorgnis betrachtet;³³ zudem wurde vermutet, dass Karl und sein Bruder Jakob (James) während des französischen Exils allzu starke Sympathien für den Katholizismus entwickelt hatten. Im Fall von Jakob fand dies öffentliche Bestätigung, da er sich an Ostern 1672 weigerte, fürderhin an den anglikanischen Gottesdiensten des Hofes teilzunehmen. In aller Offenheit erklärte er seinem Bruder, dass er ein gläubiger Katholik sei und aus der Church of England auszutreten wünsche.³⁴ Hinzu kam seine Entscheidung, die Katholikin Maria Beatrice d'Este aus dem Herzogshaus von Modena zu heiraten. Da Karl II. keine legitimen männlichen Erben hatte, bestand somit eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass der englische Thron künftig an einen Katholiken falle.

Die britische Öffentlichkeit war entsetzt über diese Entwicklungen. Karl wurde im März 1673 gezwungen, die „Declaration of Indulgence“ zu widerrufen.³⁵ Im November desselben Jahres, kurz nach der Heirat von Jakob und Maria von Modena, fand in London ein Umzug statt, der eine katholische Prozession parodierte und mit der Verbrennung einer Papstfigur endete.³⁶ Diese anti-katholische Demonstration wurde auch in den folgenden

30 Kevin Sharpe: *Rebranding Rule. The Restoration and Revolution Monarchy, 1660–1714*, New Haven, CT–London 2013, S. 218–222; Violet Wyndham: *The Protestant Duke. A Life of Monmouth*, London 1976, S. 38; Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 162; Stevenson: *City* (s. Anm. 1), S. 190.

31 Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 163.

32 Ebd.

33 Stedman: *Exchange* (s. Anm. 21), S. 63–107.

34 Sharpe: *Rebranding Rule* (s. Anm. 30), S. 235–238; Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 160f.

35 Stevenson: *City* (s. Anm. 1), S. 274.

36 Ebd., S. 183–185, 274. Die Hochzeit war im September 1673 erfolgt, doch kam die Braut erst nach dieser Demonstration im November 1673 in London an.

Jahren wiederholt und sogar in Stichen verewigt.³⁷ 1673 verabschiedete das Parlament zudem den „Test Act“. Das Gesetz verpflichtete alle Inhaber öffentlicher Ämter, mindestens einmal jährlich das anglikanische Abendmahl zu empfangen – als Test ihrer religiösen Gesinnung.³⁸ Da der Bruder des Königs dies verweigerte, verlor er sein Amt als Lord High Admiral of the Fleet.³⁹

Die anti-katholische Stimmung erreichte ihren Höhepunkt nach dem sogenannten „Popish Plot“, einer angeblichen katholischen Verschwörung. Im Herbst 1678 behauptete ein fanatischer Geistlicher namens Israel Tongue, er habe Beweise für einen jesuitischen Umsturzversuch, der auf die Ermordung des Königs und die Rekatholisierung Großbritanniens ziele.⁴⁰ Der König nahm diese Behauptung sehr ernst. In ganz London breitete sich Panik aus, da angeblich die Tötung von 100.000 Protestanten geplant war.⁴¹ In dieser Phase des anti-katholischen Generalverdachts kam auch das Gerücht auf, die Katholiken hätten das Feuer verursacht, das 1666 einen Großteil Londons zerstört hatte. Das zur Erinnerung an den Großbrand errichtete Monument erhielt 1680 eine Inschrift, die die Schuld den Katholiken zuwies: „the City of London was burnt & consumed with fire by the treachery & malice of the papists“.⁴²

Die Katholikenfeindlichkeit wurde von Politikern wie dem Earl of Shaftesbury bewusst geschürt, weil man die Regierungsübernahme des katholischen Bruders des Königs befürchtete.⁴³ 1679 und 1680 diskutierte das Parlament über die sogenannte „Exclusion Bill“, die Jakob von der Thronfolge ausschließen sollte. Die Krise war so heftig und umfassend, dass der Ausbruch eines neuen Bürgerkriegs zu befürchten stand.⁴⁴ Karl II. stand

37 Joseph Monteyne: *The printed image in early modern London. Urban space, visual representation, and social exchange*, Aldershot u. a. 2007, S. 155–214; Stevenson: *City* (s. Anm. 1), S. 183–185; Haynes: *Popery* (s. Anm. 7), S. 11.

38 Key: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 163.

39 Ebd., S. 163f. Zu Henri Gascars Porträt von Jakob als Duke of York und Admiral der königlichen Flotte vgl. Brett Dolman, David Souden, Olivia Fyman (Hrsg.): *Beauty, Sex and Power. A Story of Debauchery and Decadent Art at the Late Stuart Court (1660–1714)*, London 2012, S. 43.

40 Christopher Hill: *The Century of Revolution, 1604–1714*, London 1969, S. 211–215; John Philips Kenyon: *The Popish Plot*, London 1972; Wyndham: *Duke* (s. Anm. 30), S. 64; Jonathan Scott: *England's Troubles: Exhuming the Popish Plot*, in: Tim Harris, Paul Seaward, Mark Goldie (Hrsg.): *The Politics of Religion in Restoration England*, Oxford–Cambridge, MA u. a. 1990, S. 107–131; Key: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 183–185.

41 Wyndham: *Duke* (s. Anm. 30), S. 64.

42 Stevenson: *City* (s. Anm. 1), S. 223.

43 Lionel K. J. Glassey: *Shaftesbury and the Popish Plot*, in: John Spurr (Hrsg.): *Anthony Ashley Cooper, First Earl of Shaftesbury, 1621–1683*, Farnham u. a. 2011, S. 207–232; Wyndham: *Duke* (s. Anm. 30), S. 90–100.

44 Morton: *Sanctity* (s. Anm. 21), S. 184–191.

jedoch zu seinem Bruder, löste 1681 das Parlament auf und regierte fortan allein.⁴⁵

Offenbar besaß Karl II. größere Toleranz gegenüber Katholiken als das Parlament. Seine Ehefrau Katharina von Braganza und seine Geliebte Louise de K roualle waren katholisch,⁴⁶ und er selbst hatte im Geheimvertrag von Dover die Rekatholisierung Großbritannien zugesagt.⁴⁷ Auf dem Totenbett konvertierte er 1685 zum Katholizismus;⁴⁸ die Nachfolge trat sein katholischer Bruder als Jakob II. an.

Wie sich aus den erhaltenen Baudokumenten ablesen lässt, wurde die königliche Kapelle von Windsor Castle in den Jahren 1680–1682 ausgestattet.⁴⁹ Die Ausmalung begann somit genau zu der Zeit, als das Parlament durch die „Exclusion Bill“ eine katholische Thronfolge auszuschließen suchte, während der König seinen katholischen Bruder unterstützte und schließlich 1681 das Parlament auflöste. Insofern wäre zu überlegen, ob das Bildprogramm der Kapelle als pro-katholisches *statement* des letztlich ja auch zur Konversion bereiten Königs gedacht war. Um diese Hypothese zu überprüfen, ist es erforderlich, zunächst die Funktion der Kapelle innerhalb von Windsor Castle genauer zu betrachten.

2. Die Funktion der königlichen Kapelle von Windsor Castle

Windsor zählte zu den bevorzugten Residenzen Karls II. Das Schloss diente als der offizielle königliche Sommersitz⁵⁰ – vergleichbar mit Versailles, das zunächst auch nur als Sommerresidenz von Karls Cousin Ludwig XIV. funktionierte. Da Karls Kunstpolitik generell darauf ausgerichtet war, mit dem französischen Hof mitzuhaltens,⁵¹ verwundert es nicht, dass er ab 1673 enorme Summen in die Modernisierung von Windsor investierte.⁵² Sowohl für den

45 Tony Claydon: *Europe and the Making of England, 1660–1760*, Cambridge, MA u. a. 2007, S. 223–240; Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 186 f.

46 Gesa Stedman: „Happy Mediators?“ Cultural Exchange, Representation and Family Ties in the Stuart Age, in: Dorothea Nolde, Claudia Opitz (Hrsg.): *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln–Weimar–Wien 2008, S. 93–106, hier S. 99–101; Morton: *Sanctity* (s. Anm. 21), S. 177–184.

47 Siehe oben Anm. 30.

48 Wyndham: *Duke* (s. Anm. 30), S. 117; Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 204–206.

49 Colvin u. a.: *King’s Works* (s. Anm. 13), S. 326.

50 Thurley: *Chapel* (s. Anm. 4), S. 269.

51 Dies zeigte sich etwa in den Planungen für die Erneuerung von Whitehall Palace und für St Paul’s Cathedral.

52 Colvin u. a.: *King’s Works* (s. Anm. 13), S. 313–341; De Giorgi: *Verrio* (s. Anm. 16), S. 105; Burchard: *Illusion* (s. Anm. 14), S. 102–107; David H. Solkin: *Art in Britain, 1660–1815*, New Haven, CT 2015, S. 9 f.

König als auch für die Königin wurden neue Appartements gebaut und nach der aktuellsten Mode barock ausgestattet. Solche Interieurs im kontinental-europäischen Stil waren damals ein Novum in Großbritannien.⁵³

Den Auftrag für alle Wand- und Deckenbilder erhielt der Italiener Antonio Verrio, dessen künstlerische Ausbildung wahrscheinlich in Lecce, Neapel, Rom und Florenz erfolgt war, bevor er ab 1666 in Toulouse und Paris arbeitete. Im Frühjahr 1672 zog er nach England um. Seine ersten dortigen Förderer waren die britischen Diplomaten Ralph Montagu und Henry Bennet, die durch die Empfehlung Verrios an den König offenbar die Absicht verfolgten, den englischen Hof mittels der Werke des kosmopolitischen Malers dem künstlerischen Niveau der anderen europäischen Großmächte anzugleichen.⁵⁴

Den Zahlungsdokumenten zufolge war Verrio zwischen 1676 und 1686/87 in Windsor aktiv.⁵⁵ In dieser Zeit versah er fünfundzwanzig Räume mit Deckenbildern, darunter drei Treppenhäuser, die königliche Kapelle und die St George's Hall.⁵⁶ Leider sind die meisten dieser Gemälde heute zerstört, doch vermitteln die erhaltenen Dekorationen zumindest einen gewissen Eindruck von der einstigen Pracht der Gemächer.⁵⁷

Verrios Deckengemälde im Audienzzimmer des Königs entstand zwischen 1676 und 1678,⁵⁸ d. h. bereits vor der Kapellenausmalung. Es thematisierte Karls Rolle als Verteidiger des Anglikanismus. Einer Beschreibung des 18. Jahrhunderts zufolge sah das nicht mehr existente Bild wie folgt aus: „On the Ceiling is represented the Establishment of pure Religion in these Nations, on the Restoration of King Charles II in the Characters of England, Scotland, and Ireland, attended by Faith, Hope, Charity, and the Cardinal Virtues; Religion triumphs over Superstition and Hypocrisy, which are drove by Cupids from before the face of the Church; all which appear in proper attitudes, and the whole highly finished.“⁵⁹ In seinem wichtigsten

53 Johns: *Painting* (s. Anm. 19), S. 84f.

54 De Giorgi: *Verrio* (s. Anm. 16), S. 43–104; Helen Jacobsen: *Luxury and Power. The Material World of the Stuart Diplomat, 1660–1714*, Oxford u. a. 2012, S. 117–159.

55 Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13), S. 321–328; Gibson: *St George's Hall* (s. Anm. 14), S. 40.

56 De Giorgi: *Verrio* (s. Anm. 16), S. 105; Andrea Marie MacKean: *The Shaping of Identity in Public Places. An Examination of Subjective Identification in British Decorated Interiors, 1630–1800*, Ph. D. diss., University of Manchester 1999, S. 107, Anm. 8. Für den Hinweis auf MacKeans unpublizierte Dissertation danke ich Dr. Lydia Hamlett.

57 Ebd., S. 106 (fig. 51), S. 107 (fig. 52), S. 108 (fig. 53a und b); Brett: *Verrio* (s. Anm. 20), S. 88 (fig. 68). Siehe dazu auch Pyne: *Windsor* (s. Anm. 15), Bd. 1, S. 90–96.

58 Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13), S. 321–322; St. John Hope: *Windsor* (s. Anm. 15), Bd. 1, S. 317.

59 Joseph Pote: *Les Delices de Windsor; or, a Description of Windsor Castle, and The Country Adjacent [...]*, Eton 1755, S. 26.

Empfangsraum wollte Karl II. demnach seine Unterstützung der Church of England dargestellt wissen – ein Beleg für die zentrale Bedeutung der Religionspolitik in dieser Zeit.

Es wäre nun denkbar, dass Karl nach dem Streit um die Thronfolge seine Haltung in konfessionellen Fragen änderte, doch kann dies in seinen offiziellen Verlautbarungen nicht nachgewiesen werden. So gab der König 1683 eine öffentliche, in der *London Gazette* abgedruckte Erklärung ab, wonach er die „protestantische Religion“ mit Eifer fördere: „We Manifested to all Our Subjects Our Zeal for the Maintenance of the Protestant Religion, and Our Resolution to Govern according to Law“.⁶⁰

Der Grundriss von Windsor Castle (*Abb. 4*) lässt erkennen, dass es sich bei der königlichen Kapelle keineswegs um ein Privatgemach handelte. Der sehr große Raum lag in der Nähe der Haupttreppe und konnte sowohl vom Appartement des Königs als auch von demjenigen der Königin erreicht werden.⁶¹ Die Kapelle war für alle Mitglieder des Hofes zugänglich; täglich fanden dort Morgen- und Abendgebete für den „royal household“ statt.⁶² Der König selbst verrichtete seine Privatandacht in einem Oratorium und besuchte die Kapelle nur an Sonn- und Feiertagen, begleitet von einer feierlichen Prozession seiner Höflinge.⁶³ Die Kapelle besaß demnach einen hoch-offiziellen Charakter. Wenn der gesamte Hof dort zusammen Gottesdienste feiern sollte, dann ist es undenkbar, dass der König an diesem Ort seine eventuellen privaten pro-katholischen Sympathien zum Ausdruck bringen wollte. Nichts deutet in dieser Zeit auf liturgische Innovationen hin.⁶⁴ Der zitierte Auszug aus der *London Gazette*, der ein Jahr nach Fertigstellung der Kapelle datiert, belegt vielmehr, dass es Karl II. wichtig war, seine ungebrochene Unterstützung des Anglikanismus zu demonstrieren.

Der katholisch wirkende Dekorationsmodus wurde offenbar also nicht zwecks Vermittlung einer katholischen Botschaft gewählt. Vielmehr stand eher der Wunsch im Vordergrund, ein prachtvolles Interieur zu gestalten, das stilistisch an Verrios Ausmalung der sonstigen Staatsgemächer anschloss. Das wirft aber die Frage auf, wie eine solche Ausstattung theologisch zu rechtfertigen war. Wie war es möglich, angesichts der generell bilderfeindlichen Haltung der anglikanischen Kirche ein solches Bildprogramm zu legitimieren?

60 The London Gazette, no. 1848 (2.–6.8.1683), S. 1.

61 Zur Appartementstruktur vgl. Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13), S. 319.

62 Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 154. Keay bezieht sich hier allgemein auf die Institution der „Chapel Royal“; der Passus dürfte aber auf Windsor übertragbar sein.

63 Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 155 f.

64 Thurley: *Chapel* (s. Anm. 4), S. 266.

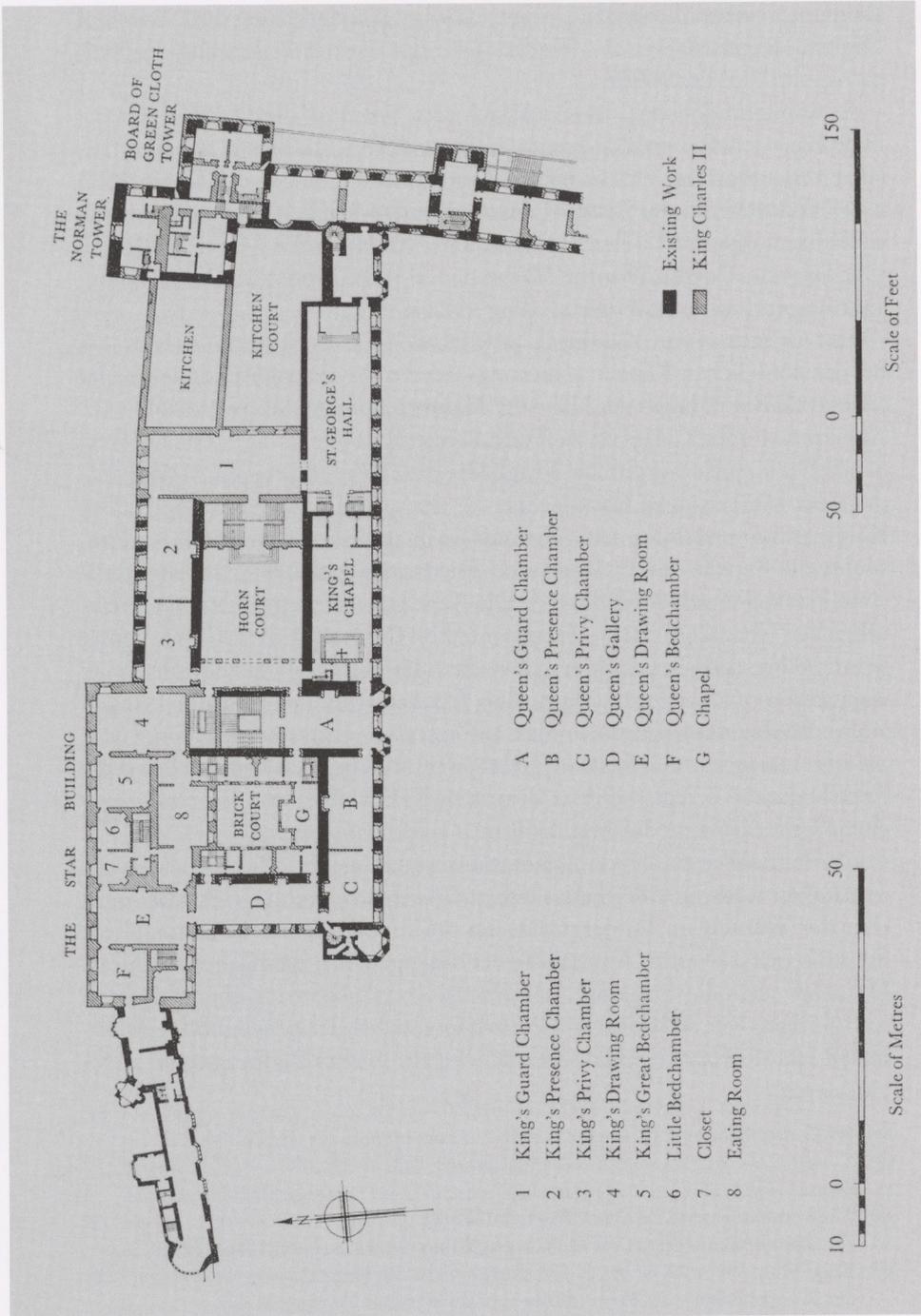


Abb. 4: Windsor Castle, erstes Obergeschoss, Grundriss

3. Eine anglikanische Abhandlung über religiöse Bilder

Den Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage bildet meiner Meinung nach Thomas Tenisons Traktat *Of Idolatry* von 1678.⁶⁵ Wie aus der Titelseite hervorgeht, war Tenison königlicher Kaplan; später wurde er Erzbischof von Canterbury und somit der höchstrangige anglikanische Geistliche.⁶⁶ Als Kaplan war es Tenisons Aufgabe, abwechselnd mit den anderen Kaplänen bei allen Gottesdiensten des Hofes zu predigen.⁶⁷ Sein enger Kontakt zum Umfeld des Königs wird auch durch den Widmungsempfänger deutlich: „the Right Honourable Robert Earl of Manchester, One of the Gentlemen of his Majesty's Bedchamber“.⁶⁸ Sicherlich besaß Tenison also Zugang zu den königlichen Gemächern in Windsor Castle.

Als Tenisons Traktat 1678 herauskam, hatte Antonio Verrio das königliche Appartement bereits ausgemalt, während die Dekoration der Kapelle noch ausstand. Es lag daher für den Kaplan nahe, sich mit der geeigneten Ausstattung der Kapelle zu befassen. Meiner Ansicht nach schrieb Tenison seinen Text als eine Art *prolepsis*, als vorausgeschickte Rechtfertigung des religiösen Bildprogramms, das damals bereits geplant wurde.

Im Widmungsbrief beteuert Tenison, dass er „fierce and indiscreet zeal against Popery“ ablehne.⁶⁹ Er nimmt diplomatischerweise also eine Vermittlerstellung zwischen den anglikanischen und pro-katholischen Gruppierungen bei Hofe ein. Entsprechend schreibt er, dass religiöse Bilder nicht als solche verurteilenswert seien; nur die Verehrung von Bildern müsse verhindert werden.⁷⁰ Bilder seien gefährlich für „dull and sensitive minds“, die das Abbild zum Objekt der Verehrung erhöhen.⁷¹ Für die Gebildeten (also die höfische Gesellschaft) könnten Bilder jedoch sehr wohl die rechte Andacht verstärken.⁷²

In Kapitel XIV, das „the cure of idolatry“ bzw. „Heilmittel“ gegen Bildverehrung behandelt, führt Tenison einen zentralen Begriff seiner Argumenta-

65 Thomas Tenison: *Of Idolatry. A Discourse, In which is endeavoured A Declaration of, Its Distinction from Superstition; Its Notion, Cause, Commencement, and Progress; Its Practice Charged on Gentiles, Jews, Mahometans, Gnosticks, Manichees, Arians, Socinians, Romanists: As also, of the Means which God hath vouchsafed towards the Cure of it by the Shechinah of His Son*, London 1678. Ein kurzer Verweis auf Tenisons Text findet sich (in anderem Kontext) bei Haynes: *Idol* (s. Anm. 9), S. 82, wo jedoch keine Verbindung zur Ausstattung von Windsor Castle hergestellt wird.

66 Edward Carpenter: *Thomas Tenison, Archbishop of Canterbury. His life and times*, London 1948.

67 Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 150 f.

68 Tenison: *Idolatry* (s. Anm. 65), *The Epistle Dedicatory*, unpaginiert.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 277.

71 Ebd., S. 384.

72 Ebd., S. 384.

tion ein, „the Schechinah of God“. Was bedeutet das? Das hebräische Wort „Schechinah“ ist laut Tenison gleichbedeutend mit dem griechischen Begriff „doxa“,⁷³ der wiederum als „gloria“ ins Lateinische übersetzt wurde.⁷⁴ Diese Glorie manifestierte sich z. B. nach alttestamentarischer Vorstellung, wenn Gott den Jerusalemer Tempel durch seine Gegenwart erfüllte.⁷⁵ Tenison erläutert den Begriff wie folgt: „It pleased then the wise and merciful God, to shew to the very eyes of man, though not his spiritual and immense substance, or any statue or picture of it, properly so called; yet his Shechinah, or visible glory, the symbol of his especial Presence. This divine appearance, I suppose to have been generally exhibited in a mighty lustre of flame or light, set off with thick, and, as I may call them, solemn Clouds.“⁷⁶ *Schechinah* ist also die „sichtbare Glorie“ Gottes, die den Menschen in einem gewaltigen Lichtglanz oder Strahlenkranz und Wolken erschien. Tenison vertritt die Auffassung, dass diese Glorie höchstwahrscheinlich nicht von Gottvater, sondern von Christus ausging, „the King and Light of the World“.⁷⁷

Ein weiteres Kapitel behandelt „the Usefulness of this Argument of Gods Schechinah, with relation to the Worship of Angels and Images“.⁷⁸ Tenison erklärt hier, dass es legitim sei, Gottes *Schechinah* bzw. Glorie zu malen. „Then touching the Worship of Images, this notion is very serviceable in that controverted point; as likewise in the point of making either Religious Statues or Pictures. If any thing of the Divinity be to be portraied, we learn from hence what it may be, not the Godhead but the Shechinah: That is visible, and the expressing of it with the best lights and shadows of Art may therefore be not unlawful, though I know not whether I ought to plead for the expediency of it in common use.“⁷⁹

Antonio Verrios Deckenbild in der königlichen Kapelle von Windsor Castle war im Grunde die Umsetzung der von Tenison beschriebenen *Schechinah*: Christus in Glorie. Indem Tenison am Schluss der zitierten Passage anmerkte, er wisse nicht, ob er solche Darstellungen für den allgemeinen Gebrauch empfehlen solle, bezog er sich wiederum auf verschiedene Rezi-

73 Tenison: *Idolatry* (s. Anm. 65), S. 342.

74 Christian Hecht: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakral-kunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003, S. 21–25.

75 Ebd., S. 23. Die Church of England nahm bei der Entwicklung ihrer Konsekrationszere-monien speziell auf das Vorbild des salomonischen Tempels Bezug; vgl. Anne-Françoise Morel: *Church Consecration in England 1549–1715. An Unestablished Ceremony*, in: Maarten Delbeke, Minou Schraven (Hrsg.): *Foundation, dedication and consecration in early modern Europe*, Leiden 2012, S. 297–313, hier S. 306–308.

76 Tenison: *Idolatry* (s. Anm. 65), S. 315.

77 Ebd., S. 317 f.

78 Ebd., S. 382–390.

79 Ebd., S. 382 f.

pientenkreise bzw. Rezeptionsniveaus: Was für den gemeinen Mann vielleicht irreführend sei, könne Gebildeten nicht schaden, impliziert das.⁸⁰ Letzten Endes zielte seine Argumentation auf die höfische Gesellschaft, für die Tenison in Windsor predigte. Er erklärte auch, wie religiöse Bilder richtig wahrzunehmen seien: „When any such Pictures hang before us, we should in this manner exalt the phantasm into mental astonishment, and not dwell on the mean portraict, but refine and exalt it by the assistance of the words of Scripture“.⁸¹

Ebenso wie das Deckengemälde ließen sich die Wandbilder in der Kapelle durch Tenisons Text legitimieren. Über dem Altar war das *Letzte Abendmahl* zu sehen, während das monumentale Gemälde an der Langseite eine Wunderheilung vergegenwärtigte. Die Forschungsliteratur zu diesem Werk, das durch eine leicht variierte eigenhändige Wiederholung sowie eine Kopie derselben überliefert ist (*Abb. 3*, S. 306),⁸² verweist auf die Ähnlichkeit der Spiralsäulen zu Raffaels *Heilung des Lahmen* und deutet die Szene generisch als den „heilenden Christus“.⁸³ Dabei blieb unbeachtet, dass das Ereignis – anders als die von Raffael dargestellte Episode, deren Protagonisten Petrus und Johannes sind⁸⁴ – nicht vor dem Jerusalemer Tempel, sondern am allseitig von Portiken umgebenen Teich Bethesda spielt. Im Bildzentrum befiehlt Christus einem Gelähmten: „Steh auf, nimm dein Bett und geh hin!“⁸⁵ Rechts von ihm erscheint der geheilte Mann, der tatsächlich sein Bett trägt. Die Vorgänge am Teich Bethesda waren speziell in Süditalien ein beliebtes Thema für Kirchengemälden. Antonio Verrio, dessen Karriere in Neapel

80 Eine ähnliche Argumentationsfigur wurde benutzt, um die Präsenz „katholischer“ Bilder in den Sammlungen englischer Adliger zu legitimieren. Vgl. Haynes: Popery (s. Anm. 7), S. 75 f., 81–83.

81 Ebd., S. 384.

82 Das Leinwandgemälde mit den imposanten Maßen 1,04 x 2,05 m trägt die Signatur „Ant Verrio f^{cs}“; vgl. Brett: Verrio (s. Anm. 20), S. 89, Anm. 21. Das Werk, das sich noch heute in der Royal Collection befindet, wird in deren Online-Katalog wie folgt kommentiert: „This painting relates to and largely replicates the side wall (opposite the windows) in the King’s Chapel. It seems too finished to be a sketch for this area of the scheme and is much too different to be a record of it. It is most likely that this is a ‚spin-off‘ from that project: conceivably a presentation piece or more likely an independent work made for the King after the large fresco was completed“, <https://www.rct.uk/collection/404052/christ-healing-the-sick> [letzter Zugriff: 01.04.2019]. Verrios Gemälde ist inventarisiert als OM 298, RCIN 404052, die Kopie als RCIN 402671.

83 Brett: Verrio (s. Anm. 20), S. 89; Keay: Monarch (s. Anm. 20), S. 193.

84 Mark Evans, Clare Browne, Arnold Nesselrath (Hrsg.): Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel, Ausst.-Kat. London 2010, S. 82–87. Zur intensiven britischen Auseinandersetzung mit Raffaels *Cartoons*, zu denen die *Heilung des Lahmen* zählt, vgl. Haynes: Popery (s. Anm. 7), S. 46–73.

85 Johannes 5:8.

begonnen hatte, kannte sicherlich Giovanni Lanfrancos dortige monumentale Darstellung der sogenannten *Probatica piscina*⁸⁶ und hatte sogar selbst bereits ein ähnliches Heilungswunder gemalt.⁸⁷ Es ist also gut denkbar, dass der Vorschlag, eine vielfigurige Wunderheilung für die Langseite der Kapelle auszuwählen, vom Maler selbst kam.

Laut Tenison durften Wunder Christi auf Erden gemalt werden, weil er als Mensch agiert habe. Außerdem finde sich in der Bibel nirgends ein Verbot solcher Darstellungen: „However, seeing Christ was made in the form of a man, I know not why that form which appeared to the eye might not be painted by St Luke himself without any immoral stain to his Pencil. He that found no fault with the Image of Caesar stamped on his Coin, hath said nothing which forbiddeth his own representation; with respect, I mean, to his state of manhood here on earth. For that is not pretended to be the picture or image of God-man, any more than the image of any of the Caesars, is pretended to be the picture of their souls; but it is the external resemblance of so much of his person as was visible in flesh.“⁸⁸ Die Szene am Teich Bethesda und das *Letzte Abendmahl* waren demnach akzeptabel, weil diese Darstellungen Christus als Menschen und nicht seine göttliche Natur abbildeten.

Es besteht Grund zu der Annahme, dass der königliche Kaplan Thomas Tenison seinen Traktat über Bilderverehrung genau deswegen schrieb, weil damals bereits eine aufwendige Ausmalung der königlichen Kapelle in Windsor

86 Erich Schleier: Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco, in: Erich Schleier (Hrsg.): Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli, Mailand 2001, S. 27–52, hier S. 47–50; Denise Maria Pagano: Giovanni Lanfranco a Napoli, in: Giovanni Lanfranco. Barocco in luce, Ausst.-Kat. Neapel 2001, S. 7–21, hier S. 16.

87 Bernardo De Dominici: Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani, Bd. 3, Neapel 1844, S. 378 f.: „Passò Antonio [Verrio] a Napoli, e vi fece alcune pitture, ma a noi solo è nota quella che si vede nella soffitta della Farmacopea nel collegio de' PP. Gesuiti, detto il Gesù vecchio, nella qual pittura vi pose il nome, la patria, e l'anno 1661. Rappresenta questa pittura Nostro Signore, che guarisce molti infermi, ed il componimento è molto copioso di figure, ed è ben disegnato, e dipinto, con freschezza di bel colore [...]. Fra quei, che ansiosi si appressano al Signore per esser guariti dalla sua Divina Misericordia, è la figura di un idropico condotto da due uomini, così nell'azione languente, che ben dimostra la pena che gli dà il suo male. Vi è un cieco guidato da un cane col cordino, ed in questo effigiò Antonio il suo proprio ritratto, e vi son varie donne, una delle quali stà in atto di toccare le fimbrie del vestimento del Redentore, e con tal atto dimostra esser quella guarita de' flussi di sangue. Come in S. Matteo, e nell'altra si scorge esser ella la Madre del figliuolo risuscitato, il quale ha figurato in un fanciullino. Vi sono altresì varie capricciose azioni di vari infermi, come di chi strascina per terra la storpiata vita, chi in carretta, e chi in braccio d'altre persone, ed un di costoro apparisce così estenuato, e doloroso, che assai bene esprime il suo patimento alla presenza del Salvatore. In somma così le azioni delle figure principali, come quelle di lontano, sono bellissime e maravigliose, poichè sono dipinte con una mirabile espressiva, ed il suo colorito è fresco, vivace, e di risalto.“

88 Tenison: Idolatry (s. Anm. 65), S. 277.

geplant war. Eine traditionelle anglikanische Kapellenausstattung hätte im Vergleich zu den prächtigen Staatsgemächern viel zu nüchtern und zu bescheiden gewirkt. Karl II. wünschte eine eindrucksvolle Dekoration im kontinentaleuropäischen Stil, und Tenison lieferte ihm die theologische Rechtfertigung dafür. Sein Text vertrat eine ikonophile Position, die wenig später auch außerhalb des Hofes heftig diskutiert zu werden begann.⁸⁹

Da Tenison klar zwischen verschiedenen Rezipientenkreisen unterschied, war die majestätische *Schechinah* bei Hofe genau richtig am Platz. Die gebildeten Betrachter würden nicht der Versuchung verfallen, Bilderverehrung zu betreiben. Auf das hohe Bildungsniveau des Hofes wurde auch visuell angespielt, denn die in Verrios Scheinarchitektur integrierten Spiralsäulen und Palmen galten damals als charakteristische Elemente des salomonischen Tempels.⁹⁰ Als Erbauer der Kapelle wurde König Karl II. dadurch implizit mit dem weisen König Salomo parallelisiert.

Wenngleich Tenisons Text verständlich macht, wieso katholisch wirkende Darstellungen in einer anglikanischen Kapelle akzeptabel waren, erklärt sich dadurch noch lange nicht die spezielle Auswahl der Szenen. Warum ließ Karl II. gerade jene Themen malen? Dies führt zu der zentralen Frage: Welche Botschaft wollte er dadurch vermitteln?

4. Der programmatische Zusammenhang von Kapelle und St George's Hall

Anna Keay und Wolf Burchard haben bereits darauf hingewiesen, dass das Kapellenprogramm im Zusammenhang mit der angrenzenden St George's Hall betrachtet werden muss.⁹¹ Ihren Bemerkungen zu diesem Thema bleibt jedoch noch vieles hinzuzufügen.

89 Haynes: Popery (s. Anm. 7), S. 112–120, bespricht eine in den Jahren 1681–1686 ausgetragene Kontroverse über religiöse Bilder in All Hallows Barking in London, die mit dem Sieg der ikonophilen Partei endete. Mit seinem bereits 1678 erschienenen Text behandelte Tenison folglich ein Thema, das zunächst am Hof, wenig später aber auch in der Hauptstadt und darüber hinaus relevant wurde. So führt Haynes einen ähnlichen Konflikt über Bilder im Kirchenraum in der Erzdiözese von Canterbury im Jahr 1685 an: ebd., S. 121–123. Siehe auch Addleshaw, Etchells: Setting (s. Anm. 5), S. 161.

90 Stefania Tuzi: *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Rom 2002; Heiko Weiß: *Die Baumsäule in Architekturtheorie und -praxis von Alberti bis Hans Hollein*, Petersberg 2015, S. 204–206, 213–234. Die Palmen werden explizit in den Baurechnungen erwähnt. Siehe Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13), S. 325; ebenso in Pote: *Les Delices de Windsor* (s. Anm. 59), S. 33.

91 Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 193; Burchard: *Illusion* (s. Anm. 14), S. 114f. Sehr summarisch dazu auch Sharpe: *Rebranding Rule* (s. Anm. 30), S. 120f. Zur Datierung der Ausmalung in die Jahre 1680–1683 vgl. Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13),

Das 1828/29 zerstörte barocke Bildprogramm der St George's Hall bezog sich auf den Hosenbandorden, der 1348 auf Windsor Castle gegründet worden war.⁹² Die Oculusfenster des Raumes waren mit dem blauen Band eingefasst, das dem Orden seinen Namen verlieh.⁹³ In den beiden oktogonalen Deckenbildern erschienen ebenfalls Ordensinsignien. Das zentrale ovale Deckengemälde zeigte „an apotheosis of Charles II as the current Sovereign of the Order“.⁹⁴ An der Langseite gegenüber den Fenstern befand sich ein militärischer Triumph, auf den ich später genauer eingehe. An der schmalen Schauseite des Raumes stand der königliche Thron. Charles Wilds Aquarell (*Abb. 5* und *Farbabb. 17*, S. 374) zeigt den Zustand im Jahr 1818; aus Beschreibungen wissen wir jedoch, dass ursprünglich über dem Thron eine gemalte Tapisserie hing, die den Ordenspatron, den heiligen Georg, als Drachentöter vergegenwärtigte.⁹⁵

Ebenso wie die Kapelle lehnte sich auch die St George's Hall stilistisch an die Kunst des italienischen Barock an. Wie bisher noch nicht bemerkt wurde, bestehen deutliche Bezüge zur Galleria Colonna in Rom.⁹⁶ Neben der langgestreckten, zweigeschossigen Raumform ist vor allem die Deckengestaltung vergleichbar: In eine üppig geschmückte gemalte Rahmenarchitektur sind drei fiktive Öffnungen eingepasst, deren mittlere durch Größe und Format besonders hervortritt. Die Bildfelder orientieren sich nicht – wie etwa in Versailles – zu den Langseiten, sondern sind auf die Schmalseite bzw. die longitudinale Hauptachse des Raumes ausgerichtet. Ähnlich wie

S. 327. Gibson datiert 1682–1684, wenngleich die von ihr dazu zitierten Dokumente letztlich doch bis in das Jahr 1680 zurückreichen; vgl. Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 30, 40. Bei der Barockisierung wurden die Größen der beiden Räume einander angeglichen, was ihre symmetrische Beziehung zueinander unterstrich. Siehe dazu Burchard: Illusion (s. Anm. 14), S. 104.

92 Vgl. W. Mark Ormrod: For Arthur and St George. Edward III, Windsor Castle and the Order of the Garter, in: Nigel Saul (Hrsg.): St George's Chapel Windsor in the Fourteenth Century, Woodbridge 2005, S. 13–34, hier S. 20.

93 Pyne: Windsor (s. Anm. 15), S. 176–178; Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 34.

94 Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 30.

95 Pyne: Windsor (s. Anm. 15), S. 177; Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 30; Burchard: Illusion (s. Anm. 14), S. 111.

96 De Giorgi: Verrio (s. Anm. 16), S. 109 f., Anm. 48, nennt als potentiell Vorbild „il ciclo dedicato a San Giovanni Battista, dipinto da Mattia Preti per l'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, nell'omonima chiesa a La Valletta (Malta)“, was jedoch deutlich weniger überzeugend ist. Vgl. Cynthia de Giorgi: The Conventual Church of the Knights of Malta. Splendour, history and art of St John's Co-Cathedral, Valletta 2010, S. 26–49.



Abb. 5: Charles Wild: St George's Hall, Windsor Castle, ca. 1818, Aquarell. Windsor Castle, Royal Collection: RCIN 922112

die St George's Hall besitzt das Deckenfresko der Galleria Colonna eine politische, den Auftraggeber glorifizierende Botschaft.⁹⁷

De Giorgi zufolge verbrachte Antonio Verrio die Jahre 1664/65 in Rom als einer von Pietro da Cortonas Assistenten.⁹⁸ Giovanni Paolo Schor, Cortonas damals wichtigster Mitarbeiter, entwarf genau in jenen Jahren das Deckenschema der Galleria Colonna.⁹⁹ Im selben Zeitraum scheint Verrio auch eine Reise nach Florenz unternommen zu haben, denn in einem Brief von 1665 dankte er dem Großherzog der Toskana für dessen nicht näher bezeichnete Aufträge. De Giorgi vermutet daher, dass Verrio gemeinsam mit der Cortona-Werkstatt im Palazzo Pitti tätig wurde.¹⁰⁰ Und genau dort befindet sich ein weiteres, bisher nicht erkanntes Vorbild für das Deckengemälde in Windsor Castle: die allegorische Darstellung Cosimos I. de' Medici im Gewölbe der Sala di Bona (*Abb. 6* und *Farbabb. 18*, S. 373).¹⁰¹

Auf den ersten Blick hat Poccettis Deckenfresko wenig mit der St George's Hall zu tun. Es gibt jedoch ein besonders signifikantes ikonographisches Detail, das beide Werke miteinander verbindet: Der Herrscher thront jeweils auf einem Regenbogen (vgl. *Abb. 5*).¹⁰² In der Sala di Bona leitet sich dieses Motiv von Cesare Ripas *Iconologia* her, wo die Personifikation der Urteilskraft auf einem Regenbogen sitzt (*Abb. 7*).¹⁰³ Die geometrischen Instrumente in den Händen von „Giuditio“ bzw. Großherzog Cosimo deuten

97 Christina Strunck: Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels, München 2007, S. 227–291, Tafel III, IX, 28a, 29.

98 Raffaele De Giorgi: Portrait incomplet du jeune artiste, in: Axel Hémerly (Hrsg.): Antonio Verrio. Chroniques d'un peintre italien voyageur (1636–1707), Ausst.-Kat. Toulouse 2010, S. 23–38, hier S. 35 f.

99 Strunck: Colonna (s. Anm. 97), S. 228–234.

100 De Giorgi: Portrait (s. Anm. 98), S. 37. Vgl. dazu auch Cécile Brett: Antonio Verrio (c. 1636–1707): His Career and Surviving Work, in: *The British Art Journal* 10, Nr. 3 (2009/10), S. 4–17.

101 Siehe dazu Christina Strunck: Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589–1636), *Petersberg* 2017, S. 518–520.

102 Farbabbildung von Poccettis Fresko (mit gut sichtbarem Regenbogen) in Mína Gregori (Hrsg.): *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Bd. I: Da Ferdinando I alle reggenti (1587–1628), Florenz 2005, S. 271. Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 35, erwähnte bereits den Zusammenhang von Verrios Regenbogen mit Ripas „Giuditio“ und dem Jüngsten Gericht, ohne jedoch auf Poccettis Gemälde zu verweisen und die Gerichtsikonographie mit der königlichen Kapelle in Verbindung zu setzen.

103 Cesare Ripa: *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*. With an introduction by Erna Mandowsky, Hildesheim–New York 1970, S. 185.



Abb. 6: Bernardino Poccetti: Allegorische Darstellung Cosimos I. de' Medici.
Florenz, Palazzo Pitti, Sala di Bona, Deckenbild

an, dass er das richtige Maß zu finden weiß und somit gut zu urteilen versteht.¹⁰⁴

Eine Zeichnung, die Verrios verlorenes Deckenbild dokumentiert (*Abb. 8*), zeigt eine wesentlich figurenreichere Komposition.¹⁰⁵ Die wichtigste Bildfigur, König Karl II., ist im oberen Bilddrittel angeordnet. Hinter ihm erstreckt sich über die gesamte Bildbreite das Band des Regensbogens. In Wilds Aquarell (*Abb. 5* und *Farbabb. 17*, S. 374) ist der Regenbogen auch in Farbe gut erkennbar. Dieses Motiv, das Cesare Ripa mit „Giuditio“ bzw. Urteilskraft assoziiert, hat letztlich biblische Ursprünge und verweist auf das Jüngste Gericht. In Kapitel 4 der Offenbarung des Johannes heißt es: „Und siehe, ein Thron stand im Himmel und auf dem Thron saß einer. Und der da saß, war anzusehen wie der Stein Jaspis und Sarder; und ein Regenbogen war um den Thron, anzusehen wie ein Smaragd.“¹⁰⁶ Daher erscheint Christus in Darstellungen des Jüngsten Gerichts oft auf einem Regenbogen, und seit dem frühen Mittelalter finden sich bereits Darstellungen der Majestas domini auf dem Regenbogen.¹⁰⁷ Jane Eade führt seltene englische Beispiele an Funeralmonumenten aus dem späten 16. Jahrhundert an.¹⁰⁸ Dass diese mittelalterliche Ikonographie im katholischen Kontext bis ins 18. Jahrhundert gebräuchlich blieb, mag etwa Johann Baptist Zimmermanns Deckenfresko in der Wieskirche belegen.¹⁰⁹

Ein Vergleich zwischen Verrios Komposition (*Abb. 8*) und Rogier van der Weydens Altargemälde des *Jüngsten Gerichts* (*Abb. 9*) zeigt, wie stark das Deckenbild der St George's Hall der Gerichtsikonographie verpflichtet war.¹¹⁰ So wie bei Rogier Maria und Johannes Christus anbeten, so wurde auch Karl II. von zwei sitzenden, ihm zugewandten Figuren flankiert. Sie symbolisierten seinen Triumph, indem ihm die linke Figur den Helm des Mars reichte, während die andere ihm einen Olivenzweig als Zeichen des Friedens entgegenstreckte.¹¹¹ Darüber waren – ähnlich wie die Engel mit

104 Karla Langedijk: *The Portraits of the Medici: 15th–18th Centuries*, Bd. 1, Florenz 1981, S. 139–174, bes. S. 158–161.

105 Die Zeichnung wurde publiziert von Gibson: *St George's Hall* (s. Anm. 14), S. 33 (fig. 5).

106 Offenbarung 4:2–3.

107 Susanne Rother: *Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie*, Köln u. a. 1992, S. 22–29; Raymond L. Lee, Alistair B. Fraser: *The Rainbow Bridge. Rainbows in Art, Myth, and Science*, University Park, Pennsylvania 2001, S. 43–51.

108 Siehe dazu den Beitrag von Jane Eade im vorliegenden Band, bes. S. 197.

109 Anna Bauer-Wild: *Das Bildprogramm der Wallfahrtskirche*, in: *Die Wies. Geschichte und Restaurierung. History and Restoration*, München 1992, S. 53–72, hier S. 65–70.

110 Zu Rogier van der Weydens Altar vgl. etwa Rother: *Regenbogen* (s. Anm. 107), S. 27–29.

111 Gibson: *St George's Hall* (s. Anm. 14), S. 35.



Abb. 7: *Giuditio*, in: Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603, S. 185



Abb. 8: John Francis Rigaud (?): Nachzeichnung nach Antonio Verrios Ausmalung der St George's Hall, Detail. The Royal Collection: RCIN 929202

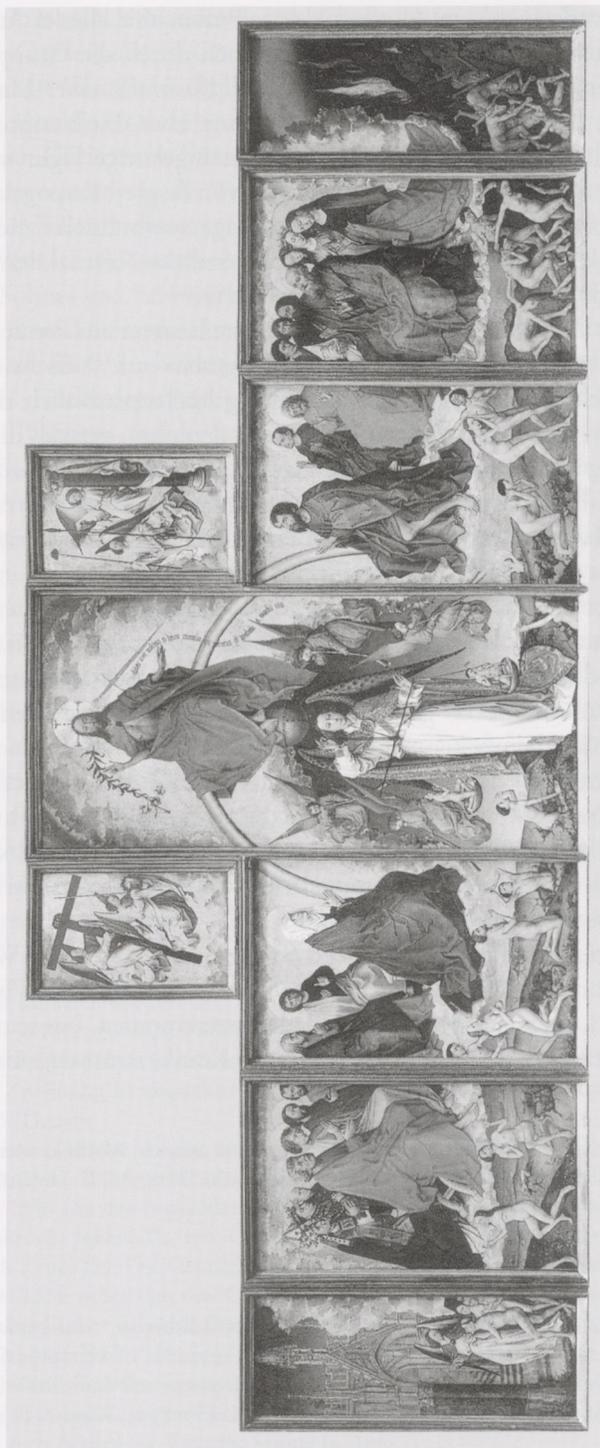


Abb. 9: Rogier van der Weyden: Weltgerichts-Altar, um 1443–1451, Beaune, Hôtel-Dieu

den Leidenswerkzeugen im Altargemälde – Putten mit allerlei Attributen zu sehen. Die sakrale Komponente wurde noch durch die Gruppe direkt über dem König verstärkt, die das gängige Bildformular einer Marienkrönung zitierte, indem zwei Allegorien die Krone über das Haupt Karls II. hielten.¹¹² Unterhalb des Königs erschien eine engelartige Figur mit erhobenem Schwert, die gewissermaßen die Stelle von Rogiers Erzengel Michael einnahm. Einer zeitgenössischen Quelle zufolge symbolisierte diese Figur die Gerechtigkeit, die „Rebellion, Faction and Sedition“ zurückdrängte und mithin über die Gegner des Königs triumphierte.¹¹³

Als Verrios Gemälde 1828 zerstört wurde, stellte man aus Pietät das Porträt Karls II. sicher und bewahrte es als Fragment auf.¹¹⁴ Es ist dadurch zweifelsfrei belegt, dass tatsächlich der König höchstpersönlich die Stelle des richtenden Christus einnahm. Wie bereits dargelegt, verwies die Kapellenausstattung auf den salomonischen Tempel und parallelisierte somit den Auftraggeber mit dem weisen Priesterkönig des Alten Testaments.¹¹⁵ In der St George's Hall ging Verrio noch einen Schritt weiter und suggerierte, dass Karl über eine christusähnliche Urteilskraft verfüge.

Im Gewölbe über dem Altar der Kapelle war das Grab Christi zu sehen.¹¹⁶ Zusammen mit den Deckengemälden des auferstandenen Christus (*Abb. 2*, S. 304) und des richtenden Königs (*Abb. 5*, S. 321) entstand somit ein narratives Kontinuum, das gewissermaßen die zentralen Aussagen des anglikanischen Glaubensbekenntnis illustrierte: „he suffered death and was buried./On the third day he rose again/in accordance with the Scriptures;/ he ascended into heaven/and is seated at the right hand of the Father./He will come again in glory to judge the living and the dead./and his kingdom will have no end.“ In diesem Zusammenhang konnte Karl II. quasi als Stellvertreter Christi wahrgenommen werden.

Die Parallele zwischen Christus und König wurde durch das Wandbild der Kapelle noch verstärkt (*Abb. 2, 3*). Während seiner gesamten Herrschaft vollzog Karl II. immer wieder rituelle Heilungszeremonien, um seinen gottbegnadeten Status zu demonstrieren. Tausende Kranke strömten zum König,

112 Man vergleiche etwa Dürers *Marienkronung*: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum u. a.: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München u. a. 2002, S. 274 f.

113 Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 35.

114 Ebd., S. 31 f.

115 Siehe oben Anm. 90.

116 Dieses Detail, das in Wilds Aquarell (*Abb. 2*) gut sichtbar ist, wird bestätigt durch George Bickham: *Deliciae Britannicae; or, the Curiosities of Hampton-Court and Windsor-Castle, Delineated, with Occasional Reflections; and embellish'd with Copper-Plates of the Two Palaces, &c.*, London 1742, S. 153; Pyne: Windsor (s. Anm. 15), S. 179.

um von ihm durch Handauflegen geheilt zu werden.¹¹⁷ Wenn er sich in Windsor Castle aufhielt, fand diese Zeremonie in der königlichen Kapelle statt. Verrios Wandbild der Krankenheilung spiegelte also quasi die Heilungswunder, die Karl zu bewirken gedachte, und suggerierte die Vergleichbarkeit von Christus und dem König als seinem irdischen Stellvertreter.¹¹⁸

Das korrespondierende Wandbild an der Langseite der St George's Hall ist nur durch Beschreibungen und eine sehr skizzenhafte Zeichnung überliefert.¹¹⁹ Das Gemälde zeigte den Triumph des sogenannten Black Prince, des ältesten Sohnes von Edward III. Der Prinz brachte die besiegten Könige von Frankreich und Schottland vor den Thron seines Vaters.¹²⁰ Als Paar gelesen, veranschaulichten die beiden Wandgemälde der Kapelle und der St George's Hall zwei verschiedene Aspekte der Monarchie: auf der einen Seite die militärischen Pflichten, auf der anderen die spirituellen Aufgaben des Königs als Heiler. Diese Gegenüberstellung verwies auf die beiden Ämter des Königs als weltlicher Herrscher und als Oberhaupt der anglikanischen Kirche.

Die spirituelle Sonderstellung des Königs kam in der Liturgie zum Ausdruck, indem er das Abendmahl allein erhielt, herausgehoben aus dem Rest der Gemeinde.¹²¹ Verrios Altargemälde des *Letzten Abendmahls* rückte gerade diese Zeremonie in den Blickpunkt und deutete damit eine weitere Parallele zwischen Christus und dem erwählten König an. John Pocklington, einer der Kapläne König Karls I., hatte den Altar als Christi Thron auf Erden bezeichnet, „the Saviour's Chaire of State upon Earth.“¹²² Diesen Bezug zwischen Altar und Thron formulierte Pocklington noch expliziter in einer Passage, in der er seine Leser über die Gottesdienste in Windsor Castle informierte: „the Author sees the Kings most sacred Majesty, and the honourable Lords of the most noble Order of the Garter, performe most low and humble reverence to Almighty God before the most holy Altar, the Throne in

117 Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 70, 112–118.

118 Ebd., S. 193: „the impact of a vast image of Christ healing in the room where Charles II himself healed must have been dramatic.“

119 Die Zeichnung ist abgebildet bei Gibson: *St George's Hall* (s. Anm. 14), S. 30 und S. 35 (Detail).

120 Bickham: *Deliciae* (s. Anm. 116), S. 168 f.; Pote: *Les Delices de Windsor* (s. Anm. 59), S. 30; Pyne: *Windsor* (s. Anm. 15), S. 179. Der schottische König David II. war bereits 1346 von den Engländern gefangengenommen worden, während der König von Frankreich, Johann II., erst 1356 durch die Schlacht von Poitiers in die Hände des Black Prince fiel. Das Gemälde zeigte vermutlich ein Turnier in Windsor, an dem am 23.04.1358 neben den drei Genannten auch König Edward III. teilnahm. Vgl. dazu Richard Barber: *Edward, Prince of Wales and Aquitaine. A Biography of the Black Prince*, New York 1978, S. 144, 152, 154.

121 Addleshaw, Eтчells: *Setting* (s. Anm. 5), S. 137; Keay: *Monarch* (s. Anm. 20), S. 69.

122 John Pocklington: *Altare Christianum: or, The dead Vicars Plea*, London 1637, S. 175. Vgl. auch Addleshaw, Eтчells: *Setting* (s. Anm. 5), S. 139.

earth of that great Lord, from whom their honour proceedeth“.¹²³ In diesem Zusammenhang betrachtet, war Verrios Altargemälde nicht nur eine Darstellung des Letzten Abendmahls, sondern visualisierte die Rolle des Altars als Christi Thron auf Erden und Ursprung der gottgegebenen königlichen Macht. Um die Sakralität des Altars zu betonen, war er durch Schranken vom Hauptraum der Kapelle abgetrennt (*Abb. 2*).¹²⁴ Die majestätische Wirkung des Altargemäldes wurde während des Gottesdienstes noch durch die Musik gesteigert, die aus der hinter dem Altar versteckten Orgel erklang.¹²⁵

Wenn die Türen von Royal Chapel und St George's Hall offenstanden, konnte man Altar und Königsthron gleichzeitig sehen, in einer überaus signifikanten räumlichen Gegenüberstellung (*Abb. 4*).¹²⁶ Thron und Altar bildeten den Fluchtpunkt der jeweiligen Raumausstattung und waren formal auf ähnliche Weise inszeniert. Wilds Aquarell von 1818 (*Abb. 5*) dokumentiert leider nicht den ursprünglichen Zustand des Thronsaals, sondern das Resultat eines späteren Umbaus. 1805 war die Orgelempore eingezogen worden.¹²⁷ Sie überschnitt die gemalten Kolossalsäulen, die einst den Thron rahmten. Im Vergleich mit den Pilastern an den Langseiten lässt sich leicht erkennen, dass die Säulen zunächst ebenso hoch gewesen sein müssen und dann gewissermaßen auf halber Höhe amputiert wurden. Wie sich an der konkaven Gebälkzone ablesen lässt, fassten die Säulen eine fingierte apsisartige Nische ein.¹²⁸ Ebenso wie Christus im Zentrum der gemalten Ka-

123 Pocklington: Altare (s. Anm. 122), S. 159. Da Pocklingtons polemischer Text 1637 erschien, bezieht er sich nicht auf die von Verrio ausgemalte Kapelle, sondern auf die gotische Schlosskapelle von Windsor Castle.

124 Die Frage nach der Platzierung des Altars im anglikanischen Kirchenraum war im 17. Jahrhundert stark umstritten. Puritanische Gemeinden bevorzugten einen hölzernen, beweglichen „communion table“, um den sich alle Gläubigen zum Abendmahl versammeln konnten. Bischof Laud und die Anhänger einer feierlicheren („High Church“) Liturgie wollten dagegen den Altar von festen Schranken bzw. „rails“ umgrenzt sehen. Vgl. dazu Packer: Anglicanism (s. Anm. 4), S. 1–14; Thurley: Chapel (s. Anm. 4), S. 238–274; Stevenson: City (s. Anm. 1), S. 279–284; Wand: Anglicanism (s. Anm. 5), S. 18f., 96–99; Yates: Buildings (s. Anm. 5), S. 30–32, 41–43, 68f.; Adleshaw, Etchells: Setting (s. Anm. 5), S. 25–34, 108–173.

125 Colvin u. a.: King's Works (s. Anm. 13), S. 326: „John Evelyn ‚liked exceedingly the Contrivance of the unseene Organs behind the Altar‘, for nothing was visible except a group of pipes revealed through the fictive semi-dome above the altarpiece“. Vgl. Bickham: Deliciae (s. Anm. 116), S. 158f. Ebenso wie Bilder im Kirchenraum gehörte auch die Orgelmusik zu dem von Bischof Laud propagierten Ideal eines feierlichen Gottesdienstes, gegen das die Puritaner während des Bürgerkriegs rebellierten: siehe oben Anm. 4.

126 Zur frontalen Beziehung von Thron und Altar, die nur in protestantischen Kontexten möglich war, vgl. den Beitrag von Veronica Biermann im vorliegenden Band, S. 239–268.

127 Gibson: St George's Hall (s. Anm. 14), S. 32.

128 Burchard hat auf diese Nischenform hingewiesen, ohne sie jedoch weiter zu interpretieren. Vgl. Burchard: Illusion (s. Anm. 14), S. 109.

ellenapsis thronte, wurde auch der König in seinem Thronsaal von einer Scheinapsis hinterfangen. Verrio zitierte somit das Formvokabular der antiken Basilika, deren Apsis zunächst für den weltlichen Richter bzw. Herrscher bestimmt gewesen war. Zur Zeit Konstantins wurde diese Struktur für Kirchen adaptiert, um die Parallele zwischen Christus und Herrscher zu betonen¹²⁹ – eine Parallele, die in Windsor Castle mit hoher visueller Überzeugungskraft erneut in Szene gesetzt wurde.

Obwohl King's Chapel und St George's Hall die Herrschaftskonzeption Karls II. in sehr genereller Weise visualisierten, bestanden doch auch Bezüge zur aktuellen politischen Situation der Entstehungszeit. Dies zeigt sich bei näherer Betrachtung des Wandbilds in der St George's Hall, dessen Thematik in der Forschungsliteratur noch nicht genauer gedeutet wurde. Wie bereits erwähnt, überliefern die schriftlichen Quellen, dass hier der siegreiche Black Prince dargestellt war, der von seinem Vater König Edward III. triumphal empfangen wurde. Wieso aber wählte man keinen der zahlreichen eigenen militärischen Erfolge König Edwards?¹³⁰ Da er den Hosenbandorden gestiftet hatte, wäre das naheliegend gewesen – verwies doch das sonstige Bildprogramm markant auf diesen Orden, dessen Mitglieder sich auf Windsor Castle zu versammeln pflegten.¹³¹ Offenbar sollte es aber nicht nur um den Gründer des Hosenbandordens, sondern auch um die Nachfolgefrage gehen.

Karl II. hatte zwar keinen legitimen männlichen Nachkommen, aber einen unehelichen Sohn, den Duke of Monmouth, der sich als „Captain General of the army“ 1679 bei einer Militäraktion in Schottland auszeichnete.¹³² Im Unterschied zu Jakob, dem katholischen Bruder des Königs, gehörte er der Church of England an, weswegen viele Mitglieder des Hofes ihn zu Karls Nachfolger machen wollten.¹³³ Ähnlich wie dem Black Prince blieb es ihm aber verwehrt, König zu werden, denn Karl II. unterstützte seinen Bruder, der schließlich als Jakob II. den Thron bestieg.

Wie nahm nun das Bildprogramm auf diese Situation Bezug? Die Verdienste des jungen Heerführers und Königssohns wurden einerseits durch den Triumph des Black Prince gewürdigt; wer mit der englischen Ge-

129 Richard Krautheimer: *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven, CT–London 1986, S. 39–43.

130 Zu Edwards großem Ruhm als Feldherr vgl. W. Mark Ormrod: *Edward III*, New Haven, CT–London 2011, S. 587–589.

131 Zum „Garter Feast“ auf Windsor Castle vgl. Burchard: *Illusion* (s. Anm. 14), S. 116f.

132 Wyndham: *Duke* (s. Anm. 30), S. 65, 74f. Möglicherweise war der Erfolg des Duke of Monmouth in Schottland der Grund, warum in das Wandbild auch ein besiegter schottischer König aufgenommen wurde, obwohl der Black Prince an dessen Gefangennahme gar nicht beteiligt gewesen war. Siehe dazu oben Anm. 120.

133 Ebd., S. 90–117.

schichte vertraut war wusste andererseits jedoch, dass der Black Prince niemals König geworden war. Indem die Gestaltung der St George's Hall so markant die christusgleiche Urteilskraft Karls II. betonte, warb sie dafür, seiner eigenen Regelung der Nachfolgefrage zu vertrauen und deren Weisheit nicht anzuzweifeln. Das Bildprogramm suggerierte, dass Karl allein die Entscheidung über seine Nachfolge oblag. Diese aktuelle Botschaft wurde im 18. Jahrhundert durchaus noch wahrgenommen, wie zeitgenössische Quellen belegen. Unter den Feinden des Königs, die am unteren Bildrand aus dem Gemälde gestürzt wurden (*Abb. 8*), meinte man nämlich den Earl of Shaftesbury zu erkennen, der in der Nachfolgefrage den Duke of Monmouth favorisiert und protegiert hatte.¹³⁴

5. Transfers zwischen katholischen und protestantischen Kulturen

In diesem Beitrag wurden vier verschiedene Arten von Transferbeziehungen zwischen katholischen und protestantischen Kulturen betrachtet. Der evidenteste Transfer erfolgte auf der ästhetischen bzw. stilistischen Ebene: Karl II. wollte mit den führenden kontinentaleuropäischen Kunstzentren konkurrieren und beauftragte deshalb Antonio Verrio mit der Neugestaltung von Windsor Castle in einem barocken Stil, der letztlich vom Rom der Päpste ausgegangen war.¹³⁵ Der Gebrauch dieses katholisch konnotierten stilistischen Idioms in einem anglikanischen Kontext war generell unproblematisch, wie am Beispiel des königlichen Audienzimmers gezeigt werden konnte. Schwierigkeiten entstanden nur dann, wenn es um die Ausstattung von Sakralräumen ging, die nach anglikanischem Brauch auf Bilder verzichten sollten. Deswegen waren auch Übersetzungsleistungen auf der theologischen Ebene erforderlich. Da der König eine figurative Kapellenausmalung

134 Ashmole: *Antiquities* (s. Anm. 26), S. 118; Pote: *Les Delices de Windsor* (s. Anm. 59), S. 29.

135 Karl II. rivalisierte insbesondere mit seinem Cousin Ludwig XIV. und dessen Schloss Versailles. Zur europäischen Rezeption von Versailles vgl. Hendrik Ziegler: „His house at Versailles is something the foolishest in the world“. *La Grande Galerie de Versailles à travers les récits de voyageurs et d'ambassadeurs étrangers autour de 1700*, in: Christina Strunck, Elisabeth Kieven (Hrsg.): *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, München 2010, S. 351–382. Inwiefern die Gestaltung von Windsor umgekehrt auf Versailles zurückgewirkt haben könnte, wäre noch zu untersuchen. Jedenfalls ist es bemerkenswert, dass die 1699–1710 errichtete Schlosskapelle von Versailles eine mit Verrios Deckenbild vergleichbare illusionistische Darstellung des auferstandenen Christus enthält. Vgl. Pierre Lemoine: *Versailles and Trianon*, Paris 1990, S. 30–34. Bereits 1682 hatte Charles Le Brun einen teilweise ähnlichen, jedoch nicht realisierten Entwurf für ein Deckenbild in der damaligen Schlosskapelle von Versailles geliefert (Jean-Marie Pérouse de Montclos, Robert Polidori: *Versailles*, Köln 1996, S. 332).

wünschte, musste Thomas Tenisons Traktat *Of Idolatry* die Legitimation dafür liefern und einen Kompromiss zwischen katholischer Bildkultur und anglikanischer Theologie formulieren.

Die dritte diskutierte Transferbewegung erfolgte auf der Ebene der Bildmotive: Eine katholische Bildformel – Christus auf dem Regenbogen – wurde adaptiert zwecks Magnifizierung eines anglikanischen Königs. Dieser Transfer betraf jedoch nicht nur das *image* des Herrschers, sondern – viertens, viel grundlegender – das Konzept der Souveränität selbst. Vereinfacht gesagt, ist das Bildprogramm der königlichen Kapelle und der St George's Hall ein Plädoyer für eine absolutistische Herrschaft im kontinentaleuropäischen Sinne. Wie bereits sein Vater betonte Karl II., dass er nur Gott untertan und keinesfalls dem Parlament verpflichtet sei.¹³⁶ Die Auflösung des Parlaments im Jahr 1681 und die darauf folgende Alleinherrschaft des Königs waren gewissermaßen schon in dem für Windsor konzipierten Bildzyklus vorgezeichnet.

Da die Ausstattung von Windsor Castle erst kurz vor dem Tod Karls II. fertiggestellt wurde und seine Nachfolger andere Residenzen favorisierten,¹³⁷ sind aus dem 17. Jahrhundert nur sehr wenige Kommentare zu Verrios Werken in Windsor überliefert.¹³⁸ Erst im 18. Jahrhundert begegnen ausführliche Beschreibungen des Schlosses in der Guidenliteratur.¹³⁹ Zu dieser Zeit hatte sich das Verhältnis zur „päpstlichen“ Kunst bereits grundlegend gewandelt. Die italienische Sakralarchitektur des Barock erfuhr eine zunehmend positive Bewertung,¹⁴⁰ und in der Diskussion über die Ausmalung

136 Hierin folgte er dem Vorbild Karls I., der ebenfalls das Parlament aufgelöst hatte und Rubens den Absolutheitsanspruch der englischen Monarchie an der Decke des Banqueting House von Whitehall Palace darstellen ließ. Vgl. Gregory Martin: Rubens. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall, Bd. 1, London–Turnhout 2005, S. 95–103; Simon Thurley: Whitehall Palace. The Official Illustrated History, London 2008, S. 62f.; Gregory Martin: Rubens in London. Art and Diplomacy, London–Turnhout 2011, S. 121–137.

137 Colvin u. a.: King's Works (s. Anm. 13), S. 330–334.

138 Zu den zeitgenössischen – lobenden – Beschreibungen von John Evelyn und Celia Fiennes vgl. John Bray (Hrsg.): Memoirs, illustrative of the life and writings of John Evelyn, Esq. F.R.S. [...], Bd. 1, London 1818, S. 569; Christopher Morris: The Illustrated Journeys of Celia Fiennes 1685–c. 1712, Stroud 1995, S. 218; Colvin u. a.: King's Works (s. Anm. 13), S. 326; St. John Hope: Windsor (s. Anm. 15), Bd. 1, S. 345, Anm. 54.

139 Über das „Royal Apartment“ mit Kapelle und St George's Hall berichten z. B. Ashmole: Antiquities (s. Anm. 26), S. 115–119; Bickham: Deliciae (s. Anm. 116), S. 153–178; Pote: Les Delices de Windsore (s. Anm. 59), S. 22–33.

140 Anne-Françoise Morel: The Ethics and Aesthetics of Architecture. The Anglican Reception of Roman Baroque Churches, in: Architectural Histories 4, Nr. 1 (2016), Art. 17, S. 1–13, hier S. 2, 4, 11.

der St Paul's Cathedral in London setzte sich die Auffassung durch, dass religiöse Historienbilder in der Hauptkirche des Anglikanismus durchaus vertretbar und erwünscht seien.¹⁴¹ Antonio Verrios Ausgestaltung der königlichen Kapelle von Windsor Castle stand somit am Anfang einer Entwicklung, die das britische Kunstverständnis von Grund auf transformierte.

Bildnachweise/Image Credits

- Abb. 1: nach Stevenson: *City* (s. Anm. 1), S. 171
 Abb. 2, 3: Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018
 Abb. 4: nach Colvin u. a.: *King's Works* (s. Anm. 13), S. 319
 Abb. 5: Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018/
 Foto: Todd-White Art Photography
 Abb. 6: Florenz, Galleria degli Uffizi
 Abb. 7: nach: Ripa: *Iconologia* (s. Anm. 103), S. 185
 Abb. 8: nach Gibson: *St George's Hall* (s. Anm. 14), S. 33
 Abb. 9: nach Caterina Limentani Viridis/Mari Pietrogiovanna: *Flügelaltäre. Bemalte Polyptychen der Gotik und Renaissance*, München 2002, S. 23

141 Richard Johns: „An Air of Grandeur & Modesty“. James Thornhill's Painting in the Dome of St Paul's Cathedral, in: *Eighteenth-Century Studies* 42, Nr. 4 (2009), S. 501–527.