

Christina Strunck

Am seidenen Faden

Königin Katharina von Braganza, der *Popish Plot* und das *Queen's Presence Chamber* in Windsor Castle

Als dem englischen Parlament am 8. Mai 1661 die Verlobung von König Charles II. mit der portugiesischen Infantin Katharina von Braganza verkündet wurde, hielt sich die Begeisterung sehr in Grenzen. Die Braut entstammte zwar einer Dynastie, die man für sagenhaft reich hielt, war aber Katholikin. Bei ihrer Ankunft im August 1662 mokierte man sich über ihr altbackenes Erscheinungsbild, während der König sich sowieso lieber mit seiner aktuellen Mätresse vergnügte. Dass die Zahlung der vereinbarten hohen Mitgift unterblieb, verbesserte die Situation nicht gerade. Zu allem Unglück stellte sich der erhoffte männliche Nachwuchs nicht ein. Die dynastische Krise, die England in den 1670er-Jahren in Atem hielt, wurde daher nicht zuletzt der Königin angelastet.¹

In Anbetracht der höchst problematischen Position Katharinas von Braganza drängt sich die Frage auf, wie sie selbst sich der britischen Gesellschaft darzustellen suchte. Welche Botschaften wollte die Königin durch die Ausstattung ihrer Audienzgemächer vermitteln? Diese Frage verdient eine eingehendere Untersuchung, kann aber im Rahmen des vorliegenden kurzen Texts nur an einem einzigen Fallbeispiel angerissen werden.

Die barocke Neuausstattung von Windsor Castle war der prestigereichste Kunstauftrag der gesamten Regierungszeit Charles' II. Der König betraute damit den aus Süditalien (Lecce) stammenden Maler Antonio Verrio, der zuvor in Neapel, Rom, Florenz, Toulouse und Paris tätig gewesen war. Zwischen 1676 und 1684 schuf Verrio 15 Deckengemälde in den königlichen Appartements und malte zudem vier Treppenhäuser, die königliche Kapelle und den großen Festsaal (St George's Hall) aus.² Im Folgenden soll Verrios Gestaltung des *Queen's Presence Chamber* einem *close reading* unterzogen werden.

Das *Queen's Presence Chamber* grenzte an das *Guard Chamber* an und war somit das erste, öffentlichste Audienzzimmer der Königin, während das darauf folgende *Privy Chamber* zum Empfang privilegierterer Gäste diente.³ Ein Schlossführer von 1755 erklärte die Ikonografie von Verrios Deckenbild (Taf.) wie folgt:

„On the Ceiling of this Room is Queen Catherine, attended by Religion, Prudence, Fortitude, and other Virtues, under a Curtain spread by Time, and supported by Zephyrs, with Fame sounding the happiness of Britain; Underneath is Justice driving away Sedition, Envy, and other evil Genii.“⁴

Diese Interpretation ist über die Jahrhunderte hinweg unhinterfragt perpetuiert worden und findet sich mit nur leichten Variationen auch noch in der aktuellsten Forschungsliteratur⁵ - ohne dass der Versuch gemacht worden wäre, die anderen Bildfiguren zu benennen oder gar den Sinn der gesamten Allegorie zu ergründen.

Die Ausstattung von Windsor Castle konkurrierte mit der etwa gleichzeitigen Dekorationskampagne in Versailles, zeichnete sich allerdings durch einen grundlegend anderen Präsentationsmodus aus. In den königlichen Appartements von Versailles stellte Charles Le Brun ausschließlich Figuren aus der antiken Geschichte und Mythologie dar, während Ludwig XIV. erst in einer späteren Planungsphase (in der ab 1680 ausgemalten Spiegelgalerie) höchstpersönlich in Erscheinung trat. In Windsor integrierte Verrio hingegen von Anfang an eindeutig erkennbare Porträts von König und Königin in seine allegorischen Kompositionen⁶ – so auch im Queen's Presence Chamber, wo die zentrale dunkelhaarige Frauengestalt zweifelsfrei als Katharina von Braganza identifiziert werden kann.⁷

Die Königin ist umgeben von den vier Kardinaltugenden, die ihre kanonischen Attribute präsentieren (Abb. 1). Die prominenteste Position zur Rechten Katharinas nimmt Justitia mit ihrem erhobenen Schwert ein, während Fortitudo (mit Säule) ihr Pendant zur Linken bildet. Zu ihren Füßen sitzen Prudentia (mit Spiegel und Schlange) und Temperantia, die Wasser in den Wein gießt. Die Prominenz des Themas Justitia wird noch verstärkt durch den Erzengel Michael, dessen roter Mantel und dynamische Haltung ihn aus dem Bildgeschehen herausheben. Mit Waagschale und erhobenem Richtschwert triumphiert er über eine Gruppe von vier schauerlichen Gestalten, dem bereits zitierten Palastführer von 1755 zufolge „Sedition, Envy, and other evil Genii“.

Die restlichen Figuren, die weder in der historischen noch in der modernen Literatur zum Thema identifiziert werden, seien hier nur ganz knapp benannt. Die meisten lassen sich durch ihre Attribute leicht bestimmen. Links oben befindet sich Neptun, wohl in Begleitung seiner Gemahlin Amphitrite; darunter lagern auf einer Wolkenbank (von links nach rechts) Mars, Minerva und Diana. Die beiden Gottheiten ohne Attribute, die auf derselben Wolkenmasse sitzen, dürften Pluto und Proserpina sein, denn unterhalb von ihnen erscheint der Höllenhund Cerberus, während ein böser Genius den Zweizack als typisches Attribut Plutos präsentiert.

Auf der rechten Deckenseite setzt sich das Panorama der olympischen Gottheiten fort. Den Regeln der höfischen Hierarchie entsprechend, nehmen die Herrscher des Olymp, Jupiter und Juno, die höchste Position ein. Unter ihnen sind Apoll und zwei Götter ohne Attribute (Venus und ihr Gemahl Vulcan?) angeordnet, noch eine Stufe darunter Bacchus, Herkules und eine Sphinx. Der grün gekleidete Götterbote Merkur wendet sich an sein weibliches Pendant (Iris auf dem Regenbogen) und zeigt ihr zwei Putten, die eine Sichel und den Ouroboros als Zeichen der Ewigkeit halten. Die Sichel haben sie offenbar Chronos entwendet, der gerade damit beschäftigt ist, einen Baldachin über Katharina auszubreiten. Diese Konstellation deutet an, dass Chronos bzw. die Zeit entmachtete wurde, d. h. dass Katharinas Ruhm (visualisiert durch die über ihr schwebende Figur der Fama) in Ewigkeit andauern wird.

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine insgesamt ziemlich konventionelle barocke Allegorie, die sich auf die Raumfunktion bezieht. Da das Queen's Presence Chamber als Audienzzimmer diente, führte das Deckenbild den Gästen das erwünschte Verhalten vor Augen: Die gesamte himmlische Hofgesellschaft orientiert sich auf die Königin hin, während Kritiker oder gar Feinde ihre gerechte Strafe empfangen. Der heilige Michael verbannt sie vom Hof bzw. stürzt sie unter dem Gebell des Cerberus in den Hades hinab. Nach dem althergebrachten Schema der Psychomachie triumphiert die Königin inmitten ihrer personifizierten Tugenden über die Laster.

Diese erste, offensichtliche Aussage besaß eine gewisse überzeitliche Gültigkeit und konnte daher auch von späteren Königinnen aufgegriffen werden. So beauftragte Queen Anne mehr als zwei Jahrzehnte später Antonio Verrio mit einem ganz ähnlichen Deckenbild in Hampton Court Palace.⁸ Neben



Abb. 1 Antonio Verrio, *Apotheose Katharinas von Braganza*, 1679.
Windsor Castle, Queen's Presence Chamber, Deckenbild

der allgemeinen Botschaft konnten Katharinas Zeitgenossen im Queen's Presence Chamber von Windsor Castle jedoch noch eine zweite, hochaktuelle Lektüreebene entdecken, die ich nun durch ein *close reading* freilegen möchte.

Um den aktuellen Bezugsrahmen des Gemäldes verstehen zu können, ist es zunächst erforderlich, die genaue Datierung des Werks zu bestimmen. Die Zahlungsdokumente zur Ausstattung von Windsor Castle sind bereits vor einem Jahrhundert ausgewertet worden. Aus den damaligen Forschungen geht hervor, dass die Ausmalung des Queen's Presence Chamber in einer Rechnung erwähnt wurde, die den Zeitraum zwischen Oktober 1678 und September 1680 umfasst.⁹ Eine präzisere Datierung ist durch einen erst kürzlich digitalisierten *Builders Account* möglich. Wie sich diesem entnehmen lässt, wurden in den neun Monaten zwischen Ende Oktober 1678 und Anfang August 1679 vier Gemächer ausgemalt, von denen das „Queenes Presence Chamber“ das letzte war.¹⁰ Da es sich bei einem der vier Räume um das Prunktreppenhaus des Königs handelte, das sowohl mit Wand- als auch mit Deckenbildern geschmückt wurde, müssen für dieses ca. drei Monate veranschlagt werden, während die Deckengemälde in den anderen drei Sälen je ca. zwei Monate beansprucht haben dürften. Somit ergibt sich, dass Verrio das Queen's Presence Chamber im Juni und Juli 1679 ausgestattet hat. Mit diesem Hintergrundwissen ist es nun aufschlussreich, sich zu vergegenwärtigen, in welcher Lage Katharina von Braganza sich befand, als die Entwürfe für das besagte Gemälde entstanden.

Durch die Kinderlosigkeit des Königspaars zeichnete es sich in den 1670er-Jahren ab, dass die Krone dereinst an James, den jüngeren Bruder des Königs, fallen würde. Dessen Konversion zum Katholizismus war vielen englischen Politikern ein Dorn im Auge. Deswegen kam ihnen der sogenannte *Popish Plot* gerade recht: eine fiktive Jesuitenverschwörung, die im August 1678 „aufgedeckt“ wurde.¹¹ Da die Jesuiten angeblich geplant hatten, Charles II. zu ermorden, um James möglichst rasch auf den Thron zu bringen und dadurch England zu rekatholisieren, ließen sich nun in großen Teilen

der Bevölkerung antikatholische Ressentiments schüren. Dies führte zur *Exclusion Crisis*, d. h. zu einem erbitterten, über mehrere Jahre (1679–1681) betriebenen Versuch des Parlaments, James von der Thronfolge auszuschließen.¹² Zudem plädierten Politiker wie Lord Shaftesbury dafür, dass der König sich von seiner Gemahlin scheiden lassen solle, um einen protestantischen Erben zu zeugen.¹³

Die Katholikin Katharina von Braganza wurde in ein schlechtes Licht gerückt, indem man sie beschuldigte, an der Verschwörung beteiligt gewesen zu sein. Im November 1678 behaupteten mehrere „Zeugen“ öffentlich, ihr Leibarzt George Wakeman habe den König vergiften wollen. Die Königin höchstpersönlich habe nicht nur diesen Mordanschlag gebilligt, sondern in ihrem Palast auch einen Friedensrichter töten lassen, der mit der Aufdeckung des Komplotts befasst war. Eine ihrer Hofdamen habe um den Leichnam getanzt.¹⁴

Im Winter 1678/79 hing das Leben der Königin an einem seidenen Faden.¹⁵ Im Februar 1679 verbreitete sich in Portugal das Gerücht, sie sei im Tower von London eingekerkert.¹⁶ Verzweifelt schrieb sie an ihren Bruder, den portugiesischen König, und bat um seine Unterstützung. Dom Pedro II. schickte als seinen Gesandten den Marquês de Arronches, der im Mai 1679 in London eintraf.¹⁷

Während viele der angeblichen Verschwörer sehr schnell abgeurteilt und hingerichtet worden waren, zögerte man das besonders problematische Verfahren gegen Wakeman, den Leibarzt der Königin, hinaus. Der Prozess begann schließlich am 18. Juli 1679 und endete mit einem Freispruch. Da dies insbesondere auch die Königin entlastete, munkelte man in London, der portugiesische Diplomat habe das Urteil „gekauft“.¹⁸

Wie aus den oben zitierten Dokumenten hervorgeht, begann Antonio Verrio seine Arbeit im Queen's Presence Chamber im Juni 1679 und stellte das Deckenbild vor Anfang August 1679 fertig. Die Konzeption des Gemäldes geht also auf die höchst kritische Zeit vor dem Wakeman-Prozess zurück. Damals stand keinesfalls fest, ob die Königin über ihre Feinde triumphieren würde. Noch 1681 schrieb sie an ihren Bruder: „my life at present is in great danger.“¹⁹ Erst nach der Verhaftung Shaftesburys war ihre Position endgültig gesichert.²⁰

Die Zeitgenossen verstanden sicherlich, dass die doppelte Präsenz von Justitia in Verrios Deckenbild (als Tugendpersonifikation und verkörpert durch den heiligen Michael) auf die aktuellen Anschuldigungen gegen die Königin Bezug nahm. Das Gemälde suggeriert, Katharinas Tugenden seien über jeden Zweifel erhaben. Justitia schaut bewundernd zu ihr auf, während sich die Trompete der Fama auf Justitia richtet (Taf.): So als sei schon abzusehen, dass die Gerechtigkeit den Ruhm der Königin wiederherstellen werde.

In einem Brief an ihren Bruder schilderte Katharina von Braganza sich keineswegs als Opfer einer politischen Intrige, sondern als Objekt eines Machtkampfs zwischen Gut und Böse:

„I am most sure of my Innocence of all those things which Malicious Reports do impugne against me; likewise I am sure the King alsoe doth hold me innocent of them, and all those who are fair-minded; but for the Evil-minded there be no greater crime than Innocence; my trust is that the Almighty will establish the Truth, 'tis to His Hands I commend myself, desiring nothing save to conform to His Will. See to it that Special Prayers and pious deeds are continu'd that it may help us in being heard.“²¹

Dieser Brief datiert vom 17. März 1679, d. h. genau aus jener Zeit, in der das Bildprogramm für das Queen's Presence Chamber entwickelt worden sein dürfte. Verrio benutzte seine allegorische Bild-

sprache, um – ganz im Sinne der Königin – die metaphysischen Triebkräfte des aktuellen Konflikts als ein Ringen zwischen Gut und Böse anschaulich zu machen. Da die Königin dem Brief zufolge auf himmlische Hilfe hoffte, könnte die Einfügung des Erzengels Michael sogar auf ihre persönliche Initiative zurückgehen.

Verrios Deckenbild, das auf den ersten Blick wie eine konventionelle barocke Herrscherapotheose wirkt, scheint vielmehr als eine Art *self-fulfilling prophecy* gedacht gewesen zu sein: Durch ihre thronende Position und den imposanten Baldachin stattete der Künstler die Königin visuell mit einer Autorität aus, die sie in jenem Moment keineswegs besaß. Der gemalte Triumph über die Personifikationen des Bösen sollte den Ausgang des aktuellen Konflikts vorwegnehmen und somit dazu beitragen, durch überzeugende *publicity* das gewünschte Ergebnis zu erzielen.

Anmerkungen

- Lillias Campbell Davidson, *Catherine of Bragança, Infanta of Portugal & Queen-Consort of England*, London 1908; Hebe Elsna, *Catherine of Braganza. Charles II's Queen*, London 1967; Edward Corp, *Catherine of Braganza and Cultural Politics*, in: Clarissa Campbell Orr (Hrsg.), *Queenship in Britain 1660–1837. Royal Patronage, Court Culture and Dynastic Politics*, Manchester 2002, S. 53–73; Lorraine Madway, *Rites of Deliverance and Disenchantment. The Marriage Celebrations for Charles II and Catherine of Braganza, 1661–62*, in: *The Seventeenth Century* 27.1 (2012), S. 79–103; Sarah-Beth Watkins, *Catherine of Braganza. Charles II's Restoration Queen*, Winchester, Washington 2016; Anna-Marie Linnell, *Becoming a Stuart Queen Consort. Nuptial Texts for 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. 153–171; Adam Morton, *Sanctity and Suspicion. Catholicism, Conspiracy and the Representation of Henrietta Maria of France and Catherine of Braganza, Queens of Britain*, in: *Ibid.*, S. 172–201.
- Eine umfassende Analyse des gesamten Bildprogramms ist Teil meines Buchs *Britain and the Continent, 1660–1727* (erscheint 2021 bei De Gruyter).
- Zu Zeremoniell und Raumfunktionen in englischen Palästen des 17. Jhs. siehe Hugh Murray Baillie, *Etiquette and the Planning of State Apartments in Baroque palaces*, in: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 101 (1967), S. 169–199, S. 172–181. Zum Bildprogramm des Queen's Privy Chamber vgl. Christina Strunck, *Flammende Liebe, höfische Intrigen und internationale Politik. Antonio Verrios Ausmalung des Queen's Audience Chamber in Windsor Castle*, in: Stephan Hoppe, Heiko Laß, Herbert Karner (Hrsg.), *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen*, München 2020, S. 241–251.
- Joseph Pote, *Les Delices de Windore. Or, a Description of Windsor Castle, and The Country Adjacent [...]*, Eton 1755, S. 16.
- Raffaele De Giorgi, „Couleur, couleur!“ Antonio Verrio: *Un pittore in Europa tra Seicento e Settecento*, Florenz 2009, S. 106; Cécile Brett, *Antonio Verrio (c. 1636–1707). His Career and Surviving Work*, in: *The British Art Journal* 10, 3 (2009), S. 4–17, S. 8; Cécile Brett, *Antonio Verrio à Londres. Une carrière triomphale*, in: Axel Hémerly (Hrsg.), *Antonio Verrio. Chroniques d'un peintre italien voyageur (1636–1707)*, Toulouse 2010, S. 85–123, S. 88; Lydia Hamlett, *Mural Painting in Britain 1630–1730. Experiencing Histories*, New York, London 2020, S. 47.
- Zur Rezeption von Windsor Castle in Versailles siehe Strunck 2020 (wie Anm. 3), S. 245–247.
- Vgl. Rufus Bird, Martin Clayton (Hrsg.), *Charles II. Art & Power*, London 2017, S. 111, 125, 167, 172.
- Vgl. dazu Strunck (wie Anm. 2), Kap. 6.
- 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. 320.
- Das Dokument trägt den Titel *The Builders Accou[nt] for Windsor Castle, 1676 & 1677*, umfasst aber den gesamten Zeitraum zwischen 1676 und 1688. Die alte Signatur (Windsor Royal Library 1.B.6b) wurde neuerdings in Royal Archives SP/ADD/1/158 geändert. Ein Digitalisat ist zugänglich über die Datenbank *State Papers Online*. Die hier relevanten Angaben finden sich auf fol. 5v–6r sowie 16v (*terminus ante quem* August 1679).
- Grundlegend hierzu Anna Maria Crinò, *Il Popish Plot nelle relazioni inedite dei residenti granducali alla corte di Londra (1678–1681). Fonti della storia d'Inghilterra nell'Archivio di Stato di Firenze*, Rom 1954; John Kenyon, *The Popish Plot*, London 1972.
- Einen guten Forschungsüberblick zu dieser Thematik gibt Lionel K.J. Glassey, *Shaftesbury and the Exclusion Crisis*, in: John Spurr (Hrsg.), *Anthony Ashley Cooper, First Earl of Shaftesbury, 1621–1683*, Farnham 2011, S. 207–231.
- Davidson 1908 (wie Anm. 1), S. 301, 338; Kenyon 1972 (wie Anm. 11), S. 110; Glassey 2011 (wie Anm. 12), S. 226; Morton 2017 (wie Anm. 1), S. 187.
- Crinò 1954 (wie Anm. 11), S. 75–76; Kenyon 1972 (wie Anm. 11), S. 52, 93–94, 110–111, 113–114.
- Davidson 1908 (wie Anm. 1), S. 317–318.
- Ibid.*, S. 323; Crinò 1954 (wie Anm. 11), S. 63.
- Virginia Rau, *Letters from Catherine of Bragança, Queen-Consort of Charles II, to her brother, Dom Pedro II, King of Portugal (1679–1691)*, in: *The Historical Association, Lisbon Branch, Ninth Annual Report & Review, 1945*, S. 559–572, S. 561.
- Crinò 1954 (wie Anm. 11), S. 78, 81–83; Kenyon 1972 (wie Anm. 11), S. 168–169, 177.
- Davidson 1908 (wie Anm. 1), S. 350.
- Ibid.*, S. 354.
- Rau 1945 (wie Anm. 17), S. 564.