

Christina Strunck

Ein intersektionaler Blick auf Princess bzw. Queen Anne in den Bildkünsten (1678–1714): Rollenbilder in Abhängigkeit von sozialen, politischen und konfessionellen Faktoren

Die Lebensgeschichte von Queen Anne ist keine geradlinige Königinnen-Biographie, sondern weist einige ungewöhnliche Brüche auf, die eine intersektionale Analyse ihrer Kunstpatronage besonders interessant machen.¹ Anne wurde am 6. Februar 1665 als zweite Tochter von James, Duke of York, und seiner Ehefrau Anne Hyde geboren. James war der jüngere Bruder des englischen Königs Charles II. und führte zu dieser Zeit als *Lord High Admiral* die englische Flotte im Zweiten Englisch-Niederländischen Seekrieg an. Anne Hyde stammte aus einer bürgerlichen, vom Hochadel als „very mediocre“ eingeschätzten Familie.² Da Charles II. keine legitimen Nachkommen hatte, bestieg sein jüngerer Bruder 1685 als James II. den Thron. Prinzessin Anne rückte damit in der Thronfolge nach oben und unterstützte 1688 ihre ältere Schwester Mary und deren Ehemann Wilhelm von Oranien dabei, ihren Vater James II. zu stürzen. 1689 wurde das Paar gemeinsam gekrönt (als William III. und Mary II.); zudem wurde festgelegt, dass Anne als Königin nachfolgen werde, falls die Ehe von William und Mary kinderlos bleiben sollte. So gelangte Anne 1702 tatsächlich an die Macht und regierte Großbritannien bis zu ihrem Tod am 1. August 1714. Da sie England und Schottland 1707 durch den *Act of Union* vereint hatte, amtierte sie als die erste Königin des Königreichs Großbritannien – ein Lebensweg, von dem bei ihrer Geburt niemand auch nur zu träumen gewagt hätte.

¹ Der folgende kurze Überblick basiert auf der maßgeblichen Biographie Queen Annes von Gregg 1980.

² Winn 2014, 65. Ihr Vater Edward Hyde wurde erst 1660, im Jahr von Annes Hochzeit, von Charles II. in den Adelsstand erhoben.

Trotz dieser geradezu abenteuerlichen Biographie hat Queen Anne in der Forschung relativ wenig Aufmerksamkeit gefunden. Obwohl Großbritannien unter ihrer Herrschaft zur Weltmacht aufstieg, schrieben die meisten Historiker diese Entwicklung nicht der Königin, sondern ihren Ministern zu: „When we speak of the age of Queen Anne we cannot possibly associate the greatness of the era with any genius of inspiration coming from the woman whose name it bears.“³ Vor allem Edward Gregg und Robert Bucholz haben sich um eine differenziertere Sicht auf Annes Biographie bemüht.⁴ Bucholz zufolge liegt die verbreitete Abwertung der Monarchin nicht nur in einer generell misogynen Einstellung begründet, sondern auch in dem Umstand, dass Anne sich (anders als Elizabeth I.) dezidiert nicht männlich gegeben habe. Stattdessen habe sie dem „contemporary ideal of the good housewife“ entsprochen und sei dafür sowohl von männlichen Historikern als auch von feministischer Seite verachtet worden.⁵

Angesichts des generell eher geringen Interesses an Queen Anne ist der Forschungsstand zu ihrer Kunstpatronage erst recht überschaubar. Wenngleich zum 300. Todestag der Königin zwei Bücher erschienen, die sogar „the arts“ im Titel führen, konzentrieren sich diese Arbeiten auf Literatur und Musik.⁶ Annes wichtigste architektonische Initiative, der Fifty New Churches Act, wurde bereits umfassend untersucht, wobei das Forschungsinteresse primär den beteiligten Architekten und ihren Werken galt.⁷ Daneben existieren einzelne Aufsätze zu Darstellungen Queen Annes in den Bildkünsten,⁸ doch fehlt bislang eine Studie, die Annes Auftraggeberschaft im Bereich von Architektur, Malerei, Skulptur, Graphik und Kunsthandwerk systema-

³ Justin McCarthy 1911, zit. nach Bucholz 2002, 94.

⁴ Gregg 1980; Bucholz 1993; Bucholz 2002; Bucholz 2009.

⁵ Bucholz 2009, 244–248 (Zitat: 245).

⁶ Die Studie von Winn 2014 ist biographisch aufgebaut und nimmt insbesondere Musik und Literatur in den Blick; Werke der bildenden Kunst werden nur illustrierend eingesetzt und nicht eingehend besprochen. Dasselbe gilt für Winn 2015. Der von Cedric D. Reverand II. herausgegebene Band *Queen Anne and the Arts* versammelt insgesamt 13 Aufsätze, von denen sich aber nur je einer mit Bildkünsten bzw. Architektur befasst (Winn 2015, Reverand 2015).

⁷ Siehe etwa Bill 1979; Downes 1980, 156–170; Port 1986; De La Ruffinière du Prey 2000; Friedman 2011, 355–383; Reverand 2015, 228–230, 233–235.

⁸ Friedman 1976; Dolman 2009; van Hensbergen 2014; Barber 2016; van Hensbergen 2016; Brett 2020.

tisch analysiert.⁹ Der vorliegende Text unternimmt einen Schritt in diese Richtung und fokussiert dabei in intersektionaler Perspektive auf die Zusammenhänge zwischen den Kunst- bzw. Bauwerken und den jeweiligen sozialen, politischen und konfessionellen Faktoren, die Annes Handlungsspielräume in den verschiedenen Phasen ihres Lebens bestimmten. Dabei wird Bucholz' Sicht auf seine Protagonistin teilweise zu revidieren sein.

Anne als Heiratskandidatin

In den 1670er Jahren sah sich der englische Hof mit einer dynastischen Krise konfrontiert. Aus der 1662 geschlossenen Ehe von Charles II. mit der portugiesischen Prinzessin Katharina von Braganza waren trotz etlicher Fehlgeburten keine überlebenden Kinder hervorgegangen.¹⁰ James, der jüngere Bruder des Königs, hatte in seiner ersten Ehe mit Anne Hyde zwar zahlreiche Kinder gezeugt, von denen 1672 aber nur noch die Töchter Mary und Anne am Leben waren.¹¹ 1672 wurde James' Konversion zum Katholizismus bekannt; im folgenden Jahr heiratete er in zweiter Ehe die Katholikin Maria von Modena.¹² Auch aus dieser Beziehung ging bis 1688 nicht der erwünschte männliche Erbe hervor. Zudem lehnten viele Briten einen katholischen Thronfolger prinzipiell ab. Die Hoffnung, eine protestantische Thronfolge zu sichern, richtete sich somit auf die anglikanisch erzogenen Prinzessinnen Mary und Anne. 1677 verheiratete Charles II. seine Nichte Mary mit dem Calvinisten Wilhelm von Oranien. Nach Marys Umzug in die Niederlande war Anne folglich die beste Partie im englischen Königreich.¹³

2003 konnte David Taylor ein lange verschollenes Porträt aufspüren, das Anne in dieser ersten entscheidenden Phase ihrer Biographie zeigt (Abb. 1). Auftraggeber des Bildes war wahrscheinlich ihr Vater oder ihr Onkel.¹⁴ Die Datierung ist nicht dokumentiert, doch geht

⁹ Sharpe 2013, 578–615, bietet einen guten ersten Überblick, der aber in vieler Hinsicht noch zu vertiefen wäre – zumal Darstellungen Annes aus der Zeit vor 1702 fast komplett ausgeblendet werden (sie finden sich nur kurz erwähnt auf S. 579).

¹⁰ Corp 2002, 55.

¹¹ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/James_II_of_England#Issue (zuletzt konsultiert am 16.8.2021).

¹² Key 2008, 160–161, 165; Sharpe 2013, 235–238.

¹³ Beem 2006, 109–111.

¹⁴ Das Gemälde scheint sich eine Zeitlang in der königlichen Sammlung befunden zu haben, wodurch sowohl Charles II. als auch James II. (1678 noch



Abb. 1 | Peter Lely, Lady Anne, ca. 1678

Taylor von einer Entstehung ca. 1678 aus.¹⁵

Das Gemälde stellt Anne in einer Landschaft sitzend dar. Sie ist in Seitenansicht wiedergegeben und blickt die Betrachter im Dreiviertelporträt an. Die Prinzessin beschäftigt sich damit, einen Kranz aus Blumen zu binden – ein traditionelles Attribut der Unschuld.¹⁶ Das bauchige Gefäß, das rechts hinter ihr steht, ist laut Taylor „a contemporary display piece, depicted to demonstrate the sitter’s status“, verweise durch das dionysische Relief aber auch auf „fertility“ und spiele somit auf Annes Status als „a young woman approaching marriageable age“ an.¹⁷

Herzog von York) als Auftraggeber in Frage kommen (Taylor 2003, 501–502).

¹⁵ Ebd., 503, 504.

¹⁶ Ebd., 502.

¹⁷ Ebd., 503–504.

In ganz Europa war es eine weit verbreitete Gepflogenheit, den Körper mit vasenartigen Gefäßen zu vergleichen.¹⁸ Dies musste jedoch nicht zwangsläufig Fruchtbarkeit symbolisieren, sondern konnte nach dem Motto „virtutum omnium vas“ („Gefäß aller Tugenden“) auch die vielen guten Eigenschaften der dargestellten Person symbolisieren.¹⁹ Entsprechend scheint dem Auftraggeber der zu sinnenfrohe bacchische Dekor nicht gefallen zu haben. Für die graphische Reproduktion des Gemäldes wurde daher ein neutralerer Schmuck des Gefäßes gewählt.²⁰

Ungewöhnlicherweise wendet sich Anne im Gemälde nach links, also gegen die in Europa übliche Leserichtung von links nach rechts. Das seitenverkehrte Schabkunstblatt, das auf Grundlage des Werks entstand, entspricht hingegen in seiner Ausrichtung nach rechts den konventionellen Erwartungen.²¹ Dies lässt vermuten, dass das Gemälde eventuell nicht primär als autonomes Kunstwerk, sondern vor allem als Vorlage für die Graphik entstand, die an den Höfen potentieller Heiratskandidaten verbreitet werden sollte. Nachweislich ab 1678 dachte man über Ehepartner für die damals dreizehnjährige Anne nach.²²

1680 mischte sich sogar das englische Parlament in diese Frage ein. Ein Abgeordneter forderte, der König solle dazu bewegt werden, Anne mit einem „Protestant Prince“ zu verheiraten.²³ Sein Vorstoß ist im Kontext der sogenannten *Exclusion Crisis* zu sehen, die darauf abzielte, den katholischen Bruder des Königs von der Thronfolge auszuschließen.²⁴ Der Wunsch nach einem protestantischen Thronerben befeuerte nicht nur Hochzeitspläne für Prinzessin Anne, sondern führte sogar dazu, dass das Parlament es dem König nahelegte, sich von seiner katholischen Gemahlin scheiden zu lassen, um mit einer anderen Frau einen anglikanischen Erben zeugen zu können.²⁵

¹⁸ Davitt Asmus 1977; Frietsch 2004.

¹⁹ Davitt Asmus 1977, 41–113, speziell 54–56.

²⁰ Winn 2014, 58–59.

²¹ Abbildung des Blattes bei Taylor 2003, 502, fig. 20; Beschriftung: „Her Highness the Lady Ann“.

²² Winn 2014, 65.

²³ Ebd., 76.

²⁴ Zur *Exclusion Crisis* und ihren Auswirkungen auf die damalige Kunstpolitik siehe Strunck, 2019a, speziell 307–311, 319–332; Strunck 2021, 110–117, 124, 129–130, 155–159.

²⁵ Davidson 1908, 301, 338; siehe auch Kenyon 1972, 110; Glassey 2011, 226; Morton 2017, 187.

Charles II. war empört über solche Vorschläge und hielt sowohl zu Katharina von Braganza als auch zu seinem Bruder James. Zwischenzeitlich sah er sich allerdings gezwungen, James die Abreise nach Brüssel zu empfehlen. Auf Anordnung des Königs musste Anne ohne ihre Familie in England bleiben: „After sending his brother and heir away, Charles may have thought it wise to have at least one legitimate Protestant successor visible in England.“²⁶

Nachdem sich 1681 ein Heiratsprojekt mit Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg zerschlagen hatte,²⁷ ging Anne schließlich erst 1683 die Ehe mit Prinz Georg von Dänemark ein, der wunschgemäß der protestantischen Konfession angehörte.²⁸ Die Hochzeit wurde am 28. Juli gefeiert, dem St. Anne's Day.²⁹ Damals war die *Exclusion Crisis* längst Geschichte. Charles II. hatte 1681 das lästige Parlament aufgelöst und beschlossen, künftig allein zu regieren – wozu auch die Entscheidung zählte, dass sein katholischer Bruder einst die Thronfolge antreten werde.³⁰

Anne heiratete folglich zu einem Zeitpunkt, zu dem sie davon ausgehen konnte, dass ihr Vater James König werden würde. Während der krisenhaften Jahre um 1680 hatte sie jedoch bereits das politische Gewicht ihrer eigenen Person kennengelernt. Ihr war klargeworden, dass diejenigen, die eine protestantische Thronfolge wünschten, eher auf ihrer Seite als auf derjenigen ihres Vaters standen – eine wichtige Erfahrung für die kommenden Jahre.

Der Kampf um die Macht

Während es im europäischen Hochadel der Frühen Neuzeit üblich war, dass eine Braut an den Hof ihres Gemahls zog, ließen Anne und George sich ungewöhnlicherweise in London nieder. Offenbar sollte Anne als Garantin einer protestantischen Thronfolge bewusst im Land gehalten werden. Die Hoffnungen richteten sich auf sie, da ihre seit 1677 verheiratete Schwester Mary bislang noch keine Kinder geboren hatte und somit als unfruchtbar galt.³¹

In einem Gedicht, das Matthew Prior 1683 anlässlich der Hochzeit von Anne und George verfasste, verglich er das Brautpaar – sehr

²⁶ Winn 2014, 63.

²⁷ Ebd., 76.

²⁸ Gregg 1980, 32–35.

²⁹ Ebd., 34; Winn 2014, 43–58.

³⁰ Strunck 2021, 124, 129–130.

³¹ Gregg 1980, 25.

konventionell – mit Mars und Venus.³² Die Parallelisierung mit dem Kriegsgott lag nahe, da George in seiner Jugend einige militärische Erfolge errungen hatte.³³ Entsprechend wurde er immer wieder als Feldherr porträtiert.³⁴ Anne setzte sich hingegen als tugendhafte Venus in Szene (Abb. 2): „Wissing’s full-length portrayal of Anne quite blatantly refers to her hoped-for fecundity [...], showing her leaning next to some heavily symbolic fully opened roses, pointing at her belly and covering her waist with her cloak, demonstrating her modesty, like a clothed Venus Pudica.“³⁵



Abb. 2 | Willem Wissing und Jan Vandervart, Princess Anne, ca. 1687

³² Prior 1959, Bd. 2, 723.

³³ Speck 2004, 795–796.

³⁴ Taylor 2014, 246–253.

³⁵ Ebd., 247.

Das erwähnte Gemälde wurde bislang (ohne weitere Begründung) auf ca. 1685 datiert.³⁶ Den *terminus ante quem* bildet Willem Wissings Tod am 10. September 1687. Da die graphische Reproduktion des Werks mit „W Wissing and I Vandervaaert. Pinxit.“ [sic] beschriftet ist,³⁷ deutet dies jedoch auf eine Entstehung im Jahr 1687 hin, denn erst in diesem begann Wissings Assistent Vandervaaert gemeinsam mit ihm zu signieren.³⁸

Anne hatte sich in ihren ersten Ehejahren auf ihre dynastischen Aufgaben konzentriert. Sie wurde rasch schwanger, brachte aber zunächst „nur“ Mädchen, Fehl- und Totgeburten zur Welt.³⁹ Zu allem Unglück starben im Februar 1687 beide Töchter an den Pocken.⁴⁰ Betrachtet man das Gemälde von Wissing und Vandervaaert in diesem Kontext, dann wirkt es wie ein trotziges „und dennoch“: Annes Handgestus verweist diskret auf ihre bisherige Fruchtbarkeit und stellt weitere Nachkommen in Aussicht.

1685 hatte Annes Vater als James II. den englischen Thron bestiegen. Sie war damit „heiress presumptive after her sister, the Princess of Orange“ sowie „highest ranking Protestant member of the royal family resident in England“.⁴¹ Das große Format des ganzfigurigen Porträts und das leuchtendrote Kleid, das von einem blauen Hermelinmantel umspielt wird, bringen entsprechend das Selbstbewusstsein der Prinzessin zum Ausdruck. Der Umstand, dass Anne sich in die traditionellen Marienfarben kleidete, mag ein subtiler Hinweis auf die Verkündigung und somit auf den erhofften männlichen Erben gewesen sein.

Während die pro-katholische Politik von James II. in England zunehmend auf Unverständnis und Ablehnung stieß, wurde Anne durch ihre öffentlichkeitswirksame Unterstützung der anglikanischen Kon-

³⁶ Barber 2020, 120, 167; <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/1738/queen-anne-when-princess-denmark-1665> (zuletzt konsultiert am 18.8.2021).

³⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-4402 (zuletzt konsultiert am 18.8.2021).

³⁸ „Jointly signed works [...] occur only in 1687, the year of Wissing’s death, which points either to a new and more equitable arrangement between the two or to Vandervaaert completing unfinished works after Wissing’s death“ (Barber 2004, 868).

³⁹ Gregg 1980, 36, 38, 46, 52, 55.

⁴⁰ Ebd., 47; Winn 2014, 126.

⁴¹ Gregg 1980, 37.

fession zum „magnet of a silent opposition to the king's policies“.⁴² Im Sommer 1688 spitzte sich die Situation zu, als James' katholische Gemahlin Maria von Modena einen Sohn gebar. Anne war nicht bereit, die Legitimität dieses katholischen Thronerben anzuerkennen, und beteiligte sich lebhaft an der Verbreitung des Gerüchts, das Baby sei in einer Bettpfanne in das königliche Schlafgemach geschmuggelt worden.⁴³

Bereits 1687 hatte Anne eine Korrespondenz mit ihrer Schwester Mary und deren Ehemann Wilhelm von Oranien begonnen, die sie selbst als „treasonable“ (hochverräterisch) einstufte. Sie kritisierte die katholische Politik ihres Vaters und ließ Wilhelm wissen „that she was resolved, by the assistance of God, to suffer all extremities, even to death itself, rather than be brought to change her religion.“⁴⁴ Als sich eine katholische Thronfolge abzeichnete, war Anne „obsessed by the prospect that she and her sister might be deprived of their rights of inheritance“.⁴⁵ Sie unterstützte daher die Verschwörer, die Wilhelm von Oranien im Juni 1688 aufforderten, England von dem katholischen „Tyrannen“ James II. zu befreien.⁴⁶ Zur Gruppe dieser später sogenannten *Immortal Seven* zählte u. a. Henry Compton, der anglikanische Bischof von London und frühere Erzieher von Princess Anne, zu dem sie enge Verbindungen besaß.⁴⁷

Als Wilhelms Truppen im November 1688 in England einmarschierten, lief Annes Ehemann George zu ihnen über, während Anne sich

⁴² Ebd., 42. Ein gutes Beispiel dafür ist John Evelyns Tagebucheintrag vom 10.3.1687: Zunächst kritisiert er James II. dafür, Katholiken bei der Ämtervergabe zu bevorzugen („the Papists, who now got all the preferments“), und berichtet dann, Princess Anne „& an innumerable crowde of people“ hätten einer Predigt in Whitehall beigewohnt, bei der „the Romish Priests, & their new Trent Religion“ heftig attackiert wurden (Evelyn 1955, Bd. 4, 540–541).

⁴³ Gregg 1980, 52–53, 55, 58, 62; Winn 2014, 130–131. Eine satirische Illustration des Bettpfannen-Gerüchts bei Bird und Clayton 2017, 418, fig. 78.

⁴⁴ Gregg 1980, 49.

⁴⁵ Ebd., 54.

⁴⁶ Ebd., 59–60, 63–64. Generell zur Einladung an Wilhelm von Oranien und zur Einschätzung von James II. als „Tyrann“ siehe Trevor-Roper 1992, 236–245; Pincus 2006, 37–43. Die zentralen Schlagwörter im damaligen Kampf gegen James II. lauteten „popery“ (Katholizismus) und „tyranny“ (Absolutismus) – Begriffe, die späterhin in Annes Bildpolitik eine wichtige Rolle spielten (siehe unten Kapitel 4 und 5).

⁴⁷ Gregg 1980, 14–16, 34, 38, 42, 59; siehe auch Winn 2014, 97, 118.

demonstrativ von ihrem Vater distanzierte, indem sie London den Rücken kehrte und sich ins Lager der Aufständischen begab.⁴⁸ James II. floh nach Frankreich. Dies wurde als Abdankung gedeutet, was die Frage aufwarf, wer künftig England regieren solle.

Als älteste Tochter von James II. besaß Mary den stärksten Anspruch auf den Thron, doch konnte auch Wilhelm (William) als Enkel von König Charles I. gewisse Rechte geltend machen. Die Tories plädierten für eine Erbfolge, in der Mary an Platz 1, Anne an Platz 2 und William nur an Platz 3 stehen sollte.⁴⁹ Letztlich wurde aber vom „convention parliament“ beschlossen, Mary und ihren Gemahl zu „joint monarchs“ zu erklären, während Anne und ihre Kinder erst anschließend zum Zuge kommen sollten: „after any children of William and Mary jointly (an unlikely prospect), Princess Anne and her heirs were to precede those of William by a second wife“.⁵⁰ Anne rutschte damit in der Thronfolge nach hinten und bezeichnete diese Regelung rückblickend als ihre „Abdankung“; sie bereute es, für William Position bezogen zu haben, „who was now endeavouring to invade her right and to gett priority of succession before her“, wie es ihre Unterstützer formulierten.⁵¹

Verständlicherweise war Annes Beziehung zu dem neuen Herrscherpaar William III. und Mary II. fortan gespannt. George hoffte darauf, von William ein militärisches Kommando zu erhalten, wurde aber mehrfach in demütigender Weise zurückgesetzt.⁵² Auch an finanziellen und häuslichen Fragen entzündeten sich immer wieder Konflikte.⁵³ Zu einem großen Eklat kam es Anfang 1692, als William seinen führenden General John Churchill, Earl of Marlborough, entließ. Marlborough war mit Annes bester Freundin Sarah verheiratet und zählte seit vielen Jahren zum engsten Umkreis der Prinzessin, dem „Cockpit Circle“.⁵⁴ Mary verlangte von ihrer Schwester, sie solle sich von Sarah Churchill distanzieren, was Anne entrüstet ablehnte.⁵⁵ Aus Protest zog sie aus ihrer Wohnung in der königlichen Residenz Whitehall Palace aus und wurde ihrerseits mehrere Jahre

⁴⁸ Gregg 1980, 63–67.

⁴⁹ Ebd., 68.

⁵⁰ Ebd., 69; siehe auch Beem 2006, 117–119.

⁵¹ Gregg 1980, 69–70; siehe auch Beem 2006, 120.

⁵² Gregg 1980, 79–80.

⁵³ Ebd., 74–79.

⁵⁴ Ebd., 33–35, 84.

⁵⁵ Hierzu und zum Folgenden ebd., 85–101.

lang vom königlichen Hof boykottiert. Trotzig schrieb Anne an Sarah: „I [...] had rather live in a Cottage with you then Reigne Empresse of ye world with out you.“⁵⁶

In diesen turbulenten Jahren entstand ein Porträt Annes, das bisher nur mangelhaft erforscht ist (Abb. 3). Das Werk galt früher als eine Arbeit des von Prince George geförderten schwedischen Künstlers Michael Dahl, wird nun aber Godfrey Kneller zugeschrieben.⁵⁷ Dokumente zu diesem Auftrag haben sich nicht erhalten, so dass die gängige Datierung „ca. 1690“ nur einen ungefähren Anhaltspunkt bietet. Sie basiert darauf, dass das Porträt deutliche Bezüge zur Serie der sogenannten *Hampton Court Beauties* aufweist, die Mary II. 1689 bei Kneller bestellte.⁵⁸



Abb. 3 | Godfrey Kneller, Princess Anne, ca. 1690

⁵⁶ Zit. nach ebd., 88.

⁵⁷ Ebd., plate 9; Ingamells 2009, 5–6.

⁵⁸ Millar 1963, Bd. 1, 146–148, Kat. Nr. 351–358; Stewart 1983, 44–45; Barber

Das Gemälde ähnelt in Kleidung und Pose Annes Porträt von ca. 1687 (Abb. 2). Wegen des schlechten Erhaltungszustands lässt sich die ursprüngliche Farbwirkung nicht mehr beurteilen; Ingamells spricht von „marked deterioration in the blue of the ermine robe, the pink dress and the distant greens“.⁵⁹ Wie Wissing und Vandervaart scheint also auch Kneller in der Kleidung auf den Kontrast von Rot- und Blau-tönen gesetzt zu haben. Rechts im Vordergrund fügte er das Relief einer Ceres im antiken Stil ein, das mit leichten Variationen auch in zwei Bildnissen von *Hampton Court Beauties* erscheint.⁶⁰ Die Datierung dieser Bildnisse (1690/91) bietet aber nicht zwangsläufig einen *terminus post quem*, denn es wäre genauso gut denkbar, dass das Porträt von Princess Anne den *Hampton Court Beauties* vorausging und deren Darstellung inspirierte.

Bemerkenswert an Knellers Werk erscheinen mir zwei Details, die von der Forschung noch nicht beachtet wurden. Zum einen ist links im Hintergrund die Fassade der Kirche St. Paul's in Covent Garden zu erkennen. Dieses Hauptwerk von Inigo Jones stellt seinen radikalsten Versuch dar, eine anglikanische Kirche im antiken Stil zu errichten.⁶¹ Zum anderen verweisen nicht nur das Gebäude und das Ceres-Relief auf die Antike, sondern auch Annes Gewand sieht dezidiert antiker aus als auf dem Porträt von ca. 1687. Die Stoffstreifen, die von den Schultern des Kleides herabhängen, evozieren die *Pteryges* einer antiken Rüstung, während das schräg über die Brust geführte Schmuckstück an ein antikes Schwertband erinnert.⁶²

Pteryges (aus zahlreichen Lederstreifen bestehende Schulter- und Hüftstücke, die zum Untergewand des antiken Brustpanzers gehörten und flexibel gegen Geschosse und Hiebe schützten) begegnen auf etlichen englischen Männerbildnissen des 17. Jahrhunderts. Princess Anne war mit dieser Darstellungstradition sicherlich vertraut, weil

2020, 115.

⁵⁹ Ingamells 2009, 5.

⁶⁰ Stewart 1974, 11–12, 24–25 (Anm. 30), 38 (plate 6A: Countess of Dorset), 39 (plate 6B: Countess of Lichfield).

⁶¹ Hart 2011, 68–73, 180–183.

⁶² Vgl. etwa die Statue der Aphrodite mit Schwertband (Athen, Archäologisches Nationalmuseum): [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=objekt_item&search\[constraints\]\[objekt\]\[searchSeriennummer\]=983](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=983) (zuletzt konsultiert am 18.8.2021). Den Hinweis auf antike Schwertbänder verdanke ich meinem immer hilfsbereiten Kollegen Prof. Dr. Andreas Grüner.

sich sowohl ihr Vater als auch ihr Ehemann in antikisierender Kleidung mit *Pteryges* porträtieren ließen.⁶³ Die Schulterstücke der Prinzessin sind allerdings archäologisch weniger korrekt wiedergegeben. Durch ihren Schmuckbesatz können sie als eine deutlich feminine Variante der *Pteryges* gelten.

Ähnliche Schulterstücke sind als Bestandteil von *all'antica*-Kostümen für Frauen bereits in Jean-Jacques Boissards Kostümtraktat *Mascarades* von 1597 nachweisbar.⁶⁴ Auf Grundlage solcher Vorbilder entwarf Inigo Jones 1640 das Kostüm einer „Queen of the Amazons“ für die damalige englische Königin Henrietta Maria (Abb. 4).⁶⁵ Jones akzentuierte das hochgeschlossene Kleid durch streifenförmig von den Schultern herabhängende *Pteryges* sowie ein diagonal geführtes Schwertband. Beide Elemente finden sich in Annes Porträt wieder, nun kombiniert mit dem eleganten Kleidungsstil der 1680er Jahre, der bereits Wissing und Vandervaarts Porträt der Prinzessin charakterisierte (Abb. 2, 3).

Als Teenager spielte Anne leidenschaftlich gern Theater. So war sie 1679 in der männlichen Hauptrolle von Nathaniel Lees Tragödie *Mithridates* zu sehen. Anne spielte den General Ziphares, während ihre Jugendfreundin Frances Apsley in der Rolle von Ziphares' Geliebter Semandra auftrat.⁶⁶ In ihrer privaten Korrespondenz sprachen die beiden Mädchen einander ebenfalls mit den Bühnennamen an,⁶⁷ so dass Anne auch auf dieser Ebene den männlichen Part übernahm. Bezeichnenderweise gehörte es zu Ziphares' Rolle, sich auf der Bühne zu ermannen (mit den Worten „O Man me, Reason, with thy utmost force“), was James Anderson Winn als Ermächtigung der Prinzessin interpretiert: „By asking reason to *man* her, Anne was enacting not only her right to play a male role in this play, but her right to claim male prerogatives in her life.“⁶⁸

Es ist gut vorstellbar, dass das Kostüm des Ziphares von Inigo Jones' „Amazone“ inspiriert war. Ein Kleid mit *Pteryges* und Schwertband bildete die logische Antwort auf die Frage, wie man eine Frau als anti-

⁶³ Zu diesen Porträts vgl. Smith 2001, 127; Ribeiro 2005, 277, 279, 281; Ingamells 2009, 93; Taylor 2014, 248–250; Hayward 2020, 149.

⁶⁴ Ribeiro 2005, 150, fig. 89.

⁶⁵ Ebd., 153–154. Ein weiteres, noch klassischeres Damenkostüm mit *Pteryges* ist abgebildet bei Reynolds 2013, 256, fig. 238 (Gerrit van Honthorst, *The Four Eldest Children of the King and Queen of Bohemia*, 1631).

⁶⁶ Winn 2014, 63–69.

⁶⁷ Gregg 1980, 21, 33.

⁶⁸ Winn 2014, 66.



Abb. 4 | Inigo Jones, Kostümentwurf für Königin Henrietta Maria als „Queen of the Amazons“ in *Salmacida Spolia*, 1640

ken General auftreten lassen könnte. Möglicherweise kreierte dieses Kostüm am Hof sogar einen neuen Modetrend, denn ab den 1680er Jahren trugen mehrere hochadelige Frauen ähnliche, wenngleich stärker ornamental aufgefasste Schulterstücke.⁶⁹

Wie dem auch sei, Knellers Porträt von Princess Anne soll offenbar männliche bzw. amazonenhafte Entschlossenheit und Kampfbereitschaft zum Ausdruck bringen. Im Kontext der bewegten Jahre um 1690 betrachtet, bieten sich zwei Deutungsmöglichkeiten an. Der Konflikt um ihre Freundin Sarah Churchill könnte Anne an das frühere Rollenspiel mit Frances Apsley erinnern haben, in dem sie als männlicher Ziphares heldenhaft für die geliebte Semandra einstand. Noch wahrscheinlicher ist es aber, dass sie durch das Gemälde auf

⁶⁹ Abbildungen bei Ingamells 2009, 174–175, 178.

ihren kämpferischen Beitrag zur sogenannten *Glorious Revolution* 1688/89 verweisen wollte. Die anglikanische Kirche im Hintergrund erinnert daran, dass Anne ihren eigenen Worten zufolge bereit war, lieber zu sterben als ihrem Glauben untreu zu werden.⁷⁰

Das Ceres-Relief im Vordergrund ist in diesem Zusammenhang vermutlich vieldeutiger als bislang angenommen. Ceres' Füllhorn symbolisiert traditionell Wohlstand. Entsprechend deutete Stewart das Relief als „an emblem of Abundance, Good Government, and Public Felicity“.⁷¹ Allerdings liegt auf dem Sockel, den das Relief ziert, gerade keine Krone eines Königs oder einer Königin, sondern nur das Krönchen einer Prinzessin.⁷² Das Füllhorn der Ceres hat also verhältnismäßig wenig ausgeschüttet. Wollte Anne damit andeuten, dass sie für ihre heldenhafte Rolle in der *Glorious Revolution* gerade nicht in der Art belohnt worden war, die sie sich erhofft hatte?

Warten auf die Krone

Am 24. Juli 1689 gebar Anne einen Sohn, dem sie den programmatischen Namen William gab.⁷³ Mit dieser Namenswahl wollte sie erkennbar eine neue Königstradition begründen. Während die anderen britischen Monarchen das 17. Jahrhunderts nach ihrem Vater bzw. Großvater benannt worden waren (Charles I. und Charles II., James I. und James II.), machte Anne deutlich, dass ihr Sohn dem neuen König William III. nachfolgen werde. Da die Ehe von William III. und Mary II. seit 1677 kinderlos geblieben war, ließ sich absehen, dass der Thron an Anne und ihre Nachkommen fallen würde. Angesichts des relativ jungen Alters des Herrscherpaares (bei der Krönung 1689 war William 38, Mary 27 Jahre alt) musste Anne sich allerdings auf eine lange Wartezeit einstellen.

1694 griff das Schicksal ein: Während der Weihnachtsfeierlichkeiten erkrankte Mary an den Pocken und verstarb am 28. Dezember. Auf dem Sterbebett suchte sie die Aussöhnung mit der Schwester, die immer noch fernab des Hofes gewissermaßen im Exil lebte.⁷⁴ Auch

⁷⁰ Siehe oben Anm. 44.

⁷¹ Stewart 1974, 24, Anm. 30.

⁷² Die Krone ist nach oben geöffnet, während bei einer Königs- oder Kaiserkrone die höhere Machtfülle durch bekrönende Bügel zum Ausdruck gebracht wird. Zum Aussehen der Kronen des englischen Königspaars vgl. Bird und Clayton 2017, 57 (fig. 11), 101 (Kat. Nr. 44), 117 (fig. 30).

⁷³ Gregg 1980, 72.

⁷⁴ Ebd., 101.

William war nun bereit, sich wieder mit seiner Schwägerin zu arrangieren. Kurz nach einem ausgedehnten Kondolenzbesuch Annes gab William bekannt, dass sie künftig im königlichen St. James's Palace residieren werde. Sobald sich die Nachricht verbreitete, strömten Höflinge zu ihr, um ihre Gunst zu gewinnen.⁷⁵

Da 1689 festgelegt worden war, dass Anne und ihre Nachkommen in der Thronfolge vor den Kindern Williams aus einer eventuellen zweiten Ehe standen,⁷⁶ war ab Anfang 1695 der Weg zum Thron im Prinzip frei. Allerdings hatte Anne 1689 auch akzeptieren müssen, dass William noch vor ihr Rang zwei besetzte, d. h. dass er nach Marys Tod allein weiterregieren würde. Genau deswegen musste William an einer Aussöhnung mit Anne gelegen sein: Da er als Ausländer in England recht unpopulär war, konnte er nur an der Macht bleiben, wenn sich um Anne keine starke Oppositionspartei scharte, die ihn eventuell absetzen könnte.⁷⁷ Die Angst vor Anne als potentieller Gegnerin dürfte auch der Grund für die vorangegangene Isolierung der Prinzessin gewesen sein. Im April 1692 war dekretiert worden „that no one should appear at court who had visited the princess“.⁷⁸ Infolge von Marys Tod hatte sich nun Williams Anspruch auf die Macht spürbar verringert, so dass es galt, harmonischen Zusammenhalt zu demonstrieren und gute Kontakte zum künftigen Thronfolger zu pflegen.

William III. war Taufpate des Prinzen William, dem er gleich bei seiner Geburt den Titel Duke of Gloucester verliehen hatte.⁷⁹ Ab 1695 trat der kleine William als Thronfolger stärker ins Rampenlicht. Anne wusste, dass er damit auch ihre Position am Hof stärkte, und ließ sich gern mit ihrem Sohn porträtieren.⁸⁰ 1696 wurde William in den Hosenbandorden aufgenommen, was den Anlass zu einem repräsentativen Bildnis des Knaben gab. Durch eine graphische Reproduktion fand es weite Verbreitung.⁸¹

⁷⁵ Ebd. 102–103.

⁷⁶ Siehe oben Anm. 50.

⁷⁷ Gregg 1980, 101–102. Der französische Botschafter Tallard betonte die schlechte Beziehung zwischen William III. und seinen Untertanen und beschrieb den König als „generally hated“ (Edwards 2018, 84). Anfang 1696 wurde eine Verschwörung gegen William aufgedeckt (Gregg 1980, 107–108). Zur Unbeliebtheit Williams siehe auch Beem 2006, 120, 127.

⁷⁸ Gregg 1980, 90.

⁷⁹ Ebd., 72–73.

⁸⁰ Abbildungen bei Ingamells 2009, 7. Siehe auch Perry 2006, 38–40.

⁸¹ Winn 2014, 194–195.

Ein besonders interessantes Beispiel für die öffentlichkeitswirksame „Vermarktung“ von Annes Familie ist ein undatiertes Flugblatt, das Anfang 1696 veröffentlicht worden sein dürfte (Abb. 5).⁸² Die Datierung ergibt sich daraus, dass der Kupferstich im Zentrum des Blattes eine spielerische Militärübung vor Windsor Castle darstellt. Von der Sonne beschienen, steht rechts im Vordergrund der kleine Prinz, der eine Armee von „Kindersoldaten“ kommandiert. Schon als Fünffähriger führte William ein Heer von 90 Jungen an; zu seinem sechsten Geburtstag fand am 24.7.1695 eine Truppenparade auf dem Gelände von



Abb. 5 | Anonymer Künstler, Etrene Emblematiques A Leurs A.R. Le Prince Et La Princesse De Danemarc, undatiert (ca. 1696)

⁸² Obwohl der Stich nicht mit einer Jahreszahl versehen wurde, datiert das British Museum ihn ohne weitere Begründung in das Jahr 1699 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-9-38, zuletzt konsultiert am 19.8.2021).

Windsor Castle statt.⁸³ Da der Stich mit „Entrenes“ („Neujahrsgrüße“) überschrieben ist, dürfte er zum darauffolgenden Jahreswechsel angefertigt worden sein. Der Entstehungskontext könnte Williams Aufnahme in den Hosenbandorden gewesen sein, die am 6.1.1696 erfolgte.⁸⁴

Die Sonnenstrahlen, die das Bild diagonal durchschneiden und den Prinzen wie mit einem Bühnen-Scheinwerfer beleuchten, suggerieren die besondere Erwähltheit des Thronfolgers und dienen dazu, ihn in der detailreichen Darstellung trotz seiner geringen Größe sofort erkennbar zu machen. Hinter William stehen seine Eltern, Anne und George, überproportional groß wiedergegeben. Der anonyme Kupferstecher hat viel Mühe darauf verwendet, ihre aufwendig ornamentierte Kleidung sorgfältig in Szene zu setzen. Aus Georges Mantel, der mit dem Ordenskreuz des Hosenbandordens bestickt ist,⁸⁵ ragt der Knauf eines Schwerts hervor. Beide Details verweisen auf seine militärischen Meriten und betonen somit seine Vorbildlichkeit für den Sohn. Anders als auf Knellers Porträt (Abb. 3) übernimmt Anne nun die klassische Frauenrolle. Ihr gesenkter Fächer kontrastiert mit dem erhobenen Kommandostab des kleinen Prinzen.

Der Stich verdeutlicht das Dilemma, in dem sich Anne befand: Auch wenn sie gerne Königin werden wollte, erwartete das Land eigentlich einen männlichen Herrscher. Zur Entstehungszeit des Stiches befand sich Großbritannien bereits seit sieben Jahren in einem Krieg gegen Frankreich. William III. führte jeden Sommer die Militärkampagnen auf dem Kontinent an.⁸⁶ Anne konnte aufgrund ihres Geschlechts nicht in dieser Rolle tätig werden. Entsprechend formuliert der dem Stich beigegebene Text die Hoffnung, der junge Duke of Gloucester werde in die Fußstapfen seines königlichen Onkels treten und die Franzosen in die Schranken weisen.⁸⁷ Nur folgerichtig ist

⁸³ Winn 2014, 139, wo jedoch kein Zusammenhang mit dem hier besprochenen Stich hergestellt wird.

⁸⁴ Dieses Datum findet sich bei Schneider 1988, Bd. 2, 24. Die festliche Aufnahmezeremonie wurde auf den siebten Geburtstag des Prinzen verschoben (Gregg 1980, 108).

⁸⁵ George war am 1.1.1684 in den Hosenbandorden aufgenommen worden (Schneider 1988, Bd. 2, 23).

⁸⁶ Eine Kurzfassung der Ereignisse bei Claydon 2004, 84–87.

⁸⁷ Der Text wendet sich klar an ein internationales höfisches Publikum, da er in lateinischer und französischer Sprache verfasst ist. Wie aus der Beschriftung des Blattes hervorgeht, war der Autor François Colsoni in London als Sprachenlehrer tätig. (Vgl. dazu auch Gallagher 2019, 26–27, 30–31, 124,

die Graphik von einer Figur der Fama bekrönt, die als Vorbild für den kleinen William ein Porträtmedaillon Williams III. präsentiert. Genau auf der Diagonale zwischen den beiden gleichnamigen Protagonisten befinden sich die ineinandergelegten Hände von Anne und George. Dadurch wird Anne auf subtile Weise in eine militärische Argumentation einbezogen, in der sie nur als Mutter des Helden ihren Platz haben konnte.

William III. betonte die wichtige Rolle des heranwachsenden Thronfolgers, indem er ihm die früheren Gemächer seiner Gemahlin Mary in Kensington Palace zuwies.⁸⁸ Damit bildete der Duke of Gloucester quasi das offizielle Pendant zum König, der ebenfalls in Kensington Palace residierte, war aber auch der Kontrolle seiner Eltern entzogen. Bei der Wahl der Erzieher und der Dienerschaft wollte der König Anne zunächst kein Mitspracherecht gewähren, doch setzte sie letztlich die meisten ihrer Wünsche durch.⁸⁹

Der Prinz, der seit seiner Geburt an einem Wasserkopf (Hydrocephalus) litt, verstarb kurz nach seinem elften Geburtstag am 30. Juli 1700 an den Pocken⁹⁰ – eine Katastrophe von kaum vorstellbaren Dimensionen. Anne hatte im Lauf ihrer siebzehnjährigen Ehe bereits 17 Kinder verloren;⁹¹ nun wurde ihr auch noch das letzte überlebende Kind genommen, der einzige Thronfolger der Dynastie.

Um eine künftige Rückkehr von James II. und seinem katholischen Sohn zu verhindern, strebte William III. eine protestantische Nachfolgeregelung an und griff die schon 1689 ins Spiel gebrachte Idee auf, dass die Krone nach seinem bzw. Annes Tod an die Kurfürstinwitwe Sophie von Braunschweig-Lüneburg fallen solle, die als Enkelin James' I. die dem Hause Stuart nächststehende protestantische Erbin war.⁹² Dies wurde 1701 im *Act of Settlement* festgeschrieben.⁹³ Als Anne am 8. März 1702 ihrem verstorbenen Schwager William nachfolgte, stand also schon fest, dass sie die letzte Königin des Hauses Stuart sein würde – falls nicht noch ein Wunder geschähe. Aber genau darauf scheint Anne gehofft zu haben.

151.) In welchem Verhältnis er zu Princess Anne stand, müsste noch genauer erforscht werden.

⁸⁸ Edwards 2018, 85.

⁸⁹ Gregg 1980, 115–116.

⁹⁰ Ebd., 100, 120; Winn 2014, 150.

⁹¹ Gregg 1980, 121.

⁹² Ebd., 122.

⁹³ Wellenreuther 2005, 34–38; siehe auch Beem 2006, 127–129.

Endlich Königin!

Mit Annes Thronbesteigung explodierte die Bildproduktion. Die Königin verfügte nun nicht nur über die finanziellen Ressourcen für zahlreiche Kunstaufträge, sondern die Öffentlichkeit besaß auch ein starkes Interesse an Darstellungen der neuen Monarchin. Vor allem in Medien wie Münzen, Medaillen und Druckgraphiken, die rasch große Verbreitung finden konnten, begegneten nun vielfältigste Porträts Annes.⁹⁴ Zudem gab sie etliche ganzfigurige Bildnisse in Auftrag, die für Botschafter, britische Repräsentanten in den Kolonien, ausländische Bündnispartner und verdiente Staatsdiener bestimmt waren.⁹⁵

Die Kunstpolitik von Queen Anne wäre zweifellos ein lohnendes Thema für eine Dissertation. Während ihre Auftraggeberschaft vor der Thronbesteigung noch quasi unerforscht ist (die vorangehenden Seiten stellen erste Erkundungen in dieser Richtung dar), wurde das Material aus Annes Regierungszeit bereits in einer kurzen Übersicht von Kevin Sharpe zusammengestellt.⁹⁶ Es ist aber bemerkenswert, dass auch Sharpe der weit verbreiteten verzerrten Sicht auf Anne anhängt, die Robert Bucholz konstatierte.⁹⁷ Obwohl Sharpe zahlreiche wichtige Kunstaufträge Annes auflistet, resümiert er: „Queen Anne was not a great patron of the arts.“⁹⁸ Bucholz selbst leistete dieser Wahrnehmung sogar Vorschub, indem er die Behauptung aufstellte: „it must be admitted that she [Anne] was oblivious to the propaganda value of high art.“⁹⁹

Wie im Folgenden nur an einigen Beispielen gezeigt werden kann, orchestrierte Anne eine Bildkampagne, die der Kunstpolitik ihres politischen Hauptgegners, des „Sonnenkönigs“, in nichts nachstand. Wie Ludwig XIV. ließ sie die Erfolge ihrer Herrschaft in prächtigen Historienbildern, in Graphiken sowie einer panegyrischen Medaillenfolge feiern und initiierte einen Boom öffentlicher Standbilder, der die Statuenkampagne des „Sonnenkönigs“ sogar noch in den Schatten stellen sollte.¹⁰⁰ Sharpe zählt diese Initiativen durchaus auf, urteilt

⁹⁴ Sharpe 2013, 589–599, 607–612.

⁹⁵ Barber 2016.

⁹⁶ Sharpe 2013, 578–615.

⁹⁷ Siehe dazu die Einleitung des vorliegenden Aufsatzes.

⁹⁸ Sharpe 2013, 588.

⁹⁹ Bucholz 2002, 117.

¹⁰⁰ Zu mobilen Historienbildern siehe Millar 1963, Bd. 1, 167, Kat. Nr. 488 und 489 sowie zu den ortsfesten Raumausstattungen Strunck 2021, 263–274 (über Hampton Court) und 308–314 (über Greenwich); zur Statuenkampagne vgl. das folgende Unterkapitel des vorliegenden Texts; zur „medallic histo-

aber trotzdem vernichtend: „Of all the Stuarts – perhaps of all early modern English monarchs – Anne was the one who has made least visual impression, who failed (if she ever sought) to establish her dynastic pedigree or brand image or advertise her authority on canvas.“¹⁰¹

Sicherlich tut hier eine Neubewertung not. Ebenso ist auch Bucholz' Behauptung zu korrigieren, Anne „could never have been mistaken for anything but a woman, and she appears never to have flirted with gender-bending of any kind“.¹⁰² Es stimmt zwar, dass Anne sich zur Mutter der Nation stilisierte,¹⁰³ doch zugleich pflegte sie weiterhin die männlich konnotierte Selbstdarstellung, die am Beispiel des Porträts von Godfrey Kneller (Abb. 3) aufgezeigt werden konnte. Um ihre Führungsrolle in dem erneut aufgeflammten Krieg mit Frankreich deutlich zu machen, präsentierte sie sich ab Beginn ihrer Regierungszeit als „warrior queen“.¹⁰⁴ Etliche Bildnisse in verschiedensten Medien zeigten sie in antikisierender militärischer Kleidung mit Schuppenpanzer (*Lorica Squamata*) und *Pteryges* (Abb. 6), teilweise sogar mit erhobenem Schwert bzw. Szepter und „Roman skirt“ (einem über dem bodenlangen Kleid getragenen knielangen antiken Militärrock).¹⁰⁵

Anne genoss es, als Monarchin zugleich Schirmherrin eines Ritterordens zu sein. Wie aus den Krönungsporträts hervorgeht, trug sie bei ihrer Amtseinführung die Ordenskette des Hosenbandordens mit dem *Great George*, während sie das namengebende Hosenband, das Herren unter dem Knie anzubringen pflegten, gut sichtbar am linken Arm befestigt hatte.¹⁰⁶ Schon die erste Graphik, die von der

ry“ Sharpe 2013, 607–612; zu Tapissereien Croft-Murray 1962, 250. Einen guten Überblick über die vielen Facetten der Selbstdarstellung Ludwigs XIV. gibt Burke 1993.

¹⁰¹ Sharpe 2013, 589.

¹⁰² Bucholz 2009, 245.

¹⁰³ Bowers 1996, 35–89.

¹⁰⁴ Smith 2009, 146–148; siehe auch Sharpe 2013, 584–585, 590, 597, 608, 610–611.

¹⁰⁵ Abbildungen dieser Werke bei Farquhar 1914, *Leiden Medallion of Queen Anne* (unpaginierte Tafel zwischen S. 214 und 215); Farquhar 1915, 275, 276; Friedman 1976, 41 (fig. 3), 44 (fig. 8); Sharpe 2013, 597 (fig. 79); van Hensbergen 2016, 245 (fig. 77), 246 (fig. 78). Eine Vorform des „Roman skirt“ ist bereits am Amazonenkostüm von Königin Henrietta Maria zu finden (siehe oben Abb. 4).

¹⁰⁶ „The queen had consulted several people on the correct etiquette for this, there being no precedent for a woman wearing it [the garter]“ (Barber



Abb. 6 | Frontispiz von William Sherlock, *A Sermon Preachd before the Queen at the Cathedral Church of St Paul London on the Seventh of September 1704*

Königin verbreitet wurde, porträtierte sie ebenfalls mit dem *Great George*,¹⁰⁷ während sie auf zahlreichen anderen Bildnissen mit dem *Lesser George* erscheint.¹⁰⁸ Für ganzfigurige Porträts posierte sie im-

2016, 227). Der *Great George* stellt den Ordenspatron, den heiligen Georg, als Drachentöter dar; siehe dazu Bird und Clayton 2017, 90–91, Kat. Nr. 36. Der Umstand, dass Anne bei ihrer Krönung einen blauen (statt roten) Hermelinmantel trug, mag eine Hommage an die blauen Samtmäntel des Hosenbandordens gewesen sein. Siehe dazu etwa Bird und Clayton 2017, 58 (fig. 12), 120–121 (Kat. Nr. 51).

¹⁰⁷ Barber 2016, 221–222, fig. 68. Ebenso ebd. 223 (fig. 69), 224 (fig. 70), 226 (fig. 72).

¹⁰⁸ Der *Lesser George* ist eine weniger aufwendige Darstellung des Ordensheiligen, die an einem blauen Band getragen wurde: vgl. Reynolds 2013, 233, fig. 209–211. Porträts von Anne mit dem *Lesser George* bei Barber 2016, 225 (fig. 71), 234 (fig. 73).

mer wieder in einer eigens für sie entwickelten weiblichen Variante des Ordenshabits. Sogar auf die monumental zwischen den Beinen hängende Quaste mit all ihren phallischen Konnotationen verzichtete sie nicht (Abb. 7).¹⁰⁹



Abb. 7 | Michael Dahl, Queen Anne, ca. 1702

¹⁰⁹ Dahls Porträt zeigt die Königin mit dem *Great George* am blauen Band; der Ordensstern ist zudem an ihr Kleid angeheftet. Abbildungen des männlichen Ordenshabits mit der markanten Quaste bei Bird und Clayton 2017, 58 (fig. 12), 120–121 (Kat. Nr. 51). Bei ihrer Krönung trug Anne eine deutlich dezentere, kurz über dem Boden hängende Quaste (Barber 2016, fig. 69, 70); später entschied sie sich aber für die stärker maskuline Variante. Diese begegnet z. B. auch in skulpturalen Darstellungen der Königin (van Hensbergen 2016, 245 (fig. 77), 246 (fig. 78)).

Anne war sehr machtbewusst und sah deswegen davon ab, ihren Ehemann zum „king consort“ zu erheben.¹¹⁰ Im Unterschied zu ihrer Schwester Mary, die die Regierungsgeschäfte William überlassen hatte, wollte Anne höchstpersönlich alle Rechte eines Königs ausüben.¹¹¹ Sie verlieh George zwar 1702 die Ehrentitel eines *Lord High Admiral* und *Generalissimo*, räumte ihm aber keinerlei Mitbestimmungsrecht ein.¹¹² Ebenso spielte George in ihrer Bildpolitik eine völlig untergeordnete Rolle. Es existiert nur ein einziges, für einen privaten Kontext bestimmtes Doppelporträt des Paares (im Miniaturformat),¹¹³ und auch in der Numismatik musste George zurückstehen: „Both a political and a military nonentity, George of Denmark became Europe’s first royal husband since 1415 whose name never appeared on his wife’s coins or on her commemorative medals.“¹¹⁴ Annes Generälen erging es nicht besser: Die Königin achtete darauf, dass Siege nur ihr zugeschrieben wurden.¹¹⁵

Letztlich wollte Anne als Monarchin „universal“ sein, was männliche und weibliche Komponenten umschloss. Diese Strategie, sich gewissermaßen über geschlechtliche Begrenzungen erheben zu zeigen, wurde auch von anderen Monarchinnen der Frühen Neuzeit wie etwa Elizabeth I., Kaiserin Maria Theresia und Katharina der Großen angewendet.¹¹⁶ Anne besaß jedoch das Problem, dass sie die Rolle als „Mutter der Nation“ nicht überzeugend auszufüllen vermochte: Trotz ihrer reichlich unter Beweis gestellten Fruchtbarkeit fehlte immer noch der Thronerbe.¹¹⁷

¹¹⁰ Beem 2006, 101, 130–133, 138.

¹¹¹ Ebd., 102–104, 127–129, 138.

¹¹² Ebd., 133–134; Taylor 2014, 250.

¹¹³ Sharpe 2013, 588 (Miniatur von Charles Boit, 1706); Farbabbildung bei Edwards 2018, 86. „George and Anne were rarely painted together, as if there was some sort of programme of promoting Anne as sole monarch once it had been decided at the start of her reign that there was to be no joint monarchy or king-consort role for her husband“ (Taylor 2014, 254). Als einziges anderes Beispiel für ein Doppelbildnis (außer Boits Miniatur) nennt Taylor das erst nach dem Tod beider Ehepartner entstandene Deckenbild in der Upper Hall des Royal Naval College in Greenwich. Siehe dazu Johns 2019, 76–77.

¹¹⁴ William Monter, zit. nach Taylor 2014, 245.

¹¹⁵ Sharpe 2013, 609–611.

¹¹⁶ Strunck 2019b, 233. Siehe auch Strunck 2017, 75–79.

¹¹⁷ „Increasingly, representations of Anne as national mother ‚backfired,‘ as Carol Barash puts it, ‚inadvertently calling attention to her lack of offspring‘ and diminishing her political authority“ (Bowers 1996, 49).

Obwohl der *Act of Settlement* die Thronfolge des Hauses Hannover vorsah, lehnte Anne es entschieden ab, Mitglieder dieser Dynastie nach England einzuladen oder gar den Umzug der Kurfürstinwitwe Sophie nach London zu gestatten.¹¹⁸ Sie wollte es unbedingt vermeiden, dass sich ein Parallelhof etablierte, und hoffte immer noch, die Nachfolge persönlich regeln zu können. Im März 1703 verbreitete sich das Gerücht, die Königin sei wieder schwanger.¹¹⁹ Im Juni desselben Jahres schrieb die damals 38jährige Anne an ihre enge Vertraute Sarah Churchill, sie wünsche sich „the inexpressible blessing of another child, for though I do not flatter myself with the thought of it, I would leave no reasonable thing undon [sic] that might be a means towards it.“¹²⁰ Die unermesslich großzügigen Finanzmittel, die sie der anglikanischen Kirche ab April 1704 zukommen ließ (in die englische Geschichte eingegangen als *Queen Anne's Bounty*),¹²¹ mögen durchaus eine Art Votivgabe gewesen sein, um Gottes Segen für den Kinderwunsch zu erhalten.

Genau in jenen kritischen ersten Regierungsjahren, zwischen 1703 und 1705, entstand Antonio Verrios Ausmalung des Queen's Drawing Room in Hampton Court Palace, die die oben skizzierten Themen wie in einem Prisma bündelt. Annes Machtbewusstsein, der militärische Konflikt mit Frankreich und die Hoffnung auf den ersehnten Thronfolger fanden in den Wand- und Deckenbildern dieses Raumes ihren monumentalsten Ausdruck. Da ich das Bildprogramm an anderer Stelle bereits ausführlich analysiert habe, sollen hier nur die wichtigsten Aspekte kurz angesprochen werden.¹²²

Die 1689 begonnene barocke Umgestaltung von Hampton Court Palace konkurrierte von Anfang an mit Versailles, der Hauptresidenz des britischen „Erzfeinds“ Ludwig XIV.¹²³ Der Queen's Drawing Room liegt im Zentrum der damals neuen Ostfassade und überblickt die Hauptachse der symmetrischen Gartenanlage. Er nimmt folglich innerhalb des Gesamtensembles dieselbe herausgehobene Stellung ein wie die Spiegelgalerie von Versailles. Und so, wie die Spiegelgalerie

¹¹⁸ Gregg 1980, 123, 154; Barmeyer 2005, 77, 81.

¹¹⁹ Gregg 1980, 170.

¹²⁰ Ebd., 170, 432, Anm. 123 und 124.

¹²¹ Sharpe 2013, 611.

¹²² Die folgenden Ausführungen basieren auf Strunck 2021, 263–274 – einer Interpretation, die die früheren Deutungen von Dolman 2009, Smith 2009 und Brett 2020 in vielen Punkten korrigiert bzw. erweitert.

¹²³ Strunck 2021, 242–243, 245–248.

der Selbstsicht Ludwigs XIV. propagandistischen Ausdruck verlieh, so wollte auch Queen Anne im zentralen Raum ihres Palastes ein dauerhaftes Monument ihrer Regierungszeit hinterlassen. Allerdings setzte sie sich dabei programmatisch von ihrem Rivalen ab.

Während Ludwig XIV. seine Taten in Historienbildern verewigen ließ, die schnell veralteten und später sogar peinlich wirkten (weil sich z. B. eroberte Gebiete nicht dauerhaft halten ließen), bevorzugte Anne die zeitloseren Botschaften von Allegorien. Die beiden wichtigsten Gemälde sind auf der Hauptachse des Raumes übereinandergestellt (Abb. 8). Im Deckenbild präsentiert sich Anne in sehr kämpferischer Pose mit erhobenem Schwert als Verkörperung der Gerechtigkeit. Die drei übrigen Kardinaltugenden (Stärke, Klugheit und Mäßigung) stehen ihr bildlich zur Seite und evozieren die Tugendhaftigkeit ihrer Regierung. Indem Neptun und Ceres Anne bekrönen, verweisen sie auf ihre Herrschaft zu Lande und zu Wasser. Zu Füßen der Monarchin sitzen die drei Grazien als Sinnbild ihrer drei Reiche (England, Irland und Schottland),¹²⁴ während die weiß gekleidete Personifikation des Friedens appellierend zu Anne aufblickt, offenbar in Erwartung ihrer Hilfe bei der Befriedung des kriegsgeplagten Kontinents. Die Allegorie der göttlichen Vorsehung am unteren Bildrand veranschaulicht die Idee, dass Anne einen providentiellen Auftrag erfüllt: Gott selbst hat sie zur Königin gemacht, obwohl dies bei ihrer Geburt völlig ausgeschlossen schien, und wird sie auch weiterhin begünstigen.¹²⁵

Das Deckengemälde bildet eine optische Einheit mit dem darunter angeordneten Wandbild, das die Grundlagen von Annes Herrschaft visualisiert (Abb. 8). Es zeigt im Zentrum eine Personifikation der britischen Monarchie, gerahmt von den Verkörperungen von Religion und Reform – letztere verstanden als eine Kraft, die eine bessere und gerechtere Regierung bewirkt.¹²⁶ Diese beiden Allegorien beziehen sich auf die Doppelrolle der Monarchin als geistliche und weltliche Anführerin, war sie doch als Königin zugleich auch Oberhaupt der anglikanischen Kirche. Vor der Monarchin knien die vier Kontinente. Europa nimmt unter ihnen eine besonders herausgehobene Stellung ein und wendet sich bittend an die Zentralfigur (eine Anspie-

¹²⁴ Zu den drei Grazien als Sinnbild für die drei Reiche siehe auch Farquhar 1915, unpaginierte Tafel nach S. 222 sowie 223–224.

¹²⁵ Abbildungen, auf denen sich die Details der hier besprochenen Gemälde besser erkennen lassen, finden sich bei Strunck 2021, 439–443, plates 94–101.

¹²⁶ Vgl. dazu Cesare Ripas Erläuterung seiner Allegorie der „*riforma*“, auf die Verrio sich hier gestützt hat (Ripa 1976, 462).



Abb. 8 | Antonio Verrio, Deckenbild und Gemälde an der Westwand des Queen's Drawing Room in Hampton Court Palace bei London, ca. 1703–1705

lung darauf, dass Anne Europa im Kampf gegen Ludwig XIV. helfen solle). Entsprechend flankieren zwei Triumphgruppen die Komposition, die Annes kämpferisches Eintreten für Religion und Reform veranschaulichen.

In der englischen, protestantischen Wahrnehmung stand Ludwig XIV. für zwei Grundübel, die in den Propagandaschriften jener Zeit immer wieder genannt wurden: „popery“ (Katholizismus) und „tyranny“ (Absolutismus).¹²⁷ Antonio Verrios Ausmalung des Queen's Drawing Room greift dieses Gedankengut auf und demonstriert, wie Anne sich im Kontrast zu ihrem Rivalen positionierte: Mit Gottes Hilfe kämpft sie für den richtigen (protestantischen) Glauben und bemüht sich um eine gute, gerechte Regierung.

Während die besprochenen Gemälde auf der Hauptachse des Raumes Annes „männliche“ Regierungsqualitäten zur Anschauung bringen, beziehen sich die beiden seitlichen Wandbilder auf ihren Status als Ehefrau und Mutter. Das Gemälde der Nordwand präsentiert Annes Ehemann George in seiner Funktion als *Lord High Admiral*, der die Königin bei ihren militärischen Aufgaben unterstützt.¹²⁸ Das Zentrum der Südwand wird hingegen von einem Baby eingenommen. Ebenso wie George erscheint es vor einem Hintergrund, der stattliche Schiffe auf offenem Meer zeigt.¹²⁹ Die Parallelisierung der beiden Kompositionen legt den Gedanken nahe, dass es sich hier um Vater und Sohn handelt: So wie George soll einst auch der Thronfolger das Kommando über die britische Flotte übernehmen, suggeriert dies. Wie oben bereits erwähnt, ist es dokumentarisch belegt, dass Anne während der Entstehungszeit dieser Gemälde nichts unversucht ließ, noch einmal schwanger zu werden. Sie hoffte auf ein Wunder – das aber leider ausblieb.

Anne als Witwe und letzte Monarchin des Hauses Stuart

Durch den Tod von Prince George am 18. Oktober 1708 veränderte sich Annes Status erneut, denn dadurch war nun definitiv klar, dass sie keine Nachkommen mehr haben würde. Das Parlament schlug zwar vor, sie möge sich erneut verheiraten, um den ersehnten Erben zu empfangen,¹³⁰ doch kam dies für Anne nicht in Frage. Nach allem, was wir von ihrer Ehe wissen, war sie glücklich mit George.¹³¹ Nach seinem Tod zeigte sie sich kaum noch in der Öffentlichkeit,¹³² ordnete eine ungewöhnlich lange Staatstrauer an¹³³ und schrieb emotiona-

¹²⁷ Siehe etwa Trevor-Roper 1992, 236–245.

¹²⁸ Strunck 2021, 267, 440, plate 96.

¹²⁹ Ebd., 268–269, 441, plate 98.

¹³⁰ Farquhar 1915, 278.

¹³¹ Beem 2006, 110, 112–113, 137.

¹³² Uffenbach 1753, Bd. 2, 463, 568, 590–591.

¹³³ Noch 1710 war das Innere von St. James's Palace aus Trauer um George

le Briefe, aus denen bei aller Konventionalität ihr tiefer Kummer über den Verlust spricht.¹³⁴

Als *Lord High Admiral* hatte George die Verbindungsbrücke zwischen Anne und dem Royal Hospital in Greenwich gebildet, das das wichtigste Prestigeprojekt der Royal Navy war.¹³⁵ Das Hospital (kein Krankenhaus, sondern eine Unterkunft für alte und invalide Seeleute) war bereits auf Initiative von Annes Schwester Mary gegründet worden, aus Geldmangel jedoch nicht sehr weit über die Fundamente hinausgekommen. Christopher Wren hatte eine weitläufige Anlage geplant, die eher repräsentativen als funktionalen Charakter besaß: Sie sollte in erster Linie eine beeindruckende Selbstdarstellung der Royal Navy sein. Deswegen legte Anne gleich nach ihrem Regierungsantritt Wert darauf, das Projekt fortzuführen, das sie unter die Oberaufsicht ihres Gemahls stellte. Greenwich sollte konsequenterweise zu ihrem gemeinsamen Monument werden.

Das repräsentative Zentrum der Anlage bildet die sogenannte Painted Hall, eigentlich eine Abfolge aus drei Räumen (Vestibül, Lower Hall und Upper Hall).¹³⁶ Der Rohbau war 1703 abgeschlossen; 1707 begann James Thornhill mit der Ausmalung der Lower Hall, deren Deckenbild William und Mary als Vorkämpfer gegen „popery“ und „tyranny“ feiert und damit Topoi aufruft, die auch für Annes aktuellen Krieg gegen Frankreich relevant waren.¹³⁷ Etwa gleichzeitig entwarf der Maler zudem das Deckengemälde für die Upper Hall (Abb. 9). Bereits 1707 stand fest, dass sowohl Anne als auch George durch ihre steinernen Wappen in der Upper Hall präsent sein sollten, denn ein Dokument vom 9. Januar 1707 besagt: „Mr Hawkesmoor brought sketches for the

schwarz verhangen (Uffenbach 1753, Bd. 2, 553). Uffenbachs dreibändiger Reisebericht wurde erst 1753/54 publiziert, dokumentiert aber eine im Jahr 1710 erfolgte Reise (vgl. Robson-Scott 1953, 106).

¹³⁴ Dr. Silke Herz ließ mir freundlicherweise ein Digitalisat des Briefes zukommen, mit dem Anne am 19.11.1708 Königin Christiane Eberhardine über Georges Tod informierte: „Madame ma Soeur, Je me dispencerois volontiers, si Je pouvois, de vous faire part de la mort du Prince mon tres cher Epoux [...] car pour moy qui viens de perdre en luy le meilleur et le plus tendre des maris, et ce que J'ay aimé le plus au monde, Je ne saurois vous exprimer l'extreme douleur dont Je suis penetrée [...]“ (Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geh. Kabinett Loc. 30 537/3).

¹³⁵ Hierzu und zum Folgenden Strunck 2021, 285, 288–289, 308–310.

¹³⁶ Zum innovativen Raumkonzept und dessen italienischem Vorbild vgl. ebd., 294–303.

¹³⁷ Ebd., 309–310. Siehe auch oben Anm. 127.

Queens Arms and the Chimney peice [sic] in the upper hall and of the Princes Arms also for the said hall“.¹³⁸ Anya Matthews datiert Thornhills Entwurf für die Upper Hall ebenfalls auf 1707, doch gibt es dafür keine dokumentarischen Belege.¹³⁹ Der Umstand, dass George als Medaillonbildnis und damit auf einer anderen Realitätsebene als Anne erscheint, könnte vielmehr auf eine Datierung nach seinem Tod 1708 hindeuten.



Abb. 9 | James Thornhill, Entwurf für das Deckengemälde der Upper Hall im Royal Hospital von Greenwich, ca. 1707/08

¹³⁸ Osmun 1950, 274–275. Dass es sich hier um steinerne Wappen handelt, geht aus einem Dokument vom 12.12.1706 hervor: „Mr. Jones is to proceed in carving the undersides of the Arch in the Great hall, as Mr Hawkesmoor shall direct him. Mr Hawkesmoor is to bring a new design for the Arms, and for the Chimney piece in the Upper Hall“ (ebd.).

¹³⁹ Matthews 2016, 25, Kat. Nr. 13.

Auf der Rückseite der Zeichnung befindet sich ein Text, der die dargestellten Akteure und ihre Attribute detailliert aufschlüsselt. Demzufolge thront im Deckenzentrum Queen Anne, „leaning on a sheild [sic] on w(hi)ch is ye united Crosses of St George & the Andrew a dove at her feet.“¹⁴⁰ Die Taube als Friedenssymbol steht in Bezug zur Personifikation des Friedens, die vor der Königin kniet, „drest in white w(i)th a palm in her hand.“ Im Kontext der Jahre 1707/08, in denen Großbritannien sich im Spanischen Erbfolgekrieg engagierte, drückte diese Konstellation zweifellos die Hoffnung auf ein baldiges Ende der Kämpfe aus. Zugleich war aber auch der innenpolitische Frieden angesprochen, denn das zentral platzierte Wappen, in dem sich das englische Georgskreuz und das schottische Andreaskreuz durchdringen, verweist auf den *Act of Union* von 1707, durch den Anne beide Königreiche zum United Kingdom of Great Britain vereinte.¹⁴¹

Die Form des Wappenschildes korrespondiert mit dem ovalen Medaillon am linken Rand der Zeichnung, wo Prince George passenderweise durch den Meeresherrn präsentiert wird: „Neptune as God of ye sea bringing in ye Princes Picture as L(or)d High Admirall.“¹⁴² Wie stets in Annes Bildpolitik ist George der Königin deutlich untergeordnet, wird aber im militärischen Kontext der Entstehungsjahre in seiner (nur nominellen) Rolle als ranghöchster Kommandant der Seestreitkräfte gewürdigt. Kompositionell bildet er das Pendant zur knienden Personifikation des Friedens, was auf die friedensstiftende Rolle der Royal Navy hindeuten dürfte. Wie im Queen's Drawing Room fungiert George als der loyale Unterstützer der Königin, deren Vorrang jedoch außer Frage steht: Die Inschrift am rechten unteren Bildrand preist einzig „Anna Optima Regina“.

Gegen Ende ihrer Regierungszeit entstand 1713 der Plan, Anne sogar noch prominenter in Greenwich in Szene zu setzen. Die Rückwand der Upper Hall war ursprünglich von drei großen Fenstern durchbrochen. Durch Vermauerung des mittleren Fensters sollte eine zusätzliche Malfläche gewonnen werden, auf der eine Darstellung der thronenden Königin als optischer Fluchtpunkt der gesamten Raumfolge angebracht werden sollte. Dies geht sowohl aus dokumentarischen Quellen als auch aus zwei erhaltenen Zeichnungen hervor.¹⁴³

¹⁴⁰ Dieses und das folgende Zitat finden sich ebd.

¹⁴¹ Zur Vereinigung beider Königreiche vgl. Gregg 1980, 239–240.

¹⁴² Matthews 2016, 25.

¹⁴³ Strunck 2021, 312–314, figs. 119, 120.

Infolge von Annes Tod im August 1714 blieben jedoch die Wand- und Deckenbilder der Upper Hall unausgeführt.¹⁴⁴ Die schließlich in den 1720er Jahren realisierte Dekoration feierte hingegen ihren Nachfolger, George I. aus dem Haus Hannover.¹⁴⁵

Ebenso wie Anne Wert darauf legte, in Greenwich als letzte Monarchin des Hauses Stuart verewigt zu werden, wollte sie auch im Stadtbild von London dauerhaft präsent bleiben. Schon ab 1702 gab es Projekte für öffentliche Denkmäler der Königin.¹⁴⁶ 1709 begann die Arbeit an der monumentalen Statue vor St. Paul's Cathedral, die 1713 enthüllt wurde.¹⁴⁷ An der Produktion dieses Werks hatte Anne selbst Anteil, indem sie den Marmor zur Verfügung stellte.¹⁴⁸ In einem großformatigen Stich präsentierte Henry Overton die Figur so, dass sie besonders monumental wirkt, quasi wie ein dritter Kirchturm der damals gerade fertiggestellten Kathedrale (Abb. 10). Die Positionierung vor dem neuen, symbolträchtigen Sakralbau, der St. Peter in Rom Konkurrenz machte, unterstrich Annes Rolle als *Defender of the Faith* ebenso wie die Großzügigkeit, mit der sie die anglikanische Kirche durch die *Queen Anne's Bounty* unterstützte.¹⁴⁹

Wie aus der Beschriftung von Overtons Stich hervorgeht, verkörpern die vier Frauengestalten zu Füßen der Königin „Britannia“, „France“,

¹⁴⁴ Das heutige Deckenbild der Upper Hall zeigt zwar ebenfalls Anne und George, hat aber mit dem ursprünglichen Projekt ansonsten nichts gemein. Beispielsweise erscheinen nun beide Ehepartner als bereits Verstorbene in einem Medaillonbildnis (Abbildung bei Johns 2019, 76).

¹⁴⁵ Strunck 2021, 314–325.

¹⁴⁶ Bereits anlässlich der Thronbesteigung bestellte die City of London eine Statue der Königin für die Börse: Smith 2001, 134. Zu dem für einen Londoner Brunnen bestimmten Statuenprojekt des burgundischen Bildhauers Claude David, das von Matthew Priors Ideen für ein Monument zu Ehren Annes angeregt war (ca. 1704–1706), siehe Friedman 1976, 47, und vor allem van Hensbergen 2014, 229–232.

¹⁴⁷ Das originale Denkmal von Francis Bird befindet sich heute in Holmhurst, East Sussex, und wurde 1886 vor St. Paul's Cathedral durch eine Kopie von Auguste Malempré und Richard Belt ersetzt (Smith 2001, 136; van Hensbergen 2016, 247–248.)

¹⁴⁸ Van Hensbergen 2014, 232.

¹⁴⁹ Zur *Queen Anne's Bounty* vgl. Sharpe 2013, 611; Farguson 2021, 287–292. Der Titel „Defender of ye Faith“, den die englischen Monarchen traditionell führten, wurde schon zu Beginn von Annes Herrschaft Porträtstichen der Königin hinzugefügt. Siehe etwa eine undatierte Kopie nach Annes Krönungsporträt: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1925-0615-43 (zuletzt konsultiert am 11.3.2022). Zur Vorlage dieses Stiches vgl. Barber 2016, 222, fig. 68.



Abb. 10 | Henry Overton, Francis Birds Statue von Queen Anne vor der St. Paul's Cathedral, ca. 1713/14

„America“ und „Ireland“.¹⁵⁰ Dies war eine sehr gewagte Konstellation, denn während Großbritannien und Irland zweifellos unter Annes Herrschaft standen, besaß sie nur einen nominellen Anspruch auf Frankreich und kontrollierte bloß einen relativ kleinen Teil Amerikas, wo der Gegner Frankreich ebenfalls Kolonien hatte.¹⁵¹ Obwohl die Statue bereits 1711 fertiggestellt war,¹⁵² wurde sie erst am 7. Juli 1713 feier-

¹⁵⁰ Siehe auch van Hensbergen 2014, 233.

¹⁵¹ In Anlehnung an ihre Amtsvorgänger führte Queen Anne den Titel einer Königin über England, Schottland, Irland und Frankreich (siehe etwa die Beschriftung des Stiches bei Barber 2016, 222, fig. 68). Der aus dem Mittelalter stammende nominelle Anspruch auf Frankreich wurde erst 1783 aufgegeben (Bindman 2008, 27).

¹⁵² Friedman 1976, 47, 50 (Anm. 6).

lich enthüllt – bezeichnenderweise anlässlich des Dankgottesdienstes in St. Paul’s Cathedral, der das Ende des Spanischen Erbfolgekriegs und damit zugleich auch einen Sieg über Frankreich feierte.¹⁵³ So konnte die sehr selbstbewusste Ikonographie als aktuell gerechtfertigt gelten. Insofern steht das Denkmal in einer logischen Beziehung zum Queen’s Drawing Room in Hampton Court Palace: Während Anne dort ihren Kampf gegen den Rivalen Ludwig XIV. thematisieren ließ, setzte das Monument vor St. Paul’s ihren Triumph in Szene.

Obwohl skulpturale Darstellungen von knienden oder liegenden Königinnen in Funeralkontexten üblich waren und auch gelegentlich Standbilder von Herrscherinnen als Nischenfiguren begegnen,¹⁵⁴ dürfte die Londoner Statue das erste freistehende Denkmal für eine noch lebende Königin gewesen sein. Doch sollte dieses nur den Auftakt für eine noch imposantere Statuenkampagne bilden. 1711 beschloss das Parlament, die „coal tax“ (Kohlesteuer), die bislang für den Bau von St. Paul’s Cathedral verwendet worden war, künftig für die Errichtung von 50 neuen Kirchen in London zu nutzen.¹⁵⁵ Diese Kirchen wurden von Zeitgenossen als „Monuments to Posterity of Her [Anne’s] Piety & Grandeur“ gesehen.¹⁵⁶ Am 25. Juni 1713, kurz nach dem triumphalen Abschluss des Spanischen Erbfolgekriegs, trafen die *City Church Commissioners* konsequenterweise die Entscheidung, in jeder der sogenannten *Queen Anne Churches* ein Standbild der Königin zu platzieren!¹⁵⁷

Wäre das Projekt realisiert worden, hätte es die Denkmalspolitik Ludwigs XIV. bei weitem übertroffen. 1685 hatte die französische Regierung eine Statuenkampagne initiiert, die die wichtigsten Städte des Landes mit Reitermonumenten des „Sonnenkönigs“ überziehen sollte. In den Jahren 1685 und 1686 wurde beschlossen, Reiterstatuen zu Ehren des Königs in Paris, Besançon, Grenoble, Nantes, Toulouse, Lille, Montpellier, Aix-en-Provence, Marseille, Lyon und Dijon zu errichten.¹⁵⁸ Der *Mercure Galant*, die wichtigste französische Zeitschrift jener Epoche, berichtete fast jeden Monat über neue Initiativen die-

¹⁵³ Van Hensbergen 2014, 233; speziell zum Dankgottesdienst: Farguson 2021, 297–303.

¹⁵⁴ Siehe etwa Smith 2001, 93 (fig. 4.3), 95 (fig. 4.4), 135; Stevenson 2013, 183 (fig. 91).

¹⁵⁵ Downes 1980, 156–157. Anne unterstützte dies explizit (Buchholz 2002, 98, 117).

¹⁵⁶ Zit. nach Friedman 1976, 39.

¹⁵⁷ Ebd., 39–40; van Hensbergen 2014, 237.

¹⁵⁸ Martin 1986, 70.

ser Art, die auch in London intensiv rezipiert wurden.¹⁵⁹ Die Finanzierung der Monumente sollte (ebenso wie im Fall der Statuen für Queen Anne) nicht beim Monarchen, sondern bei den jeweiligen Gemeinden liegen. So kam es, dass schließlich nur fünf der geplanten elf Reiterstatuen ausgeführt wurden.¹⁶⁰

Mit 50 Standbildern wäre Queen Anne weit an ihrem Rivalen vorbeigezogen. Allerdings ließ auch der Enthusiasmus der Briten schnell nach. In ganz Großbritannien wurden während Annes Herrschaft und in den unmittelbar folgenden Jahren etwas über 20 Monumente zu ihren Ehren geschaffen¹⁶¹ – immer noch eine beeindruckende Zahl im Vergleich zu ihrem Vorgänger William III., zu dessen Lebzeiten nur eine einzige öffentliche Ehrenstatue des Königs entstand.¹⁶² Die *City Church Commissioners* optierten allerdings im April 1714 aus Kostengründen dafür, statt 50 nur eine Statue der Königin für die Londoner Kirchen in Auftrag zu geben.¹⁶³ Die mit zehn *foot* Höhe deutlich überlebensgroße Figur, die 1714 bei Giovanni Battista Foggini in Florenz bestellt wurde, sollte auf einer 200 *foot* hohen Kolossalsäule platziert werden. Als Standort war der Vorplatz von St. Mary-le-Strand vorgesehen.¹⁶⁴ Wohl nicht zufällig handelte es sich hierbei um eine Marienkirche – stand doch vor der größten römischen Marienkirche, Santa Maria Maggiore, seit 1614 ebenfalls eine Kolossalsäule, allerdings zu Ehren der Himmelskönigin.¹⁶⁵ Ähnlich wie sich die „Virgin Queen“ Elizabeth I. als protestantische Alternative zu Maria inszeniert hatte,¹⁶⁶ sollte also auch Queen Anne als Schutzpatronin der Church of England an die Stelle Marias treten.

Das Monument vor St. Mary-le-Strand wäre letztlich sogar noch imposanter gewesen als die zunächst geplanten 50 Einzelfiguren. Während letztere im Kirchenraum positioniert werden sollten, hätte das

¹⁵⁹ Ebd., 64. Zur Rezeption in London vgl. Strunck 2021, 173–178, speziell 177.

¹⁶⁰ Martin 1986, 70.

¹⁶¹ Van Hensbergen 2016, 244.

¹⁶² Smith 2001, 134.

¹⁶³ Friedman 1976, 40. Dies hing möglicherweise mit dem sich abzeichnenden Sturz der Tory-Regierung zusammen, die das Projekt der 50 neuen Kirchen zuvor tatkräftig unterstützt hatte (vgl. Downes 1980, 156–157).

¹⁶⁴ Friedman 1976, 39–40.

¹⁶⁵ Abbildung der Säule und fehlerhafte Transkription der Weiheinschrift von 1614 bei https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_de_la_Paix (zuletzt konsultiert am 19.9.2021).

¹⁶⁶ Vgl. Hackett 1995.

Denkmal vor St. Mary-le-Strand an zentraler Stelle des Londoner Stadtbilds große Öffentlichkeitswirkung entfaltet und die Skyline der Metropole schon von fern bereichert. Italienkundige hätten in dem Wettstreit mit Santa Maria Maggiore ein Überbieten des päpstlichen Rom erkannt – ein Motiv, das bereits beim Bau von St. Paul's Cathedral eine wichtige Rolle spielte. Vor allem aber wäre Anne, die durch die Vereinigung von England und Schottland ein neues „Empire“ gegründet hatte, wie ein antiker Imperator präsentiert worden, denn auch die Trajans- bzw. Mark-Aurel-Säule in Rom waren ja einst von monumentalen Herrscherbildnissen bekrönt gewesen.¹⁶⁷ Kein König Englands, Schottlands oder Frankreichs hatte zuvor solche Ehren beansprucht!

Ob Anne höchstpersönlich diesen überaus ambitionierten Plan lanciert hat, lässt sich leider nicht nachweisen.¹⁶⁸ Jedenfalls wurde er mit ihrem Tod sofort ad acta gelegt.¹⁶⁹ Die bereits bei Foggini geordnete Statue sollte zwar zunächst fertiggestellt und in einem bescheideneren Kontext aufgestellt werden, doch unterblieb letztlich auch dies.¹⁷⁰ Wie im Fall von Greenwich sorgte der Dynastiewechsel dafür, dass Gedenkprojekte zu Ehren Annes nicht mehr opportun waren.¹⁷¹

Intersektionale Wechselwirkungen

Die Intersektionalitätsforschung geht davon aus, dass die Handlungsspielräume eines Individuums durch das Zusammenwirken mehrerer Differenzkategorien definiert werden. Als zentrale Differenzkategorien gelten dabei u. a. Geschlecht, sexuelle Orientierung, soziale Herkunft und ethnische Zugehörigkeit.¹⁷² Wie das Beispiel von Queen Anne gezeigt hat, müssen in ihrem Fall auch die Kategorien Nationalität und Konfession in die Analyse einbezogen werden. Im Fol-

¹⁶⁷ Zur Rezeption dieser antiken Triumphsäulen in London vgl. Stevenson 2005.

¹⁶⁸ Immerhin ist belegt, dass Anne sich ab 1710 auf Medaillen in Anlehnung an den ersten römischen Kaiser als „Augusta“ bezeichnen ließ (Sharpe 2013, 610; Farguson 2021, 285–297).

¹⁶⁹ Friedman 1976, 40.

¹⁷⁰ Ebd., 40–49.

¹⁷¹ Der Umstand, dass für Anne kein prächtiges Grabmonument errichtet wurde, ist hingegen nicht auf die Intervention des Nachfolgers, sondern auf eine britische Tradition zurückzuführen (Ebd., 41, 50 (Anm. 19)).

¹⁷² Bronner und Paulus 2017, 93–94; „Klasse, Geschlecht, ‚Rasse‘ und Körper“ (ebd., 96).

genden sei nun versucht, die Wechselwirkungen zwischen diesen Faktoren auf der Subjekt-, Symbol- und Strukturebene zusammenfassend zu umreißen.¹⁷³

Durch ihr Geschlecht und die sozialen Konventionen ihrer Zeit waren Annes Handlungsspielräume zunächst auf die Rolle der Ehefrau und Mutter festgelegt. Als Teenager bot ihr das Theater den Freiraum, sich in die alternative männliche Rolle des Generals Ziphares hineinzuversetzen. Auch außerhalb des Theaters führte sie dieses Rollenspiel in ihrem Briefwechsel mit der Freundin Frances Apsley fort. In späteren Jahren unterhielt Anne eine sehr enge Freundschaft zu Sarah Churchill, die durch eine an Liebesbriefe erinnernde innige Korrespondenz dokumentiert ist. Infolgedessen wurde eine bisexuelle Orientierung Annes vermutet (besonders breitenwirksam in dem Kinofilm *The Favourite* von 2018), wofür es allerdings keine eindeutigen Belege gibt.¹⁷⁴ Annes zahlreiche Schwangerschaften scheinen jedenfalls nicht nur auf dynastisches Pflichtbewusstsein zurückzuführen sein, sondern sind im Kontext einer durch vielfältige Quellen bezeugten langjährigen intensiven Bindung an ihren Ehemann Prince George zu sehen.

Wenn Anne tatsächlich bisexuell veranlagt war, musste sie darum bemüht sein, dies öffentlich zu verbergen. Die gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit sahen gleichgeschlechtliche Beziehungen nicht vor – insbesondere nicht für eine Königin, die für den Erhalt der Monarchie zu sorgen hatte. Die Machtposition Sarah Churchills bei Hof wurde überaus kritisch beäugt und veranlasste Anne zu dem Statement, sie sei durch niemanden zu beeinflussen.¹⁷⁵ Entsprechend spielte auch ihr Gemahl George in ihrer Bildpolitik eine völlig untergeordnete Rolle. Als Königin legte Anne Wert darauf, sowohl auf der Subjekt- als auch auf der Symbolebene ihre Eigenständigkeit herauszustellen. Damit folgte sie einer lang etablierten Norm, denn es galt bekanntlich als Ideal für Monarchen, überparteiisch zu sein.

Bis zum Thron war es allerdings ein sehr langer Weg. Als zweitälteste Tochter des Duke of York stand Princess Anne ihrem königlichen Onkel Charles II. zwar nahe, hatte aber zunächst keinerlei Aussichten auf die Thronfolge. Sicherlich zählte sie durch ihre soziale Herkunft zu den begehrtesten Heiratskandidatinnen Englands, doch

¹⁷³ Zum Begriff der Subjekt-, Symbol- und Strukturebene vgl. ebd., 96–97.

¹⁷⁴ Relativ explizit sind jedoch die Dokumente bei Winn 2014, 124–125.

¹⁷⁵ Bucholz 2002, 98, 103–106, 112–116.

erlaubten sich manche Herrscherhäuser durchaus ein gewisses Nase-rümpfen, da Annes Mutter aus bürgerlichen Verhältnissen stammte. So soll ein Heiratsprojekt mit Georg Ludwig von Hannover gescheitert sein, weil dessen Mutter die Auffassung vertrat, „that she was not interested in a princess whose mother had been ‚born into a very mediocre family‘“. ¹⁷⁶

Die Defizite der sozialen Herkunft und das Manko, „nur“ ein Mädchen zu sein, wurden im Lauf der Jahre dadurch ausgeglichen, dass weder Charles II. noch sein Bruder legitime Söhne hatten. Insbesondere nachdem ihr Vater 1685 als James II. zum König gekrönt worden war, rückte Anne in der Thronfolge nach oben. Wenig später zeigte sich, dass sie bereit war, für diesen Rang mit allen Mitteln zu kämpfen: So bestritt sie vehement die Legitimität des im Sommer 1688 geborenen männlichen Thronerben und verbreitete das Gerücht, das Kind sei der Königin nur untergeschoben worden.

Nach Bronner und Paulus beschreiben Wechselwirkungen zwischen der Struktur- und Subjektebene, „wie Individuen den Herrschaftsstrukturen unterliegen und inwieweit sie diese akzeptieren und in ihre Subjektkonstruktionen einbauen oder sich auch gegen sie zur Wehr setzen“. ¹⁷⁷ Im Fall von Princess Anne ist zu konstatieren, dass sie weder eine Intrige noch eine Verschwörung scheute, um ihre Machtposition zu erhalten und auszubauen. Sie akzeptierte das 1688 zur Welt gekommene Baby nicht als Thronfolger und beteiligte sich in den folgenden Monaten sogar aktiv daran, den eigenen Vater zu stürzen.

Dabei spielte eine weitere Differenzkategorie, die Konfessionszugehörigkeit, eine bedeutende Rolle. Schon im Zusammenhang der Wahl ihres künftigen Ehepartners hatte Anne festgestellt, dass ihre protestantische Konfession von hohem nationalen Interesse war und gegen den Katholizismus ihres Vaters ausgespielt werden konnte. Fortan trug sie ihre Zugehörigkeit zur Church of England sowohl auf der Subjekt- als auch auf der Symbolebene zur Schau, durch ostentative Frömmigkeit und Unterstützung der anglikanischen Kirche ebenso wie durch Kunstaufträge. Ein besonders interessantes Beispiel dafür ist Knellers Porträt von ca. 1690 (Abb. 3), da es Anne als *Defender of the Faith* präsentierte, lange bevor sie diesen Titel als Königin offiziell führen durfte. Höchstwahrscheinlich sollte das Gemälde Annes Rolle in der *Glorious Revolution* von 1688/89 commemorieren. Die

¹⁷⁶ Winn 2014, 65.

¹⁷⁷ Bronner und Paulus 2017, 96–97.

damaligen Leitbegriffe – der Kampf gegen „popery“ und „tyranny“ – bestimmten Annes Handeln und Bildpolitik nach ihrer Thronbesteigung 1702 in entscheidendem Maße und verliehen somit der Konfession eine zentrale Funktion für die Selbstdefinition der Monarchin. Ihre konfessionelle Zugehörigkeit eröffnete Anne gewisse Handlungsspielräume (z. B. in der Opposition gegen ihren katholischen Vater), erlegte ihr aber auch Pflichten auf (etwa eine – durchaus propagandistisch zu nutzende – moralische Verpflichtung zum Kampf gegen Ludwig XIV.).

Bevor Anne die Krone in Empfang nehmen konnte, verschob sich in den 1690er Jahren zunächst das Verhältnis der verschiedenen Differenzkategorien, die ihre politischen Gestaltungsmöglichkeiten beeinflussten. Da auch William III. und Mary II. Protestanten waren, trat die Bedeutung der Konfession als Differenzkategorie in dieser Zeit zurück. Wichtig wurde nun vor allem der Faktor der sozialen Herkunft. Aufgrund ihrer Abstammung von James II. besaß Anne ein stärkeres Anrecht auf den Thron als William, was immer wieder zu Konflikten führte. Anne und George fühlten sich von William und Mary unrechtmäßig zurückgesetzt. Ähnlich wie 1688/89 nahm Anne die (diesmal vom Parlament vorgegebenen) Herrschaftsstrukturen nicht ohne Protest hin; vielmehr gipfelte ihr Widerstand gegen die Entscheidungen des Herrscherpaares sogar in einem mehrjährigen „Exil“.

Nach dem Tod von Mary II. war ab Ende 1694 klar, dass Anne und ihre Nachkommen Williams Erbe antreten würden. Somit erlangte der Faktor Geschlecht zentrale Bedeutung, denn insbesondere aufgrund von Englands militärischem Engagement auf dem Kontinent wurde letztlich die Thronfolge eines Mannes erwartet. Anne „bediente“ solche Hoffnungen, indem sie in ihrer Bildpolitik auf ihre Mutterrolle und die Eignung ihres Sohnes zum Regieren verwies. Der Tod des Knaben im Jahr 1700 veranlasste William III. dazu, 1701 im *Act of Settlement* die Thronfolge des Hauses Hannover festzuschreiben. Anne selbst wollte dies jedoch nicht akzeptieren und setzte ab Beginn ihrer Herrschaft alles daran, doch noch den ersehnten Stuart-Thronerben zu gebären – ein Bemühen, das sogar im Bildprogramm des Queen's Drawing Room seinen Ausdruck fand.

Gerade im Moment der dynastischen Krise trat die Differenzkategorie der Nationalität in den Vordergrund. In der Rede anlässlich ihrer Krönung im Jahr 1702 betonte Anne, ihr Herz sei „entirely Eng-

lish“.¹⁷⁸ Durch eine Münzprägung wurde dieser Slogan bald darauf in multiplizierter Form in Umlauf gebracht.¹⁷⁹ Dadurch grenzte die Monarchin sich einerseits von ihrem Vorgänger William ab, der als Ausländer in Großbritannien nicht sehr populär gewesen war; andererseits implizierte sie, dass eine englische (und nicht hannoveranische) Thronfolge wünschenswert sei.

Als kinderlose Frau hatte Anne ab 1702 keinen leichten Stand, da sie die traditionellen Anforderungen an einen Monarchen (männlich, kinderreich) nicht erfüllte. Sie suchte ihre Handlungsspielräume zu erweitern, indem sie auf ihre nationale Herkunft verwies und damit Zustimmung bei ihren Landsleuten zu gewinnen hoffte. Die materielle und symbolische Investition in die anglikanische Kirche diente demselben Zweck. Zudem legte Anne Wert darauf, die Kategorie Geschlecht zu transzendieren, d. h. sich als Monarchin mit „weiblichen“ und „männlichen“ Eigenschaften zu präsentieren. Während Robert Bucholz Annes Festlegung auf „hausfrauliche“ Qualitäten postulierte, sollte durch die hier diskutierten Bildbeispiele aufgezeigt werden, dass sie sehr wohl ein „männliches“, entschlossenes und kämpferisches Image kultivierte.

In Abgrenzung von Kevin Sharpe, der die Kunstpatronage Annes als unbedeutend einstufte, vertritt der vorliegende Beitrag die These, dass ihre Bildpolitik sich ausdrücklich an derjenigen ihres politischen Hauptgegners Ludwig XIV. maß und diese teilweise sogar zu übertreffen versuchte. Durch das Monument vor St. Paul's Cathedral ebenso wie durch die Ehrensäule vor St. Mary-le-Strand sollte der imperiale Rang der Monarchin betont werden. Nachdem sie zu Anfang ihrer Regierungszeit ihre „Englishness“ unterstrichen hatte, erreichte sie 1707 durch den *Act of Union* die Vereinigung von England und Schottland bzw. die Gründung eines neuen Königreichs Großbritannien. „Britannia“ und „Ireland“ waren jedoch nur zwei der vier Personifikationen, die Annes Statue vor St. Paul's umgaben. Die Hinzufügung von „France“ und „America“ suggerierte die Existenz eines noch viel weiter reichenden Imperiums, das sogar Frankreich für sich beanspruchte.

Die genannten Denkmäler sind für meine Interpretation besonders wichtig, da sie den expansiven, zukunftsgerichteten Charakter von Annes Herrschaft in doppelter Hinsicht veranschaulichen. Zum einen zeigen sie, dass Anne die hergebrachten Differenzkategorien Ge-

¹⁷⁸ Winn 2014, 249–252; siehe auch Beem 2006, 127.

¹⁷⁹ Farquhar 1914, 223–224; Sharpe 2013, 607, fig. 82.

schlecht und Nationalität zu überwinden suchte. Sie definierte sich nicht mehr primär als englisch und weiblich (wenngleich beide Attribute in ihrer Selbstdarstellung präsent blieben), sondern vereinigte traditionell männliche, imperial konnotierte Denkmaltypen, um den Anspruch auf eine weltumspannende Herrschaft zu kommunizieren – was nicht bloß Annes Wunschdenken entsprang, sondern sich durchaus mit den damaligen politischen Realitäten deckte.¹⁸⁰ Zum anderen stehen die beiden Monumente aber auch dafür, dass die Königin (bewusst oder unbewusst) viel fundamentalere strukturelle Veränderungen initiierte. Die Ehrensäule vor St. Mary-le-Strand blieb zwar unrealisiert, doch das Denkmal vor St. Paul's nimmt noch heute einen zentralen Platz in der Londoner Innenstadt ein. Es bildet Annes Vermächtnis, ausgeführt im Wissen um das bevorstehende Ende der Stuart-Dynastie. Der Umstand, dass die Figur immer wieder sowohl literarisch als auch physisch attackiert wurde, bezeugt das hohe Provokationspotential des außergewöhnlichen Monuments.¹⁸¹ Seine Konzeption betrifft nicht nur die Subjekt- und Symbolebene des individuellen monarchischen Selbstbilds, sondern wirkt durch die plakative Bildbotschaft auf die Ebene der Herrschaftsstrukturen zurück – d. h. das Denkmal stellte die zuvor geltenden Normen männlicher Herrschaft grundlegend in Frage und dürfte dadurch Generationen von Männern und insbesondere Frauen inspiriert haben, etablierte patriarchalische Dominanzverhältnisse kritisch zu hinterfragen.

¹⁸⁰ So konstatierte Bucholz 2009, 243: „it was during Anne's reign that the British state strode onto the European stage to assume a position of leadership that it would retain, for good or ill, for two centuries.“

¹⁸¹ Siehe dazu Smith 2001, 135–136: „It is somewhat surprising, then, that the best-known and probably the most expensive monument put up to honour Queen Anne should have been routinely abused almost from the moment of its completion. [...] Subsequently, the figure was physically attacked as well, suffering two serious assaults, apparently by madmen, in 1743 and 1769.“

Bibliographie

Barber, Tabitha, „Wissing, Willem [William] (1656–1687)“, in H. C. G. Matthew und Brian Harrison (Hg.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 59, Oxford 2004, 867–868.

Barber, Tabitha, „ ‚All the world is ambitious of seeing the picture of so great a queen‘. Kneller’s State Portraits of Queen Anne and the Pictorial Currency of Friendship“, in Mark Hallett, Nigel Llewellyn und Martin Myrone (Hg.), *Court, Country, City. British Art and Architecture, 1660–1735*, New Haven/London 2016, 217–240.

Barber, Tabitha, „Beauty“, in Dies. (Hg.), *British Baroque. Power and Illusion* (Ausst. Kat. London), London 2020, 114–125.

Barmeyer, Heide, „Die Personalunion England-Hannover. Ihre Entstehung, Etablierung und Fortsetzung aus hannoverscher Sicht“, in Heide Barmeyer (Hg.), *Hannover und die englische Thronfolge*, Bielefeld 2005, 65–86.

Beem, Charles, *The Lioness Roared. The Problems of Female Rule in English History*, New York 2006.

Bill, E. G. W., *The Queen Anne Churches. A Catalogue of the Papers in Lambeth Palace Library of the Commission for Building Fifty New Churches in London and Westminster 1711–1759*, London 1979.

Bindman, David, „Ideas and Images of Britain: c. 1570–c. 1870“, in Dies. (Hg.), *The History of British Art, 1600–1870*, London 2008, 19–46.

Bird, Rufus und Martin Clayton (Hg.), *Charles II. Art & Power* (Ausst. Kat. London), London 2017.

Bowers, Toni, *The Politics of Motherhood. British writing and culture, 1680–1760*, Cambridge 1996.

Brett, Cécile, „The Apotheosis of Queen Anne by Antonio Verrio (c. 1636–1707)“, in *The British Art Journal*, 20.3 (2020), 18–27.

Bronner, Kerstin und Stefan Paulus, *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis. Eine Einführung*, Opladen/Toronto 2017.

Bucholz, Robert O., *The Augustan Court: Queen Anne and the Decline of Court Culture*, Palo Alto 1993.

Bucholz, Robert O., „Queen Anne: victim of her virtues?“, in Clarissa Campbell Orr (Hg.), *Queenship in Britain 1660–1837. Royal patronage, court culture and dynastic politics*, Manchester/New York 2002, 94–129.

Bucholz, Robert, „The ‚Stomach of a Queen‘, or Size Matters. Gender, Body Image, and the Historical Reputation of Queen Anne“, in Carole Levin und Robert Bucholz (Hg.), *Queens & Power in Medieval and Early Modern England*, Lincoln, NE 2009, 242–272.

Burke, Peter, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993.

Claydon, Tony, „William III and II (1650–1702)“, in H. C. G. Matthew und Brian Harrison (Hg.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 59, Oxford 2004, 73–98.

Corp, Edward, „Catherine of Braganza and Cultural Politics“, in Clarissa Campbell Orr (Hg.), *Queenship in Britain 1660–1837. Royal patronage, court culture and dynastic politics*, Manchester/New York 2002, 53–73.

Croft-Murray, Edward, *Decorative Painting in England 1537–1837. Volume 1: Early Tudor to Sir James Thornhill*, London 1962.

Davidson, Lillias Campbell, *Catherine of Bragança, Infanta of Portugal & Queen-Consort of England*, London 1908.

Davitt Asmus, Ute, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.

De La Ruffinière du Prey, Pierre, *Hawksmoor's London Churches. Architecture and Theology*, Chicago/London 2000.

Dolman, Brett, „Antonio Verrio (c. 1636–1707) and the Royal Image at Hampton Court“, in *The British Art Journal*, 10.3 (2009), 18–28.

Downes, Kerry, *Hawksmoor*, Cambridge, Mass. 1980.

Edwards, Sebastian, „„Very noble, tho' not great'. The Making of a New Court for William, Mary and Anne“, in Olivia Fryman (Hg.), *Kensington Palace. Art, Architecture and Society*, New Haven/London 2018, 64–91.

Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn: Now first printed in full from the manuscripts belonging to Mr. John Evelyn*, hg. Von Esmond Samuel De Beer, 6 Bde., Oxford 1955.

Ferguson, Julie, *Visualising Protestant Monarchy. Ceremony, art and Politics after the Glorious Revolution (1689–1714)*, Woodbridge 2021.

Farquhar, Helen, „Portraiture of our Stuart Monarchs on their Coins and Medals. Part VI. Anne“, in *British Numismatic Journal*, 10 (1914), 199–266.

Farquhar, Helen, „Portraiture of our Stuart Monarchs on their Coins and Medals. Part VII. Anne. – continued“, in *British Numismatic Journal*, 11 (1915), 219–287.

Friedman, Terry F., „Foggini's Statue of Queen Anne“, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, 39–56.

Friedman, Terry, *The Eighteenth-Century Church in Britain*, New Haven/London 2011.

Frietsch, Elke, „Corpus quasi vas. Ein Motiv im historisch-medialen Wandel“, in Susanne von Falkenhausen (Hg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004, 228–241.

Gallagher, John, *Learning Languages in Early Modern England*, Oxford 2019.

Glasse, Lionel K. J., „Shaftesbury and the Exclusion Crisis“, in John Spurr (Hg.), *Anthony Ashley Cooper, First Earl of Shaftesbury, 1621–1683*, Farnham 2011, 207–231.

Gregg, Edward, *Queen Anne*, London 1980.

Hackett, Helen, *Virgin mother, maiden queen. Elizabeth I and the cult of the Virgin Mary*, Basingstoke 1995.

Hart, Vaughan, *Inigo Jones. The Architect of Kings*, New Haven/London 2011.

Hayward, Maria, *Stuart Style. Monarchy, Dress and the Scottish Male Elite*, New Haven/London 2020.

Ingamells, John, *National Portrait Gallery. Later Stuart Portraits 1685–1714*, London 2009.

Keay, Anna, *The Magnificent Monarch. Charles II and the Ceremonies of Power*, London/New York 2008.

Kenyon, John, *The Popish Plot*, London 1972.

Martin, Michel, *Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris 1986.

Matthews, Anya, „A Great and Noble Design.“ *Sir James Thornhill's Painted Hall at Greenwich: A Catalogue of Preparatory Sketches*, London 2016.

Millar, Oliver, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, 2 Bde., London 1963.

Morton, Adam, „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 und Adam Morton (Hg.), *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*, London/New York 2017, 172–201.

Osmun, William Raymond, *A Study of the Work of Sir James Thornhill*, PhD diss., Courtauld Institute 1950.

Perry, Lara, *History's Beauties. Women and the National Portrait Gallery, 1856–1900*. Aldershot 2006.

Pincus, Steven C. A., *England's Glorious Revolution, 1688–1689. A Brief History with Documents*, Boston/New York 2006.

Port, Michael H. (Hg.), *The Commissions for Building Fifty New Churches: The Minute Books, 1711–27. A Calendar*, London 1986.

Prior, Matthew, *The Literary Works of Matthew Prior*, hg. von H. Bunker

Wright und Monroe K. Spears, 2 Bde., Oxford 1959.

Reverand, Cedric D., „Nicholas Hawksmoor: The Other English Baroque Architect“, in Cedric D. Reverand II (Hg.), *Queen Anne and the Arts*, Lewisburg 2015, 227–251.

Reynolds, Anna, *In fine Style. The Art of Tudor and Stuart Fashion*, London 2013.

Ribeiro, Aileen, *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven/London 2005.

Ripa, Cesare, *Iconologia* (Padua 1611), Reprint New York/London 1976.

Robson-Scott, W. D., *German Travellers in England, 1400–1800*, Oxford 1953.

Schneider, Diethard, *Der englische Hosenbandorden. Beiträge zur Entstehung und Entwicklung des „The Most Noble Order of the Garter“ (1348–1702) mit einem Ausblick bis 1983*, 2 Bde., Bonn 1988.

Sharpe, Kevin, *Rebranding Rule. The Restoration and Revolution Monarchy 1660–1714*, New Haven/London 2013.

Smith, Hannah, „‘Last of all the Heavenly Birth’: Queen Anne and Sacral Queenship“, in *Parliamentary History*, 28 (2009), 137–149.

Smith, Nicola, *The Royal Image and the English People*, Aldershot 2001.

Speck, William Arthur, „George, Prince of Denmark and Duke of Cumberland (1653–1708)“, in H. C. G. Matthew und Brian Harrison (Hg.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 21, Oxford 2004, 795–799.

Stevenson, Christine, „Robert Hooke, Monuments and Memory“, in *Art History*, 28.1 (2005), 43–73.

Stevenson, Christine, *The City and the King. Architecture and Politics in Restoration London*, New Haven/London 2013.

Stewart, J. Douglas, „Pin-ups or Virtues? The Concept of the ‚Beauties‘ in Late Stuart Portraiture“, in J. Douglas Stewart und Herman W. Liebert, *English Portraits of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Papers Read at a Clark Library Seminar, April 14, 1973*, Los Angeles 1974, 1–43.

Stewart, J. Douglas, *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait*, Oxford 1983.

Strunck, Christina, „The ‚two bodies‘ of the female sovereign. Awkward hierarchies in images of Empress Maria Theresia, Catherine the Great of Russia and their male consorts“, in Helen Watanabe-O’Kelly und Adam Morton (Hg.), *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*, London/New York 2017, 64–83.

Strunck, Christina, „König Karl II., Antonio Verrio und die Royal Chapel von Windsor Castle. Kulturelle Übersetzungsprozesse im Spannungsfeld von Anglikanismus und Katholizismus“, in Christina Strunck

(Hg.), *Faith, Politics and the Arts. Early Modern Transfer between Catholic and Protestant Cultures*, Wiesbaden 2019, 299–334. (Strunck 2019a)

Strunck, Christina, „Weiblichkeit als Makel? Die zwei Körper der Herrscherin, in Mariacarla Gadebusch Bondio, Beate Kellner und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Macht der Natur – gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, Florenz 2019, 211–234. (Strunck 2019b)

Strunck, Christina, *Britain and the Continent, 1660–1727. Political Crisis and Conflict Resolution in Mural Paintings at Windsor, Chelsea, Chatsworth, Hampton Court and Greenwich*, Berlin/Boston 2021.

Taylor, David A. H. B., „A rediscovered portrait of Queen Anne, when a child, by Sir Peter Lely”, in *The Burlington Magazine*, 145.1204 (2003), 501–504.

Taylor, David A. H. B., „The Rising Sun Gains Advantage. The Iconography of George of Denmark as Royal Consort“, in *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37.2 (2014), 245–257.

Thurley, Simon, *Hampton Court. A Social and Architectural History*, New Haven/London 2003.

Trevor-Roper, Hugh, *From Counter-Reformation to Glorious Revolution*, London 1992.

Uffenbach, Zacharias Conrad, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland*, 3 Bde., Frankfurt/Leipzig/Ulm 1753–1754.

van Hensbergen, Claudine, „Carving a Legacy: Public Sculpture of Queen Anne, c. 1704–1712“, in *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37.2 (2014), 229–244.

van Hensbergen, Claudine, „Public Sculpture of Queen Anne. The Minehead Commission (1715)“, in Mark Hallett, Nigel Llewellyn und Martin Myrone (Hg.), *Court, Country, City. British Art and Architecture, 1660–1735*, New Haven/London 2016, 241–262.

Wellenreuther, Hermann, „Personalunion mit England und Mitglied im Reich. Von Kurhannover zum Königreich Hannover, 1690–1837“, in Elmar Mittler (Hg.), *„Eine Welt allein ist nicht genug“. Großbritannien, Hannover und Göttingen 1714–1837*, Göttingen 2005, 32–48.

Winn, James Anderson, *Queen Anne. Patroness of Arts*, Oxford 2014.

Winn, James Anderson, „Praise the Patroness of Arts“, in Cedric D. Reverand II (Hg.), *Queen Anne and the Arts*, Lewisburg 2015, 7–39.

Bildnachweise

Abb. 1 | Taylor 2003, 503, fig. 22. Privatsammlung

Abb. 2 | Barber 2020, 120, fig. 107. Edinburgh, National Galleries of Scotland. Öl auf Leinwand, 199.4 x 228.3 cm

Abb. 3 | Ingamells 2009, 6. London, National Portrait Gallery. Öl auf Leinwand, 234 x 143 cm

Abb. 4 | Ribeiro 2005, 153, fig. 92. Chatsworth, The Trustees of the Chatsworth Settlement. Feder und Tusche

Abb. 5 | London, British Museum, R,9.38. © The Trustees of the British Museum. Kupferstich, 391 x 422 mm https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-9-38 (zuletzt konsultiert am 19. April 2022)

Abb. 6 | Sharpe 2013, 597, fig. 79. Kupferstich

Abb. 7 | Ingamells 2009, 9. London, National Portrait Gallery. Öl auf Leinwand, 235.5 x 143 cm

Abb. 8 | Thurley 2003, 214, fig. 199

Abb. 9 | London, Victoria and Albert Museum, inv. E.5199-1919. © Victoria and Albert Museum, London

Abb. 10 | London, British Museum, G,11.101. © The Trustees of the British Museum. Kupferstich, 491 x 403 mm <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1494072001> (zuletzt konsultiert am 19. April 2022)