



FLAMMENDE LIEBE, HÖFISCHE INTRIGEN UND INTERNATIONALE POLITIK: ANTONIO VERRIOS AUSMALUNG DES QUEEN'S AUDIENCE CHAMBER IN WINDSOR CASTLE

Christina Strunck

Im Jahr 1676 erhielt der Italiener Antonio Verrio den umfangreichsten Auftrag, den König Karl II. (Charles II) von England jemals einem Maler erteilte: Er sollte die frisch modernisierten Säle im ersten Obergeschoss der königlichen Sommerresidenz Windsor Castle mit Deckenbildern versehen. Im Lauf der folgenden zehn Jahre malte er insgesamt 25 Gemächer aus, darunter die wichtigsten Repräsentationsräume in den Appartements des Königs und der Königin, drei Treppenhäuser, die königliche Kapelle und den großen Festsaal, die sogenannte St George's Hall.¹ Verrios Leistung war bahnbrechend, denn er etablierte dadurch einen für England völlig neuartigen, hochbarocken Dekorationsstil.²

Leider wurden die meisten dieser Deckenbilder im frühen 19. Jahrhundert zerstört, doch sind sie durch Rechnungen, Beschreibungen und bildliche Wiedergaben gut dokumentiert. Hier werde ich mich nur auf eines der noch erhaltenen Gemälde konzentrieren, das Deckenbild im Audienzzimmer der Königin. An diesem Beispiel lassen sich alle Themenkomplexe besprechen, die im Zentrum des vorliegenden Sammelbands stehen: die Konkurrenz zwischen französischen und italienischen Modellen, die Bedeutung neuer dynastischer Allianzen, die Rolle konfessioneller Konflikte und die Herausbildung einer länder- und konfessionenübergreifenden Bildsprache. Bevor ich aber auf diese Punkte eingehen kann, muss ich zunächst Grundlagenarbeit leisten, denn es existiert bislang noch keine wissenschaftlichen Standards entsprechende Publikation zu dem genannten Deckenbild.³

IKONOGRAPHIE UND INTERPRETATION DES DECKENBILDES IM AUDIENZZIMMER DER KÖNIGIN

Die erste Interpretation von Antonio Verrios Deckengemälde (Abb. 1) findet sich rund 75 Jahre nach dessen Fertigstellung in einem Windsor-Guidebook von 1755: »*On the Ceiling is Britannia represented in the Person of Queen Catherine, in a Carr drawn by Swans to the Temple of Virtue, and attended by Flora, Ceres, Pomona, & c. with other decorations heightened with Gold.*«⁴ Diese sehr knappe und fehlerhafte Deutung wird bis heute in der Forschung unhinterfragt perpetuiert, so etwa bei Croft-Murray 1962, MacKean 1999 und Brett 2010.⁵ Niemand hat sich bisher die Mühe gemacht, das Gemälde einmal genauer anzuschauen.

Das Deckengemälde (Abb. 2) besitzt eine querechteckige Form. Hinter einer fingierten Balustrade wird ein durch Wolkenbänke gegliederter Himmel sichtbar, in dem sich zahlreiche, vorwiegend weibliche Figuren aufhalten. Auf der linken Schmalseite des Deckenfeldes ist zudem ein Rundtempel erkennbar. Die Hauptfigur des Gemäldes wird doppelt hervorgehoben: zum einen durch ihre mittige Position, zum anderen durch ihre thronende Stellung auf einem von Schwänen gezogenen Triumphwagen. Die traditionelle Interpretation dieser Hauptperson als »*Queen Catherine*« ist zweifellos korrekt. Katharina von Braganza, für die das Audienzzimmer hergerichtet wurde, war die Ehefrau von Karl II.; entsprechend erscheinen schräg über ihr die beiden Wappen des englischen Königshauses bzw. der portugiesischen Herrscherdynastie der Braganza. Obwohl Katharina in der Literatur zum Audienzzimmer immer wieder als »*Britannia*« gedeutet wird,⁶ verfügt sie aber über kein entsprechendes Attribut; vielmehr hält sie ein flammendes Herz als Symbol der dynastischen Eheverbindung empor.

1/ Antonio Verrio, Zentralgruppe aus dem Deckengemälde des Queen's Audience Chamber im Appartement der Königin in Windsor Castle, 1679.

Die drei Grazien, die hinter Katharinas Wagen erscheinen, und auch die Schwäne sind nach Cesare Ripa geläufige Begleiter der Venus.⁷ Zu Füßen der Königin sitzt eine attraktive, fast nackte junge Blondine neben Amoretten und einem Täubchen. Ich deute sie als die irdische Venus, die durch Katharina quasi vom Thron gestoßen worden ist und bewundernd zu ihr aufblickt. Die Königin tritt somit als eine tugendsame und keusche, sittsam verhüllte himmlische Venus auf. Ihr Wagen bewegt sich nach links auf die Tempelarchitektur zu.

Vor dem Tempel schweben einige Putten sowie drei nebeneinander aufgereihte Personifikationen. Der geflügelte Jüngling ist Amor, besitzt durch seine Fackel zudem aber ein charakteristisches Kennzeichen des Hochzeitsgottes Hymenäus.⁸ Die Attribute der beiden anderen Figuren, Olivenzweig und Füllhorn, gehören beide zur Allegorie des Friedens.⁹ Hieraus ergibt sich unschwer die Deutung, dass durch die Liebe zwischen den beiden Königshäusern bzw. durch die Ehe von Karl II. und Katharina von Braganza Frieden und Wohlstand eingekehrt sind.

Nur in Friedenszeiten kann das Land gedeihen. Dieses Thema wird vertieft durch weitere Bildfiguren, z. B. durch die Putten, die aus Wasserkrügen die Erde befeuchten und fruchtbar machen. Rechts daneben erscheinen passenderweise die vier Jahreszeiten mit Blumen, Korn und Früchten. Die beiden mittleren Jahreszeitenallegorien schauen huldigend zu Katharina auf und stellen somit eine gedankliche Brücke zwischen der Fruchtbarkeit der Erde und der ehelichen Fruchtbarkeit her.¹⁰

Das Gebäude am linken Bildrand wurde bislang sehr allgemein als »*temple of virtue*« gedeutet.¹¹ Da Personifikationen mit den Attributen des Friedens vor dem Tempel schweben, liegt jedoch die Vermutung nahe, es könne sich um den in Friedenszeiten geschlossenen Janustempel handeln.¹² Vermutlich hat Verrio während seines Rom-Aufenthalts Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini gesehen, das den Janustempel ebenfalls als einen Rundtempel präsentiert – allerdings geöffnet, in kriegerischem Kontext.¹³ Für England besaß dieses Thema besondere Relevanz, denn Karl II. war nach einem langjährigen Bürgerkrieg an die Macht gekommen. Aus Anlass seiner Krönung erschien eine Stichpublikation, die gleich an zwei Stellen auf die Schließung des Janustempels bzw. den Anbruch einer Epoche des Friedens verwies.¹⁴ Die Festarchitektur, die damals die neue »*Concordia*« bzw. Eintracht veranschaulichen sollte, war ein Rundtempel¹⁵ – was die Deutung der gemalten Bildarchitektur in Windsor als Tempel des Friedens und der Eintracht bekräftigt. Gerade nach der Epoche des Bürgerkriegs kam dem Frieden damals ein extrem hoher Stellenwert zu. Entsprechend war schon zur Hochzeit von Karl und Katharina eine Panegyrik veröffentlicht worden, die die Königin als Friedensbringerin feierte.¹⁶

Auf die Vorstellung, dass Wohlstand eine Folge des Friedens ist, verweisen im Deckenbild nicht nur das Füllhorn vor dem Friedenstempel und die Personifikationen der Jahreszeiten, sondern auch die Dekoration der Randzone. Insgesamt zwölf kostbar gearbeitete goldene Gefäße und Vasen scheinen auf der Balustrade zu stehen, während in den Ecken des Gewölbes jeweils zwei goldfarbene Putten die einander zugekehrten Initialen des Paares (zwei Cs für »*Charles*« und »*Catherine*«) mit der englischen Krone auszeichnen. Die scheinbar goldenen Skulp-

turen halten jeweils einen Spiegel und eine Schlange, traditionelle Attribute der Klugheit. Das Arrangement suggeriert also, dass die harmonische Verbindung des Paares eine von Klugheit diktierte und Wohlstand bringende Entscheidung war. Und mehr noch: Die Prominenz des Goldes spielt auf ein neues »*Goldenes Zeitalter*« an, ähnlich demjenigen, das augusteischer Propaganda zufolge gerade durch die Schließung des Janustempels eingeleitet worden war.¹⁷

In der Tat war die Hochzeit primär aus ökonomischen Motiven erfolgt,¹⁸ was der König seine Gemahlin auch spüren ließ, da er ihr demonstrativ seine Mätressen vorzog.¹⁹ Karl und seine Berater versprachen sich von der Verbindung in erster Linie eine dringend benötigte üppige Mitgift – die letztlich allerdings nicht im erwünschten Umfang eintraf.²⁰ Vor diesem Hintergrund betrachtet, erzeugte das Deckenbild im Audienzzimmer der Königin einen doppelten Mythos: Es perpetuierte die Mär vom unermesslichen Reichtum Portugals und suggerierte eine eheliche Harmonie, die de facto so nicht existierte. Auch das Subthema Fruchtbarkeit besaß im damaligen Kontext einen geradezu beschwörenden Charakter.²¹

Wir wissen nicht, wer die Bildprogramme für Verrios Gemälde entwarf,²² aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es ein zusammenhängendes Gesamtkonzept für die Räume von König und Königin gab, da diese im selben Zeitraum allesamt von demselben Maler ausgestattet wurden. Sicherlich konnte die Königin nicht ohne Zustimmung des Königs ein eigenes Programm realisieren lassen. Verrios Deckengemälde dürfte also das offizielle, von Königin und König gewollte Bild ihrer Ehe sein. Es diente zur Glorifizierung der Union zwischen England und Portugal, doch ist seine Bedeutung damit noch nicht ausgeschöpft. Vielmehr müssen in die Interpretation auch die Personifikationen in der rechten Bildhälfte einbezogen werden, die sich auf die Tugenden der Königin, aber auch auf die damaligen konfessionellen Konflikte beziehen.

DYNASTISCHE UNION UND KONFESSIONELLER KONFLIKT

Die Reaktionen auf die Brautwahl Karls II. blieben in England insgesamt eher verhalten: »*No contemporary English diarist notes any public expressions of pleasure or, indeed, any other response to Charles's announcement of the marriage in Parliament on 8 May 1661*«. ²³ Katharina von Braganza wies den damals durchaus gewichtigen Makel auf, dass sie eine Katholikin war. Lord Chancellor Hyde hatte versucht, die Heirat zu verhindern, indem er sechs protestantische Kandidatinnen ins Spiel brachte und behauptete, er habe Beweise für die Unfruchtbarkeit der portugiesischen Infanta.²⁴ Wenige Tage nach der Ankunft der katholischen Braut erließ das Parlament mit dem Act of Uniformity ein Gesetz, das die Dominanz der anglikanischen Kirche stärkte, »*the most aggressive piece of Anglican legislation to date*«. ²⁵ Natürlich musste die Hochzeit offiziell nach anglikanischem Ritus erfolgen – dem jedoch eine heimliche katholische Trauung vorangegangen war.²⁶

Es ist bemerkenswert, dass die unterschiedliche Konfession der Eheleute in beiden königlichen Appartements von Windsor Castle thematisiert wurde. Ein Schlossführer von 1755 beschrieb das heute nicht mehr erhaltene Deckenbild im Audienzzimmer



2/ Antonio Verrio, Deckengemälde des Queen's Audience Chamber im Appartement der Königin in Windsor Castle, 1679.

des Königs wie folgt: »On the Ceiling is represented the Establishment of pure Religion in these Nations, on the Restoration of King Charles II. in the Characters of England, Scotland, and Ireland, attended by Faith, Hope, Charity, and the Cardinall Virtues; Religion triumphs over Superstition and Hypocrisy which are drove by Cupids from before the face of the Church; all which appear in proper attitudes, and the whole highly finished.«²⁷ Diese Informationen sind zwar nicht nachprüfbar,²⁸ aber plausibel, da viele Maßnahmen des Königs darauf abzielten, die anglikanische Kirche zu fördern.²⁹ Entsprechend präsentierte er sich in seinem Audienzzimmer als Verteidiger der anglikanischen Konfession.

Auch im Audienzzimmer der Königin finden sich religiöse Bildelemente, und zwar im Gefolge Katharinas von Braganza. (Abb. 2) Die drei Frauen in der oberen Reihe sind leicht als die theologischen Tugenden zu identifizieren: die Hoffnung mit grünem Gewand und Anker, die rot gekleidete Caritas mit drei kleinen Kindern und die in Weiß gehüllte Personifikation des Glaubens mit Kreuz und Kelch. Darunter erscheint ganz rechts die Mäßigung, die Wasser in den Wein gießt. Die drei übrigen Frauen präsentieren Attribute, die Ripa mit Keuschheit, Gehorsam und geduldigem Ertragen von Leid in Verbindung bringt: das weiße Gewand, das Joch auf den Schultern, die Dornenkrone und die Geißel zur Selbstzüchtigung.³⁰ Vor allem durch letztere wird ein deutlicher Bezug zur katholischen Frömmigkeitspraxis hergestellt.

Durch die Stilisierung zur keuschen, frommen, gehorsamen und leiderprobtten Ehefrau erscheint Katharina von Braganza als tugendhaftes Gegenbild zu den lasziven Mätressen des Königs. In diesem Zusammenhang fällt die kompositionelle Diagonale auf, die die Bildteile zusammenhält: Die Dornenkrone, die königliche Krone und das flammende Herz bilden eine aufsteigende Linie. Das lässt sich so deuten, dass Katharina durch ihre Duldsamkeit die Krone verdient, den weltlichen Status aber letztlich der Liebe unterordnet, die in diesem Kontext wohl als himmlische, christliche Liebe zu verstehen ist.

Die religiöse Komponente des Gemäldes mit ihren deutlich katholischen Untertönen war zum Zeitpunkt der Bildentstehung besonders brisant. Wie aus den Rechnungsbüchern hervorgeht, arbeitete Verrio im Jahr 1679 an diesem Gemälde.³¹ Genau zu derselben Zeit wurde England durch den sogenannten »Popish Plot« und die »Exclusion Crisis« in Atem gehalten.³² Bei ersterem handelte es sich um eine angebliche Jesuitenverschwörung im Jahr 1678, die auf die Ermordung des Königs und die Rekatholisierung Englands abgezielt haben soll. Letzten Endes ging es aber darum, dass einige Politiker antikatholische Ressentiments schüren wollten. Aufgrund der Kinderlosigkeit des Königspaares war nämlich damit zu rechnen, dass der zum Katholizismus konvertierte Bruder des Königs die Nachfolge antreten würde. Viele Briten wollten eine katholische Thronfolge mit allen Mitteln verhindern. Die Prozesse, die den angeblichen



3/ Charles de la Fosse und Gabriel Blanchard, Deckengemälde des Salon d'Apollon im Appartement des Königs im Schloss von Versailles, 1679.



4/ Peter Vandrebanc nach Antonio Verrio, Deckengemälde des King's Drawing Room im Appartement des Königs in Windsor Castle, ca. 1678?

Verschwörern gemacht wurden, sorgten 1678 und 1679 für Schlagzeilen und führten dazu, dass das Parlament ab Mai 1679 über die sogenannte »*Exclusion Bill*« diskutierte, die den Bruder des Königs von der Thronfolge ausschließen sollte.³³ Besonders dramatisch spitzte sich die Lage zu, als ab Herbst 1678 auch die Königin verdächtigt wurde, gegen den König zu konspirieren. Sie musste zeitweilig sogar befürchten, verhaftet und hingerichtet zu werden. In dieser kritischen Situation stellte sich der König jedoch kompromisslos zu ihr und verteidigte sie gegen alle Anschuldigungen.³⁴

Bei der Dekoration königlicher Residenzen wurde generell Wert darauf gelegt, dass die Bildthemen eine gewisse überzeitliche Gültigkeit besaßen. Insofern kann Verrios Deckenbild im Audienzzimmer der Königin als eine ganz allgemeine Allegorie der glücklichen dynastischen Union zwischen Großbritannien und Portugal gelesen werden. Ich denke aber, dass die zeitgenössischen Betrachter darin durchaus aktuelle politische Bezüge gesehen haben. Das problematische Thema Religion wurde keineswegs ausgeblendet, sondern sogar besonders prominent durch insgesamt sechs allegorische Figuren in Szene gesetzt – Personifikationen, die neben der Frömmigkeit insbesondere auch die Duldsamkeit und die fast schon märtyrerhaften Qualitäten der Königin betonten. Im aktuellen Kontext konnte das so verstanden werden, dass sie schuldlos angeklagt worden war, Stärke im Leiden zeigte, durch die Liebe des Königs triumphal erhoben wurde und als ihr Ziel den Tempel des Friedens ansteuerte. Das Deckenbild beschwor friedvolle Harmonie als einen allgemeingültigen Idealzustand, der aber in der Krise der Jahre 1678/79 besonders gefährdet war.

ITALIEN VERSUS FRANKREICH? ANTONIO VERRIOS ROLLE AM HOF

Wie sah nun in dieser Zeit konfessioneller Konflikte die Rolle des Katholiken Verrio bei Hofe aus? Durch den sogenannten »*Test Act*« war 1673 angeordnet worden, dass nur Mitglieder der anglikanischen Kirche öffentliche Ämter ausüben durften.³⁵ Da Verrio nicht konvertierte, stellte der König ihm eine Ausnahmegenehmigung aus, damit er und seine Gehilfen überhaupt bei Hofe arbeiten durften.³⁶

Antonio Verrio hatte seine künstlerische Ausbildung in Lecce, Neapel, Rom und Florenz erhalten, bevor er ab 1666 in Toulouse und Paris tätig war.³⁷ In Paris lernte er den englischen Gesandten Ralph Montagu kennen.³⁸ Montagu unterhielt enge Kontakte zu Henry Bennet bzw. Lord Arlington, dem für die Außenpolitik zuständigen Minister.³⁹ Arlington suchte seine internationalen Kontakte zur Schau zu stellen, indem er für sich selbst und für Karl II. kontinentaleuropäische Kunstobjekte erwarb,⁴⁰ wobei Montagu ihm behilflich war.⁴¹ Beide Männer zusammen sorgten dafür, dass Verrio von Paris nach England umzog und in den Dienst des Königs wechselte.⁴²

Da Karl II. einen großen Teil seiner Jugend im Exil am französischen Hof verbracht hatte, führte er viele französische Moden in England ein, wozu auch seine französische Geliebte Louise de Kéroualle nicht unwesentlich beitrug.⁴³ Insofern wurde Verrios Berufung nach Windsor bislang als Versuch gewertet, künstlerisch mit dem Hof Ludwigs XIV. mitzuhalten.⁴⁴ Aber ist diese Sichtweise korrekt?

Wie Edward Corp dargelegt hat, protegierte Katharina von Braganza italienische Künstler (z. B. Benedetto Gennari), um ein eigenes kulturelles Profil aufzubauen, durch das sie sich



5/ Angelo Michele Colonna und Agostino Mitelli, *Apotheose Großherzog Ferdinandos II.* im Sommerappartement des Palazzo Pitti in Florenz, 1641.

gegen die französische Mätresse des Königs absetzen konnte.⁴⁵ Auch der König ließ sich rasch von Gennari begeistern und bestellte mehrere Werke bei ihm.⁴⁶ Lord Arlington gehörte dem pro-katholischen Kreis um die Königin an.⁴⁷ Innerhalb ihres Hofstaats hatte er die Position des »Lord Steward« inne, während seine Ehefrau das Ehrenamt des »Groom of the Stole« bekleidete.⁴⁸ Es war Arlington, der den Vertrag mit Verrio über die Ausmalung von Windsor Castle schloss.⁴⁹ Insofern liegt die Vermutung nahe, dass die mit der Königin verbundene katholische Fraktion des Hofes Verrios Anstellung bewirkte.

Es gibt keine Belege dafür, dass Verrio jemals in Versailles tätig war.⁵⁰ Vielmehr unterscheiden sich seine erhaltenen Pariser Werke sehr deutlich von dem in Frankreich vorherrschenden Dekorationsstil.⁵¹ Daher verstehe ich Verrios Anstellung in Windsor nicht als den Versuch, französische Moden zu kopie-

ren, sondern im Gegenteil als italienische Alternative, quasi als Gegenmodell zu Versailles. Dies kann ein Blick auf die dortigen Konventionen der Deckendekoration verdeutlichen.

Die Appartements des Königs und der Königin in Versailles waren symmetrisch aufgebaut und sollten auch eine symmetrische, jeweils den Planetengottheiten gewidmete Dekoration erhalten. Die Deckenbilder, die in den 1670er Jahren entstanden, sind stets nach demselben Schema gegliedert: Ein relativ kleines zentrales Bildfeld, das die jeweilige Gottheit zeigt, wird umgeben von einer vergoldeten Stuckrahmung, in die weitere kleinere Gemälde eingelassen sind.⁵² (Abb. 3) Diese starke Zergliederung der Decken wurde in Versailles erst nach 1680 erstmals im Salon de l'Abondance aufgegeben.⁵³ Antonio Verrio realisierte in Windsor hingegen schon ab 1676 einheitliche, ausschließlich gemalte Deckenge-

staltungen. Das beweisen sowohl seine erhaltenen Deckenbilder (Abb. 2) als auch die Druckgraphiken und Aquarelle, die die verlorenen Dekorationen dokumentieren.⁵⁴ Verrio folgte damit den berühmten Beispielen der italienischen illusionistischen Deckengemälde, die er in Rom und Florenz kennenlernen konnte.⁵⁵

Doch noch eine weitere Besonderheit unterscheidet Verrios Raumausstattungen von denjenigen in Versailles: Verrio porträtierte König und Königin im Deckenbild. Die Zentralgestalt im Audienzzimmer der Königin ist klar erkennbar Katharina von Braganza.⁵⁶ Ebenso war auch an der Decke des königlichen Salons Karl II. höchstpersönlich zu sehen.⁵⁷ (Abb. 4) Krone, Zepter und Allongeperücke kennzeichneten ihn unmissverständlich als einen König der Gegenwart. Darin besteht ein wichtiger Unterschied zu Versailles, denn in den dortigen königlichen Gemächern sind nur mythologische und historische Figuren zu sehen. Der Betrachter wusste zwar, dass er Apoll als Sinnbild des Sonnenkönigs verstehen sollte, aber Ludwig XIV. war nicht direkt im Deckenbild porträtiert. (Abb. 3) Das änderte sich erst mit der Gestaltung der Spiegelgalerie.

Die Spiegelgalerie sollte zunächst mit den Taten Apolls, dann mit Episoden aus dem Leben des Herkules ausgemalt werden.⁵⁸ Erst in der dritten Entwurfsphase wurde beschlossen, die Biographie des Königs darzustellen. Diese Entscheidung fiel nach August 1678.⁵⁹ Zwischen Herbst 1678 und Juli 1680 wurden dann die entsprechenden Entwürfe angefertigt, während die Ausführung der Gemälde in den Jahren 1680–1684 erfolgte.⁶⁰ Für Verrios Deckenbild im Salon des Königs (Abb. 4) ist zweifelsfrei dokumentiert, dass es vor August 1678 fertiggestellt war.⁶¹ Die Entscheidung, den König als erkennbares Porträt in den Himmel zu versetzen, fiel in Windsor also definitiv eher als in Versailles.

Im großen Festsaal (Banqueting House) des königlichen Palastes von Whitehall hatte Peter Paul Rubens schon vor 1636 die Apotheose Jakobs I. dargestellt.⁶² Der König war erkennbar porträtiert, aber zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben. Außerdem ist das Gemälde in eine kassettierte Deckengliederung eingefügt, die sich stark von den moderneren Gestaltungsformen in Windsor unterscheidet, wo die gesamte Decke des Salons als eine illusionistische Öffnung behandelt ist. Ich denke daher, dass Verrio nicht von Rubens, sondern von einem Florentiner Vorbild angeregt wurde.

Wie ein Brief von 1665 bezeugt, war Verrio damals für den Großherzog der Toskana tätig. De Giorgi geht davon aus, dass er im Palazzo Pitti in Florenz gearbeitet hat.⁶³ Das dortige Sommerappartement wurde zwischen 1637 und 1641 von Angelo Michele Colonna und Agostino Mitelli freskiert.⁶⁴ Im dritten Empfangssaal, der sogenannten Terza sala di rappresentanza, findet sich ein Deckenbild, das den damals noch lebenden Großherzog Ferdinand II. in den Himmel entrückt. (Abb. 5) Links schwebt Jupiter auf seinem Adler und übergibt Krone und Zepter an Ferdinand II., der durch die heraldischen »palle« auf seinem Hermelinmantel klar als Mitglied der Familie Medici ausgewiesen ist.⁶⁵ Hier sehen wir also ähnlich wie in Windsor die visuelle Vergöttlichung eines noch lebenden Herrschers – eine bis dato sehr seltene Darstellungsform, die in Versailles definitiv erst später als in Windsor begegnet.



6/ Charles Le Brun, Vorzeichnung für *Le Passage du Rhin* in der Spiegelgalerie des Schlosses von Versailles, ca. 1678–1680.

Verrio kopierte folglich in Windsor keineswegs das, was Ludwig XIV. zuvor in Versailles realisiert hatte. Im Gegenteil entwickelte er in Anlehnung an italienische Vorbilder ganz bewusst eine alternative Bildsprache. Dem kleinteiligen französischen Dekorationsmodus setzte er eine illusionistische Deckengestaltung entgegen, die großzügiger wirkte und durch die Vielzahl der interagierenden Figuren komplexe Aussagen ermöglichte. Doch nicht nur formal, sondern auch inhaltlich setzte er sich von Versailles ab: Während das französische Herrscherpaar sich nur indirekt in die antike Götterwelt hineinprojizierte, porträtierte Verrio den englischen König und die Königin als erkennbare Akteure. Das wirft die Frage auf, inwiefern seine Neuerungen umgekehrt in Versailles und andernorts rezipiert wurden.

VERRIOS EUROPÄISCHE REZEPTION

Das Deckenbild des königlichen Salons zeigt in allegorischer Form, wie Karl II. über die finsternen Mächte der Bürgerkriegszeit triumphiert.⁶⁶ (Abb. 4) Das heute verlorene Gemälde war definitiv bereits vollendet, bevor Charles Le Brun den Vorschlag machte, in der Spiegelgalerie von Versailles die Taten Ludwigs XIV. darzustellen.⁶⁷ Eine Vorzeichnung Le Bruns für die Spiegelgalerie (Abb. 6) weist nun eine frappierende Ähnlichkeit zu der Radierung nach Verrios Gemälde auf.⁶⁸ In beiden Fällen sitzt der König auf einem von zwei Pferden gezogenen offenen Wagen und sprengt dynamisch von rechts nach links, wobei er von einer allegorischen Frauengestalt bekrönt wird. Gleichzeitig scheinen unter seinem Wagen allerhand besiegte feindliche Kräfte aus dem Bildfeld hinauszustürzen, während Herkules mit seiner Keule auf sie eindrischt. Aufgrund dieser zahlreichen Parallelen dürfte es erwiesen sein, dass die englische Graphik bzw. Verrios Deckenbild Charles Le Brun eine entscheidende Anregung geliefert hat – nicht etwa umgekehrt.⁶⁹ Im Kontext der damaligen politischen Rivalität zwischen englischem und französischem König könnte der innovative Beschluss, Ludwig XIV. in der Spiegelgalerie persönlich in Szene zu setzen, tatsächlich vom Vorbild Karls II. inspiriert worden sein.⁷⁰



7/ Johann Michael Rottmayr, Deckengemälde im Marmorsaal von Schloss Weißenstein in Pommersfelden, 1717.

Auch das Deckenbild im Audienzszimmer der Königin hat meiner Meinung nach rasch Nachahmer gefunden. Wie bereits dargelegt, zeigt die Zentralgruppe Königin Katharina von Braganza als himmlische Venus, zu der die irdische Venus im blauen Gewand bewundernd aufschaut. (Abb. 2) Eine ganz ähnliche Konstellation begegnet uns – nur spiegelverkehrt – in Pommersfelden. (Abb. 7)

Schloss Weißenstein wurde im Auftrag von Lothar Franz von Schönborn errichtet, der als Erzkanzler des Reiches enge Beziehungen zum Wiener Hof unterhielt. Für die Dekoration seines wichtigsten Festsaals wählte er Johann Michael Rottmayr, einen zuvor u. a. in Schloss Schönbrunn tätigen Maler.⁷¹ Franz Matsche hat die Ikonographie des Deckenbilds im sogenannten Marmorsaal ausführlich untersucht. In einem Aufsatz von 1993 demonstrierte er, dass die weiß gekleidete Zentralfigur auf ihrem Triumphwagen als Kaiserin Elisabeth Christine zu verstehen ist, die bei verschiedensten Gelegenheiten als

»himmlische Venus« verherrlicht wurde.⁷² Matsche betont, dass die Schwäne, die – wie in Windsor – den Wagen ziehen, geläufige Attribute der Venus sind.⁷³ Unterhalb des Wagens liegt in lasziver Pose die irdische Venus, die Elisabeth Christine einen goldenen Apfel dediziert, um die Überlegenheit der himmlischen Venus zu würdigen.⁷⁴ Rottmayr hat Verrio sicherlich nicht kopiert, denn die restlichen Bildfiguren machen deutlich, dass er ganz eigenständig ein Gesamtprogramm mit anderer Aussage entwickelt hat. Dennoch: Keine der von Matsche angeführten möglichen Inspirationsquellen kommt Rottmayr so nahe wie der in diesem Zusammenhang bisher noch nicht beachtete Verrio.⁷⁵

Die Ähnlichkeit der beiden Zentralgruppen wird noch deutlicher, wenn man sich Verrios Gemälde einmal gespiegelt vorstellt – so, wie es in einem Stich erschienen wäre.⁷⁶ In beiden Fällen wird einer Herrscherin gehuldigt, indem sie als himmlische Venus über die irdische Venus triumphiert. Die Frage, wie

Rottmayr von Verrios Werk Kenntnis bekommen haben kann, erfordert aber noch weitere Recherchen. Bekanntlich ging Rottmayr zwischen 1675 und 1687/88 insgesamt dreizehn Jahre lang auf Wanderschaft und kam dabei u. a. nach Italien.⁷⁷ Für diese Zeit existieren praktisch keine Quellen. Erich Hubala geht aber davon aus, dass Rottmayr damals nicht nur in Venedig war, sondern auch andere Kunststätten kennengelernt hat.⁷⁸ Es wäre also durchaus zu erwägen, ob er durch seine Ausbildung in Italien letztlich auch Kontakte zu den in England aktiven italienischen Malern geknüpft haben könnte.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Das bislang fehlerhaft gedeutete Deckenbild des Audienzimmers der Königin überhöht die Frieden und Wohlstand bringende Union der Königshäuser von England und Portugal. Gleichzeitig thematisierte es die konfessionellen Konflikte, die infolge des sogenannten »Popish Plot« im Jahr 1678 mit besonderer Heftigkeit aufgebrochen waren, und stärkte die damals bedrohte Position der Königin Katharina von Braganza. Der italienische Maler Antonio Verrio wurde zunächst wohl durch den pro-katholischen Kreis um die Königin und Lord Arlington protegiert. Der König dürfte deren Empfehlung deswegen aufgegriffen haben, weil Verrio eine Alternative zum Dekorationsstil des französischen Hofes bieten konnte, mit dem Karl II. konkurrierte. Sowohl durch die illusionistische Deckengestaltung als auch durch die Integration

von Porträts des Herrscherpaars setzte Verrio sich von den französischen Normen ab und inspirierte seinerseits Charles Le Brun. Verrios Dekorationen fanden jedoch nicht nur in Versailles, sondern auch im Alten Reich Beachtung. Im Pommersfeldener Palast des Reichserzkanzlers wurde die Kaiserin in ganz ähnlicher Weise als himmlische Venus inszeniert wie die englische Königin in Windsor. Die internationale Rezeption deutet folglich darauf hin, dass Antonio Verrio ein maßgeblicher Protagonist bei der Herausbildung einer nationen- und konfessionenübergreifenden Bildsprache war.

Bemerkenswerterweise erhielt der Katholik Verrio sogar den Auftrag, die anglikanische Palastkapelle von Windsor Castle auszumalen. Seine bilderreiche Dekoration verstieß gegen alle bisherigen Grundsätze anglikanischer Kirchenausstattung und wurde eigens durch einen Traktat des königlichen Kaplans Thomas Tenison gerechtfertigt.⁷⁹ Offenbar war der Wunsch nach einer opulenten, stilistisch an die Repräsentationsräume anschließenden Kapellengestaltung wichtiger als die ikonophobe anglikanische Tradition. Entsprechend lieferte Tenison die theologische Grundlage, auf der die eigentlich katholisch konnotierten hochbarocken Formen mit neuen, protestantischen Inhalten gefüllt werden konnten. Am Beispiel der Royal Chapel wird somit die Universalität der italienischen Kunstsprache besonders deutlich, die nicht nur über die Nationen, sondern auch über die Konfessionen hinweg rezipiert wurde.⁸⁰

1 Raffaele De Giorgi, »Couleur, couleur!« *Antonio Verrio. Un pittore in Europa tra Seicento e Settecento*, Firenze 2009, S. 105; Andrea Marie MacKean, *The Shaping of Identity in Public Places. An Examination of Subjective Identification in British Decorated Interiors, 1630–1800*, PhD thesis, University of Manchester 1999, S. 107, Anm. 8.

2 Edward Croft-Murray, *Decorative Painting in England 1537–1837*, London 1962, S. 236–242; Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, S. 196; Richard Johns, »Those Wilder Sorts of Painting«: The Painted Interior in the Age of Antonio Verrio, in: Dana Arnold – David Peters Corbett (Hg.), *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, Chichester 2013, S. 79–104 (hier S. 84); David Solkin, *Art in Britain: 1660–1815*, New Haven, London 2015, S. 8–10; Richard Johns, Antonio Verrio and the Triumph of Painting at the Restoration Court, in: Mark Hallett – Nigel Llewellyn – Martin Myrone (Hg.), *Court, Country, City: British Art and Architecture, 1600–1735*, New Haven 2016, S. 153–176; Rufus Bird, *Architectural Patronage*, in: Rufus Bird – Martin Clayton (Hg.), *Charles II: Art & Power, The Queen's Gallery, Buckingham Palace*, London 2017, S. 183–189 (hier S. 187–189).

3 Ich danke Lydia Hamlett sehr herzlich, dass sie mich bereits 2018 das Windsor-Kapitel ihres derzeit im Druck befindlichen Buchs *Mural Painting in Britain, 1630–1730: Experiencing Histories* lesen ließ. Da es sich dabei um ein Überblickswerk zur Wand- und Deckenmalerei im 17. und 18. Jahrhundert handelt, wird das Audienzzimmer der Königin von ihr nicht näher besprochen. Die im Folgenden präsentierten Forschungsergebnisse sind also ganz unabhängig davon zu sehen.

4 Ashmoles Windsor-Führer von 1719 beschreibt zwar das Appartement des Königs, nicht jedoch dasjenige der Königin (Elias Ashmole, *The Antiquities of Berkshire*, London 1719, III, S. 115). Bei Bickham findet sich 1742 über das

Audienzzimmer der Königin nur die Auskunft, es zeige »Queen Catharine, seated in a triumphal Chariot« (George Bickham, *Deliciae Britannicae; or, the Curiosities of Hampton-Court and Windsor-Castle, Delineated, with Occasional Reflections; and embellish'd with Copper-Plates of the Two Palaces, &c.*, London 1742, S. 191–192). Die erste ausführlichere Deutung begegnet in Les Delices de Windsor; or, a Description of Windsor Castle, and The Country Adjacent [...], Eton 1755, S. 17 (wie im Haupttext zitiert). Pyne paraphrasierte dies 1819 in seinem dreibändigen illustrierten Standardwerk zu den königlichen Residenzen: »Verrio has again introduced Queen Catherine in the character of Britannia in the allegorical painting upon the ceiling of the apartment; she is seated in a car drawn by swans towards the temple of Virtue, and accompanied by Pomona, Flora, and other gay goddesses. The subservient decorations of the ceiling are richly heightened with gold.« (William Henry Pyne, *The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace, Carlton House, Kensington Palace, Hampton Court, Buckingham House, and Frogmore*. Illustrated by one hundred highly finished and coloured engravings, Fac-similes of original drawings by the most eminent artists, London 1819, I, S. 93). Dieselben Auskünfte finden sich bei William St. John Hope, *Windsor Castle. An Architectural History Collected and Written by the Command of Their Majesties Queen Victoria, King Edward VII. & King George V.*, London 1918, II, S. 564.

5 Croft-Murray (wie Anm. 2), I, S. 241: »Catharine of Braganza as Britannia in a Triumphal car drawn by swans towards the temple of Virtue.« MacKean (wie Anm. 1, S. 117) begnügt sich damit, zur Ikonographie die genannte Beschreibung aus Les Delices de Windsor (1755) zu zitieren. Cécile Brett fasst die Thematik des Deckenbildes mit extremer Knappheit zusammen: »La reine préside, cette fois-ci, sur son char tiré par des cygnes blancs et est conduite vers le temple des Vertus.« (Cécile Brett,

Antonio Verrio à Londres. Une carrière triomphale, in: Axel Hémyer (Hg.), Antonio Verrio. Chroniques d'un peintre italien voyageur (1636–1707), Musée des Augustins – Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse 2010, S. 85–123, hier S. 88).

6 Siehe oben Anm. 4 und 5.

7 Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa Perugino Cavaliere de' Santi Maurizio, & Lazaro [...]*, Padova 1611, S. 58–59.

8 Walter Koschatzky (Hg.), *Vincenzo Cartari. Immagini delli dei de gl'antichi*. Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Graz 1963, S. 259–260, 267; Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005, S. 282–284, 321; Caterina Volpi (Hg.), *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma 1996, S. 220–221.

9 Ripa (wie Anm. 7), S. 399, 402.

10 Katharina von Braganza hatte im Laufe ihrer Ehe mindestens vier Fehlgeburten. (Edward Corp, Catherine of Braganza and cultural politics, in: Clarissa Campbell Orr (Hg.), *Queenship in Britain 1660–1837: Royal patronage, court culture and dynastic politics*, Manchester 2009, S. 53–73, hier S. 55.) Die sechs Puttenköpfe, die in Verrios Deckenbild unterhalb des Triumphwagens der Königin in den Wolken zu beiden Seiten des Blütenkranzes der Frühlings-Allegorie erscheinen, verweisen möglicherweise auf diese und weitere »an den Himmel verlorene« Kinder. Zur Entstehungszeit von Verrios Gemälde war die im November 1638 geborene Königin 40 Jahre alt, konnte also immer noch hoffen, den lange erwarteten Thronfolger zur Welt zu bringen.

11 Siehe oben Anm. 4 und 5.

12 Zur Schließung des Janustempels vgl. Suetonius, Volume I. With an English Translation by J. C. Rolfe (The Loeb Classical Library), Cambridge, London 1998, S. 180, Kap. XXII und Anm. 31. Zu einer um 1660 entstandenen, damals viel beachteten

und politisch aufgeladenen Darstellung dieser Episode durch Carlo Maratta siehe *Seicento: Le siècle de Caravage dans les collections françaises, Paris, Grand Palais – Milano, Palazzo Reale*, Paris 1988, S. 271–274; Stella Rudolph, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in: Elizabeth Cropper (Hg.), *The diplomacy of art: Artistic creation and politics in Seicento Italy*, Bologna 2000, S. 195–228 (hier S. 203–205); Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk: Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007, S. 165–167.

13 Steffi Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung, 1600–1800*, München 2007, S. 148, Nr. 29. Zu Verrios Romaufenthalt vgl. Raffaele De Giorgi, *Portrait incomplet du jeune artiste*, in: Axel Hémerly (Hg.), *Antonio Verrio. Chroniques d'un peintre italien voyageur (1636–1707)*, Musée des Augustins – Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse 2010, S. 23–38 (hier S. 34–36).

14 John Ogilby, *The Entertainment of His Most Excellent Majesty Charles II, in His Passage through the City of London to his Coronation: Containing an exact Account of the whole Solemnity; the Triumphal Arches, and Cavalcade, delineated in Sculpture; the Speeches and Impresses illustrated from Antiquity. To these is added, a Brief Narrative of His Majesty's Solemn Coronation: with His Magnificent Proceeding, and Royal Feast in Westminster-Hall*, London 1662, S. 136, 141.

15 *Ibidem*, S. 111–138; die zugehörige Abbildung findet sich reproduziert bei Christine Stevenson, *The City and the King. Architecture and Politics in Restoration London*, New Haven, London 2013, S. 97.

16 Anna-Maria Linnell, *Becoming a Stuart consort: Nuptial texts for Henrietta Maria of France and Catherine of Braganza, Queens of Britain*, in: Helen Watanabe-O'Kelly – Adam Morton (Hg.), *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*, London, New York 2017, S. 153–171 (hier S. 164–165).

17 Sueton schreibt in seiner Biographie des Augustus: »Den Janustempel, der [...] seit Gründung der Stadt ein Mal und dann noch ein Mal geschlossen worden war, schloss er in einem viel kürzeren Zeitraum, jeweils nachdem der Erdkreis zu Wasser und zu Lande befriedet war, drei Mal.« C. Suetonius Tranquillus, *Sämtliche Biographien. Kaiserviten und Fragmente. Neu übersetzt von Lenelotte Möller*, Wiesbaden 2014, S. 77 (Augustus, Kap. 22). Zum Topos des Goldenen Zeitalters und seiner Beziehung zu Augustus siehe Henrike Mund, *Das Goldene Zeitalter: Ein Topos in der Herrscherpanegyrik der Medici und der französischen Könige im 16. und 17. Jahrhundert*, München 2015, S. 26–31.

18 Laurence Echard, *The History of England: From the Restoration of King Charles the Second, To the Conclusion of the Reign of King James the Second, and Establishment of King William and Queen Mary. Containing the Space of near 29 Years. Volume the Third*, London 1718, S. 82–83; Lorraine Madway, *Rites of Deliverance and Disenchantment: The Marriage Celebrations for Charles II and Catherine of Braganza, 1661–62, The Seventeenth Century 27.1, 2012*, S. 79–103 (hier S. 81–82).

19 Lillias Campbell Davidson, *Catherine of Bragança, Infanta of Portugal & Queen-Consort of England*, London 1908, S. 272–274; Hebe Elmsa, *Catherine of Braganza: Charles II's Queen*, London 1967, S. 112; Corp (wie Anm. 10), S. 55–57; Lorraine Madway (wie Anm. 18), S. 89–91; Sarah-Beth Watkins, *Catherine of Braganza, Charles II's Restoration Queen*, Winchester, Washington 2016, S. 59–68.

20 Lillias Campbell Davidson (wie Anm. 19), S. 313; Lorraine Madway (wie Anm. 18), S. 86–87.

21 Die »Exclusion Crisis«, die das Land ab 1679 in Atem hielt, war durch die Kinderlosigkeit des Königspaars bedingt. Insofern musste Katharina von Braganza ihre Hoffnungen darauf richten, doch noch den ersehnten Thronfolger zu gebären. Vgl. dazu Anm. 10 und Anm. 32.

22 Jacobsen vermutet die Beteiligung des Earl of Arlington. (Helen Jacobsen, *Luxury and Power: The Material World of the Stuart Diplomat, 1660–1714*, Oxford 2012, S. 135.) Zu dessen Rolle als Mitglied der pro-katholischen Fraktion und Förderer Verrios siehe unten.

23 Lorraine Madway (wie Anm. 18), S. 82–83. Siehe auch Edward Corp (wie Anm. 10), S. 54–55, zur Enttäuschung über das Erscheinungsbild der Königin.

24 Laurence Echard (wie Anm. 18), S. 83.

25 Lorraine Madway (wie Anm. 18), S. 89, 91, 101 (Anm. 54).

26 Laurence Echard (wie Anm. 18), S. 84; Lorraine Madway (wie Anm. 18), S. 91.

27 Les Delices de Windsor (wie Anm. 4), S. 26.

28 Charles Wilds Aquarell des Raumes zeigt leider nur einen kleinen Ausschnitt der Decke: vgl. <https://www.rct.uk/collection/922109/windsor-castle-the-kings-audience-chamber>, 4.4.2019.

29 Kluxen betont, dass diese Maßnahmen vor allem auf Druck des Parlaments erfolgten, dessen Unterstützung der König benötigte. Vgl. Kurt Kluxen, *Geschichte Englands: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1991, S. 347–350, 352.

30 Cesare Ripa (wie Anm. 7), S. 73–75 (»Castità«), 387–388 (»Obediencia«), 403–405 (»Patienza«), 445 (»Pudicitia«).

31 Die Ausmalung des Audienzimmers wird in einer Rechnung erwähnt, die die Arbeiten Verrios im Zeitraum Oktober 1678 bis September 1680 erfasst. Wenn man davon ausgeht, dass die Arbeiten in der Reihenfolge ihrer Ausführung beschrieben wurden, ist die Datierung 1679 für das Audienzimmer (»Privy Chamber«) am wahrscheinlichsten. Vgl. William St. John Hope (wie Anm. 4), I, S. 320. Diese Datierung lässt sich anhand eines von Hope nicht berücksichtigten Dokuments noch genauer eingrenzen. Es handelt sich um »The Builders Accou[nt] for Windsor Castle« (Windsor, Royal Archives, SP/ADD/1/158). Im Zusammenspiel mit der von Hope veröffentlichten Abrechnung ergibt sich, dass das im »Builders Account« auf fol. 5v aufgelistete »Queenes Privie Chamb(er)« (Audienzzimmer) zwischen Januar und Juli 1679 ausgemalt worden sein muss.

32 Die Verhöre und Prozesse, die auf den »Popish Plot« folgten, zogen sich von 1678 bis 1681 hin, während die »Exclusion Crisis« die Jahre 1679–1683 prägte. Hierzu und zum Folgenden: Lillias Campbell Davidson (wie Anm. 19), S. 298–355; Virginia Rau, *Letters from Catherine of Bragança, Queen-Consort of Charles II, to her brother, Dom Pedro II, King of Portugal (1679–1691)*, *The Historical Association, Lisbon Branch, Ninth Annual Report & Review*, Lissabon 1945, S. 559–572 (hier S. 560–561, 564–565); Kurt Kluxen (wie Anm. 29), S. 355–364; Sarah-Beth Watkins (wie Anm. 19), S. 97–109; Adam Morton, *Sanctity and suspicion: Catholicism, conspiracy and the representation of Henrietta Maria of France and Catherine of Braganza, Queens of Britain*, in: Helen Watanabe-O'Kelly – Adam Morton (Hg.), *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*, London, New York 2017, S. 172–201 (hier S. 184–191).

33 Kurt Kluxen (wie Anm. 29), S. 355–364.

34 Lillias Campbell Davidson (wie Anm. 19), S. 303, 307–308, 314–317, 319–322, 325, 335–336, 342; Adam Morton (wie Anm. 32), S. 185, 187, 188, 190.

35 Anna Keay, *The Magnificent Monarch: Charles II and the Ceremonies of Power*, London, New York 2008, S. 163–164. Als Test ihrer religiösen Gesinnung mussten sie mindestens einmal jährlich das anglikanische Abendmahl empfangen.

36 Cécile Brett, Antonio Verrio (c. 1636–1707): His Career and Surviving Work, *The British Art Journal* 10.3, 2009, S. 4–17 (hier S. 7).

37 Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 43–99; Raffaele De Giorgi, *Portrait* (wie Anm. 13), S. 23–38. Die bereits von De Giorgi mit guten Indizien angenommene Aktivität Verrios in Rom und Florenz findet dadurch eine Bestätigung, dass er in Windsor

Castle die römische Galleria Colonna und die Sala di Bona des Florentiner Palazzo Pitti zitierte. Vgl. dazu Christina Strunck, König Karl II., Antonio Verrio und die Royal Chapel von Windsor Castle: Kulturelle Übersetzungsprozesse im Spannungsfeld von Anglikanismus und Katholizismus, in: eadem (Hg.), *Faith, Politics and the Arts: Early Modern Cultural Transfer between Catholics and Protestants*, Wiesbaden 2019, S. 299–334 (hier S. 319–325).

38 Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 88, 104; Cécile Brett, *Career* (wie Anm. 36), S. 4–6.

39 Henry Bennet war ein enger Freund des Königs seit dessen Jugendjahren und hatte im Rahmen von diplomatischen Missionen Paris, Rom, Savoyen und Spanien kennengelernt. Vgl. Helen Jacobsen (wie Anm. 22), S. 119–120, 136. 1662 wurde er »secretary of state for the southern department« und war in dieser Eigenschaft für die Betreuung ausländischer Staatsgäste zuständig (*ibidem*, S. 120, 130). 1665 erhielt er den Titel Lord Arlington und »positioned himself as the minister most closely involved with foreign negotiations« (*ibidem*, S. 121). Die Erhebung zum Earl of Arlington und die Aufnahme in den Hosenbandorden erfolgten in demselben Jahr (1672), in dem Arlingtons Tochter Henry Fitzroy, den unehelichen Sohn des Königs, heiratete (*ibidem*, S. 132). 1674 verlor Arlington sein Ministeramt, besaß aber als »lord chamberlain« bis zu seinem Tod 1685 eine einflussreiche Position bei Hof (*ibidem*, S. 132, 135). Jacobsen bezeichnet Montagu als Arlingtons »client« (*ibidem*, S. 133).

40 Arlington kaufte sowohl Italienisches als auch Französisches: Er besorgte für sich und den König Kaminrahmungen aus italienischem Marmor (*ibidem*, S. 122, 124), kaufte italienische Gemälde und Bücher aus Florenz (S. 123, 127) sowie italienische Möbel (S. 124). Der englische diplomatische Vertreter (»resident«) in Florenz, John Finch, schenkte ihm italienische Büsten der 12 Kaiser (S. 124–125). Bennet beschäftigte auch einen italienischen Kastraten (S. 126–127). Sein Landsitz Euston Hall wurde zwar im französischen Stil umgestaltet, aber von dem Italiener Verrio ausgemalt (S. 128–130).

41 Montagu besorgte für Lord Arlington französische Bücher sowie für den König – in Arlingtons Auftrag – französische Möbel (*ibidem*, S. 131, 133).

42 Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 104; Helen Jacobsen (wie Anm. 22), S. 135. Bevor Verrio für den König tätig wurde, hatte er bereits für Arlington gearbeitet, während seine Deckenbilder in Montagus Londoner Haus später datieren: Cécile Brett, *Career* (wie Anm. 36), S. 6, 8; Helen Jacobsen (wie Anm. 22), S. 130, 144.

43 Gesa Stedman, »Happy Mediators?« *Cultural Exchange, Representation and Family Ties in the Stuart Age*, in: Dorothea Nolde – Claudia Opitz (Hg.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen: Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 93–106 (hier S. 99–101); Gesa Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, Farnham 2013, S. 63–107.

44 Haskell (wie Anm. 2), 195–196; De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 97–99; Johns, *Triumph* (wie Anm. 2), S. 158–162. Jacobsen unterstreicht Arlingtons Orientierung am französischen Geschmack, betont aber auch: »It would be erroneous to suggest, however, that Arlington was merely aping the French.« Helen Jacobsen (wie Anm. 22), S. 128–129, 133, 136.

45 Edward Corp (wie Anm. 10), S. 55–57, 63–64.

46 Prisco Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Padova 1986, S. 55–58, 65, 147–148; Andrew Barclay, *Mary Beatrice of Modena: the ›Second Bless'd of Woman-kind‹*, in: Clarissa Campbell Orr (Hg.), *Queenship in Britain 1660–1837: Royal patronage, court culture and dynastic politics*, Manchester 2009, S. 74–93 (hier S. 85–87); Deborah Clarke, *Painters at Court*, in: Rufus Bird – Martin Clayton (Hg.), *Charles II: Art & Power, The Queen's Gallery, Buckingham Palace*, London 2017, S. 109–113 (hier S. 112–113).

- 47 Helen Jacobsen (wie Anm. 22), S. 117. Arlington empfing auf dem Totenbett die Letzte Ölzung nach katholischem Ritus, war möglicherweise aber schon viele Jahre zuvor zum Katholizismus konvertiert (ibidem, S. 131). Zu den Katholiken bei Hofe siehe auch Andrew Barclay (wie Anm. 46), S. 87–89, der allerdings behauptet, Verrios Karriere sei nicht von diesem italienischen Netzwerk unterstützt worden.
- 48 Edward Corp (wie Anm. 10), S. 58.
- 49 Helen Jacobsen (wie Anm. 22), S. 135.
- 50 De Giorgis diesbezügliche Behauptung ist eine reine Hypothese: Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 99. Charles Le Brun's Deckenbild in der Spiegelgalerie von Versailles, das er als Beleg abbildet, datiert nicht (wie von ihm behauptet) von 1672, sondern von ca. 1680–1684 und kann daher nicht als Argument herangezogen werden. Siehe dazu unten Anm. 59. Brett schreibt explizit: »Ce que Verrio n'a pas réussi à accomplir en France, autrement dit peindre pour le roi, il y parvient en Angleterre et presque sans effort.« Cécile Brett, Verrio à Londres (wie Anm. 5), S. 87.
- 51 Vgl. Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 90 (zu Verrios Deckenbild des Speisesaals im Hôtel Brûlant in Paris): »questo tipo di composizione risulta insolita, anzi assolutamente inedita, per l'architettura civile parigina di quegli anni.« Abbildung dieses Deckenbildes ibidem, S. 89, fig. 45a.
- 52 Robert W. Berger, *Versailles: The Château of Louis XIV*, London 1985, S. 41–50, 69–71; Jean-Marie Pérouse de Montclos, Versailles, Paris 1996, S. 232–253; Pierre Lemoine et al., *Versailles: Château, estate, collections*, Paris 2016, S. 53–86.
- 53 Jean-Marie Pérouse de Montclos (wie Anm. 52), S. 252–253; Lydia Beauvais, *Inventaire Général des Dessins École Française: Charles Le Brun, 1619–1690*, Paris 2000, I, S. 315; Pierre Lemoine (wie Anm. 52), S. 62.
- 54 Die drei erhaltenen Deckenbilder sind bislang nicht in guter Qualität publiziert worden, können aber auf der Webseite der Royal Collection in digitalen Aufnahmen studiert werden – ebenso wie die Aquarelle von Charles Wild, durch die die zerstörten Deckenbilder überliefert sind (<https://www.rct.uk/collection>). Die Aquarelle wurden reproduziert in Pynes dreibändiger Publikation über die Royal Residences (wie Anm. 4). Die Nachstiche finden sich abgebildet und kommentiert bei Cécile Brett, Verrio à Londres (wie Anm. 5), S. 100–105, Kat. Nr. 11, 12, 13; siehe dazu außerdem Anthony Griffiths – Robert A. Gerard, *The Print in Stuart Britain*, British Museum, London 1998, S. 246–248.
- 55 Vgl. oben Anm. 37 (Palazzo Pitti, Galleria Colonna) sowie Anm. 13 zur Rezeption von Cortonas Deckengemälde im Palazzo Barberini. Auch im Palazzo Pitti dürfte Verrio Cortonas Deckenfresken gesehen haben, darunter die Sala di Marte, die das Gewölbe als komplette illusionistische Einheit behandelt.
- 56 Man vergleiche etwa Samuel Coopers Porträt der Königin in Rufus Bird – Martin Clayton (Hg.), *Charles II: Art & Power, The Queen's Gallery, Buckingham Palace*, London 2017, S. 172, Kat. Nr. 85 (von Olivia Fryman).
- 57 Das erwähnte, heute zerstörte Deckenbild befand sich im King's Drawing Room. Dieser Begriff, für den es im Deutschen kein Äquivalent gibt, leitet sich nicht von »drawing« (zeichnen), sondern von »withdrawing« (sich zurückziehen) ab. Wie Thurley dargelegt hat, übernahm der Drawing Room im Verlauf des 17. Jahrhunderts die Funktionen, die in Frankreich der Salon innehatte. Vgl. Simon Thurley, The King in the Queen's Lodgings: the rise of the Drawing Room at the English Court, in: Monique Chatenet – Krista De Jonge (Hg.), *Le prince, la princesse et leurs logis: Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400–1700). Actes des septièmes Rencontres d'architecture européenne*, Paris, 27–30 juin 2011, Paris 2014, S. 67–74.
- 58 Alfred Marie – Jeanne Marie, *Mansart à Versailles*, Paris 1972, II, S. 438–452; Robert W. Berger (wie Anm. 52), S. 53.
- 59 Alfred Marie – Jeanne Marie (wie Anm. 58), II, S. 449; Robert W. Berger (wie Anm. 52), S. 54.
- 60 Nicolas Milovanovic, *La galerie des Glaces: un décor exemplaire*, in: Nicolas Milovanovic – Alexandre Maral (Hg.), *La Galerie des Glaces: Charles Le Brun maître d'oeuvre*, Paris 2007, S. 14–19 (hier S. 14–15); Hendrik Ziegler, »His house at Versailles is something the foolishest in the world«: La Grande Galerie de Versailles à travers les récits de voyageurs et d'ambassadeurs étrangers autour de 1700, in: Christina Strunck – Elisabeth Kieven (Hg.), *Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800). Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana*, München 2010, S. 351–382 (hier S. 351).
- 61 William St. John Hope (wie Anm. 4), I, S. 317.
- 62 Farbabbildung des Gemäldes z. B. bei Cécile Brett, Verrio à Londres (wie Anm. 5), S. 85. Die Deckenbilder wurden ungefähr zwischen 1630 und Anfang 1634 in Antwerpen angefertigt, jedoch erst 1636 an der Decke des Banqueting House angebracht. (Gregory Martin, *Rubens: The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, London, Turnhout 2005, I, S. 52–54; Simon Thurley, *Whitehall Palace: The Official Illustrated History*, London 2008, S. 62.)
- 63 Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 62–65; Raffaele De Giorgi, *Portrait* (wie Anm. 13), S. 37. Dies lässt sich durch die Rezeption der Sala di Bona bestätigen: siehe oben Anm. 37.
- 64 Vgl. Nadia Bastogi, Le sale affrescate da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, in: Mina Gregori (Hg.), *Fasto di corte: La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. Volume II: L'età di Ferdinando II de' Medici (1628–1670)*, Firenze 2006, S. 60–82 (hier S. 62).
- 65 Ibidem, S. 77–80; Riccardo Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Pisa 2011, S. 28. Das Medici-Wappen setzt sich aus 6 Kugeln (»palle«) zusammen.
- 66 Cécile Brett, Verrio à Londres (wie Anm. 5), S. 104–105, Kat. Nr. 13. Die Radierung trägt die Aufschrift: »Sold by R. Tompson at the Sunn in Bedford Berry and E. Cooper at the 3 Pidgeons in Bedford Street« (https://www.britishmuseum.org/research/collection_online, Suchanfrage »1874,0808.1948«, 6.4.2019). Griffiths (wie Anm. 54), S. 248, zieht daraus die Schlussfolgerung, dass die Graphik zwischen 1682 und 1686 entstanden sein muss: »Cooper set up in business in 1682, while in 1686 he was granted a royal privilege, of which no mention is made here.« Allerdings könnte Coopers Name, der an zweiter Stelle steht, der Platte auch erst nachträglich hinzugefügt worden sein. Richard Tompson hatte bereits 1669 sein Geschäft gegründet (ibidem, S. 145).
- 67 Siehe oben Anm. 59–61.
- 68 Diese Ähnlichkeit wurde bereits von Croft-Murray, Griffiths und Brett festgestellt. Vgl. Edward Croft-Murray, *A Drawing by Charles Le Brun for the Passage du Rhin in the Grande Galerie at Versailles*, *The British Museum Quarterly* 19, 1954, S. 58–59; Edward Croft-Murray (wie Anm. 2), I, S. 55; Anthony Griffiths – Robert A. Gerard (wie Anm. 54), S. 248; Cécile Brett, Verrio à Londres (wie Anm. 5), S. 104–105, Kat. Nr. 13. Die Zeichnung befindet sich im Besitz des British Museum; siehe https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/, Suchanfrage »1952,1011.10«, 6.4.2019.
- 69 Raffaele De Giorgi, Couleur (wie Anm. 1), S. 99, reproduziert einen Ausschnitt aus ebenjenem Gemälde Le Brun's, datiert es aber fälschlich ins Jahr 1672.
- 70 Die in Anm. 68 genannten Autoren gingen davon aus, dass sich Verrios Einfluss auf Le Brun auf dessen Komposition Le Passage du Rhin beschränkte. Eine genaue Betrachtung der Entstehungsgeschichte der Spiegelgalerie zeigt jedoch, dass deren Neukonzeption erst nach Fertigstellung der königlichen Gemächer in Windsor erfolgte. Die damals in Frankreich grundlegend neuartige Idee, den König höchstpersönlich in den Deckenbildern agieren zu lassen, könnte also insgesamt von Verrio angeregt worden sein. Auslöser für diese Neugestaltung war der Friede von Nijmegen (1678), in dem der zuvor mit Frankreich verbündete englische König nun auf der Seite der holländischen Verlierer stand. Vgl. Alfred Marie – Jeanne Marie (wie Anm. 58), II, S. 449; Robert W. Berger (wie Anm. 52), S. 54; Kurt Kluxen (wie Anm. 29), S. 355: »Der Friede von Nymwegen [sic] 1678 sah den Höhepunkt der französischen Vormacht und einen Tiefpunkt des englischen Prestiges«. Insofern lag es nahe, den Dekorationsmodus des englischen königlichen Appartements aufzugreifen und triumphal umzudeuten. Da die nach Frankreich entsandten englischen Botschafter interessiert über Versailles berichteten, ist davon auszugehen, dass umgekehrt auch die französischen Botschafter am englischen Hof dessen Kunstpolitik aufmerksam beobachteten und die Kenntnis der neuesten Trends nach Frankreich vermittelten. Vgl. Hendrik Ziegler (wie Anm. 60), S. 352, 360, 361, 363, 374–379.
- 71 Peter Keller (Hg.), *Johann Michael Rottmayr (1654–1730): Genie der barocken Farbe, Dommuseum zu Salzburg – Altes Rathaus, Laufen an der Salzach*, Salzburg 2004, S. 17–22; Werner Schiederemair, *Schloss Weissenstein in Pommersfelden*, Lindenberg 2003, S. 32–35.
- 72 Franz Matsche, Kurfürst Lothar Franz von Schönborn huldigt Kaiserin Elisabeth Christine im Festsaal seines Schlosses Weissenstein in Pommersfelden: Die Bedeutung der Deckenbilder Johann Michael Rottmayrs, in: Silvia Glaser – Andrea M. Kluxen (Hg.), *Musis et Litteris: Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, München 1993, S. 231–261 (hier S. 241–246).
- 73 Ibidem, S. 248.
- 74 Ibidem, S. 240, 249.
- 75 Die Forschungen zur Bildausstattung der Wiener Hofburg haben keine Vorlagen aus dem Umfeld der Kaiserin zutage gefördert. Vgl. Manfred Koller, *Die Brüder Strudel: Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993, S. 45–47, 140–149; Herbert Karner, Die Hofburg und ihre Ikonologie im 17. Jahrhundert, in: idem (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014, S. 548–564; Petra Kalousek, Hofburginterieurs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Hellmut Lorenz – Anna Mader-Kratky (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835: Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien 2016, S. 361–369 (hier S. 361–363).
- 76 Anthony Griffiths – Robert A. Gerard (wie Anm. 54), S. 248, geht davon aus, dass Vandrebanc nur drei Reproduktionen nach den Deckengemälden in Windsor ausführte. Die Auswahl verblüfft, denn neben zwei Repräsentationsräumen wurde auch ein kleines Kabinett durch eine Graphik verewigt. (Cécile Brett, Verrio à Londres (wie Anm. 5), S. 100–101, Kat. Nr. 11.) Die Vermutung liegt nahe, dass letztere ein Probestück war, das für die Realisierung von Stichen nach allen Deckenbildern Verrios werben sollte – wozu es dann möglicherweise aus Geldknappheit des Königs oder Käufermangel nicht kam. Es ist aber nicht auszuschließen, dass bereits Zeichnungen nach anderen Deckengemälden existierten bzw. dass ausländische Künstler sich an dieser Aufgabe übten.
- 77 Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, S. 16–19; Peter Keller (wie Anm. 71), S. 13–14.
- 78 Erich Hubala (wie Anm. 77), S. 18–19.
- 79 Christina Strunck, Throne and Altar: Antonio Verrio's Decoration of the Royal Chapel and St George's Hall at Windsor Castle (1680–1683), in eadem (Hg.), *Kulturelle Transfers zwischen Großbritannien und dem Kontinent, 1680–1968*, Petersberg 2019, S. 9–19 (hier S. 12–14).
- 80 Christina Strunck (wie Anm. 37), S. 332–334.