

Libertins in Verkleidung: Die Pariser *Précieuses*, Maria Mancini und die römische Orientfaszination des Seicento

Christina Strunck (Marburg)

Facetten des römischen Orientbildes im 17. Jahrhundert

Wie in der Hauptstadt des Papsttums nicht anders zu erwarten, waren die Türken im frühneuzeitlichen Rom in erster Linie der Glaubensfeind. Seit der Eroberung Konstantinopels (1453) wurde in regelmäßigen Abständen das Schreckgespenst einer muslimischen Invasion beschworen. Entsprechend enthusiastisch feierte man die relativ seltenen gewonnenen Schlachten – besonders spektakulär nach dem Seesieg der »Heiligen Liga« bei Lepanto (1571).¹ Im Lauf des 17. Jahrhunderts flammten in Rom immer wieder Projekte für einen Kreuzzug gegen die Türken auf.² Die Vermischung von Religion und Politik fand einen Kristallisationspunkt in der Figur Papst Pius' V., der ab 1632 offiziell als »venerabile« tituliert³ und 1672 seliggesprochen wurde.⁴ Da Pius durch seine Gebete zum Lepanto-Sieg beigetragen haben soll und zum Gedenken an den Beistand der Madonna das Rosenkranzfest einrichtete, besaßen sowohl die Rosenkranzverehrung als auch die Devotion für den 1712 kanonisierten Papst klar anti-türkische Untertöne.⁵ Auch die Lepanto-Schlacht blieb im Rom des Seicento ein beliebtes Bildthema,⁶ hoffte man doch auf eine Wiederholung dieses Triumphs.⁷

Obwohl es durchaus Historiker gab, die den Osmanen ein individuelles Gesicht zu verleihen suchten (so sind etwa in den Geschichtswerken von Graziani, Paruta, Sagredo, Folietta und Leti fiktive Dialoge zu finden, die die Diskussionen der türkischen Anführer vor der Lepanto-Schlacht imaginieren),⁸ erscheinen Türken in der italienischen Kunst oft karikiert,⁹ mit unwürdigen, unedlen Gesichtszügen, oder sie bilden eine anonyme Masse. Sie wurden wiederholt mit den höllischen Mächten assoziiert, etwa in Giorgio Vasaris vatikanischer Lepanto-Darstellung.¹⁰ Eine Illustration zu Tomaso Costos Lepanto-Epos zeigt, wie die getöteten Türken von einem

Monster zum Höllefluss Styx geführt werden, wo sie der Teufel persönlich abholt (Abb. 1).¹¹ Über hundert Jahre später lassen sich im Kirchenstaat noch dieselben Denkmuster konstatieren, wenn etwa in einem Stich von 1686 besiegte Türken von Höllewesen in Empfang genommen werden (Abb. 2).¹²

In den 1616/17 entstandenen Wandfresken der päpstlichen Sala regia im Quirinalspalast begegnen teils etwas derbe und belächelnswerte, teils aber auch noble Orientalen, die in der bildlichen Fiktion mit Gesandten aus aller Welt zusammengekommen sind, um dem Papst zu huldigen.¹³ Während die meisten Figuren neugierig in den Saal hinabzublicken oder andächtig zuzuhören scheinen, gibt es auch einen einzigen Orientalen, der nach oben schaut (Abb. 3). Sein Blick geht zur Decke empor, deren Zentrum im 17. Jahrhundert eine geschnitzte Taube bildete.¹⁴ Da der Gesichtsausdruck des Orientalen zwischen Staunen und Ergriffenheit schwankt, liegt die Vermutung nahe, dass er gerade im Bild der Geisttaube den wahren Gott erkennt und eine Bekehrung erfährt.

Neben dem Glaubenskrieg war den Päpsten auch die Missionsarbeit im Orient wichtig. 1622 wurde die *Congregatio de Propaganda Fide* gegründet, und als Berater in allen praktischen Fragen konnte Pietro della Valle gewonnen werden, Roms damals berühmtester Orientalist. Er hatte von 1612 bis 1626 den Orient bereist,¹⁵ über ein Jahr in Konstantinopel verbracht¹⁶ und sich in Persien verheiratet – allerdings mit einer aus christlicher Familie stammenden Frau.¹⁷ Außer seinem Reisebericht, der später auch gedruckt erschien, brachte della Valle allerlei Kunstwerke,

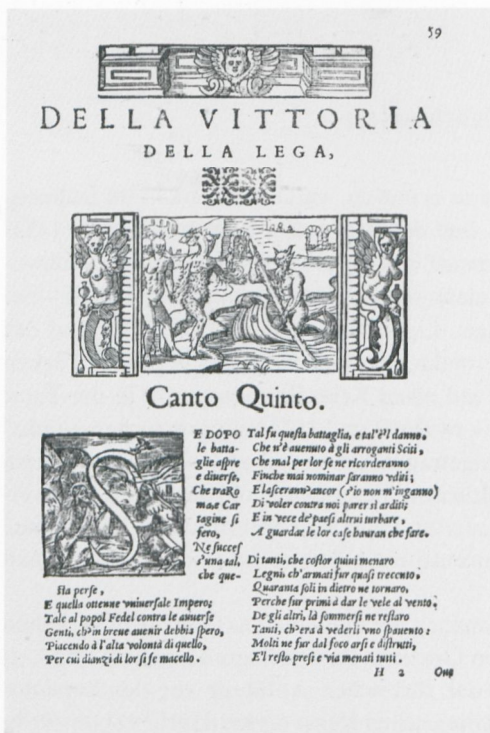


Abb. 1 Illustration zu Tomaso Costo, *La Vittoria della Lega*, Neapel 1582, S. 60



Abb. 2 Giuseppe Maria Mitelli: »La chiesa trionfante in lega d'altri potentati cattolici contro li giganti ottomani«, 1686, Radierung



Abb. 3 Agostino Tassi und Giovanni Lanfranco:
Ausmalung der Sala regia des Quirinalspalastes,
1616/17, Detail: staunender Orientale



Abb. 4 Anton van Dyck: Sir Robert Shirley,
1622, Öl auf Leinwand, 210 × 133,5 cm,
Petworth House, The Egremont Collection
(The National Trust), inv. nr. 38

einzigartige Manuskripte, Mumien und prächtige Kleidungsstücke nach Rom mit und gründete damit eine Art Privatmuseum.¹⁸

Della Valle war ein erklärter Türkenhasser und versuchte, im Orient Verbündete für einen Krieg gegen die Osmanen zu finden.¹⁹ Als Bündnispartner fasste er Schah Abbas von Persien ins Auge, dessen Gast er von 1618 bis 1621 gewesen war²⁰ und über den er 1628 einen Traktat veröffentlichte.²¹ 1622 schickte Abbas einen Gesandten nach Rom, um den Papst zu einem Bündnis gegen die Türken zu bewegen: Sir Robert Shirley, der seit langem in Persien lebte und dort eine christlich-tscherkessische Adlige geheiratet hatte. Während seines Romaufenthalts ließ sich das Paar durch Anton van Dyck porträtieren (Abb. 4).²² Bellori lobte diese Bildnisse in seiner *Vita des Künstlers* vor allem wegen der schönen morgenländischen Kostüme.²³ Hiermit ist nun das Thema berührt, mit dem ich mich eingehender befassen möchte: Europäer in orientalischer Kleidung.

Bekanntlich waren seit dem 16. Jahrhundert Sultansporträts in vielen europäischen Sammlungen und Publikationen zu finden;²⁴ Darstellungen von Europäern im orientalischen Gewand sind im 17. Jahrhundert hingegen äußerst rar. Während die Orientfaszination des 18. Jahrhunderts gut erforscht ist, haben die Anfänge dieses Phänomens bisher nur wenig Aufmerksamkeit erfahren.²⁵ Der vorliegende Beitrag will der Frage nachgehen, inwiefern sich neben dem wohl-bekanntem Türkenhass im Rom des Seicento auch ein positives Interesse an den Osmanen konstatieren lässt, das über die bloß ästhetische Freude an farbenprächtigen morgenländischen

Kostümen hinausging. Durch eine interdisziplinäre Analyse, die neben den Bildkünsten auch Theater und Literatur einbezieht, möchte ich zeigen, welche Faktoren zu einer positiven Bewertung des Orients beitrugen.

Ferdinando II. de' Medici mit Turban

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist ein Porträt Ferdinandos II. de' Medici mit Turban von Justus Sustermans (Abb. 5).²⁶ Obwohl der Dargestellte Großherzog der Toskana war, hat es aus zwei Gründen Sinn, sein Bildnis in einem römischen Kontext zu betrachten: Zum einen wird das Werk oft mit einem optischen Apparat in Verbindung gebracht, den der Franzose Jean-François Nicéron in Rom für Ferdinando herstellte, zum anderen gibt es in Rom eine Reihe vergleichbarer Porträts, die ebenfalls Europäer in orientalischer Tracht zeigen. Bei Robert Shirley war diese Kleidung Abzeichen seiner Würde als Gesandter des Schahs von Persien,²⁷ doch in anderen Fällen gibt es keine so klar auf der Hand liegende Erklärung. Was brachte Italiener dazu, in die Rolle des Orientalen zu schlüpfen? Welche Bedeutung haben solche rätselhaften Bildnisse?

Das besagte Porträt Ferdinandos ist nicht datiert, doch zeigt es ihn bereits deutlich gereifter als das Staatsporträt, das kurz vor seinem 18. Geburtstag anlässlich der Regierungsübernahme geschaffen wurde.²⁸ Das Bildnis mit Turban steht sowohl durch das Alter des Dargestellten als auch durch die charakteristische Bartracht einem ganzfigurigen Porträt in Rüstung nahe,²⁹ das



Abb. 5 Justus Sustermans: Ferdinando II. de' Medici mit Turban, ca. 1645, Öl auf Leinwand, 64,5 × 50,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 2334



Abb. 6 Illustration aus Jean-François Nicéron, *Perspective curieuse ou magie artificielle [sic] des effets merveilleux*, Paris 1638, fig. 69–71



Abb. 7 Von Jean-François Niceron entworfener optischer Apparat, 1642, Florenz, Istituto e Museo di Storia della Scienza, inv. 3196

ungefähr von 1645 stammt, wie sich aus einem datierten Stich erschließen lässt.³⁰ Das Porträt in türkischer Tracht wird jedoch in der Literatur etwas früher angesetzt, um einen Bezug zu einem optischen Gerät herzustellen, das Ferdinando 1642 von Jean-François Niceron geschenkt bekam.

Bereits Mitte der 1630er Jahre hatte Niceron einen ähnlichen Apparat für Ludwig XIII. konstruiert und ihn in seinem Traktat *Perspective curieuse* anhand von Stichen erläutert.³¹ Der Apparat bestand aus einem fest montierten Bild, das aus einer genau definierten Entfernung durch eine Linse betrachtet werden musste. Mithilfe der Linse fügten sich die teilweise ziemlich grotesken Türkenköpfe für den Betrachter zu dem unten rechts abgebildeten Porträt Ludwigs XIII. zusammen (Abb. 6, LXXI). Niceron schrieb, er habe durch diese Darstellung eine alte Prophezeiung veranschaulichen wollen, der zufolge das Türkenreich nur durch einen französischen König zu Fall gebracht werden könne. Ludwig XIII. stoße den Türkensultan Murad in der Bildmitte quasi vom Thron und ersetze ihn.³²

Im französischen Minimitenkonvent bei der Trinità dei Monti in Rom fertigte Niceron 1642 ein ähnliches Gerät als Geschenk für Ferdinando II. an (Abb. 7).³³ Dieser Apparat besaß ebenfalls einen glaubenskriegerischen Sinn, wie seine lateinische Inschrift besagt.³⁴ Da die zugehörige Linse der Arno-Überschwemmung des Jahres 1966 zum Opfer fiel,³⁵ lässt sich allerdings nicht mehr überprüfen, wie das Porträt Ferdinandos aussah, das sich aus den Türken zusammensetzte.³⁶ In Analogie zum französischen Vorbild ist jedoch anzunehmen, dass der Großherzog keinen Turban trug, sondern in zeitgenössischer europäischer Kleidung erschien. Bei dem Apparat für Ludwig XIII. bestand der Witz der Darstellung ja gerade darin, dass sich aus lauter Türken die ganz andersartige, triumphal über die Feinde erhabene Figur des französisch gewandeten Königs ergab.³⁷

Meiner Meinung nach genügt es daher nicht, die Konzeption des ungewöhnlichen Medici-Bildnisses auf Nicerons Apparat zurückzuführen, wie dies in der Literatur verschiedentlich versucht wurde.³⁸ Auch ist es problematisch, dem Porträt unter Verweis auf Niceron eine triumphale Bedeutung zuzuschreiben. Es widerspräche völlig den damals etablierten Konventionen der

Triumphdarstellung, dass der Sieger in der Tracht des Besiegten aufträte; vielmehr war es umgekehrt üblich, dass man die Besiegten in die Livree des Siegers steckte. Wieso also wollte Ferdinando de' Medici, der nie den Orient bereist hatte, sich in der Kleidung eines Türken verewigt sehen? In dieser Frage hilft möglicherweise ein Blick auf vergleichbare römische Porträts weiter.

Römische Porträts von ›falschen Orientalen‹

Ungefähr 1670 schuf der Flame Ferdinand Voet ein eindringliches Porträt des Kardinals Flavio Chigi, dessen Ausdruck zwischen Wehmut, Trauer und Melancholie oszilliert (Abb. 8).³⁹ Während in diesem Bildnis das Kardinalgewand klar vom kurialen Status und sozialen Prestige Chigis zeugt, zeigte sich derselbe Mann einige Jahre später demselben Maler in ganz andersartiger Weise (Abb. 9)⁴⁰ – in orientalisches anmutender Kleidung, wohl inspiriert von den prächtigen türkischen Gewändern, die Chigi laut Inventar in seinem *Museo di Curiosità* aufbewahrte.⁴¹ Die schonungslose Privatheit und fremdartige Aufmachung wirken umso schockierender, als der Dargestellte ein Kardinal war. Angesichts der beiden Bildnisse drängt sich die Frage auf, in welcher Gewandung Flavio Chigi stärker verkleidet wirkt. Die emotionale Direktheit des orientalisierenden Porträts erweckt den Eindruck, als enthülle erst dieses uns den ›wahren‹ Flavio Chigi. Indem er sich auf solche Art verewigen ließ, hielt er für die Nachwelt fest, dass es neben dem Amtsträger und Kardinal noch einen anderen Flavio Chigi gab.



Abb. 8 Ferdinand Voet: Flavio Chigi in Kardinalstracht, um 1670, Öl auf Leinwand, 133 × 97 cm. Ariccia, Palazzo Chigi



Abb. 9 Ferdinand Voet: Flavio Chigi in orientalisierender Hauskleidung, 1670er Jahre, Öl auf Leinwand, 134 × 99 cm, Privatsammlung



Abb. 10 Ferdinand Voet: Mann mit Turban, ca. 1682/83, Öl auf Leinwand, 74 × 60 cm, Racconigi, Castello

Chigis Porträtist Voet, der in Rom großen Erfolg genoss, stellte gleich mehrere Europäer mit orientalischen Kleidungsstücken dar, z. B. Francesco de' Cavalieri und Sir John Crewe. Der ›Conte di Lisburne‹ und der ›Mann mit Federkopfschmuck‹ lassen ihren Blick mit leicht wehmütigem Ausdruck in die Ferne schweifen.⁴² Besonders interessant ist der ›Mann mit Turban‹ (Abb. 10): Wir kennen seine Identität zwar nicht, doch weist Petrucci darauf hin, dass Voet von derselben Person auch ein Porträt als Prälat anfertigte.⁴³ Wie bei Flavio Chigi handelte es sich also um einen kirchlichen Würdenträger, der sich sowohl in Amtstracht als auch in orientalisierendem Kostüm abkonterfeien ließ.

Es wäre wohl zu einfach, solche Porträts nur aus einem ästhetischen Interesse an der schönen, farbenprächtigen Kleidung der Orientalen zu erklären. Vielmehr vertrete ich die These, dass die Dargestellten durch den Auftrag zu einem orientalisierenden Bildnis eine Seite ihrer Persönlichkeit zum Ausdruck bringen wollten, die in konventionellen Porträts nicht aufscheinen konnte. Um die geistesgeschichtlichen Hintergründe zu erläutern, muss ich etwas weiter ausgreifen.

Die Pariser Orientbegeisterung und die *Précieux*

Vor dem Hintergrund der langjährigen wirtschaftlichen und politischen Kontakte Frankreichs zum Osmanischen Reich⁴⁴ ist ab den 1630er Jahren in Paris eine ausgeprägte Begeisterung für den Orient zu konstatieren. Sie wurde vor allem im literarischen Kreis der *Précieux* gepflegt und fand ihren Ausdruck in zahlreichen Theaterstücken und Romanen zu orientalischen und insbesondere türkischen Themen. Zu nennen sind Bearbeitungen des *Soliman*-Stoffes durch Dalibray (1637) und Mairet (1639), 1643 *Roxelane* (Desmares), *Le grand Sélim* (Le Vayer de Boutigny) und *Ibrahim* (Scudéry), 1644 und 1647 Variationen über das *Tamerlan*-Thema von Velez de Guevara und Magnon, dazwischen 1645–1646 *Osman* (Tristan L'Hermite), gefolgt von anderen



Abb. 11 Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paris 1643, Titelstich

Adaptionen derselben Stoffe im weiteren Verlauf des Jahrhunderts.⁴⁵ Zu derselben Zeit, als Sustermans sein Porträt Ferdinando de' Medicis mit Turban malte, grasierte in Frankreich also eine Art Orientfieber.

Besondere Bedeutung besaß *Ibrahim*, ein Werk, das zunächst 1641 als Roman und dann 1643 in einer Bühnenbearbeitung erschien (Abb. 11).⁴⁶ Es ist umstritten, ob sich der Roman Georges de Scudéry oder dessen Schwester Madeleine verdankt;⁴⁷ beide zählten zu den Vordenkern der Pariser *Précieux*.⁴⁸ *Ibrahim* ist deswegen interessant, weil das Werk denselben Stoff behandelt, der in Italien bereits von Prospero Bonarelli della Rovere in *Il Solimano* für die Bühne bearbeitet worden war.⁴⁹ Die dem Großherzog der Toskana gewidmete Tragödie Bonarellis wurde in Italien mehrfach aufgelegt, u. a. 1632 in Rom,⁵⁰ und fand ein Echo in Antonmaria Cospis *Mustafa* (Perugia 1636). Bonarellis Bühnenstück ermöglicht es dem Zuschauer, sich mit einem positiven türkischen Helden, Mustafa, zu identifizieren; insgesamt ist das Drama aber von einer negativen Sicht auf die Osmanen geprägt, da der grausame Sultan Soliman (Süleyman) am Schluss seinen eigenen Sohn Mustafa ermorden lässt. Interessanterweise veränderte die französische Bearbeitung Solimans Charakter. Bei Scudéry kommt der Sultan zwar auch in Versuchung, aus Eifersucht seinen Großwesir Ibrahim zu töten, doch hält ihn sein Gewissen davon ab, und schließlich ermöglicht er großmütig Ibrahims Liebesglück.⁵¹

Das Bild des humanen Sultans, das im *Ibrahim* gezeichnet wurde, besitzt eine Parallele in den politischen Schriften der Zeit. Bereits in den *Ragguagli di Parnaso*, die Traiano Boccalini 1612 Scipione Borghese gewidmet hatte, waren positive Aspekte des türkischen Staatswesens hervor-

gehoben worden, um sie den westlichen Monarchien als satirische Belehrung vor Augen zu stellen.⁵² 1647 veröffentlichte Georges de Scudéry seine *Discours politiques des rois*, fiktive Reden historischer Herrscher.⁵³ Zwei dieser Reden werden auch von Sultanen gehalten.⁵⁴ Da Scudéry großen Wert auf Psychologie legt, bekommt man den Eindruck, einen Blick ins Innerste des jeweiligen Redners werfen zu können. Die Ich-Form lädt den Leser dazu ein, sich in den Sprecher hineinzusetzen. Dies dient der pädagogischen Absicht Scudérys, der sein Bild des idealen Herrschers durch die jeweils für sich selbst sprechenden Exempla besonders eindringlich zu vermitteln sucht.⁵⁵ Überraschenderweise benutzt er in diesem Kontext den türkischen Sultan Soliman, um den Christen eine Lektion zu erteilen. Aus der Rede Solimans und Scudérys Kommentar dazu geht hervor, dass Soliman christlicher handle als die Christen⁵⁶: Er halte nämlich unverbrüchlich sein Wort, wohingegen die schädlichen Lehren Machiavellis dem westlichen Herrscher zu Verstellung und taktischen Rückziehern rieten.⁵⁷

Scudérys positive Darstellung des Sultans Soliman fand auch in Italien Verbreitung: *Ibrahim* wurde erstmals 1651 übersetzt und erschien in mehreren italienischen Ausgaben,⁵⁸ während die *Discours politiques des rois* 1669 auf Italienisch herauskamen.⁵⁹ Zudem gab es eine lebende Vermittlerin zwischen dem Pariser Milieu der *Précieux* und der italienischen Kulturszene: Maria Mancini, eine in Frankreich erzogene und dann nach Rom verheiratete Nichte Kardinal Mazarins. Neben intellektueller Bravour bescheinigte man ihr die Fähigkeit, über die Herzen der mächtigsten Fürsten Europas zu herrschen⁶⁰ – eine Anspielung darauf, dass Ludwig XIV. in heißer Liebe zu ihr entbrannt war, bevor er aus Gründen der Staatsräson Anna von Österreich heiraten musste, woraufhin Maria 1661 mit Lorenzo Onofrio Colonna vermählt wurde.⁶¹

Das Orientbild von Lorenzo Onofrio Colonna und Maria Mancini

Maria Mancini war am französischen Hof aufgewachsen und hatte die Pariser literarischen Salons der *Précieux* (bzw. in der femininen Form *Précieuses*) frequentiert, wo Frauen ein privilegiertes Forum besaßen, um mit ihrer Bildung zu brillieren.⁶² Maria Mancini, als »la perle des précieuses« apostrophiert,⁶³ galt als besonders geistreich und verfasste mehrere literarische Werke.⁶⁴ Antoine Baudeau de Somaize, der Maria Mancini zwei Publikationen über die *Précieuses* widmete und ihr später als Sekretär nach Rom folgte,⁶⁵ würdigte sie ausführlich in seinem *Dictionnaire des Précieuses*, wo sie unter ihrem Pseudonym »Maximiliane« erscheint. Unter anderem attestierte er ihr große Belesenheit sowie eine außerordentlich gute Kenntnis der griechischen Sprache.⁶⁶ Der dokumentarisch belegte Konversationskreis im Palazzo Colonna ist wohl als Marias Versuch zu deuten, nach ihrer Verheiratung auch in Rom einen literarischen Salon zu führen.⁶⁷

Marias Gemahl Lorenzo Onofrio Colonna stammte aus einer sehr bedeutenden römischen Adelsfamilie, deren Ruhm nicht zuletzt auf ihrer glorreichen Beteiligung am Türkensieg von 1571 gründete – hatte doch Marcantonio Colonna damals die päpstliche Flotte bei Lepanto kommandiert. Noch im Jahr seiner Eheschließung, wohl mithilfe der stattlichen Mitgift seiner Frau, begann Lorenzo Onofrio eine überaus repräsentative Galerie zu bauen, deren Hauptsaal von 1665 bis 1685 mit den Taten Marcantonios ausgemalt wurde. Das zentrale Deckenfresko gestaltet den entscheidenden Moment der Schlacht als Konfrontation zweier nobler Individuen (Abb. 12) – eine große Innovation im Vergleich zu früheren Lepanto-Darstellungen.⁶⁸ Dem links im Bild präsentierten Marcantonio Colonna steht rechts der türkische Oberbefehlshaber Müezzinzâde Ali gegenüber, der nicht etwa karikiert, sondern als würdiger, wenn nicht gar weiser alter Herr charakterisiert ist.⁶⁹ Auch in den bunten orientalischen Szenen am Gewölberand begegnen

in der Galleria Colonna noble Türken, die teilweise sogar einer intellektuellen Beschäftigung wie dem Briefeschreiben nachgehen.⁷⁰

Die suggestive Abfolge der Fresken in der Galerie basiert auf einer Schilderung des mit den Colonna eng verbundenen Historikers und ›Libertin‹ Gregorio Leti.⁷¹ Leti ist aber auch deswegen relevant für die Galleria Colonna, weil er die Osmanen nicht als ungläubige Barbaren begriff, sondern sie als ernst zu nehmende Individuen zu Wort kommen ließ. Er schilderte die Ereignisse vor der Lepanto-Schlacht teilweise aus der Sicht der Türken⁷² und verknüpfte damit eine Ermahnung an sein Publikum: Wenn die Christen siegen wollten, sollten sie sich am Staatswesen der Osmanen ein Beispiel nehmen.⁷³ Leti benutzte die Türken – ähnlich wie Scudéry in seinen *Discours politiques* – also dazu, den Europäern den Spiegel vorzuhalten: Sie stehen nicht nur für eine andere, sondern auch für eine teilweise bessere Welt.

Die Orientfaszination, die sich in den noblen Türken der Galleria Colonna andeutet, prägte ebenfalls das Festwesen am Hof der Colonna. Lorenzo Onofrio trat jährlich als Veranstalter mehrerer Opernaufführungen hervor, wobei die häufig Maria Mancini gewidmeten Libretti wiederholt orientalische Themen behandelten.⁷⁴ Die Karnevalsfeiern des Jahres 1669 waren – eben-



Abb. 12 Giovanni Coli und Filippo Gherardi: Die Seeschlacht von Lepanto, Detail, Rom, Galleria Colonna

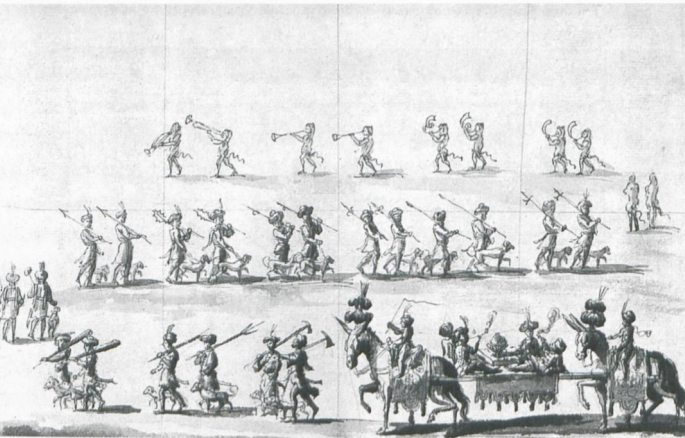


Abb. 13 Pierre Paul Sevin: Die Türken-Maskerade der Colonna, 1669, Stockholm, Nationalmuseum, THC 3623



Abb. 14 Ferdinand Voet (?): Maria Mancini in orientalisierendem Kostüm, um 1670, Rom, Palazzo Colonna

so wie die epische Stilisierung der Ereignisse in der Galleria Colonna – von Tassos *Gerusalemme liberata* inspiriert, die bekanntlich entscheidend dazu beigetragen hat, den Orient zu einem Modethema zu machen.⁷⁵ Bei der ersten Maskerade trat Maria Mancini als die Zauberin Armida auf, begleitet von einem Gefolge aus 24 als Türken verkleideten »cavalieri« (Abb. 13). Bei der zweiten Maskerade präsentierte sie sich in der Rolle der sarazenischen Kriegerin Clorinda, während sie bei der dritten Maskerade schließlich als die Magierin Circe erschien, inthronisiert auf einem Käfig voller verzauberter Männer.⁷⁶ Alle drei Spektakel des Jahres 1669 stellten also eine starke, über Männer Macht ausübende, fremdländische Heldin in den Mittelpunkt.

In derselben Rolle ließ sich Maria Mancini auch porträtieren (Abb. 14). Das lebensgroße Bildnis, das neuerdings Ferdinand Voet zugeschrieben wird⁷⁷ und sich noch heute im römischen Palazzo Colonna befindet, zeigt sie in einem orientalisierenden Phantasiekostüm. Ihr schwarzes Haar wird bekrönt von einem Halbmonddiadem,⁷⁸ das vielleicht nicht nur auf den Orient, sondern auch auf die amazonenhafte Göttin Diana verweist. Der Schnitt des Mantels mutet mittelalterlich an,⁷⁹ während die Gestaltung des Untergewandes auf eine Illustration aus dem viel rezipierten, nachweislich in der Bibliothek des Palazzo Colonna vorhandenen Orient-Reisebericht des Nicolas de Nicolay zurückgehen könnte.⁸⁰ Vergleichbar sind vor allem der tiefe Ausschnitt und der für damalige europäische Verhältnisse schockierend kurze Rock, der die Beine in engen Hosen und die Füße in aufreizendem hochhackigem Schuhwerk enthüllt. Das bekleidete Äff-



Abb. 15 George de la Chappelle, *Recueil de divers portraits des principales dames de la porte du grand Turc*, Paris 1648, Titelstich

chen im Hintergrund spielt möglicherweise auf die verzauberten Liebhaber der Circe an.⁸¹ Die selbstbewusste Pose, der hermelinbesetzte Mantel und die verhältnismäßig freizügige Gewandung setzen die erotische Macht der ›Zauberin‹ Maria Mancini in Szene. Die Verkleidung ermöglichte es ihr, Freiheiten auszukosten, die normalerweise in Rom tabu waren, und das Ideal der ›starken Frau‹ auszuleben, das sie in den Zirkeln der Pariser *Précieuses* kennengelernt hatte. Vielleicht erinnerte sie sich daran, dass die von Georges und Madeleine de Scudéry verfassten Reden illustrier Frauen gerade mit einem flammenden Plädoyer der Zauberin Armida enden.⁸²

Eine schriftliches ›Selbstportrait‹, das uns von Maria Mancini überliefert ist, bezeugt nicht nur ihr großes Selbstbewusstsein, sondern auch ihre Partizipation an den von den Pariser *Précieuses* geschätzten intellektuellen Spielen und Werten.⁸³ Sie beschreibt sich als feurig und träumerisch zugleich, gewinnend im Umgang, lebhaft, leidenschaftlich, brillant (und durchaus launenhaft), ausgestattet mit einem klaren Urteilsvermögen sowie einer noblen, furchtlosen, starken und aufrichtigen, altruistischen, empfindsamen Seele.⁸⁴ Das Bibliotheksinventar des Palazzo Colonna gibt Aufschluss über ihre vielfältigen Interessen⁸⁵ und listet neben vielen Produkten der französischen Salonkultur natürlich auch Publikationen zu orientalischen Themen auf.⁸⁶

Zwischen dem gemalten Porträt Maria Mancinis (Abb. 14) und der Kultur der *Précieux* bestehen aber nicht nur in Rollenbild und Habitus, sondern auch in der konkreten künstlerischen Formulierung Bezüge, denn Marias ungewöhnlich herrische Pose, mit der sie sich auf ein Stöckchen stützt, dürfte entweder auf das Frontispiz von Georges de Scudérys Tragikomödie *Ibrahim*, Paris 1643 (Abb. 11), oder auf den Titelstich von George de la Chappelles *Recueil de divers*



Abb. 16 George de la Chappelle, *Recueil de divers portraits des principales dames de la porte du grand Turc*, Paris 1648, »Afendias Athenia yapar / Souveraine d'Athenes«

portraits des principales dames de la porte du grand Turc, Paris 1648 (Abb. 15), zurückgehen. Chappelle widmete seine kommentierte Kostümstichsammlung Gilonne d'Harcourt, Comtesse de Fiesque, der Erzieherin und Vertrauten von Anne Marie Louise d'Orléans, Duchesse de Montpensier (»la grande Mademoiselle«).⁸⁷ Beide Damen gehörten ebenso wie Scudéry dem Kreis der *Précieuses* an,⁸⁸ dem Mademoiselle de Montpensier ein ironisches literarisches *Portrait* widmete.⁸⁹

Bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass Chappelles *Recueil* sogar ein Vorbild für die gesamte Bildkomposition enthält: einen Stich, der mit »Afendias Athenia yapar / Souveraine d'Athenes« bezeichnet ist (Abb. 16).⁹⁰ Das Gemälde ist gegenüber dem Stich seitenverkehrt, verfügt aber über ganz ähnliche Bildelemente: die selbstbewusste, von einem Diadem bekrönte Dame im Zentrum, angetan mit einem Hermelinmantel und einem auf der Hüfte gegürteten, nicht bodenlangen Gewand und hochhackigen Schuhen, den Rücken einer Säule zugewandt, hinterfangen von einer bildparallel verlaufenden Balustrade und einem üppig gerafften, mit einer prominenten Quaste versehenen Vorhang. Chappelle, der sich auf dem Frontispiz als »Peintre de la Ville de Caen« auswies (Abb. 15), signierte den Stich Abb. 16 mit »G. la Chapelle pinxit«, d. h. als Vorlage dürfte ein Gemälde, nicht eine Zeichnung gedient haben (sonst hätte er den Ausdruck »delineavit« verwandt). Da beim Nachstechen ein spiegelverkehrtes Bild entsteht, ist das Colonna-Gemälde kompositionell genauso aufgebaut wie Chappelles ursprüngliches Gemälde; es scheint also denkbar, dass Maria Mancini eine Kopie desselben besaß. Als Inspiration für ihr eigenes Porträt war diese Darstellung besonders geeignet, zeigte sie doch eine Herrsche-

rin (»Souveraine«) im damals osmanisch besetzten Griechenland, dessen Sprache Maria bekanntlich souverän beherrschte.⁹¹ Im Vergleich zu Chappelles Vorlage wurde die erotische Brisanz des Bildes allerdings durch Marias Geste,⁹² das Taschentuch am Gürtel⁹³ sowie die ineinander verschlungenen Palmen und Sirenen im Hintergrund⁹⁴ deutlich gesteigert.

Europäer als Orientalen

Wohl nicht zufällig wurden die eingangs erwähnten Porträts von Europäern in orientalischer Tracht gerade von dem in Rom tätigen Flamen Ferdinand Voet ausgeführt, den Lorenzo Onofrio Colonna und Maria Mancini besonders protegierten.⁹⁵ Voet malte nicht nur Porträts dieses Paares und seiner Kinder sowie – nach französischem Vorbild – eine ganze Schönheitengalerie für Lorenzo Onofrio, sondern auch freizügigere Bildnisse von Maria und ihrer Schwester Ortensia mit entblößter Brust.⁹⁶ Ortensia, die vor ihrem französischen Ehemann nach Rom geflohen war (und damit quasi den späteren ganz ähnlichen Weg ihrer Schwester vorzeichnete),⁹⁷ erscheint außerdem auf einem Gemälde Voets, auf dem ihr Maria – wieder als Magierin – das Schicksal aus der Hand liest.⁹⁸

Der mit den unkonventionellen Verhältnissen im Hause Colonna bestens vertraute Voet, der sicherlich die noblen Türken der Galleria Colonna (Abb. 12) sowie die Orientbegeisterung seiner Auftraggeber kannte und wahrscheinlich auch das Rollenporträt Maria Mancinis (Abb. 14) geschaffen hatte, war gewissermaßen dazu prädestiniert, das schockierend unkonventionelle, orientalisierende Porträt des Kardinal Flavio Chigi (Abb. 9) auf die Leinwand zu bannen, zumal Chigi einer der engsten Freunde Maria Mancinis war, ja sogar als ihr Liebhaber galt.⁹⁹ Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass Maria Mancinis im kulturellen Milieu der Pariser *Précieux* formierte Orientfaszination von Kardinal Chigi geteilt und durch Voets große Klientel in Rom weiter verbreitet wurde.¹⁰⁰ Da die Identität einiger seiner orientalischt stilisierten Auftraggeber nicht bekannt ist,¹⁰¹ muss die Frage offen bleiben, ob es sich dabei um »Libertins« aus dem Umkreis der Colonna handelte.

Bereits in den Texten der *Précieux* sind manche orientalische Figuren verschlüsselte literarische Porträts französischer Zeitgenossen. Madame de Scudéry führte als *Précieuse* das Pseudonym »Sarraid« und identifizierte sich folglich mit einer Figur aus dem Roman *Ibrahim*,¹⁰² ebenso wie die Comtesse de Fiesque (»Axiamire«).¹⁰³ Rollenporträts der Mademoiselle de Scudéry und anderer *Précieuses* finden sich im persischen bzw. griechischen Milieu von *Artamène ou Le Grand Cyrus*.¹⁰⁴ Dasselbe Werk enthält auch eine verschlüsselte Biographie der Königin Christina von Schweden,¹⁰⁵ die als hoch gebildete »Amazone« das Ideal der starken, unabhängigen, noblen Frau verkörperte und später in ihrem freiwilligen römischen Exil gute Kontakte zu Lorenzo Onofrio Colonna und Maria Mancini pflegte.¹⁰⁶ Doch nicht nur die Einfügung von Rollenporträts, sondern vor allem auch die psychologisch einfühlsame Darstellung legte es dem europäischen Leser nahe, sich in die so eindringlich geschilderten Orientalen hineinzusetzen.¹⁰⁷ Übertragungen von Werken der *Précieux* ins Italienische unterstützten den kulturellen Transfer von Paris nach Rom und dürften diese Tendenz verstärkt haben.¹⁰⁸ Die Wahl orientalisierender Pseudonyme ist in Italien ebenfalls bezeugt, gerade auch bei »freigeistigen« Texten.¹⁰⁹

Die Orientfaszination der *Précieux* bestand aus verschiedenen Ingredienzien. Leidenschaftliche Liebe und weibliche Selbstbestimmung spielten in den orientalisierenden Romanen und Bühnenstücken eine wichtige Rolle, doch traten auch politische Ideale hinzu. Wie ich am Beispiel der *Discours politiques* dargelegt habe, gebrauchte Scudéry die Figur des Sultans Soliman

(Süleyman), um den europäischen Herrschern den Spiegel vorzuhalten. Der Orient wurde zu einer idealen Welt stilisiert, in der sich noble Verhaltensmuster beschreiben ließen, die man in Europa ebenfalls realisiert sehen wollte. Ähnlich verfuhr auch der den Colonna nahe stehende Gregorio Leti.¹¹⁰ Gerade weil der Orient so weit weg war, konnte man in ihn all jene Ideale hineinprojizieren, die man in der eigenen Gegenwart vermisste.

Es ist auffällig, dass den Europäern im orientalischen Gewand oft ein Ausdruck von Wehmut oder Sehnsucht eignet.¹¹¹ Solche Porträts sind meiner Meinung nach ein Bekenntnis der Zugehörigkeit zu einem Kreis, der der eigenen Gegenwart kritisch gegenüberstand und andere Ideale, vielleicht auch mehr Freiheit suchte,¹¹² galten die Osmanen doch als besonders tolerant.¹¹³ Gerade die ›Doppelporträts‹ von Flavio Chigi bzw. von einem unbekanntem Prälaten, die sich jeweils in geistlicher Amtstracht und als Orientale verewigen ließen (Abb. 8–10), belegen, dass es um die Abbildung einer ›anderen‹, vielleicht wahrhaftigeren, freieren Identität ging.

Ferdinando II. de' Medici, Murad IV. und Giovanni Battista della Porta

Doch nun zurück zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen, zum Porträt Ferdinando de' Medici mit Turban von ca. 1645 (Abb. 5). Da in Ferdinandos politischer und kultureller Orientierung Frankreich eine wichtige Rolle spielte¹¹⁴ und da in den 1630er Jahren der Herzog von Lothringen und der Duc de Guise im Exil am Florentiner Hofe weilten,¹¹⁵ war Ferdinando zweifellos über aktuelle Tendenzen des französischen Kulturlebens informiert. Er besaß sicherlich die linguistischen Fähigkeiten, die damals aufkommende Pariser Orientmode durch Lektüre der Werke in der Originalsprache zu rezipieren.

Durch Inventare ist bekannt, dass die Medici schon seit langem über eine beachtliche Sammlung türkischer Objekte verfügten, unter denen sich auch zahlreiche Kleidungsstücke befanden.¹¹⁶ Alles in allem erscheint es also durchaus denkbar, dass Ferdinando im privaten Rahmen in die Rolle des noblen Türken schlüpfte, um die damals populären idealisierenden Orientphantasien auszuleben¹¹⁷ – so wie es später etwa Kardinal Chigi oder die anderen von Voet porträtierter



Abb. 17 Anonymer Maler: Sultan Murad IV. Öl auf Holz, 60 × 45 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 3062 / Katalog 1979, Ic 339



Abb. 18 Illustration aus Giovanni Battista della Porta, *Fisonomia naturale*, Libro secondo, S. 43

ten Europäer im Orientalengewand taten. Allerdings gibt es auch noch einen anderen Kontext, in dem das Bildnis Ferdinandos betrachtet werden kann.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Porträt Ferdinandos entstand ein Bildnis Sultan Murads IV.,¹¹⁸ das die zur Florentiner *Serie gioviana* gehörende Reihe der Sultansporträts fortführt (Abb. 17).¹¹⁹ Murad und Ferdinando waren etwa gleichaltrig und traten fast gleichzeitig die Nachfolge ihrer Väter an, standen aber zunächst beide noch unter der Vormundschaft ihrer jeweiligen Mutter, bevor sie selbst die Regierung in die Hand nahmen. Im Unterschied zu Ferdinando wurde Murad als kriegerischer Herrscher bekannt und wandte sich unter anderem gegen den drusischen Emir Fakhr-ad-Din, einen alten Verbündeten der Medici, den er liquidieren ließ.¹²⁰

Da die biographischen Parallelen einen Vergleich zwischen Murad und Ferdinando nahelegten, scheint es mir denkbar, dass die zwei Porträts als Pendants konzipiert wurden. Die Gemälde sind fast exakt gleich groß,¹²¹ in ihrer Farbigkeit ähnlich und in ihrer Komposition einander zugewandt. Durch den etwas anders gewählten Bildausschnitt ist Ferdinandos Kopf kleiner als derjenige Murads, scheint dafür aber über Murad hinauszuragen. Vor allem aber suggeriert Ferdinandos viel differenziertere Physiognomie seine Überlegenheit. Um Murad abzuwerten, wurde sein Gesicht nach dem Muster der Stier-Physiognomie gestaltet, die Giovanni Battista della Porta in seinem Traktat *Fisonomia naturale* publiziert hatte (Abb. 18). Im Begleittext behauptete della Porta, Menschen mit einem solchen Aussehen seien feige, faul, dumm und lüstern.¹²² Gerade indem beide Männer uns in vergleichbarer orientalischer Kleidung entgegentreten, wird der Unterschied zwischen ihren Gesichtern und damit zwischen ihren mentalen Qualitäten besonders deutlich.¹²³

Erinnern wir uns abschließend nochmals an Georges de Scudéry's 1647 erschienene *Discours politiques*, in denen er den Sultan Soliman wegen seiner Aufrichtigkeit als ein positives Gegenbild zu den hinterhältigen Herrschern des Westens schilderte. Während Scudéry somit suggerierte, der Türke sei quasi der bessere Christ, mag es gewissermaßen umgekehrt die Absicht Ferdinando de' Medici's gewesen sein, sich als der ›bessere Türke‹ zu präsentieren.

Anmerkungen

Für vielfältige produktive Hinweise danke ich Waltraud Goergens sehr herzlich. Mein Dank gilt insbesondere aber den Organisatoren der Tagung, die beide inspirierend auf die Entstehung dieses Textes eingewirkt haben.
1 Hierzu und zum folgenden vgl. CHRISTINA STRUNCK, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 20), München 2007, S. 237–239, 252–255.

2 MUSTAFA SOYKUT, »Das Osmanische Reich und das Papsttum im Prozeß der europäischen Identitätsbildung. Ein politikgeschichtlicher Blick auf das Zeitalter des Westfälischen Friedens«, in *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, hg. v. KLAUS BUSSMANN u. ELKE ANNA WERNER, Stuttgart 2004, S. 79–94; STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 34f., 238f.; CHRISTINA STRUNCK, »Old Nobility versus New: Colonna Art Patronage during the Barberini and Pamphilj Pontificates (1623–1655)«, in *Art and Identity in Early Modern Rome*, hg. v. JILL BURKE u. MICHAEL BURY, Aldershot 2008, S. 135–154, hier S. 138–144.

3 GIACINTO GIGLI, *Diario di Roma*, hg. v. MANLIO BARBERITO, 2 Bde., Rom 1994, I, S. 219, 226 (Anm. 1).

4 MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Rom 1997, S. 495; CARLA ENRICA SPANTIGATI, »Il culto di San Pio V nella diffusione delle immagini«, in *In tempo di Pio V, Pio V nel tempo. Atti del convegno internazionale di studi*, hg. v. FULVIO CERVINI u. CARLA ENRICA SPANTIGATI, Alessandria 2006, S. 313–327.

5 Siehe etwa ANTONIO SILLI, *San Pio V. Note agiografiche ed iconografiche*, Rom 1979; VITTORIO NATALE, »Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento«, in *Pio V e la Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale* (Ausst. Kat. Alessandria/Bosco Marengo), hg. v. CARLENRICA SPANTIGATI u. GIULIO IENI, o. O. 1985, S. 399–422; CLARA GELAO, »L'iconografia del Rosario da Lepanto a Pompei e alcune esemplificazioni in Puglia (sec. XVI–XIX)«, in *Maria storia e simbolo. Atti della VIII Primavera di Santa Chiara 1988*, hg. v. SALVATORE SPERA, Rom 1988, S. 117–174; FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (Anm. 4), S. 502f.

6 Siehe etwa GUY-FRANÇOIS LE THIEC, »Enjeux iconographiques et artistiques de la représentation de Lépante dans la culture italienne«, *Studiolo*, 5 (2007), S. 29–45.

7 Vgl. Anm. 2. Vom Interesse an den Türkenkriegen zeugt auch die Graphikproduktion des römischen Seicento und Settecento; vgl. *Indice delle Stampe Intagliate in Rame a bulino, e in acqua forte, Esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi* (Rom 1735), hg. v. ANNA GRELE IUSCO, Rom 1996, S. 148, 164, 326, 338. Siehe dazu insbesondere die Beiträge von Eckhard Leuschner im vorliegenden Band.

8 *Antonii Mariae Gratiani A Burgo S. Sepulchri Episcopi Amerini De Bello Cyprio Libri Cinque*, Rom 1624, S. 205ff.; *Della Historia Vinietiana di Paolo Paruta Cavaliere, e Procuratore di S. Marco, Parte seconda; nella quale in tre libri si contiene la Guerra fatta dalla Lega de' Principi Christiani contra Selino Ottomano, Per occasione del Regno di Cipro*, Venedig 1645, S. 150–152; GIOVANNI SAGREDO, *Memorie storiche de monarchi ottomani*, Venedig 1673, S. 578; GREGORIO LETI, *Vita del Catolico Rè Filippo II. Monarca delle Spagne*, 2 Bde., Coligny 1679, II, S. 37f.; »Uberti Folietae Patricii Genuensis, De Sacro Foedere In Selimum«, in *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, hg. v. IOANNES GEORGIUS GRAEVIUS, I, Leiden 1704, Sp. 947–1090, hier Sp. 1052–1055.

9 Vgl. etwa eine Karikatur von Nicolò Nelli (1572), die einen türkischen Sultan als Teufel entlarvt; BRONWEN WILSON, »Reflecting on the Turk in late sixteenth-century Venetian portrait books«, *Word & Image*, 19 (2003), S. 38–58, hier S. 53, fig. 19. Bei den römischen Siegesfeiern anlässlich der Befreiung Wiens (1683) wurden karikierende Türkenpuppen zur Schau gestellt: beschrieben bei GIUSEPPE BERNERI, *Il Meo Patacca ovvero Roma in Feste ne i Trionfi di Vienna* (Rom 1695), hg. v. BARTOLOMEO ROSSETTI, Rom 1966, S. 54, 58 (Canto Primo, 3).

10 Siehe etwa LE THIEC 2007 (Anm. 6), S. 32f.; hierzu ausführlicher CHRISTINA STRUNCK, »The Barbarous and Noble Enemy. Pictorial Representations of the Battle of Lepanto«, in *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450–1750*, hg. v. JAMES HARPER, Farnham/Surrey 2011, S. 217–242.

11 TOMASO COSTO, *La Vittoria della Lega*, Neapel 1582, S. 60.

12 GIOVANNI RICCI, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna 2002, Abb. 13. Der Autor des Stiches, Giuseppe Maria Mitelli, war Bolognese und somit Untertan des Kirchenstaates: *ibid.*, S. 100. Die Datierung ergibt sich aus den Inschriften im Bild.

13 *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La decorazione murale*, hg. v. LAURA LAUREATI u. LUDOVICA TREZZANI, Rom 1993, S. 76–117. Siehe auch KRISTINA HERRMANN-FIORE, »Testimonianze storiche sull'evangelizzazione dell'Oriente attraverso i ritratti nella Sala Regia del Quirinale«, in *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V* (Ausst. Kat.), hg. v. GIUSEPPE PITTAU, Rom 1990, S. 91–102.

14 LAUREATI / TREZZANI 1993 (Anm. 13), S. 77.

15 GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Vita di Pietro della Valle il Pellegrino*, Rom 1662; PETER G. BIETENHOLZ, *Pietro Della Valle (1586–1652). Studien zu Geschichte der Orientkenntnis und des Orientbildes im Abendlande*, Basel / Stuttgart

1962; REMO GIAZOTTO, *Il grande viaggio di Pietro della Valle il «Pellegrino» (1612–1626). La Turchia, la Persia, l'India con il ritorno a Roma*, Rom 1988; RAFFAELLA SALVANTE, *Il «Pellegrino» in Oriente. La Turchia di Pietro Della Valle (1614–1617)*, Florenz 1997; CHIARA CARDINI, *La porta d'Oriente. Lettere di Pietro Della Valle: Istanbul 1614*, Rom 2001.

16 BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 72f.; SALVANTE 1997 (Anm. 15), S. 59, Anm. 113. Der von Bietenholz und Salvante erwähnte flämische Maler, der in della Valles Auftrag Ansichten von Konstantinopel anfertigte, ist von Babinger versuchsweise mit Giovanni Temini in Verbindung gebracht worden, von dem sich ein gestochenes Panorama der Stadt erhalten hat: FRANZ BABINGER, *Zwei Stambuler Gesamtansichten aus den Jahren 1616 und 1642* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 50), München 1960, S. 3–16, hier S. 7–11.

17 BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 61, 71. 1627 veranstaltete della Valle in Rom eine aufwendige Trauerfeier für seine Gemahlin, die bereits auf der Reise verstorben war, und ließ zur Erinnerung daran eine illustrierte Publikation anfertigen: FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (Anm. 4), S. 268f.

18 BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 73, 79, 81; SALVANTE 1997 (Anm. 15), S. 59–63. Einige Stücke dieses Museums gingen später in das Museo Kircheriano und das Museum des Flavio Chigi über: SALVANTE 1997, S. 61, Anm. 115.

19 BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 63, 66–71, 80; SALVANTE 1997 (Anm. 15), S. 70f.

20 EBD. (Anm. 15), S. 75f. Siehe auch MAHVASH ALEMI, »I «teatri» di Shah Abbas nella Persia del XVII secolo dai disegni inediti del diario di Pietro Della Valle«, in *Il mondo islamico. Immagini e ricerche* (Storia della città, 13.46), Mailand 1989, S. 19–26.

21 Della Valles Traktat *Delle Condizioni di Abbas Rè di Persia* erschien 1628 in Venedig mit Widmung an Kardinal Francesco Barberini: GIAZOTTO 1988 (Anm. 15), Abbildung des Frontispiz nach S. 96. BELLORI 1662 (Anm. 15), S. 13, erwähnt den Traktat mitsamt Widmung, behauptet aber, er sei nicht publiziert worden. BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 82f., betont, dass der Traktat in Rom nicht erscheinen durfte, weil er sich zu positiv über den Nicht-Christen äußerte.

22 CHRISTOPHER BROWN u. HANS VLIEGHE, *Van Dyck 1599–1641* (Ausst.Kat. Antwerpen/London), München 1999, S. 160–163.

23 GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni* (Rom 1672), Sala Bolognese 2000, S. 255: »[...] essendo venuto à Roma D. Roberto Scherley Inglese, che andava per la Christianità Ambasciadore di Abbas Rè di Persia, da esso inviato principalmente à Gregorio Decimoquinto, per la mossa dell'armi contro'l Turco suo nimico, Antonio ritrasse questo Signore, e la moglie nell'habito persiano, accrescendo con la vaghezza de gli habiti peregrini la bellezza de' ritratti.«

24 Siehe dazu etwa BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 78, Anm. 33; PAOLO GIOVIO, *Gli elogi degli uomini illustri (letterati – artisti – uomini d'arme)*, hg. v. RENZO MEREGAZZI (Pauli Iovii Opera, 8), Rom 1972, S. 254, 307, 310, 314, 335, 351, 355, 382, 403, 484; CARL GÖLLNER, *Turcica, III. Band: Die Türkenfrage in der öffentlichen Meinung Europas im 16. Jahrhundert*, Bukarest/Baden-Baden 1978, S. 377–387; HANS GEORG MAJER, »Giovio, Veronese und die Osmanen. Zum Sultansbild der Renaissance«, in *Europa und die Türken in der Renaissance*, hg. v. BODO GUTHMÜLLER u. WILHELM KÜHLMANN, Tübingen 2000, S. 345–371; WILSON 2003 (Anm. 9); *Vorbild und Neuerfindung. Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern* (Ausst.Kat.), München 2009, S. 150–155.

25 Vgl. jüngst NINA TRAUTH, *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, Berlin, München 2009. Trauth breitet eine beeindruckende Materialfülle aus, die jedoch größtenteils dem 18. Jahrhundert entstammt. Die im vorliegenden Text diskutierten Beispiele aus dem 17. Jahrhundert werden von ihr gar nicht oder (im Fall des Porträts Ferdinando de' Medici) nur sehr oberflächlich behandelt: EBD., S. 60.

26 Farbabbildung bei *I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto* (Ausst. Kat. Florenz), hg. v. MARIA SFRAMELI, Livorno 2003, S. 163.

27 Wie bei dem in Ulrich Heinens Beitrag behandelten orientalisierenden Bildnis des Jerusalemepilgers Nicolaas des Respaigne dient das Gewand in diesem Fall als ein Ausweis tatsächlicher Orientenerfahrung: siehe dazu auch TRAUTH 2009 (Anm. 25), S. 43, 188–194. Vermutlich gab es von dem römischen Orientreisenden Pietro della Valle ebenfalls Porträts im orientalischen Gewand: BIETENHOLZ 1962 (Anm. 15), S. 62.

28 KARLA LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici. 15th–18th Centuries*, 3 Bde., Florenz 1981–1987, II, S. 786f., Nr. 38,38.

29 LANGEDIJK 1981–1987 (Anm. 28), II, S. 793, Nr. 38,47d. Siehe dazu auch MARIO SCALINI, »La rosa del sultano – la rosa del granduca«, in *Fascinazione Ottomana. Nelle collezioni statali fiorentine dai Medici ai Savoia* (Ausst.Kat.), hg. v. GIOVANNA DAMIANI u. MARIO SCALINI, Istanbul 2003, S. 18–43, hier S. 32f.: Es handelt sich um diejenige Rüstung, die in der Uffizien-Armeria bereits lange zuvor für die Gegenüberstellung eines europäischen und eines türkischen Kriegers benutzt worden war.

30 LANGEDIJK 1981–1987 (Anm. 28), II, 794, Nr. 38,47f. Der Stich von 1645 basiert auf dem Porträt, ist aber keine Reproduktion desselben. 1645 beteiligte sich der medicische Stefansorden am Seekrieg gegen die Türken um Candia: GINO GUARNIERI, *I Cavalieri di Santo Stefano nella storia della Marina Italiana (1562–1859)*, Pisa 1960, S. 205–222.

- 31 Hierzu und zum folgenden: JEAN-FRANÇOIS NICERON, *Perspective curieuse ou magie artificielle [sic] des effets merveilleux*, Paris 1638, S. 114–117; zur Datierung des Apparats: S. 115.
- 32 NICERON 1638 (Anm. 31), S. 115f.
- 33 *I Medici e le Scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali* (Ausst.Kat.), hg. v. FILIPPO CAMEROTA u. MARA MINIATI, Florenz 2008, S. 338f., Kat. Nr. VI.1.3 und VI.1.4 (von Filippo Camerota). Nicerons Ausbildung war im Pariser Konvent der Minimes erfolgt, das von Maria de' Medici, der Mutter Ludwigs XIII., gegründet worden war. Niceron war also den Medici zu Dank verpflichtet, in erster Linie jedoch dem französischen König. Vgl. FRANÇOISE SIGURET, »Jean François Niceron: le dess(e)in politique«, *Communications*, 34 (1981), S. 25–40, hier S. 29.
- 34 Die Inschrift ist abgedruckt in *I Medici e le Scienze* (Anm. 33), S. 338.
- 35 EBD.
- 36 LANGEDIJK 1981–1987 (Anm. 28), I, S. 190, beschreibt den 1666 zerstörten Apparat so, als sei er noch intakt, und behauptet, das Linsenbild zeige »a portrait of Ferdinando clad as a Turk«. Allerdings betont sie auch, dass das Linsenbild nicht mit dem von Sustermans dargestellten Bild identisch (gewesen) sei: »this is not the portrait that served Niceron as a model. What seems to have happened is that Niceron's work suggested the idea for such a portrait.«
- 37 NICERON 1638 (Anm. 31), S. 115, betonte, dass der König »vestu à la Française« war.
- 38 Siehe dazu Anm. 36 sowie *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti* (Ausst.Kat.), Florenz 1979, S. 56; *Fascinazione Ottomana* 2003 (Anm. 29), S. 120f.; *I gioielli dei Medici* 2003 (Anm. 26), S. 162f.; TRAUTH 2009 (Anm. 25), S. 60.
- 39 *L'Ariccìa del Bernini* (Ausst.Kat. Ariccìa), Rom 1998, S. 136f.
- 40 *L'Ariccìa del Bernini* 1998 (Anm. 39), S. 138–140. Ob sich die dort zitierte Zahlung von 1679 wirklich auf dieses Porträt bezieht, ist unklar. Siehe auch *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676* (Ausst. Kat. Bonn/Berlin), Leipzig 2005, S. 329.
- 41 *L'Ariccìa del Bernini* 1998 (Anm. 39), S. 138; vgl. GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA, »Il Museo di curiosità del cardinale Flavio I Chigi«, *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 1966, S. 141–192. Chigi hatte Teile von Pietro della Valles Sammlung übernommen (siehe oben Anm. 18) – darunter möglicherweise auch orientalische Kostüme?
- 42 FRANCESCO PETRUCCI, *Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Rom 2005 [PETRUCCI 2005a], S. 56f., 76 (fig. 66), 85 (fig. 79), 208 (Kat. Nr. 152), 264 (Kat. Nr. 259, 260); *Ferdinand Voet, ritrattista di corte tra Roma e l'Europa del Seicento* (Ausst.Kat.), hg. v. FRANCESCO PETRUCCI, Rom 2005 [PETRUCCI 2005b], S. 43f. (Kat. Nr. 31, 32), 70.
- 43 PETRUCCI 2005b (Anm. 42), S. 70.
- 44 Vgl. JOSEF MATUZ, »Süleyman der Prchtige (Soliman)«, in *Die Großen der Weltgeschichte*, hg. v. KURT FASSMANN, Bd. 4, Zürich 1973, S. 961–977, hier S. 967 (zur sogenannten »Kapitulation« von 1536, die die Beziehungen zwischen beiden Mächten langfristig prägte).
- 45 AGOSTINO PERTUSI, »I drammi di soggetto bizantino e turco nel teatro europeo e veneziano dalla fine del sec. XVI all'inizio del sec. XVIII«, in: AGOSTINO PERTUSI, *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, hg. v. CARLO MARIA MAZZUCCHI, Mailand 2004, S. 171–200, hier S. 192–200; zu den Vorläufern im 16. Jahrhundert: GÖLLNER 1978 (Anm. 24), S. 351–376. Von den Autoren der oben genannten Bühnenstücke gehörten Scudéry, Magnon, Mairet und Tristan L'Hermite dem Milieu der *Précieux* an; vgl. *Le Dictionnaire des précieuses par le Sieur de Somaize. Nouvelle édition augmentée de divers opuscules du même auteur relatifs aux Précieuses et d'une Clef historique et anecdotique par M. Ch.-L. Livet*, 2 Bde., Paris 1856, II, S. 283, 369–374; RENÉ BRAY, *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris 1948, S. 111; GEORGES MONGRÉDIEN, *Les Précieux et les Précieuses*, Paris 1963, S. 168–172; SANDRINE BERREGARD, *Tristan L'Hermite, »héritier« et »précurseur«*. *Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen 2006, S. 106.
- 46 NICOLE ARONSON, *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au Pays de Tendre*, Paris 1986, S. 112–124, hier S. 112; GIOVANNA ZANLONGHI, »Indagine bibliografica sulle edizioni dei testi drammatici citati nel saggio, condotta sulla base dei principali repertori e cataloghi a stampa ed elettronici«, in: AGOSTINO PERTUSI, *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, hg. v. CARLO MARIA MAZZUCCHI, Mailand 2004, S. 201–209, hier S. 203.
- 47 ARONSON 1986 (Anm. 46), S. 124; GEORGES DE SCUDÉRY, *Ibrahim ou l'illustre bassa*, hg. v. ROSA GALLI PELLEGRINI u. ANTONELLA ARRIGONI, Fasano 2003, S. 9.
- 48 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), I, S. 213–215, und II, S. 371–374.
- 49 Eine französische Übersetzung von Bonarellis *Solimano* erschien 1637 und dürfte somit die französische Orientmode ausgelöst haben: vgl. J. G. ROBERTSON, »Rustan and Mirza«, *The Modern Language Review*, 20 (1925), S. 80–82, hier S. 80.
- 50 ZANLONGHI 2004 (Anm. 46), S. 203. Laut Zanlonghi begegnet die Widmung an den Großherzog erst 1632; allerdings findet sie sich auch in der von Callot illustrierten Ausgabe von 1620: *Jacques Callot 1592–1635* (Ausst.Kat. Nancy), hg. v. PAULETTE CHONÉ u. DANIEL TERNOIS, Paris 1992, S. 202.

- 51 ARONSON 1986 (Anm. 46), S. 117f.; SCUDÉRY 2003 (Anm. 47), S. 17f. Zur Biographie der historischen Figur Soliman (Süleyman), der sowohl Mustafa als auch Ibrahim ermorden ließ, siehe MATUZ 1973 (Anm. 44). Zu anderen großmütigen Türken in der Literatur vgl. GÖLLNER 1978 (Anm. 24), S. 352, 372f.
- 52 TRAIANO BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*, Parte prima, Ragguaglio LXVII; Parte seconda, Ragguaglio LXVIII und LXXX (zitiert nach www.bibliotecaitaliana.it). Siehe auch TRAIANO BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, hg. v. LUIGI FIRPO, III, Bari 1948, S. 301–302; SALVANTE 1997 (Anm. 15), S. 76.
- 53 Für den Hinweis auf dieses Werk danke ich Waltraud Goergens, die mir freundlicherweise ihr Exemplar (Paris 1682) zur Verfügung stellte.
- 54 Dieses Verfahren, die Osmanen selbst zu Wort kommen zu lassen, besitzt eine gewisse Parallele in den *Lettere del gran Mahumeto Imperadore de' Turci* (Venedig 1563): vgl. WOLFGANG FRIEDRICH, »Das Türkenbild in Lodovico Dolces Übersetzung der *Epistolae magni Turci* des italienischen Humanisten Laudivio Vezzanense«, in *Europa und die Türken in der Renaissance*, hg. v. BODO GUTHMÜLLER u. WILHELM KÜHLMANN, Tübingen 2000, S. 333–344. In Boccalinis *Ragguagli di Parnaso* spricht die Personifikation der »Monarchia ottomana« in der Ich-Form: Parte seconda, Ragguaglio LXXX.
- 55 ROSA GALLI PELLEGRINI, »Le Prince selon Georges de Scudéry dans les ›Discours politiques des rois‹«, *XVIIe siècle*, 33 (1981), S. 36–51.
- 56 Dies ist eine Denkfigur, die vielleicht auf Georg von Ungarn zurückgeht. Vgl. REINHARD KLOCKOW, »Georg von Ungarn und die verführerische Vorbildlichkeit der Türken«, in *Europa und der Orient 800–1900. LeseBuch*, hg. v. GEREON SIEVERNICH u. HENDRIK BUDE, Berlin 1989, S. 43–46; ALMUT HÖFERT, »Turcica: Annäherung an eine Gesamtbetrachtung repräsentativer Reiseberichte über das osmanische Reich bis 1600«, in *Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich*, hg. v. ULRIKE ILG, Venedig 2008, S. 38–94, hier S. 63–68.
- 57 *Discours politiques des rois. Par Monsieur de Scudéry* (Paris 1647), Paris 1682, S. 335–355. Der Name Machiavelli fällt zwar nicht, wird aber durch diverse Zitate sowie die Paraphrase »ce dangereux Florentin« (S. 357) evoziert. Eine positive Bewertung Solimans findet sich bereits bei FRANCESCO SANSOVINO, *Gl'annali turcheschi overo vite de principi della casa othomana*, Venedig 1573, S. 222: »Era giusto nelle sue operationi, dedito al culto, & molto religioso, & faceva professione di mantener la parola, & d'osservar grandemente la fede promessa. [...] In somma fu Principe esemplare, & riputato di sommo valore, & sapere a di nostri.«
- 58 Venedig 1651, Venedig 1667, Venedig 1683. In Italien dürfte auch deswegen besonderes Interesse an dem Werk bestanden haben, weil einige Protagonisten des Romans aus namhaften realen Adelsfamilien stammen (Grimaldi, Doria, Giustiniani).
- 59 GALLI PELLEGRINI 1981 (Anm. 55), S. 38.
- 60 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), I, S. 168.
- 61 CLAUDE DULONG, *Marie Mancini. La première passion de Louis XIV*, Paris 1993; ELIZABETH C. GOLDSMITH u. ABBY E. ZANGER, »The Politics and Poetics of the Mancini Romance: Visions and Revisions of the Life of Louis XIV«, in *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, hg. v. THOMAS F. MAYER u. D. R. WOOLF, Ann Arbor 1995, S. 341–372; STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 45–48.
- 62 Zur Kultur der *Précieuses* und ihrem Umfeld siehe BRAY 1948 (Anm. 45); MONGRÉDIEN 1963 (Anm. 45); JEAN ADHÉMAR, *Au temps des précieuses: les salons littéraires au XVIIe siècle*, Paris 1968; ARONSON 1986 (Anm. 46); MYRIAM MAÎTRE, *Les Précieuses: naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris 1999; ROGER DUCHÈNE, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris 2001; Höfe – Salons – Akademien. *Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, hg. v. GESA STEDMAN u. MARGARETE ZIMMERMANN, Hildesheim/Zürich/New York 2007.
- 63 AMÉDÉE RENÉE, *Les nièces de Mazarin*, Paris ²1857, S. 245, Anm. 1.
- 64 Neben ihrer Autobiographie (siehe unten Anm. 85) publizierte sie einen *Discorso astrofisco delle mutationi de' tempi e d'altri accidenti mondani dell'anno 1670* sowie dasselbe für das Jahr 1672: ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659–1689)*, Rom 1997, S. 45.
- 65 DULONG 1993 (Anm. 61), S. 23, 106. Die Mancini gewidmeten Publikationen sind *Les Précieuses ridicules [...] mises en vers*, Paris 1660, und *Le Grand Dictionnaire ou la clef de la langue des ruelles*, Paris 1660: vgl. MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules. Documents contemporains. Lexique du vocabulaire précieux*, hg. v. MICHELINE CUÉNIN, Genf 1973, S. 176. Baudeau de Somaizes Theaterstück *Les Véritables précieuses* ist »une contre-façon de la farce de Molière, mais où la satire est poussée jusqu'à la charge pour que du ridicule jaillisse l'éloge«: BRAY 1948 (Anm. 45), S. 134. Bei den *Précieuses ridicules [...] mises en vers* handelte es sich hingegen um eine reine Adaption von Molières Satire; insofern zeugt es von einer gewissen Selbstironie, dass Maria Mancini diese Widmung annahm. Eine dem Text vorangestellte *Elegie* preist ihre Qualitäten, das Feuer ihrer noblen Augen, den Triumph ihres Charmes, »une divine audace«, »la discrete prudance«, »vos excez de generosité« etc., und betont, »que vous devez regner sur les cœurs de monarques« (zitiert nach www.gallica.bnf.fr).

66 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), I, S. 168.

67 TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 44f., 112, 114, 123, 271 (Anm. 300), 405f. Zu den Mitgliedern des Konversationskreises zählte u. a. der ›Theatermacher‹ Filippo Acciaioi, der den Orient bereist hatte: *ibid.*, S. 185, Anm. 22. Siehe auch STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 281.

68 STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 246–252, 265–272 und Tafel V. Zu anderen Lepanto-Darstellungen, die die Türken üblicherweise abwerten, siehe STRUNCK 2010 (Anm. 10).

69 Dies basiert möglicherweise auf einer sehr positiven Schilderung Busbecqs: »From this period dates my close friendship with Ali Pasha [...]. By origin a Dalmatian, he is the only really civilized man whom I ever met among those Turkish barbarians. He is of a mild and calm disposition, polite, highly intelligent; he has a mind which can deal with the most difficult problems, and a wide experience of military and civil affairs. He is now well advanced in years and has continually held high office. He is tall of stature, and his face has a serious expression which is full of charm.« *The Turkish Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq, Imperial Ambassador at Constantinople, 1554–1562. Translated from the Latin of the Elzevir Edition of 1633 by Edward Seymour Forster*, Oxford 21968, S. 190.

70 STRUNCK 2007 (Anm. 1), Tafel 29–36, speziell 34a.

71 Leti verteidigte den stark umstrittenen Anspruch der Colonna, als souveräne Fürsten zu gelten: GREGORIO LETI, *L'Italia Regnante ò Vero Nova Descrizione Dello Stato presente di tutti Prencipati, e Republiche d'Italia*, Genua 1675, I, S. 242f., 306. Im selben Werk (S. 484f.) ließ er es durch einen Zeitsprung so aussehen, als habe Marcantonio Colonna 1571 bei der Lepanto-Schlacht noch ebenso wie in der vorausgehenden Kampagne von 1570 den Oberbefehl über alle (nicht nur die päpstlichen) Schiffe der ›Heiligen Liga‹ geführt – eine historische Manipulation, die von einer Colonna-freundlichen Haltung spricht und in der Gestaltung der Galerie zur selben Zeit visuell umgesetzt wurde: STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 259. Dass Lorenzo Onofrio Colonna bereit war, ›Libertins‹ (wie Leti) zu fördern, geht aus seiner Unterstützung des ebenso umstrittenen Abate Oliva hervor: *ibid.*, S. 51, 101. Zu Leti vgl. LUIGI FASSÒ, *Avventurieri della penna del Seicento. Gregorio Leti – Giovanni Gerolamo Arconati Lambertini – Tomaso Tomasi – Bernardo Guasconi*, Florenz 1923; FRANCO BARCIA, *Un politico dell'età barocca, Gregorio Leti*, Mailand 1983; FRANCO BARCIA, *Gregorio Leti, informatore politico di principi italiani*, Mailand 1987.

72 LETI 1679 (Anm. 8), II, S. 37–38.

73 EBD. (Anm. 8), II, S. 43–44: Die Türken glauben, dass sie siegen werden, weil sie wissen, dass die Christen untereinander viel zu zerstritten sind, um eine schlagkräftige Front zu bilden. Als Letis Text 1679 erschien, war das eine höchst aktuelle Botschaft, die sich mit dem damaligen militärischen Vordringen der Osmanen kurzschließen ließ: Die Christen bräuchten es einfach nicht fertig, in derselben Weise diszipliniert und geeint zu sein wie die Türken. Deswegen besäßen die Türken für die politischen Leitlinien (»massime di stato«) der Europäer nur Geringschätzung.

74 TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 92–98, 119, 123f.

75 Armida und Clorinda, die Protagonistinnen der beiden ersten Maskeraden, sind als literarische Figuren Schöpfungen Tassos. Inwiefern Lorenzo Onofrio Colonnas Begeisterung für die *Gerusalemme liberata* auch bei der Konzeption der Galleria Colonna eine Rolle spielte, habe ich andernorts detailliert erörtert: STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 261–278, besonders S. 277f. und 290.

76 TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 106–112.

77 PETRUCCI 2005a (Anm. 42), S. 31 (fig. 18), 184f., Kat. Nr. 109.

78 Siehe dazu die großformatige Farbabbildung bei ELENA TAMBURINI, »Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor«, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante*, hg. v. MARCELLO FAGIOLO, Rom 1997, S. 134–139, hier S. 136.

79 Die ungewöhnlichen, weit herabfallenden Ärmel des Mantels sind vielleicht von der herrschaftlichen Kleidung der venezianischen Dogareiss inspiriert: vgl. den Stich aus Abraham de Bruyns *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*, Antwerpen 1581, abgebildet bei BRUNWEN WILSON, »Reproducing the contours of Venetian identity in sixteenth-century costume books«, *Studies in Iconography*, 25 (2004), S. 221–274, hier S. 234. Lorenzo Onofrio Colonna und Maria Mancini verbrachten die Karnevalsaison regelmäßig in Venedig: TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 55f.; STEFANO TABACCHI, »Maria Mancini«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 68, Rom 2007, S. 521–527, hier S. 523.

80 NICOLAS DE NICOLAY, *Les Navigations peregrinations et voyages, faits en la Turquie*, Antwerpen 1576, S. 101. Siehe auch *Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich*, hg. v. ULRIKE ILG, Venedig 2008, S. 298, Abb. 37. Zu Nicolas de Nicolay vgl. HÖFERT 2008 (Anm. 56), S. 87–88, und insbesondere ULRIKE ILG, »Vom Reisebericht zum ethnographischen Kompendium: Zur Rezeptionsgeschichte von Nicolas de Nicolays Quatre premiers Livres des Navigations et Peregrinations Orientales (1567)«, in *Text und Bild in Reiseberichten* (s. o.), S. 161–192. Im Bibliotheksinventar des Palazzo Colonna von 1689 erscheint der Titel »Viaggi del Nicolai – figuratop«: NATALIA GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rom 2004, S. 263.

- 81 Zur Circe-Maskerade siehe TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 111f. TRAUTH 2009 (Anm. 25), S. 191, hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich in van Dycks orientalisierendem Porträt der Lady Shirley ein Äffchen im Hintergrund befindet, »dessen stechender Blick den Topos des Fremden und Wilden wach ruft und auf die dargestellte Gattin Shirleys überträgt«.
- 82 Das Thema dieser Rede lautete: »Tout est permis en l'amour comme en la guerre.« ARONSON 1986 (Anm. 46), S. 125f., 136f.
- 83 DULONG 1993 (Anm. 61), S. 165, ordnet das im Archivio Colonna verwahrte schriftliche »Selbstporträt« einer für Rom neuen Art der Salonkultur zu: »Au palais Colonna, on se contentait des jeux d'esprit, tel celui des portraits, si à la mode en France, et c'était là une des nouveautés introduites par Marie dans son salon.«
- 84 Das ausführliche *Portrait de Madame la connétable Colonne qu'elle-même a fait à la prière de l'une de ses amies* (Archivio Colonna, II C. P. 1, Lettere 401–601, abgedruckt bei DULONG 1993, S. 165f.) enthält u. a. folgende Passagen: »Les yeux sont grands, noirs, à fleur de tête, brillants et pleins de feu, que la rêverie rend quelquefois trop fixes et en qui l'indifférence ou la colère font naître de certains regards, ou dédaigneux, ou rudes. [...] Ce corps est animé d'un esprit de grande étendue, vif, net, délicat, subtil, ardent et brillant [...]; il est pourtant soutenu d'un jugement ferme, clair et juste, quand il s'applique, et qui serait heureux s'il était plus maître de certaines passions qui sont un peu trop opiniâtres, aveugles et violentes, lorsqu'elles trouvent de la résistance. Cet aveuglement, cette obstination et cette impétuosité n'empêchent pourtant pas un certain air aisé et des manières naturellement engageantes, que je peux dire qui me sont propres et que l'on remarque d'abord et facilement en moi; et cela suit le caractère d'une âme comme est la mienne, ferme, intrépide, noble, sensible, grande, sincère et toujours bienfaisante.«
- 85 Das Bibliotheksinventar, Teil des Nachlassinventares von Lorenzo Onofrio Colonna (1689), findet sich transkribiert bei GOZZANO 2004 (Anm. 80), S. 260–267. Maria Mancini hatte ihren Mann zwar 1672 verlassen, bei ihrer heimlichen Flucht aber wohl kaum Bücher mitgenommen. Es ist daher anzunehmen, dass etliche der 1689 inventarisierten Titel, insbesondere die französischen, aus ihrem Besitz stammten. Über die abenteuerlichen Umstände ihrer Flucht hat sie selbst in ihrer Autobiographie *Apologie ou les Véritables Mémoires de madame Marie Mancini, connétable de Colonna* (1678) berichtet: MARIA MANCINI, *I dispiaceri del cardinale*, hg. v. DARIA GALATERIA, Palermo 21991, S. 67–73. Zu Maria Mancinis *Apologie*, die in Reaktion auf eine 1675 veröffentlichte falsche »Autobiographie« entstand, siehe ELISABETTA GRAZIOSI, »Lettere da un matrimonio fallito: Maria Mancini al marito Lorenzo Onofrio Colonna«, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV–XVII*, hg. v. GABRIELLA ZARRI, Rom 1999, S. 535–585, hier S. 573–577; KIRSTEN BECKMANN, *Inszenierter Skandal als Apologie? Die Memoiren der Hortense und Maria Mancini*, Diss. Universität Trier 2004 (<http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2004/269/>).
- 86 Für die hier behandelten Zusammenhänge sind u. a. folgende Titel interessant: *Carà mustafà gran visir / Historia delle due ultime gran visir / Serashier Bascià historia / Historia ottomana / Habiti antichi e moderni* [di C. Vecellio] (GOZZANO 2004 [Anm. 80], S. 261) / *L'amazone, et altre / Omniam pene Abiti diverse nationi* (ibid., S. 263) / *Viaggio di Gerusalem* (ibid., S. 264) / *Les essais de Montaigne / Hierusalem di Tasso* (ibid., S. 265) / *Histoire generale du Serrail / Les œuvres politique de Beijs / La Moschea* (ibid., S. 266). Da alle Werke im Inventar nur mit Kurztiteln zitiert sind, lässt sich nicht erkennen, ob sich unter den zahlreichen aufgelisteten Theaterstücken auch *Ibrahim, Roxelane* usw. befanden. Hinter dem *Ragguaglio delle femmine* (EBD., S. 267) könnte sich eventuell *Chappelles Recue[i]l de divers portraits des principales dames de la porte du grand Turc* verbergen.
- 87 TRAUTH 2009 (Anm. 25), S. 90.
- 88 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), II, S. 231–233, 282–283, 369–374.
- 89 Das *Portrait des précieuses* ist abgedruckt in MOLIÈRE 1973 (Anm. 65), S. 79–84.
- 90 Vgl. *Begegnung zwischen Orient und Okzident* (Ausst. Kat.), hg. v. MARJETA CIGLENEČKI u. MAXIMILIAN GROTHAUS, Ptuj 1992, S. 150, Kat. Nr. 5.27.
- 91 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), I, S. 168: Maria Mancini »est la personne du monde la plus spirituelle, qu'elle ignore rien, qu'elle a leu tous les bons livres, qu'elle écrit avec une facilité qui ne se peut imaginer, et, qu'encore qu'elle ne soit pas de Grece, elle en sçait si bien la langue que les plus spirituels d'Athenes, et ceux mesme qui sont de l'assemblée des quarante barons, confessent qu'elle en connoist tout à fait bien la delicatesse [...]«.
- 92 Aufgrund von Bulwers *Chironomia*, S. 95, wäre diese Handhaltung als Zeichen des Redebeginns (»Quibusdem orditur«) oder der Zustimmung (»Approbatit«) zu deuten: JOHN BULWER, *Chirologia or the Natural Language of the Hand [...] Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manuall Rhetoricke [...]*, London 1644; vgl. auch ANDREAS GORMANS, »Argumente in eigener Sache – Die Hände des Künstlers«, in *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, hg. v. MARIACARLA GADEBUSCH BONDIO, Berlin 2010, S. 189–223, hier S. 190. Allerdings ist bei der Interpretation zu beachten, dass die Geste im Gemälde dem Vorweisen bzw. Lüften des Schleiers dient. Dieselbe Geste, die heute in Italien als obszön gilt, kennzeichnet die in Nicolas de Nicolays Reisebericht illustrierte »Fille de Ioye Turque«, die damit ein Blumensträußchen als Zeichen der von ihr angebotenen Freuden hält: NICOLAY 1576 (Anm. 80), S. 270. Dass die Bewegung, mit der Maria Mancini ihren Schleier erfasst, im Kontext des Gemäldes eben-

falls eine erotische Bedeutung besitzt, wird durch ihre optische Koppelung mit den direkt dahinter angeordneten »mating palms« suggeriert: siehe Anm. 94.

93 Orientalische Herrscher pflegten angeblich zum Zeichen ihrer Frauenwahl wortlos ein Taschentuch vor der Ausgewählten fallen zu lassen, weswegen das Taschentuch »ein üblicher visueller Topos des orientalisierenden Bildnisses« ist: TRAUTH 2009 (Anm. 25), S. 56.

94 Die beiden einander berührenden Palmen im Hintergrund des Bildes sind seit Plinius und Philostrat ein Symbol ehelicher Liebe und wurden in der illustrierten Philostrat-Edition *Les Images ou Tableaux de Platte Peinture* (Paris 1615) abgebildet: ROBERT E. HALLOWELL, »The Mating Palm Trees in Du Bartas' ›Seconde Sepmaine‹«, *Renaissance News*, 17.2 (1964), S. 89–95. Dieselbe Philostrat-Ausgabe existierte in der Colonna-Bibliothek: Inventar von 1689 bei GOZZANO 2004 (Anm. 80), hier S. 265. Die Säule und die beiden Sirenen verweisen als etablierte, quasi heraldische Zeichen der Familie auf die Colonna-Auftragsgeberschaft. Im geschilderten Kontext dürfte es aber auch eine Rolle spielen, dass die Sirenen, die rechts im Bild als Kapitellschmuck ihren Unterleib miteinander verflechten, als Verführerinnen par excellence galten.

95 Siehe oben Anm. 40, 42, 43.

96 PETRUCCI 2005a (Anm. 42), S. 13f., 25–27, 43, 125f., 184, 190–193, 235; einige Ergänzungen bei STRUNCK 2007 (Anm. 1), S. 47, Anm. 345.

97 Zu Maria Mancinis Flucht aus Rom vgl. Anm. 85.

98 PETRUCCI 2005a (Anm. 42), S. 190, Kat. Nr. 124a und 124b. Laut Inventar von 1689 enthielt die Colonna-Bibliothek mehrere Titel zur Handlesekunst: *Cherumantia della mano*, *Chiromantie naturelle de Romphiile* und *Traite de la chiromance* (GOZZANO 2004 [Anm. 80], S. 264–266). Zu Maria Mancinis Interesse für Astrologie und Handlesekunst vgl. TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 44f.

99 GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA, »Due ritratti del Cardinale Flavio I Chigi«, *Colloqui del Sodalizio*, 2 (1956), S. 54–60, hier S. 58, Anm. 2; GINO BENZONI, »Lorenzo Onofrio Colonna«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 27, Rom 1982, S. 352–361, hier S. 354; MANCINI 1991 (Anm. 85), S. 55f., 60, 64; TAMBURINI 1997 (Anm. 64), S. 61; L'ARICCIA DEL BERNINI 1998 (Anm. 39), S. 140; *Barock im Vatikan* 2005 (Anm. 40), S. 328; TABACCHI 2007 (Anm. 79), S. 524.

100 Dass gleichzeitig auch in Paris ein ausgeprägtes Interesse am Orient bestand, wird u. a. belegt durch PAUL RYCAUT u. PIERRE BRIOT, *Histoire de l'état présent de l'Empire ottoman, contenant les maximes politiques des Turcs [...]*, Paris 1670, sowie durch Racines *Bajazet* (1670 / 1672) und Pradons *Tamerlan* (1676): PERTUSI 2004 (Anm. 45), S. 195; ZANLONGHI 2004 (Anm. 46), S. 205.

101 PETRUCCI 2005b (Anm. 42), S. 43–44, 70.

102 Anders als von ARONSON 1986 (Anm. 46), S. 121, behauptet, war »Sarraide« nicht das Pseudonym von Mademoiselle de Scudéry, sondern von deren Schwägerin Madame de Scudéry: *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), I, S. 213.

103 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), II, S. 231; zur Figur der Axiamire im *Ibrahim* vgl. ARONSON 1986 (Anm. 46), S. 122. Zur Comtesse de Fiesque, der Chappelle seinen *Recueil* widmete, siehe oben.

104 *Dictionnaire des précieuses* 1856 (Anm. 45), II, S. 371–374; BRAY 1948 (Anm. 45), S. 108–113, 127.

105 ANKE WORTMANN, »Das Bild der Königin Christina im zeitgenössischen Frankreich«, in *Christina Königin von Schweden* (Ausst.Kat.), Osnabrück 1997, S. 183–196, hier S. 184–188.

106 MANCINI 1991 (Anm. 85), S. 59, 63; TAMBURINI 1997 (Anm. 64), 118f. und ad indicem.

107 Siehe oben Anm. 55 und zugehöriger Text.

108 Siehe oben Anm. 58, 59 und zugehöriger Text.

109 So veröffentlichte Gregorio Leti seine Satire *Il puttanesimo romano* unter dem Namen »Baltassar Sultanini« (zitiert nach der Ausgabe London 1669 auf *Early English Books Online*: www.eebo.chadwyck.com). Michael Franz Ferdinand von Althann wählte das auf Sultan Süleyman / Soliman anspielende Pseudonym »Giulio Solimani« vgl. PERTUSI 2004 (Anm. 45), S. 178, Anm. 1.

110 Siehe oben Anm. 71, 73.

111 Siehe oben Anm. 42.

112 Es korrespondiert mit dieser Interpretation, dass gerade auch Künstler dazu tendierten, sich in orientalischem Gewand darzustellen, selbst wenn sie den Orient nicht selbst bereist hatten: siehe dazu TRAUTH 2009 (Anm. 25), S. 44, 69–78.

113 Zur (religiösen) Toleranz der Osmanen vgl. LUIGI BASSANO, *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (Rom 1545), hg. von FRANZ BABINGER, München 1963, S. 14r–v, Kap. X; ITALO MICHELE BATTAFARANO, »Zwischen dem Kaiserreich und der Osmanischen Pforte: Ungarn als Zufluchtsort von Wiedertäufern und Andersdenkenden in der frühen Neuzeit«, in *Osmanische Expansion und europäischer Humanismus. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 29. und 30. Mai 2003 im Stadtmuseum Wiener Neustadt*, hg. v. FRANZ FUCHS (Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, 20), Wiesbaden 2005, S. 145–161.

- 114** Die Jahre der Regentschaft (1621–1628), in denen der minderjährige Ferdinando auf sein Amt als Großherzog vorbereitet wurde, waren durch intensive Frankreichkontakte geprägt, bedingt durch den Umstand, dass die Mutter des französischen Königs aus dem Hause Medici stammte. Zudem nahm Ferdinandos französischsprachige Großmutter Christiane von Lothringen Einfluss auf seine Erziehung. Vgl. dazu CHRISTINA STRUNCK, »Christiane von Lothringen, Großherzogin der Toskana (1565–1636): ein »weiblicher Herkules««, in *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)*, hg. v. CHRISTINA STRUNCK, Petersberg 2011, S. 74–93, spez. S. 75–76, 85–87.
- 115** FERDINAND DES ROBERT, »Correspondance inédite de Nicolas-François Duc de Lorraine et de Bar, 1634–1644«, *Mémoires de la Société d'Archéologie lorraine*, 13 (1885), S. 81–152, hier S. 86f., 104.
- 116** Siehe dazu den Ausstellungskatalog *Fascinazione ottomana* 2003 (Anm. 29) sowie im Archivio di Stato di Firenze das 1609 begonnene Inventar *Guardaroba Medicea* 289 mit Beschreibung der Türkensammlung auf S. 19–24.
- 117** Bedauerlicherweise sind wir über die ursprüngliche Hängung von Ferdinandos Porträt mit Turban nicht informiert, denn das Werk begegnet erst ca. zwanzig Jahre nach seiner Entstehung in einem Medici-Inventar von 1666; damals befand es sich in der sogenannten Guardaroba im Palazzo Vecchio (*I gioielli dei Medici* 2003 [Anm. 26], S. 162). Das Bildnis war aber sicherlich für einen privaten Kontext gedacht: Davon zeugen das relativ kleine Format und der Umstand, dass es keine Kopien davon gibt, während Ferdinandos Staatsporträts oft repliziert und an andere Höfe verschickt wurden.
- 118** *Fascinazione ottomana* 2003 (Anm. 29), S. 100f., Kat. Nr. 17. Da Murad 1640 verstarb, wird das Porträt hier in das vierte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts datiert; eine posthume Entstehung wäre jedoch ebenso denkbar.
- 119** Zu den Türkenporträts der *Serie gioviana* siehe oben Anm. 24 sowie *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florenz 1979, S. 603–664; *Fascinazione ottomana* 2003 (Anm. 26), S. 92–103.
- 120** *Fascinazione ottomana* 2003 (Anm. 29), S. 101 sowie SCALINI 2003 (Anm. 29), S. 35. Zu den Beziehungen zwischen den Medici und Fakhr-ad-Din siehe zuletzt Rosangela Cuffaro, »Fakhr ad-Din II alla corte dei Medici (1613–1615): collezionismo, architettura e *ars topiaria* tra Firenze e Beirut«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37 (2010). Der 1640 verstorbene Murad war derjenige Sultan, der in dem oben besprochenen optischen Apparat Nicerons quasi durch Ludwig XIII. vom Thron gestoßen wurde: vgl. Abb. 7 und Anm. 32.
- 121** *Fascinazione ottomana* 2003 (Anm. 29), S. 101: Das Bildnis Murads misst 60 × 45 cm, dasjenige Ferdinandos 64,5 × 50,5 cm × cm (*I gioielli dei Medici* 2003 [Anm. 26], S. 162).
- 122** *Fisonomia [sic] naturale di Gio. Battista dalla Porta* (Padua 1626–1627), Bologna 1985, S. 43f., 57v., 65f.
- 123** Es ist verlockend, diese Kontrastierung auf die militärischen Auseinandersetzungen um die Insel Candia (Kreta) zu beziehen, an denen sich 1645 auch die Galeeren des mediceischen Stefansordens beteiligten: GUARNIERI 1960 (Anm. 30), S. 213–223. Wenn es sich bei Ferdinandos Porträt quasi um tagesaktuelle Propaganda gehandelt hätte, wäre es allerdings sinnvoller gewesen, als sein Pendant den Sultan Ibrahim zu wählen, der Murad IV. 1640 nachgefolgt war.