

Christina Strunck

Zwischen politischer Freiheitsliebe und erotischer Libertinage

Stationen der Rezeption von Carlo Marattas *Augustus schließt den Janustempel*:
Rom – Paris – Chatsworth

Das Thema dieses Beitrags reagiert in mehrfacher Hinsicht auf Anlass und Titel der vorliegenden Publikation. Wie von der Herausgebergruppe gewünscht, handelt es sich um eine rezeptionsgeschichtliche Betrachtung, die somit einen der Forschungsschwerpunkte von Ingo Herklotz aufgreift. Die bekannten, für Rom bzw. Paris bestimmten Versionen von Carlo Marattas Gemälde *Augustus schließt den Janustempel* werden mit einem monumentalen Wandbild in Verbindung gebracht, dessen Bezug zu Maratta bislang unbemerkt blieb. Dies ermöglicht eine Neudeutung der Painted Hall von Chatsworth House in Derbyshire. Die Grundlage dafür sind Recherchen, die ich zum Teil bereits während meines Doktorandenstipendiums in Rom durchgeführt habe, mithin zu der Zeit, als ich Ingo Herklotz an der Bibliotheca Hertziana kennenlernte. Indem der Aufsatz einen Bogen von der Dissertation zu meiner aktuellsten Monographie über britische Kunst schlägt, steht der Text für die über zwanzigjährige Zeitspanne, in der Ingo meine Forschungen mit wohlwollendem Interesse, vielfältigen Ratschlägen und zeitweise auch als Arbeitgeber begleitet hat. Last but not least kommt durch Ortensia Mancini ein gewisses erotisches Element ins Spiel, das der sinnlich grundierten Forschungshaltung des Empfängers dieser Festschrift in besonderer Weise entspricht.¹

Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf Chatsworth House, den Landsitz der Familie Cavendish. Diese Familie zählte im 17. Jahrhundert zu den größten Grundbesitzern Englands und bezog immensen Reichtum aus Landwirtschaft, Kohleabbau, Eisen- und Glasproduktion.² 1618 hatte William Cavendish den Adelstitel Earl (Graf) käuflich erworben.³ Sein Urenkel, der vierte Earl of Devonshire, ebenfalls William genannt, machte sich im Jahr 1687 daran, den elisabethanischen Landsitz Chatsworth House im barocken Stil zu modernisieren.⁴ Die sogenannte Painted Hall diente als das neue repräsentative Zentrum der Anlage (Abb. 1). Sie war der große Empfangs- und Festsaal und bildete das Entrée für das imposante Treppenhaus, über das man die

1 Hiervon kündete bereits der Titel des internationalen Symposions, das wir zum 60. Geburtstag von Ingo Herklotz an der Philipps-Universität Marburg ausgerichtet haben: „La grande bellezza – vom Lateran bis Hollywood“ (<https://arthist.net/archive/10563/view=pdf>).

2 Pearson 2002, 17, 21–26, 28–30, 34f., 37.

3 Pearson 2002, 44.

4 Thompson 1949, 39.



Abb. 1 Chatsworth House, Painted Hall, Blick nach Norden auf das Wandbild *Ermordung Caesars*

Gemächer des Hausherrn und das darüberliegende State Apartment erreichte, das für den Monarchen und seine Entourage bestimmt war.

Zwischen 1692 und 1694 statteten Louis Laguerre und seine Werkstatt die Hall mit vier Wandgemälden und einem illusionistischen Deckenbild aus.⁵ Diese Gemälde zählen unbestritten zu den wichtigsten Werken des Barock in Großbritannien, sind aber kaum erforscht worden.⁶ Das zentrale Wandgemälde (Abb. 2), das die Ostwand gegenüber der Fensterseite einnimmt, wird in der Literatur als „Julius Caesar sacrificing before going to the senate“, „Caesar attending a sacrifice at the entrance of a Roman temple“ oder „Julius Caesar proceeding to the Capitol“ angesprochen.⁷ Dem liegt die in allen genannten Publikationen vertretene Annahme zugrunde, dass alle Elemente des Bildprogramms Episoden aus der Vita Caesars veranschaulichen.⁸ Aber stimmt das überhaupt?

5 Thompson 1949, 112–114.

6 Eine komplette Analyse des Raumes ist Teil meiner gerade abgeschlossenen Monographie zur politischen Monumentalmalerei in Großbritannien. Peterson 2020 befasst sich mit den State Apartments, wiederholt betreffs der Painted Hall jedoch nur die Meinung von Johns 2004. Hamlett 2020, 133f., beschränkt sich auf die Erwähnung des Sabine Room, ohne auf die Painted Hall einzugehen.

7 Croft-Murray 1962, Bd. 1, 251; Cornforth 2000, 98; Johns 2004, 121; Ambrose et al. 2016, 27.

8 Neben den bereits in Anm. 7 aufgeführten Titeln sind hier weiterhin zu nennen: Pearson 2002,



Abb. 2 Louis Laguerre und Werkstatt, Augustus schließt den Janustempel, Wandgemälde an der Ostseite der Painted Hall, ca. 1692–1694

Ein signifikantes, bisher übersehenes Detail befindet sich über dem Eingang des Tempels auf der rechten Bildseite: Dort ist ein Relief des doppelköpfigen Gottes Janus angebracht. Bekanntlich war der römische Tempel des Janus in Kriegszeiten geöffnet, in Friedenszeiten jedoch geschlossen.⁹ Die Männer, die sich in Laguerres Gemälde an der Tür zu schaffen machen, zeigen durch ihre Gesten an, dass sie im Begriff sind, den Tempel zu schließen. Die Opferszene vor dem Gebäude ist folglich als ein Dankopfer zu verstehen, das sich auf einen Friedensschluss bezieht.

Somit steht fest, dass der die linke Bildhälfte dominierende Feldherr nicht Julius Caesar sein kann. Schon allein wegen seiner Haarfülle entspricht dieser Mann nicht dem durch etliche Büsten überlieferten Bildnistyp Caesars, doch noch gewichtiger wiegt das Argument, dass unter Caesar keine Schließung des Janustempels erfolgte. Vielmehr war Augustus derjenige, der sich in den *Res gestae divi Augusti* rühmen konnte, den Janustempel dreimal geschlossen zu haben.¹⁰ Vor dem Zeitalter des Augustus war der Tempel Sueton zufolge nur zweimal geschlossen gewesen, nämlich unter Numa und nach dem ersten Punischen Krieg.¹¹

79; Musson 2011, 70. Keinerlei Interpretation des Bildprogramms erfolgt bei Cavendish 1845 und Thompson 1949.

9 Vgl. Ogilby 1662, 66: „The Temple of Janus [was] never shut, but in the time of Peace; nor opened, but in time of War.“

10 Manegold 2012, 161.

11 Suetonius 1998, 180.



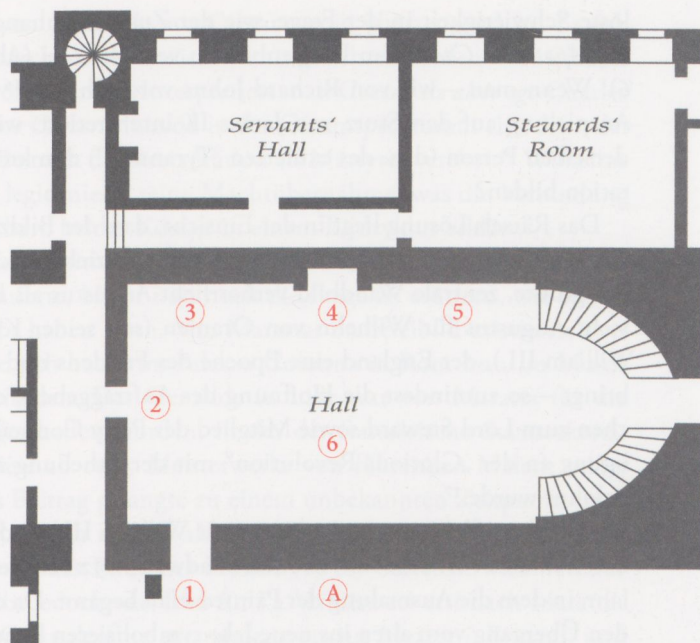
Abb. 3 Carlo Maratta, Augustus schließt den Janustempel, ca. 1653/1661. Öl auf Leinwand, 280 x 275 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts

Die neue Deutung des Wandbilds kann durch einen Vergleich mit Carlo Marattas Gemälde gleichen Themas bestätigt werden (Abb. 3). Für dieses Werk ist dokumentarisch zweifelsfrei gesichert, dass es die Schließung des Janustempels durch Kaiser Augustus darstellt.¹² Louis Laguerre scheint das Gemälde gekannt zu haben, denn der Nukleus seiner Komposition weist Maratta als Vorbild aus. In beiden Fällen wird der Janustempel nicht als ganzer gezeigt; vielmehr füllt nur sein von kannelierten Säulen gerahmtes Portal die rechte Bildseite.¹³ Davor ist ein aufwendig geschmückter vergoldeter Dreifuß platziert, an dem eine weiß gewandete Figur das Opfer zelebriert. Diese Figur weist auf den Tempel und schaut dabei in entgegengesetzte Richtung. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, dass bei Maratta Augustus als Pontifex Maximus höchstpersönlich das Opfer vollzieht, während bei Laguerre Augustus derjenige ist, der das Opfer durch seinen weisenden Gestus anordnet.

12 Kühnmunch 1988, 271–274; Rudolph 2000a, 202–205; Rudolph 2000b, 459.

13 Antje Fehrmann wies mich bei der redaktionellen Durchsicht dieses Texts freundlicherweise darauf hin, dass die Darstellung der antikisierenden, aber „gänzlich unantiken“ Architektur auf beiden Gemälden sehr ähnlich ist: „In beiden Fällen perspektivisch ungenau und mit frei erfundenem Architrav bzw. seltsam vorstehendem Abakus und Türen/Giebeln ohne antikes Vorbild.“

Abb. 4 Ursprünglicher Grundriss der Painted Hall (aus *Vitruvius Britannicus*) mit Einzeichnung der ortsfesten Gemälde (Identifizierung der Szenen nach C. Strunck). A = Westfassade der Painted Hall; 1 = Haupteingang vom Hof; 2 = Ermordung Caesars; 3 = Caesar überquert den Rubicon; 4 = Augustus schließt den Janustempel; 5 = Wilhelm von Oranien überquert den Ärmelkanal; 6 = Apotheose Caesars (Deckengemälde)



Bedingt durch das sehr große und breite Bildformat, das Laguerre zu füllen hatte, musste er Marattas vertikal ausgerichtete Komposition um etliche zusätzliche Elemente erweitern. Während etwa bei Maratta nur ein Opfertier Platz hat, fügte Laguerre rechts im Vordergrund eine ganze Gruppe von Tieren und Assistenten des Priesters ein, die verschiedene Motive aus Raffaels *Opfer von Lystra* kombinierte.¹⁴ Die Platzierung von Augustus in der linken Bildhälfte mag ebenfalls durch das querrrechteckige Format angeregt gewesen sein, ist aber auch inhaltlich bedeutsam, denn Augustus erscheint dadurch nicht in der Rolle des Priesters, sondern als Feldherr, prominent hervorgehoben durch seinen roten Umhang.

Die Erkenntnis, dass der Protagonist des zentralen Wandbilds der Painted Hall nicht Caesar, sondern Augustus ist, hat weitreichende Konsequenzen für die Interpretation des gesamten Bildzyklus. Schon lange wurde vermutet, das Bildprogramm müsse einen Bezug zur „Glorious Revolution“ von 1688/89 besitzen, denn der Auftraggeber William Cavendish war einer der sogenannten „Immortal Seven“, die Wilhelm von Oranien 1688 dazu eingeladen hatten, England von dem als Tyrann wahrgenommenen König James II. zu befreien.¹⁵ In früheren Deutungen bestand aber eine unge-

14 Raffaels Teppichkartons, zu denen *Das Opfer von Lystra* zählt, waren von Charles I für die englische königliche Sammlung angekauft worden und wurden in den 1690er Jahren einer Restaurierung unterzogen, bevor sie in der „Cartoon Gallery“ von Hampton Court Palace zur Ausstellung gelangten (Thurley 2003, 185f.). Siehe auch <https://collections.vam.ac.uk/item/O1069357/the-sacrifice-at-lystra-act-cartoon-for-a-raphael/> (28.11.2020).

15 Hosford 2004, 667–669. Ambrose et al. 2016, 27, sowie Hartwell et al. 2016, 238, vermuten

löste Schwierigkeit in der Frage, wie der Zusammenhang der *Ermordung Caesars* mit der *Apotheose Caesars* im Deckenbild zu verstehen sei (Abb. 1 und Abb. 4, Nr. 2 und 6). Wenn man – wie von Richard Johns vorgeschlagen¹⁶ – die *Ermordung Caesars* als Anspielung auf den Sturz von James II. interpretiert, wie kann dann die Apotheose derselben Person (d. h. des exilierten „Tyrannen“) den krönenden Abschluss der Dekoration bilden?

Das Rätsels Lösung liegt in der Einsicht, dass der Bildzyklus zwei verschiedene Zeitebenen thematisiert: Die meisten Episoden beziehen sich auf die Vita Caesars, aber das größte, zentrale Wandbild verherrlicht Augustus als Friedensstifter. Entsprechend steht Augustus für Wilhelm von Oranien (seit seiner Krönung im Jahr 1689 König William III.), der England eine Epoche des Friedens und ein neues Goldenes Zeitalter bringt – so zumindest die Hoffnung des Auftraggebers, der unter dem neuen Monarchen zum Lord Steward sowie Mitglied des Privy Council aufstieg und für seine Beteiligung an der „Glorious Revolution“ mit der Erhebung zum Herzog von Devonshire belohnt wurde.¹⁷

Die Identifikation von Augustus mit William III. wird bestätigt durch ein Gedicht, das Williams *Poet Laureate* Thomas Shadwell 1692 veröffentlichte – d. h. genau in dem Jahr, in dem die Ausmalung der Painted Hall begann. Da der doppelköpfige Janus auch den Übergang vom alten ins neue Jahr symbolisieren konnte, nutzte Shadwell ein dem König gewidmetes Neujahrsgedicht dazu, William als den Friedensbringer zu feiern, der den Janustempel schließen werde:

Now Janus in his Office does appear,
To close the Last, and to unfold this Year;
His dreadful Temple now wide open stands,
And Europe is Oppress'd by Warring Bands.
For You Sir, 'tis reserv'd to quell the Foes,
And only You those Fatal Doors can close.¹⁸

Der Bezug des Bildprogramms der Painted Hall zur „Glorious Revolution“ besteht also nicht in der *Ermordung Caesars*, sondern in dem Wandbild *Augustus schließt den Janustempel*. Wie aber hängen nun Caesars Ermordung und Apotheose damit zusammen? Zunächst gilt, dass James II nicht ermordet wurde, sondern nur ins Exil ging, wodurch

einen Bezug der Gemälde in Chatsworth zur „Glorious Revolution“, ohne dies aber näher auszuführen.

16 Johns 2004, 128–133. Johns' These wurde aufgegriffen von Musson 2011, 70, und Peterson 2020, 7/25–8/25.

17 Hosford 2004, 669.

18 Dolan 2005, 172. Die im Text erwähnten „Warring Bands“ spielen auf den Pfälzischen Erbfolgekrieg (aus englischer Perspektive: Nine Years' War) an. Als dieser 1697 durch den Frieden von Rijswijk beendet wurde, prägte man passenderweise eine Medaille, die die Schließung des Janustempels darstellte: Manegold 2012, 159–162, Abb. 1.

die bisherige Identifikation von James II. mit Caesar wenig überzeugend ist. Es gab jedoch einen englischen Monarchen, der tatsächlich hingerichtet worden war: Charles I., der Großvater Wilhelms von Oranien. Interpretiert man Caesar als *alter ego* Charles' I., dann fügt sich die *Apotheose Caesars* sinnvoll in das Gesamtprogramm ein, denn der 1649 enthauptete König wurde nach der Restauration als Märtyrer verehrt.¹⁹ Wilhelms Abstammung von Charles I. legitimierte seine Machtübernahme, was die Verbindung beider antiker Protagonisten bzw. beider Könige in einem Bildzyklus erklärt.

Da Louis Laguerre die Komposition seines Augustus-Wandbilds an Marattas Gemälde gleichen Themas orientierte, bleibt nun noch die Frage zu erörtern, wie er von diesem Werk Kenntnis gehabt haben kann. Von Marattas Staffeleibild existieren zwei fast identische Versionen, die sich heute im Palazzo Colonna in Rom bzw. im Musée des Beaux-Arts von Lille befinden. Das Gemälde in Lille war von Maratta für die Pariser Galerie La Vrillière geschaffen worden, in der der französische Staatssekretär Louis Phélypeux de La Vrillière ab 1635 Meisterwerke von führenden Malern seiner Zeit versammelte.²⁰ Marattas Beitrag gelangte zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach 1655 in die Galerie. Stella Rudolph nimmt als Entstehungszeitraum 1653–1656 an, da sie die Friedenthematik auf das Ende der Fronde (1652) beziehen will.²¹ Marattas Zeitgenosse Bellori schreibt jedoch, das Bild für La Vrillière sei erst nach Marattas Altarbild für Santa Croce in Jerusalem entstanden, woraus Mezzetti, Briganti und Vitzthum eine Datierung auf ca. 1660 bzw. 1661 abgeleitet haben.²² In diesem Fall dürfte eine Beziehung zu dem für Frankreich höchst bedeutsamen Pyrenäenfrieden von 1659 bestehen.²³

Ein weiteres Argument für die spätere Datierung könnte neben Belloris Zeugnis der Umstand sein, dass ausgerechnet Lorenzo Onofrio Colonna eine Kopie des Gemäldes für seinen römischen Palast bestellte. Im Sommer 1659, als gerade die Verhandlungen über den Pyrenäenfrieden zwischen Frankreich und Spanien im Gange waren, warb Kardinal Girolamo Colonna für seinen Neffen Lorenzo Onofrio um Maria Macini, eine Nichte des schwerreichen französischen Premierministers und ehemaligen Colonna-Familiaren Jules Mazarin. Girolamos Plan war als ebenso lukrativer wie diplomatisch geschickter Schachzug gedacht: Da Maria, die Favoritin von Louis XIV., von der Seite des „Sonnenkönigs“ entfernt werden musste, um ihn zur Ehe mit der spanischen Infantin Maria Teresa und damit zur Besiegelung des Pyrenäenfriedens zu bewegen, konnte Lorenzo Onofrio sich durch sein Heiratsversprechen sowohl Spanien als auch Frankreich verpflichten.²⁴ Da er sich somit quasi als Mitautor des Pyrenäenfriedens betrachten durfte, war es nur folgerichtig, dass er die Kopie eines Gemäldes

19 Randall 1947; Stewart 1969; Stewart 1997; Niggemann 2017, 265.

20 Vitzthum 1966; Cotté 1988; Barreau/Gady 1998.

21 Rudolph 2000a, 202–205; Rudolph 2000b, 459.

22 Kühnmunch 1988, 272f.

23 Strunck 2007, 166.

24 Strunck 2007, 45f.

bestellte, das auf ebenjenen Frieden anspielte.²⁵ Interessanterweise feierte der Bildhauer Orfeo Boselli die 1661 erfolgte Vermählung von Lorenzo Onofrio Colonna und Maria Mancini durch ein Gedicht, das die Hochzeit in den Kontext des Pyrenäenfriedens stellte und dabei auch explizit die Schließung des Janustempels erwähnte.²⁶

Welche Variante von Marattas Gemälde kannte nun Louis Laguerre, die römische oder die französische? Da der 1663 in Versailles geborene Laguerre als Patensohn von Louis XIV. und Schüler Charles Le Brun über gute gesellschaftliche Beziehungen verfügt haben dürfte,²⁷ besteht die naheliegende und sicherlich plausibelste Annahme darin, er habe sich während oder nach seiner Ausbildung in Paris Zugang zur Galerie La Vrillière verschaffen können. Getreu der Devise „cherchez la femme“, die den Empfänger dieser Festschrift immer wieder umtreibt,²⁸ soll aber nicht verschwiegen werden, dass auch vom Palazzo Colonna eine weibliche Fährte direkt nach England führt.

Ortensia Mancini (Abb. 5), eine Schwester Maria Mancinis, besaß ein gewisses Talent dafür, die europäische High Society durcheinanderzuwirbeln.²⁹ Sie zog viele Verehrer aus dem Hochadel an, doch entschied sich ihr mächtiger Onkel Kardinal Mazarin im Jahr 1661 dafür, die damals Vierzehnjährige mit Armand-Charles de La Porte, Marquis von La Meilleraye, dem Sohn eines politischen Weggefährten, zu verheiraten. Nach dem Tod Mazarins erbte das Paar 1661 die Titel und umfangreichen Besitzungen des Kardinals.³⁰ Die Ehepartner passten jedoch so schlecht zueinander, dass ihre unglückliche Beziehung sogar Anlass zu „una delle prime manifestazioni della letteratura sull'emancipazione femminile“ gab: Mary Astells *Some reflections upon marriage occasioned by the duke and duchess of Mazarine's case*.³¹ Bereits 1667 trennte Ortensia sich von ihrem Ehemann und flüchtete 1668 zu ihrer Schwester nach Rom, um seinen Versuchen zu entgehen, sie in ein Kloster einzusperren.³²

Ortensia galt als große Schönheit und unterstrich dies, indem sie sich in Rom u. a. als Venus mit entblößter Brust porträtieren ließ.³³ Ihr Benehmen war in den Augen der römischen Gesellschaft skandalös, zumal sie ein Verhältnis zu einem nicht standesge-

25 Strunck 2007, 165–167.

26 Strunck 2007, 475f.

27 Zur Biographie und Karriere Laguerres vgl. Croft-Murray 1962, Bd. 1, 61–68, hier: 61.

28 Man denke etwa an seine wiederholte Beschäftigung mit dem Libertin Jean-Jacques Bouchard: Herklotz 2002 und 2008.

29 Zur Datierung von Abb. 5 auf 1693 vgl. <https://artuk.org/discover/artworks/hortense-mancini-16461699-duchess-of-mazarin-70948> (22.11.2020) und <https://www.britishportraits.org.uk/resources/bursaries/liz-waring-curator-of-visual-art-museums-sheffield/> (22.11.2020). Insgesamt haben sich etwa 40 bis 50 Porträts von Ortensia Mancini erhalten. Siehe dazu Shifrin/Walking 2009, 90, und speziell Shifrin 1998.

30 Tabacchi 2007, 534.

31 Das Werk erschien 1700 (ein Jahr nach Ortensia Mancinis Tod) in London: Tabacchi 2007, 537. Goldsmith 2009, 25, datiert den Text bereits auf 1699.

32 Dulong 1993, 157–163; Beckmann 2004, 104–111; Petrucci 2005, 13f.; Tabacchi 2007, 534f.

33 Petrucci 2005, 13f., 43, 190–193.



Abb. 5 Godfrey Kneller, Hortense Mancini, Duchess of Mazarin, 1693. Öl auf Leinwand, 147,4 x 122,7 cm. Sheffield, Graves Gallery

mäischen Geliebten unterhielt.³⁴ Gemeinsam rebellierten Ortensia und Maria Mancini gegen die Konventionen im Kirchenstaat, „wo Täuschung und Hass mehr als irgendwo sonst herrschen“.³⁵ 1672 half Ortensia ihrer Schwester dabei, in einer Nacht-und-Nebel-Aktion aus dem Palazzo Colonna zu entkommen, und begleitete sie auf ihrer Flucht nach Frankreich, wo Maria sich am Hof ihres einstigen Geliebten Louis XIV. etablieren wollte.³⁶ Ortensia ließ sich derweil in Chambéry nieder und wurde von Herzog Carlo Emanuele II. von Savoyen protegiert, der um 1660 als Heiratskandidat für sie im Gespräch gewesen war.³⁷ Nach dessen Tod im Jahr 1675 folgte sie Marias Vorbild und suchte einen weiteren früheren Verehrer wiederzugewinnen.

Nach der Hinrichtung von Charles I. hatte dessen Sohn Charles II. einen Großteil der 1650er Jahre im Exil am französischen Königshof verbringen müssen. Dort hatte er Maria und Ortensia Mancini kennengelernt und sich in letztere verliebt. Angeblich wollte er sie sogar heiraten, doch scheiterte dies am Widerstand des Kardinals Maza-

34 Dulong 1993, 160, 163; Beckmann 2004, 92, 106f., 117; Tabacchi 2007, 535.

35 Strunck 2016, 11–15, hier 12.

36 Dulong 1993, 186–200; Graziosi 1999; Strunck 2007, 47f., 314–316; Tabacchi 2007, 535.

37 Tabacchi 2007, 534f.; Nelson 2008, 5.

rin.³⁸ 1675 beschloss Ortensia, nochmals ihr Glück zu probieren, und begab sich auf die Reise nach London, wo Charles II. seit 1660 wieder residierte. Kurz nach ihrer Ankunft gelang es ihr, den englischen König erneut für sich zu begeistern und seine Favoritin zu werden.³⁹

Möglicherweise nutzte Ortensia Mancini die königliche Gunst unter anderem dazu, den aus Lecce stammenden Maler Antonio Verrio zu protegiere, der nach Stationen in Neapel, Rom, Florenz und Paris spätestens 1676 in den Dienst des englischen Königs trat. Der sogenannte *Sea Triumph*, den Verrio für Charles II. schuf, besitzt keinerlei Vorläufer in der britischen Kunst, weist aber deutliche Bezüge zu Kunstwerken auf, die Ortensia aus dem Palazzo Colonna kannte.⁴⁰ Wenn sie also im Fall des *Sea Triumph* künstlerische Ideen von Rom nach London vermittelte, könnte sie dann nicht auch bei der Rezeption von Marattas Augustus-Gemälde eine Rolle gespielt haben?

Als Louis Laguerre 1692 den Auftrag für die Painted Hall in Chatsworth erhielt, war Charles II. längst tot, doch seine deutlich jüngere ehemalige Geliebte lebte immer noch in London, umgeben von einem Kreis frankophiler Freunde.⁴¹ Ihr Bewunderer Saint-Évremond schrieb ihr „l'air, l'habit, l'équipage d'une Reine des Amazones“ zu,⁴² und ihr Salon galt als „the meeting-place of all that was illustrious and witty in London.“⁴³ Laguerre könnte also in der englischen Hauptstadt die Bekanntschaft Ortensia Mancinis gemacht und von ihr durch Gespräche oder graphisches Anschauungsmaterial Anregungen für die Gestaltung seines Wandbilds empfangen haben.⁴⁴ Da Ortensia speziell durch William Cavendish, den Herzog Devonshire, protegiert wurde,⁴⁵ mag sie vielleicht sogar daran beteiligt gewesen sein, Laguerre den Auftrag in Chatsworth zu verschaffen. Wenngleich es insgesamt plausibler erscheint, dass Laguerre Marattas Augustus-Gemälde aus Paris kannte, wäre es also durchaus möglich, dass Ortensia auch in dieser Sache – wie bei so vielen anderen Gelegenheiten – ihre Finger im Spiel hatte.

38 Tabacchi 2007, 534; Mancini 2008, 31; Potts 2009, 164.

39 Nelson 2008, 5f.; Potts 2009, 158, 164, 167, 169.

40 Strunck 2019, 72–81.

41 Tabacchi 2007, 536f.; Potts 2009. 1692 wohnte sie am Kensington Square und zog dann Ende 1693 oder Anfang 1694 in das Haus Nr. 4 an der Paradise Row in Chelsea um: Potts 2009, 184.

42 Shifrin/Walkling 2009, 62.

43 Goldsmith 2009, 22. Siehe auch Shifrin/Walkling 2009, 65–82.

44 Zu Laguerres künstlerischer Tätigkeit in London vgl. Croft-Murray 1962, Bd. 1, 61, 238f. (Kat. Nr. 17), 252f. (Kat. Nr. 10, 12–20). Carlo Marattas Gemälde *Augustus schließt den Janustempel* galt als so bedeutend, dass es mindestens einmal in einem Stich reproduziert wurde. Kühnmunch 1988, 273, datiert den von ihm abgebildeten Stich auf 1738, doch ist nicht auszuschließen, dass Ortensia Mancini eine früher entstandene zeichnerische oder druckgraphische Abbildung des Gemäldes besaß. Beispielsweise hat sich eine detaillierte Vorstudie Marattas erhalten, die 2002 und 2010 bei Auktionen den Besitzer wechselte: vgl. https://www.wikigallery.org/wiki/painting_368457/Carlo-Maratta-or-Maratti/The-Emperor-Augustus-Closing-The-Temple-Of-Janus (22.11.2020), <http://www.artnet.com/artists/carlo-maratta/21> (22.11.2020) und <http://www.artnet.com/artists/carlo-maratta/12> (22.11.2020).

45 Potts 2009, 188.

Literatur

- Ambrose, Sally/Hirst, Matthew/Porter, Steve: *Your Guide to Chatsworth, Bakewell* 2016.
- Barréau, Joelle/Gady, Alexandre: *L'hôtel de La Vrillière, rue Neuve-des-Petits-Champs 1635–1650*, in: François Mansart. *Le génie de l'architecture*, hg. von Jean-Pierre Babelon und Claude Mignot (Ausst.-Kat.), Paris 1998, 147–151.
- Beckmann, Kirsten: *Inszenierter Skandal als Apologie? Die Memoiren der Hortense und Marie Mancini*, Diss. Trier 2004, <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/138/file/dissertation.pdf> (22.11.2020).
- Cavendish, William George Spencer, 6th Duke of Devonshire: *Handbook of Chatsworth and Hardwick*, London 1845.
- Cornforth, John: *Baroque Brio Revealed*, in: *Country Life* 194 (April 20, 2000), 94–99.
- Cotté, Sabine: *Un exemple du "goût italien". La galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises* (Ausst.-Kat.), Paris 1988, 39–46.
- Croft-Murray, Edward: *Decorative Painting in England 1537–1837*, 2 Bde., London 1962–1970.
- Dolan, Richard L., Jr.: *Buttressing a Monarchy. Literary Representations of William III and the Glorious Revolution*, Ph.D. Diss. Georgia State University 2005, https://scholarworks.gsu.edu/english_diss/1 (10.3.2020).
- Dulong, Claude: *Marie Mancini. La première passion de Louis XIV*, Paris 1993.
- Freeman-Mitford Cavendish, Deborah Vivien, Duchess of Devonshire: *Chatsworth, Derby* 2000.
- Goldsmith, Elizabeth C.: *Thoroughly Modern Mazarin*, in: *Shifrin* 2009, 2–30.
- Graziosi, Elisabetta: *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. von Gabriella Zarri, Rom 1999, 535–584.
- Hamlett, Lydia: *Mural Painting in Britain 1630–1730. Experiencing Histories*, New York/London 2020.
- Hartwell, Clare/Pevsner, Nikolaus/Williamson, Elizabeth: *Derbyshire (The Buildings of England)*, New Haven/London 2016.
- Herklotz, Ingo: *Jean-Jacques Bouchard (1606–1641). Neue Spuren seines literarischen Nachlasses*, in: *Lias. Sources and documents relating to the early modern history of ideas* 29 (2002), 3–21.
- Herklotz, Ingo: *Ianus Nicius Erythraeus und Jean-Jacques Bouchard. Zur schweren Geburt einer neulateinischen Vitensammlung des 17. Jahrhunderts*, in: *Neulateinisches Jahrbuch – Journal of Neo-Latin Language and Literature* 10 (2008), 145–176.
- Hosford, David: *Cavendish, William, first duke of Devonshire (1641–1707)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, hg. von H. C. G. Matthew und Brian Harrison, Bd. 10, Oxford 2004, 664–671.
- Johns, Richard: *James Thornhill and Decorative History Painting in England after 1688*, Ph.D. Diss. University of York 2004.
- Kühnmunch, Jacques: *L'Empereur Auguste ferme les portes du temple de Janus ou La Paix d'Auguste*, in: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises* (Ausst.-Kat.), Paris 1988, 271–274.

- Mancini, Hortense/Mancini, Marie: *Memoirs*, hg. von Sarah Nelson, Chicago/London 2008.
- Manegold, Cornelia: Der Frieden von Rijswijk 1697. Zur medialen Präsenz und Performanz der Diplomatie in Friedensbildern des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Frieden übersetzen in der Vormoderne. Translationsleistungen in Diplomatie, Medien und Wissenschaft*, hg. von Heinz Duchhardt und Martin Espenhorst, Göttingen 2012, 157–193.
- Musson, Jeremy: *English Country House Interiors*, New York/Paris/London 2011.
- Nelson, Sarah: The Memoirs of Hortense and Marie Mancini, in: Mancini 2008, 1–25.
- Niggemann, Ulrich: Revolutionserinnerung in der Frühen Neuzeit. Refigurationen der 'Glorious Revolution' in Großbritannien (1688–1760), Berlin/Boston 2017.
- Ogilby, John: The Entertainment of His Most Excellent Majestie Charles II, in *His Passage Through the City of London to His Coronation [...]*, London 1662.
- Pearson, John: *Stags and Serpents. A History of the Cavendish Family and the Dukes of Devonshire*, Bakewell 2002.
- Peterson, Laurel O.: A New Golden Age. Politics and Mural Painting at Chatsworth, in: *Journal 18*, 9 (Spring 2020), <http://www.journal18.org/4775> (16.4.2020).
- Petrucchi, Francesco: *Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Rom 2005.
- Potts, Denys: The Duchess Mazarin and Saint-Évremond: The Final Journey, in: Shifrin 2009, 157–192.
- Randall, Helen W.: The Rise and Fall of a Martyrology. Sermons on Charles I, in: *Huntington Library Quarterly* 10, no. 2 (1947), 135–167.
- Rudolph, Stella: Carlo Maratti, in: *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori (Ausst.-Kat.)*, 2 Bde., Rom 2000, Bd. 2, 456–479. [Rudolph 2000b]
- Rudolph, Stella: Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti, in: *The Diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, hg. von Elizabeth Cropper, Bologna 2000, 195–228. [Rudolph 2000a]
- Shifrin, Susan/Walkling, Andrew R.: "Idylle en Musique". Performative Hybridity and the Duchess Mazarin as Visual, Textual, and Musical Icon, in: Shifrin 2009, 48–99.
- Shifrin, Susan: "A copy of my countenance". Biography, iconography, and likeness in the portraits of the Duchess Mazarin and her circle, PhD Diss. Bryn Mawr College 1998.
- Shifrin, Susan (Hg.): *The Wandering Life I Led. Essays on Hortense Mancini, Duchess Mazarin and Early Modern Women's Border Crossings*, Newcastle 2009.
- Stewart, Byron S.: The Cult of the Royal Martyr, in: *Church History* 38, no. 2 (1969), 175–187.
- Stewart, J. Douglas: A Militant, Stoic Monument. The Wren-Cibber-Gibbons Charles I Mausoleum Project: Its Authors, Sources, Meaning, and Influence, in: *The Restoration Mind*, hg. von W. Gerald Marshall, Newark/London 1997, 21–64.
- Strunck, Christina: *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007.
- Strunck, Christina: Die femme fatale im Kirchenstaat. Positionen der Querelle des Femmes in Rom (1622–1678), in: *Frauen und Päpste. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento*, hg. von Eckhard Leuschner und Iris Wenderholm, Berlin 2016, 3–20.
- Strunck, Christina: Johann Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna. Nuove piste di ricerca, in: *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi (Ausst.-Kat.)*, hg. von Maria Matilde Simari und Alessandra Griffo, Livorno 2019, 70–89.

- Suetonius. Volume I. With an English Translation by J. C. Rolfe (The Loeb Classical Library), Cambridge/London 1998.
- Tabacchi, Stefano; Mancini, Ortensia, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 68, Rom 2007, 533–537.
- Thompson, Francis: *A History of Chatsworth being a Supplement to the Sixth Duke of Devonshire's Handbook*, London/New York 1949.
- Thurley, Simon: *Hampton Court. A Social and Architectural History*, New Haven/London 2003.
- Vitzthum, Walter: *La Galerie de l'Hôtel La Vrillière*, in: *L'œil* 144 (1966), 24–31.

Strunck: 1 aus Freeman-Mitford Cavendish 2000, 37; 2 Autorin; 3 Lille, Musée des Beaux-Arts. Aus Rudolph 2000b, 459, Kat. 1; 4 Graphik: © Christina Strunck/Tatjana Sperling; 5 © Museums Sheffield.