

VORTRÄGE  
AUS DEM WARBURG-HAUS  
BAND 8

HERAUSGEGEBEN VON  
UWE FLECKNER  
WOLFGANG KEMP  
GERT MATTENKLOTT  
MONIKA WAGNER  
MARTIN WARNKE

DIANE H. BODART  
Verbreitung und Zensurierung der Königlichen Porträts  
im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts

MARTIN JAY  
Geschichte und Erfahrung: Dilthey, Collingwood,  
Scott und Ankersmit

RÜDIGER CAMPE  
Evidenz als Verfahren  
Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts

ANJA ZIMMERMANN  
Hände – Künstler, Wissenschaftler und Medien  
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

RENATE SCHLESIER  
„Ungestraft unter Palmen“  
Freud in Italien



Akademie Verlag

Verbreitung und Zensurierung  
der Königlichen Porträts  
im Rom  
des 16. und 17. Jahrhunderts

DIANE H. BODART

„On reconnoist ordinairement de qui dépend un lieu, soit à l'image du Seigneur qui y est élevée, ou à ses Armes qui y sont attachées“, schrieb François Lemée in seinem *Traité des statues* von 1688.<sup>1</sup> Königliche Wappen und Abbilder als heraldische oder die Gesichtszüge zeigende Bildnisse, die an den Mauern, auf den Plätzen und an den Fassaden der Paläste der Stadt oder sogar unter den Baldachinen der Audienz-, der Gerichts- und der Parlamentssäle öffentlich ausgestellt wurden, trugen dazu bei, die herrschende Autorität geographisch und topographisch zu definieren, indem sie den Machthaber bezeichneten. Wappen, Porträts und Statuen, die an Orten der Macht dargeboten wurden, waren demnach an sich Träger einer starken politischen Wertigkeit, da sie die Zugehörigkeit eines Territoriums und einer Gemeinschaft zu einem Königshaus bestätigten; doch solch ein Ausdruck von Vorherrschaft wirkte nicht nur in eine Richtung, da er ebenfalls die Anerkennung ihres Monarchen seitens der Untertanen übermittelte und somit dessen Führungsrolle legitimierte. Wie die Geschichte der Denkmäler uns lehrt, gewann die Entsprechung zwischen öffentlich zur Schau gestelltem Abbild und Vorherrschaft im Laufe des 16. Jahrhunderts nach

---

Aus dem Italienischen übersetzt von Katja Amato.

<sup>1</sup> „Man erkennt normalerweise entweder durch das Bildnis des Herren, das dort errichtet wurde, oder durch sein Wappen, das dort befestigt ist, wem ein Ort unterstellt ist.“ (F. Lemée: *Traité des statues*, Paris 1688, S. 324.)

und nach an Form, bis dem Fürsten ein exklusives Recht auf sein Abbild erteilt wurde. Aufgrund dieser Voraussetzungen erscheint es evident, daß ihm dieses Privileg nur innerhalb der Territorien seiner Rechtssprechung zugestanden wurde, weil es jenseits der Grenzen unweigerlich mit dem Darstellungssystem eines anderen Herrschers in Konflikt geraten wäre. Im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts war die öffentliche Zurschaustellung des Herrscherporträts außerhalb des Reiches demnach undenkbar, – bis auf eine Ausnahme: in Rom.

In der Stadt des Papstes waren Porträts fremder Herrscher zu jener Zeit in großer Anzahl vorhanden. Freilich waren sie normalerweise hinter den Mauern der Paläste in den halböffentlichen Räumen der Repräsentationsäle verborgen. Sie befanden sich natürlich an den Orten der legitimen Rechtssprechung, in *Maestà* unter dem Baldachin der Audienzäle der Botschaften, aber auch in den Sitzen der ein Königshaus protegierenden Kardinäle, an deren Fassaden die Wappen des Reiches prangten.<sup>2</sup> Sie waren als Beleg der politischen Allianzen eines Geschlechts ebenfalls Teil der Sammlungen des römischen Adels: Es seien hier zwei der eindrucksvollsten Beispiele genannt, jenes der Colonna, Feudalherren des Königreichs von Neapel und somit der spanischen Krone, und jenes der Barberini, einer jüngst emporgekommenen Familie eines Papstes, die ihren Erfolg der Unterstützung Frankreichs verdankten; beide ließen den Porträts der Katholischen Könige beziehungsweise der Allerchristlichsten Könige einen hervorgehobenen Platz in ihren *Appartamenti* zukommen.<sup>3</sup> Herrscherporträts wurden auch in dynastischen Serien, die mit der Zeit aktualisiert wurden, in den Nebenräumen der Nationalkirchen, in Sakristeien, Kreuzgängen und Refektorien, das heißt wiederum in begrenzt zugänglichen Räumen, aufbewahrt,

2 D. H. Bodart: Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, in: *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, hrsg. von J. L. Colomer, Madrid 2003, S. 89–111, hier S. 96–104.

3 D. H. Bodart: I ritratti dei re nelle collezioni nobiliari romane del Seicento, in: *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, hrsg. von M. A. Visceglia, Rom 2001, S. 307–52.

um an die Zugehörigkeit des heiligen Ortes an ein Königshaus zu erinnern oder sie einzufordern. Von dieser weit verbreiteten Praxis sind heute nur einige wenige Beispiele erhalten, das aussagekräftigste davon ist ohne Zweifel der Zyklus der Könige Frankreichs, der von Avanzino Nucci im Hof von Trinità dei Monti 1616–1618 freskiert und nach und nach bis ins 19. Jahrhundert hinein vervollständigt wurde.<sup>4</sup> Solche Serien konnten auch in die Nebengebäude derjenigen römischen Basiliken gelangen, die, obwohl sie der päpstlichen Rechtssprechung unterstanden, eine besondere Bindung zu einem bestimmten Herrscherhaus genossen, wie etwa in die Kirche von Santa Maria Maggiore, die unter der Protektion des spanischen Reiches stand. In diesem Fall bildeten die Herrscherporträts jedoch kein eigenständiges dynastisches Ensemble: Die Abbilder der Katholischen Könige wurden 1633 in eine Reihe aufgenommen, die dazu bestimmt war, die Wohltäter der Liberiusbasilika zu huldigen, auch Porträts von Päpsten und Kardinälen enthielt und in der Sakristei der Chorherren aufbewahrt wurde (Abb. 1, 2).<sup>5</sup>

Unter bestimmten Umständen konnte die bildliche Anwesenheit der fremden Herrscher das Dunkel der geschlossenen Räume der Paläste verlassen, um ans volle Tageslicht zu gelangen und vor den Augen der gesamten Stadt, in den liturgischen Räumen der Kirchen oder auch im städtischen Raum der Plätze zu erscheinen. Diese Grenzüberschreitung in den öffentlichen Raum hinein war in der Regel zeitlich begrenzt und fand im Zusammenhang mit religiösen oder politischen Feierlichkeiten zu Ehren eines bestimmten Herrscherhauses statt – mit königlichen Geburten, Hochzeiten, Krönungen und Beisetzungen, mit Siegen über die Häresie und Friedensschlüssen, Festen der Heiligen, die die Schutzpatrone des Reiches waren, oder auch mit Einzügen von Botschaftern.<sup>6</sup> Während der Feierlichkeiten

4 I. Balsamo: La Trinité-des-Monts à Rome: les décors du cloître (1580–1620), in: *Histoire de l'Art* 8, 1989, S. 25–38.

5 D. H. Bodart: Enjeux de la présence en image. Les portraits des rois d'Espagne dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, in: *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seventeenth Century Italy*, hrsg. von E. Cropper, Bologna 2000, S. 77–99, hier S. 79–86.

6 Eine große Anzahl von Beispielen hierzu wird aufgezählt in: M. Fagiolo dell'Arco: *Corpus delle feste a Roma*, Rom 1997, 2 Bde.

in den Nationalkirchen wurden, mit Ausnahme der Beisetzungen, bei denen das Bildnis des verstorbenen Herrschers in der Mitte des Hauptschiffs auf einem Katafalk errichtet werden konnte, das Porträt des regierenden Königs und der Königin an der Innenwand der Fassade angebracht, das heißt in respektvoller Entfernung zum Hauptaltar, dem Zentrum der liturgischen Handlung.<sup>7</sup> In das profane Umfeld der Stadt drangen die Herrscherporträts dagegen auf den Fassaden der Paläste der Botschaften, der protegierenden Kardinäle und der dem Herrscher getreuen Untertanen oder Familien ein, oder besetzten sogar im Rahmen von prunkvollen effermeren Festdekorationen das Zentrum der Plätze.<sup>8</sup> Im allgemeinen beschränkte sich die Darstellung des Königs auf ein Gemälde auf Leinwand, doch gelegentlich nahm sie die beredsamste und imposanteste Ausdrucksform des königlichen Machtanspruches, also die eines öffentlichen Standbildes an. 1637 wurde anlässlich der von Papst Urban VIII. geförderten Wahl Ferdinands III. zum Römischen König eine Feuerwerksmaschinerie in Form eines, vom Reichsadler gekrönten Wachturms auf der Piazza di

7 Hier sei eines der zahlreichen möglichen Beispiele genannt: Am 21. Oktober 1651 waren während der Feierlichkeiten anlässlich der Geburt der spanischen Infantin Margherita in San Giacomo degli Spagnoli im Kircheninnern: „über dem Hauptportal, das ganz mit rotem und weißen Taft verkleidet war, an der Fassade drei Bilder aufgehängt, in der Mitte das Porträt Ihrer Heiligkeit [Innozenz X.], auf der rechten Seite jenes der Katholischen Majestät [Philipp IV.] und links die Königin [Marianne von Österreich]“, „sopra la porta maggiore tutto adornato di taffetano rosso, e bianco, dove in faccia vi erano attaccati tre quadri, in mezzo il ritratto di Sua Santità, alla parte destra, quello della Maestà Cattolica, e à sinistra la Regina; Relatione per le feste, & allegrezze fatte dall'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. D. Rodrigo de Mendoza ambasciadore straordinario alla Santità di N. S. Innocentio X. nella nascita della Serenissima Infanta D. Anna Margarita Teresia d' Austria, nata ultimamente alla Maestà Cattolica di Filippo IV il Grande re delle Spagne [...]“. (Rom 1651, o. S.)

8 Siehe beispielsweise das Reiterstandbild von Ludwig XIV., das von Elpidio Benedetto an der Fassade seiner Villa bei der Porta San Pancrazio 1687 angebracht wurde, um die Genesung des Königs zu feiern, oder das Medaillon mit dem Abbild desselben Königs, das neben jenem von Innozenz XI. zu den Feierlichkeiten anlässlich des Widerrufs des Edikts von Nantes 1685 als Einfassung der Böschung von Trinità dei Monti angebracht wurde, Fagiolo dell'Arco [wie Anm. 6], Bd. 1, S. 518–21, 536.

Spagna errichtet. Während des Feuerwerks, von dem eine eindrucksvolle, von Claude Lorrain gestochene Serie von Radierungen es erlaubt, uns den gesamten Verlauf vor Augen zu führen (Abb. 3–9), brannte die Festung soweit ab, bis sie den Blick auf eine Reiterstatue des neuen Herrschers freigab. Diese hielt daraufhin ihren feierlichen Einzug in die angrenzende Vertretung der spanischen Cousins.<sup>9</sup> Das Standbild war aus Pappmaché und seine Erscheinung innerhalb des städtischen Raumes beschränkte sich auf die Dauer eines Festes. Doch die Verherrlichung fremder Regenten in Form einer Statue hatte in Rom bereits als Bronzeplastik unwiderruflich Gestalt angenommen – wenn auch nicht auf einem Platz, sondern im Eingangsbereich einer Basilika. 1609 war im Vorraum der Benediktionsloggia von San Giovanni in Laterano die von Nicolas Cordier und Gregorio de Rossi erstellte Statue Heinrichs IV. errichtet worden (Abb. 10), und einige Jahrzehnte später sollte ein von Girolamo Lucenti nach einem Entwurf Berninis ausgeführtes, bronzenes Abbild Philipps IV. für die Vorhalle von Santa Maria Maggiore vorgesehen werden (Abb. 11).<sup>10</sup>

Solche bildlichen Bezeugungen waren formal keine Zeichen von Vorherrschaft, da die fremden Herrscher in Rom mit ihrem Abbild als Söhne und Diener der Heiligen Römischen Kirche anwesend waren. In der Lateransbasilika und der Liberiusbasilika verherrlichten die Monumente der Könige nicht die Figur des regierenden Machthabers, sondern jene des Wohltäters der Kirche, dessen Protektion sich in ansehnlichen finanziellen Erträgen auswirkte. Die Zurschaustellung der Herrscherporträts *in Maestà* war zudem selbst an Orten der legitimen Rechtssprechung immer an die Vorherrschaft des Pontifex' gebunden: Unter dem Baldachin in den Audienzsälen der Botschaften oder an den Innenseiten der Fassaden der Nationalkirchen wurden die Bildnisse des Königs und der Königin immer seitlich neben dem sich in der Mitte befindenden Papstbildnis angeordnet,

9 Ebd., Bd. 1, S. 289–94.

10 S. Pressouyre: *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Rom 1984, Bd. 1, S. 151–58, 254–89, 357–61, Bd. 2, S. 401–05; S. F. Ostrow: Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome“, in: *Art Bulletin* 73, 1991, S. 89–118.

womit visuell die Hierarchie von geistlicher und weltlicher Macht veranschaulicht und gleichzeitig die politische Autorität des Papstes über die Reiche der Kirche hervorgehoben wurde.<sup>11</sup> Die Ausnahme, die Rom mit der Zubilligung des Anrechts der fremden Herrscher auf ihr Abbild darstellte, läßt sich somit in bezug auf die doppelte Natur der Macht des Heiligen Stuhles erklären. Als geistliche Oberhoheit herrschte er dem Zusammenspiel der katholischen Monarchien vor, welche ihrerseits wiederum das Privileg genossen, am Thron des Hl. Petrus vertreten und anerkannt zu sein. In dieser Hinsicht stellten die Herrscherporträts, ebenso wie die effemeren Festarchitekturen, die Ausritte oder die Bankette, ein prunkvolles Mittel dar, mit dem die jeweilige Stellung der Herrscher innerhalb der katholischen Kirche hervorgehoben wurde, um das dichte diplomatische Netz zu pflegen, das Botschafter, Unterhändler der Krone, protegierende Kardinäle und für ihre Sache gewonnene römische Adelshäuser am Heiligen Stuhl für sich in Anspruch nahmen. Das politische Gleichgewicht Europas rekonstruierte sich um die Figur des Papstes herum in Formen der Darbietung, und Rom wurde bezeichnenderweise zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert als „Theater der Welt“ charakterisiert.<sup>12</sup> Die Hauptdarsteller dieses Theaters waren die mächtigsten Staaten, das Kaiserreich, Frankreich und Spanien, während den weniger einflußreichen Herrscherhäusern Nebenrollen für die Dauer einiger Akte überlassen wurden. Der Papst dominierte die Bühne als Schlichter *super partes*, indem er mittels seiner Autorität die jedem Darsteller zugestandene Rolle bestätigte und Konflikte über die Einflußbereiche löste. Die Regie wurde durch die päpstliche Zeremoniellordnung geleitet, während das Bühnenbild vom Prunk der effemeren Festarchitekturen bestimmt wurde, die die Bühne von den Ausmaßen einer Stadt dekorierten. Für die unterschiedlichen Schauspieler bestand die Kunst darin, sich durch die strengen Regeln der päpstlichen Etikette zu winden,

11 Bodart [wie Anm. 2], S. 98–102; siehe auch Anm. 7.

12 M. Rosa: Per „tenere alla futura mutatione volto il pensiero“. Corte di Roma e cultura politica nella prima metà del Seicento, in: *La corte di Roma tra Cinque e Seicento*, „Teatro“ della politica europea, hrsg. von G. Signorotto und M. A. Visceglia, Rom 1998, S. 13–36.

sie für sich zu nutzen oder sie auch zu sprengen, um eine größere Bühnenpräsenz zu erlangen, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen und die Vormachtstellung der eigenen Rolle durchzusetzen. Auch wenn das Bild des „Theaters“ eine Distanz zwischen der Wirklichkeit der historischen Ereignisse und ihrer Darstellung auf der römischen Bühne suggeriert, handelte es sich nicht um reine Fiktion. Das Spiel war überaus ernst, da sich in ihm die Allianzen, Spannungen und Konflikte unter den Monarchien auswirkten, und jeder Mitstreiter mit der beim Papst errungenen Position die Anerkennung seiner eigenen politischen Ansprüche anstrebte. Die bekannten erbitterten Rangeskonflikte unter den Gesandten innerhalb der päpstlichen Zeremoniellordnung erinnern daran, daß auch nur scheinbar geringfügige Details der Etikette ernsthafte diplomatische Krisen auslösen konnten.<sup>13</sup> Und die Herrscherporträts erwiesen sich, da sie Darstellungsmittel von zweideutiger Aussage waren, zuweilen als gefährliche politische Waffen, die dazu geeignet waren, die Macht des Papstes mit einzubeziehen, aber auch zu kompromittieren.

Berühmt sind jene Konflikte, die die oben genannten Statuen von Heinrich IV. und Philipp IV. ausgelöst haben. Auch wenn es dem Botschafter Frankreichs, dem Marquis von Alincourt, 1608 nicht ohne Schwierigkeiten gelang, von Paulus V. Borghese die Genehmigung zur Ausführung der Bronze mit dem Abbild seines Königs für die Lateransbasilika zu erhalten, so sorgte der Pontifex doch dafür, daß die Wirkung dieses ersten Monuments eines lebenden Herrschers, das in der ewigen Stadt errichtet wurde, begrenzt war. Auf die Proteste des spanischen Botschafters hin verhinderte Paulus V. nämlich die Aufstellung des Denkmals im vollen Tageslicht in der Benediktionsloggia, indem er es in einen kleinen, recht dunklen Nebenraum verbannte, dessen Eingangsbogen darüber hinaus von einem dichten Gitter verschlossen wurde, das die Sicht auf das Monument erheblich beeinträchtigte.<sup>14</sup> Auf noch größere Schwierigkeiten stießen die Chor-

13 M. A. Visceglia: Il cerimoniale come linguaggio politico. Su alcuni conflitti di precedenza alla corte di Roma tra Cinque e Seicento, in: *Cérémonial et rituel à Rome (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, hrsg. von C. Brice und M. A. Visceglia, Rom 1997, S. 117–76.

14 E. Maser: The Statue of Henri IV in Saint John Lateran: A Political Work of Art, in:

herren von Santa Maria Maggiore, als sie die Statue Philipps IV. in der Vorhalle ihrer Basilika anbringen wollten: Das bronzene Abbild, dessen Entwurf aus dem Jahre 1643 stammte, wurde erst 1666 nach einer Zeichnung Berninis gegossen, und der ausführende Künstler, Girolamo Lucenti, mußte es über mehrere Jahrzehnte in seiner Werkstatt behalten, da die päpstlichen Behörden offensichtlich keinen diplomatischen Konflikt mit Frankreich riskieren wollten. Die Chorherren nutzten dann 1691 eine Phase, in der der päpstliche Stuhl vakant war, um das Monument zu errichten, jedoch nicht in der Vorhalle, sondern in einem weniger zugänglichen Raum, nämlich im Vestibül ihrer Sakristei.<sup>15</sup> Obwohl beide Herrscher bereits lange Zeit verstorben waren, erstrahlte die Macht ihrer bronzenen Abbilder noch im Schatten der Basiliken, und der Streit zwischen der französischen und der spanischen Fraktion flammte gegen Ende des Jahrhunderts für einige Jahrzehnte noch einmal mit neuer Kraft auf.<sup>16</sup> Der Widerstreit entzündete sich nunmehr an der Frage der Sichtbarkeit, die den Statuen der jeweiligen Herrscher zugestanden wurde. Der Botschafter Ludwigs XV., der Herzog von Saint-Aignan, erhielt 1734 zwar die Erlaubnis zur Erweiterung des Bogens, der die Benediktionsloggia vom Vestibül, in dem die Skulptur Heinrichs IV. eingeschlossen war, trennte. Doch die Chorherren von Santa Maria Maggiore, die die Erneuerung der Fassade durch Ferdinando Fuga von 1741 bis 1743 dazu nutzten, die Statue Philipps IV. gut sichtbar rechts vom neuen Portal zu plazieren, triumphierten in dieser Frage.

Die Errichtung dieser Herrschermonumente am Eingang der Basiliken rechtfertigte man als Zeichen der Dankbarkeit und Ehrerweisung gegenüber Monarchen, die als Wohltäter und Verteidiger der Kirche auftraten, da sie den jeweiligen Kapiteln umfangreiche finanzielle Hilfen zugebilligt hatten. Doch die diplomatischen Spannungen und Konflikte, die bei der

*Gazette des Beaux-Arts* 56, 1960, S. 146–56; Pressouyre [wie Anm. 10], Bd. 1, S. 151–58, 254–89.

15 Ostrow [wie Anm. 10].

16 Pressouyre [wie Anm. 10], Bd. 1, S. 357–61; A.-L. Desmas: Un monument oublié en l'honneur de Louis XV au Latran, in: *Gazette des Beaux-Arts* 131, 1998, S. 235–48.

Ausführung und Plazierung dieser Monumente aufkamen, zeigen, daß die öffentlichen Statuen mit ihren eindrucksvollen Ausmaßen und ihrem schwer versetzbaren Material, jenseits des offiziellen Diskurses doch immer ein Mittel politischen Ausdrucks blieben, das im Kern die Bedeutung von Vorherrschaft beibehielt. Die kolossalen Bronzeabbilder der Könige standen in Gefahr, als kaum verborgene Zeichen der Herrschaft über ihren Standort oder als Zeugnis des vorherrschenden Einflusses des Monarchen über den Pontifex und über die Kirchenstaaten gedeutet zu werden. Wenn es den Päpsten schon nicht gelang, die Anfertigung solcher Statuen zu unterbinden, so zeigen doch ihre Bemühungen, jedenfalls ihre Sichtbarkeit so weit wie möglich zu mindern, daß ihnen deren bedrohliche Doppeldeutigkeit nur allzu bewußt war. Die Duplizität, die den von öffentlichen Statuen ausgehenden Zeichen innewohnte, konnte im übrigen auch im Falle von eindeutig vom Papst autorisierten Monumenten bereits für genau entgegengesetzte Lesarten genutzt werden. Dies zeigt die kleine Ehrensäule, die Charles Anisson 1596 gegenüber der Kirche Sant'Antonio sull'Esquilino, in der er Vikar war, errichten ließ, um die Absolution Heinrichs IV. zu feiern.<sup>17</sup> Im selben Jahr hatte Anisson Philippe Thomassin beauftragt, von dem Monument einen Stich anzufertigen, damit es am französischen Hof bekannt würde, einen Stich, der das ordnungsgemäße *imprimatur* der päpstlichen Zensurbehörde erhielt (Abb. 12). Neben der Säule bildete Thomassin auch die Gedenktafeln, die an die Absolution erinnerten, ab und fügte Darstellungen des Profils von Klemens VIII. und Heinrich IV. hinzu: Der Segensgestus des Papstes, dem die unbewegte Figur des bekehrten Königs gegenübersteht, stellte die Hierarchie zwischen den beiden Herrschern eindeutig her. Der Stich erfuhr in Frankreich eine weite Verbreitung und wurde umgehend kopiert, wobei jedoch einige entscheidende Änderungen vorgenommen wurden. Auf der Version, die 1596 von Jehan Leclerc in Paris herausgegeben wurde, sind die Inschriften, die auf die Abso-

17 G. Tomassetti: Della colonna detta di Enrico IV sull'Esquilino, in: *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 10, 1882, S. 73–93; J. de Laumière: La colonne dite de Henri IV à Rome, in: *Bulletin Monumental*, 1, 1883; M. Boiteux: Barocco e commemorazione. Tra durevole e effimero, in: *Il Barocco romano e l'Europa*, hrsg. von M. Fagiolo und M. L. Madonna, Rom 1992, S. 695–726.

lution hinweisen, weggelassen worden, während das Bildnis von Heinrich IV., in Rüstung und nicht mehr im Hofgewand, nunmehr frontal zum Betrachter gewandt erscheint (Abb. 13). Die unter den Porträts abgebildeten Schriftrollen führen einen Dialog zwischen den Herrschern ein: Der Papst bittet den König im Namen Christi, die Säule der Kirche zu sein, während der letztere antwortet oder eher dem Betrachter erklärt, daß er den Glauben gemäß dem Beispiel seiner Ahnen immer verteidigen werde, auf daß dieser auf Ewig mit den Lilien Frankreichs verknüpft sei. Oben verkündet der Titel des Drucks: „*Colonne dressée à Rome au nom et à la mémoire d'Henri IV.*“. Jede Anspielung auf die Absolution und damit auf die Unterwerfung des Königs von Frankreich unter den Papst wurde somit getilgt, um die Ehrensäule in ein triumphales Ruhmesmonument des Herrschers zu verwandeln.<sup>18</sup>

Die politische Instrumentalisierung, die die öffentliche Aufstellung solcher Statuen wie die von Heinrich IV. und Philipp IV. beinahe automatisch mit sich brachte, sollte folgenlos bleiben: Anträge für andere Monumente zu Ehren von lebenden Herrschern wurden vom Heiligen Stuhl systematisch abgelehnt. Das bekannteste Beispiel dafür ist sicherlich jenes des Projektes der Treppenanlage von Trinità dei Monti, das von Mazarin 1660 unterstützt wurde und das die Errichtung einer Reiterstatue Ludwigs XIV., wahrscheinlich nach einem Entwurf von Bernini, vorsah (Abb. 14).<sup>19</sup> Eine

18 Der Bezug auf die Absolution Heinrichs IV. und damit auf die Unterwerfung des Königs unter den Papst, der in Marmor auf einer Tafel festgehalten wurde, mußte beschämend wirken, da Ludwig XIV. ihre Entfernung anordnete, als er die Kirche von Sant'Antonio 1669 auf den Rang einer „*Maison royale*“ hob; R. Enking: *Sant'Andrea Cata Barbara e Sant'Antonio Abate sull'Esquilino (in via Carlo Alberto)* (Le chiese di Roma illustrate), Rom 1964, S. 86.

19 W. Lotz: Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1969, S. 39–94; T. A. Marder: Bernini and Benedetti at Trinità dei Monti, in: *Art Bulletin*, 62/2, 1980, S. 286–89; T. A. Marder: The Decision to Build the Spanish Steps: From Project to Monument, in: *Projects and Monuments in the Period of Roman Baroque*, hrsg. von H. Hager und S. Scott Munshower, University Park (Penn.) 1984, S. 82–100; R. Krautheimer: *The Rome of Alexander VII. 1655–1667*, Princeton 1985, S. 99–101; S. Alloisi: La scalinata tra storia e progetto, in: *La scalinata della Trinità dei Monti*, hrsg. von L. Cardilli, Mailand

solch demonstrative Exponierung eines Abbildes des Königs von Frankreich auf dem städtischen Schauplatz Roms stellte eine regelrechte Provokation für Alexander VII. dar, der den Vorschlag bedingungslos verwarf. Der Affront war so maßlos, daß er seitens des Kardinalministers zweifelsohne vorsätzlich begangen worden war, doch die Möglichkeit seiner Äußerung selbst lag in der Ambivalenz des Diskurses zwischen verdienter Ehre eines Verfechters der Kirche und eingeforderter Souveränität der weltlichen Macht. Für den Abt Elpidio Benedetti, der als Unterhändler der französischen Krone zur Entwicklung dieses Planes beigetragen hatte, war dieses Monument eine fällige Ehrerbietung an den „erstgeborenen Sohn der Kirche“ (*figlio primogenito della Chiesa*), und zwar um so mehr, als daß es an einem Ort seiner legitimen Rechtssprechung, vor dem französischen Kloster Trinità dei Monti aufgestellt werden sollte. Diesbezüglich schrieb der Abt Benedetti an Mazarin: „Ich bin nicht geneigt zu glauben, daß man auf Schwierigkeiten wegen der öffentlichen Aufstellung der Statue des Königs stoßen sollte, da sich Seine Hoheit gewissermaßen zu Hause befindet und auf einem unter seiner Herrschaft liegenden Platz. Es scheint das gleiche zu sein, wie wenn man sie im Hof eines Palazzos von einem Botschafter zur Schau stellte.“<sup>20</sup> Doch der Chigi-Papst sollte viele Schwierigkeiten bereiten, und zwar nicht allein, weil der Heilige Stuhl die Zugehörigkeit des Klosters oder gar des davor liegenden Abhanges zu Frankreich nie anerkannt hatte, sondern vor allem, weil der Ort kein geschlossener Bereich war wie ein Innenhof, sondern ein offener, die Stadt beherrschender Platz. Die von Mazarin vorgesehene Reiterstatue wäre unweigerlich die Äußerung eines unangemessenen politischen Herrschaftsanspruchs gewesen und hätte damit auf inakzeptable Weise die Vormachtstellung des Papsts beeinträchtigt.

1996, S. 43–94; A. Anselmi: *Il palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Rom 2001, S. 171–79.

20 „Non crederei che si dovesse incontrare difficoltà per l'esposizione della statua del re in pubblico poiché essendo se può dire in casa Sua Maestà et in una piazza di suo sito, pare che sia l'istesso come se si esponesse in un cortile d'un palazzo d'un ambasciatore.“ (Briefe von E. Benedetti an Mazarin vom 8. und 15. November 1660, in Lotz [wie Anm. 19], S. 77.)

Die Spannungen zwischen Ludwig XIV. und Alexander VII. setzten sich mit zunehmender Intensität fort, und zwei Jahre später, das heißt im Februar des Jahres 1662, gelang es dem König von Frankreich, seinem Anspruch auf die Oberherrschaft in seiner Nationalkirche in Rom Ausdruck zu verleihen. Anlässlich der Feierlichkeiten zur Geburt des Dauphins wurden nämlich die Porträts des Sonnenkönigs und der Königin Maria Theresa an der Innenseite der Fassade von San Luigi dei Francesi zur Schau gestellt und zwar ohne das für gewöhnlich dazugehörige Porträt des Papstes, das durch eine Allegorie des Triumphes Frankreichs ersetzt wurde.<sup>21</sup> Diese Abweichung von der Zeremoniellordnung entlarvte die Bestrebungen seitens des Allerchristlichsten Königs, seine politischen Ansprüche einzufordern, indem er jede Regel brach. Diese erhitzte Atmosphäre zwischen dem Thron Frankreichs und dem Heiligen Stuhl sollte sich einige Monate später in dem Skandal, den die folgenreiche Affäre um die Corsi darstellte, entladen.<sup>22</sup> Bekanntlich gelang es Ludwig XIV. den Papst öffentlich zu ernied-

21 „Das große Fenster der oberen Ordnung war durch ein Bild geschossen, auf dem man Frankreich als Frau von ehrwürdigem und starken Aussehen und mit der Kleidung und den Waffen einer Kriegerin auf einem wilden Roß sitzend sah, die in der Hand eine große hellblaue Fahne trug, die ganz mit goldenen Lilien besetzt war, während auf seinem Frontispitz zwei große Engel erschienen, die eine weitere Lilie hielten. Von den beiden Nischen enthielt die auf der rechten Seite eine Statue der Justitia und oben ein Porträt des Königs, das von zwei kleinen Putten getragen wurde: Wie spiegelbildlich dazu enthielt die linke Nische eine Personifizierung des Friedens und trug in der Höhe das Abbild der Königin, das auch von zwei kleinen Putten getragen wurde.“, „*La gran finestra dell'ordine superiore, era chiusa da un quadro, in cui à cavallo d'un feroce corsiero, vedevasi in aspetto venerando, & virile, & in habito, & arnesi di donna guerriera, la Francia, che portava in mano una gran bandiera azzurra, tempestata tutta di gigli d'oro, mentre sul frontispizio di essa sorgevano due grand'angeli, che pur sostenevano un'altro giglio. Le due nicchie quella da mano destra, dava luogo nel suo vano una statua della Giustitia, e portava nell'alto un ritratto del rè, sostenuta da due puttini: come all'incontro la nicchia da man sinistra, chiudeva un simulacro della Pace, & sostentava nel sommo, l'effigie della regina, sostenuto parimente da due puttini*“ (*Relatione dell'allegrezze e feste fatte in Roma per la nascita del Delfino all'Ill. e Rev. Mons. di Bourlemont auditor de la S. Ruota*, Rom 1662, o. S.)

22 D. Erben: Die Pyramide Ludwigs XIV. in Rom. Ein Schanddenkmal im Dienst di-

rigen, indem er auf römischem Boden die Errichtung einer Schandpyramide forderte und auch erreichte, die eine Beleidigung wiedergutmachen sollte, die seinem Botschafter seitens der päpstlichen Garde „dei Corsi“ widerfahren war. Solche extremen Begebenheiten fanden nur verhältnismäßig selten statt, doch sie erinnern daran, daß die Realität der politischen Ereignisse über die Fiktion der Darstellung im Theater Rom überhand nehmen konnte. Das Anrecht der katholischen Herrscher auf ein Abbild wandelte sich dabei in ein Instrument der Machtdemonstration, das der Kontrolle des Papstes soweit entgleiten konnte, daß seine Autorität beeinträchtigt wurde. Jede Form der Darbietung des Königs eignete sich in dieser Hinsicht, in eine politische Waffe verwandelt zu werden. War ein öffentliches Monument wegen seiner andauernden Sichtbarkeit im städtischen Raum besonders gefährlich, so war es das Porträt ebenso als Stellvertreter des anwesenden Königs.

Aus der Untersuchung der bekannten Fälle in bezug auf das Aufstellen von Statuen und der Zeremonien, bei denen die Zurschaustellung von Herrscherbildern vorgesehen war, ergibt sich, daß der Einsatz von Bildnissen fremder Herrscher an einige Regeln gebunden war, die darauf abzielten, jedwede Interferenz mit dem Ausdruck von Machtanspruch des Papstes zu vermeiden und die deutliche Lesbarkeit seiner vorherrschenden Position zu bewahren. Solche Kontrollstrategien seitens der päpstlichen Behörden bleiben weiterhin schwer faßbar und bildeten bisher nie Gegenstand einer umfassenden Untersuchung. Es gibt unterschiedliche Gründe für diesen Mangel. Vor allem existierte keine regelrechte Institution, deren Aufgabe es war, die Herrscherbildnisse zu kontrollieren, eine Aufgabe, die dagegen von Behörden der Kurie, die umfassendere Kompetenzen hatten, nebenbei übernommen wurde. Dies traf auf den *Maestro del Sacro Palazzo* zu, dessen Aufgabe die Zensur und die Vergabe des *imprimatur* für die gedruckten Veröffentlichungen in Rom war, das heißt für Bücher und Drucke und somit auch für gedruckte Porträts der Könige. Ebenso konnte

plomatischer Vorherrschaft, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 427–58.

sich der Gerichtshof der Inquisition, der über Fälle von Ketzerei wachte, mit den Porträts befassen, wenn die Dargestellten Protestanten waren. Schließlich mußten sich die päpstlichen Zeremonienmeister, die die Zeremoniellordnung der liturgischen und politischen Feierlichkeiten unter ihrer Aufsicht hatten, mit der Frage der Herrscherporträts auseinandersetzen, wenn Festdekorationen deren öffentliche Zurschaustellung vorsahen.<sup>23</sup> Es erweist sich jedoch als recht schwierig, die jeweiligen Kompetenzen der unterschiedlichen Behörden klar zu unterscheiden, besonders was den *Maestro del Sacro Palazzo* betrifft. Dieses wichtige Amt wurde traditionell einem Dominikaner anvertraut, der sowohl in der Index-Kongregation als auch im Gerichtshof der Inquisition einen Sitz hatte, und dessen Rolle demnach auch religiöse Fragen betraf. Andererseits war sein Aufgabenbereich nicht streng auf die Bilder beschränkt, die in Rom veröffentlicht wurden, sondern erstreckte sich auch auf die Menge von Porträts, die in der Stadt nur in Umlauf waren. In dieser Hinsicht fiel sein Bereich zuweilen mit jenem der Zeremonienmeister zusammen.<sup>24</sup> Die genaue Erfassung dieser drei Kontrollorgane würde fruchtbare Untersuchungsansätze eröffnen, wenn die Quellen nicht so lückenhaft wären. Die Prozeßakten des *Sant'Uffizio* sind zum großen Teil bei der Invasion der napoleonischen Truppen verloren gegangen, während der Aufbewahrungsort des Archivs der *Maestri del Sacro Palazzo* immer noch unbekannt ist. Das dagegen gut erhaltene Archiv der päpstlichen Zeremonienmeister enthält nur vereinzelte Hinweise auf Porträts, da diese nicht Teil der offiziellen Instrumente der Zeremoniellordnung waren, sondern eher ein zusätzliches Element

23 Auch wenn die Kompetenzen dieser Behörden in bezug auf die Kontrolle der Porträts bisher bei den Kunsthistorikern keine Beachtung gefunden haben, so sind deren Organisation und Rolle bei der Zensur im Verlagswesen und bei der politischen Kontrolle der Zeremoniellordnung doch Gegenstand unterschiedlicher historischer Studien gewesen, so etwa in: *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy*, hrsg. von G. Fragnito, Cambridge 2001; Visceglia [wie Anm. 13].

24 Im Jahre 1706 entsprachen die Kompetenzen des *Maestro del Sacro Palazzo* nach F. Valesio nunmehr der „Rechtssprechung über abgebildete und gedruckte Dinge“, »*giurisdizione sopra cose figurate e stampate*“ (F. Valesio: *Diario di Roma. 1702–1742*, hrsg. von G. Scano und G. Graglia, Mailand 1977, Bd. 3, S. 673–74.)

darstellten, das aus Gewohnheit hinzugefügt wurde. Die Erstellung eines vollständigen und systematischen Bildes der Kontrollmechanismen über die Herrscherbildnisse in Rom erweist sich deshalb als ein gewagtes Unterfangen. Dennoch können aus der Untersuchung der Fälle, in denen Herrscher dargestellt werden, deren Legitimität oder hierarchische Stellung umstritten war, einige grundlegende Schlüsse gezogen werden. Aufgrund der ernsthaften politischen Auseinandersetzungen, die sie hervorriefen, existieren Unterlagen und Dokumente von beachtlicher Aussagekraft.

Vorfälle dieser Art handeln von Königsporträts, die vom Heiligen Stuhl aufgrund ihres protestantischen Glaubens nicht als legitime Herrscher anerkannt wurden. Hierüber wird in der Bibliothèque Nationale von Paris ein sehr interessantes Konvolut des Inquisitionsgerichtshofes aufbewahrt, das Urkunden und Verfügungen enthält, die gegen die Erstellung und Verbreitung von Bildern Heinrichs IV. in den ersten Jahren seiner Regentschaft, welcher seiner Bekehrung von 1593 vorausgingen, niedergelegt wurden.<sup>25</sup> Zu jener Zeit konnte der ketzerische König von Frankreich über keine diplomatische Vertretung in Rom verfügen, doch setzte sich der Herzog von Luxemburg, François de Piney, der 1590 als Vertreter des französischen Adels an den päpstlichen Hof gelangt war, für dessen Interessen ein. Kurz nach seiner Ankunft bestellte der inoffizielle Gesandte bei dem oben genannten französischen Stecher Philippe Thomassin einen Stich mit dem Porträt Heinrichs IV. nach einem bereits existierenden Druck, dem ein Entwurf des Hofmalers François Bunel zu Grunde lag. Er beauftragte den Stecher, diesen ohne die Lizenz des *Maestro del Sacro Palazzo* heimlich zu drucken, mit der Absicht, ihn dann vorsichtig unter den Mitgliedern der bourbonenfreundlichen Partei in Umlauf zu bringen.<sup>26</sup> Nachdem

25 *Registre du Saint-Office de Rome. Années 1588–1595*, Paris, Bibliothèque Nationale de France [im folgenden BNF], ms. latin 8994, fol. 308–60. Umfangreiche, ins Französisch übersetzte Passagen sind zu finden in: E. Bruwaert: *Philippe Thomassin devant le tribunal de l'Inquisition*, Troyes 1896. Derselbe Autor greift die Untersuchung der Begebenheit wieder auf in: *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin, graveur troyen. 1562–1622*, Troyes 1914, S. 26–29.

26 Dies war nicht das erste Mal, daß der Herzog von Luxemburg die Kontrolle des *Maestro del Sacro Palazzo* umging: Er hatte sich bereits Anfang Mai, als ihm die

der Herzog von Luxemburg über den Fortschritt informiert worden war, den die Truppen Heinrichs IV. bei der Besetzung von Paris zu verzeichnen hatten, begab er sich am 22. Mai 1590 in großem Staat in den Vatikan, um Sixtus V. die Nachricht zu überbringen. Bei seiner Rückkehr präsentierten einige seiner Edelmänner den Stich von Thomassin von den Türen ihrer Kutschen aus der Menge. Noch am selben Tag zeigte ein Bediensteter des Großinquisitors Kardinal von Santa Severina beim Gerichtshof des *Sant'Uffizio* die Existenz und seine öffentliche Zurschaustellung des Porträts als eine „verabscheuungswürdige Sache“ (*cosa detestabile*) an.<sup>27</sup> Es wurde umgehend eine Untersuchung eingeleitet und mehrere Handwerker an der Piazza Navona verhört, die dem Vorfall beigewohnt hatten, jedoch ohne großen Erfolg.<sup>28</sup> Die Untersuchung erhielt wenige Tage später Auftrieb, als ein anonymes Schreiben enthüllte, daß das Porträt von dem Distichon „*Pinge pietatem, belli fulmenque, fidemque / Henrici vultum pinxeris, et animum*“ begleitet wurde, wie „Antonio, der Kopist, der in der Nähe des Kardinals San Giorgio wohnt, weiß“.<sup>29</sup> Der denunzierte, in dem Viertel Parione arbeitende Kopist, der Antonio Duraforte hieß und aus Chambéry stammte, bestätigte den Inquisitoren am 2. Juni, daß er zwei Wochen zuvor den Besuch eines Stechers erhalten hatte, der ihn darum gebeten hatte, auf die Druckplatte mit einem Porträt Heinrichs IV. den

päpstliche Lizenz für den Druck des Berichtes über die jüngsten militärischen Erfolge Heinrichs IV. verweigert wurde, dazu entschlossen, diesen handschriftlich zu verbreiten, indem er „alle Schreiber von Parione“ in Anspruch nahm, „um davon viele Kopien zu machen, damit er sehr gut publik werde“, „*tutti gli scrivani di Parione in farne molte copie acciò si publici bene bene*“ (*Avvisi di Roma*, 2. Mai 1590, Vatikan-Stadt, Biblioteca Apostolica Vaticana [im folgenden BAV], ms. Urb. lat. 1058, fol. 213v.)

27 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], Aussage von Victor Giraldin d'Amiens vom 22. Mai 1590, fol. 310r–311v.

28 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], Aussage von Pompeo Salvione und Guillaume Jeune de Soissons, Kesselschmied bzw. Töpfer an der Piazza Navona, vom 28. Mai 1590, fol. 312r–313r.

29 „*come sà Antonio copista, che habita vicino al cardinale San Giorgio*“, *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 314r.

königlichen Titel und zwei Zeilen auf Latein einzugravieren, die besagten „daß der genannte Navarra im Krieg und im Glauben ein Blitz sei und daß man an seinem Abbild erkenne, welches Wesens er sei“.<sup>30</sup> Antonio Duraforte erklärte, daß er einen solchen Auftrag abgelehnt habe und nannte in etwa den Namen des Stechers, Filippo oder Flaminio, gab eine Beschreibung seines Aussehens und einen Hinweis auf seinen Wohnort, die Via dell'Armata, zwischen der Via Giulia und dem Tiber. Die Schergen der Inquisition durchsuchten umgehend die gesamte Via dell'Armata, in der viele Goldschmiede und Stecher ihre Werkstatt hatten,<sup>31</sup> bevor sie das Haus von Philippe Thomassin ausmachten. Dort fanden sie den umstrittenen Stich und die Kupferplatte, aber nicht den Künstler, der sich vorsichtshalber entfernt hatte, um eine wie von der Vorsehung bestimmte Pilgerreise nach Loreto zu unternehmen. Mittlerweile hatten die Schergen in der Werkstatt des Peruginer Malers Giovanni Domenico Angelini bei Sant'Apollinare eine weitere Kopie des Drucks und den Entwurf einer gemalten Umsetzung auf Leinwand entdeckt. Angelini gehörte zu jener Kategorie preiswerter Maler, die sich der lukrativen Produktion von Kopien berühmter Bilder, Porträts und Devotionsbildern widmeten, und verdankte seine relative Bekanntheit der Tatsache, daß Ventura Salimbeni und Antiveduto Grammatica in seiner Werkstatt mitarbeiteten.<sup>32</sup> Als Angelini vor Gericht zitiert wurde, sagte er

30 „*che detto Navarra fusse un fulmine di guerra et fede, et che dall'effigie sua si poteva conoscere l'animo, ch'egli aveva*“, *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 316r–318v. Der genannte Bericht wurde von der Aussage des Werkstattassistenten des Kopisten Anselme Mongeot am 3. Juni 1590 bestätigt (fol. 318v–319v).

31 Bevor sie Philippe Thomassin als Autor des beanstandeten Porträt ausmachten, verhafteten die Schergen in der Via dell'Armata den Goldschmied Flaminio Natali, der dort eine Werkstatt hatte und der seine Unschuld mit der Aussage vom 4. Juni 1590 bezeugen konnte; *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 320r–321v. Über diesen Künstler siehe U. Thieme und F. Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1909–50, *sub voce*, wo er jedoch als Goldschmied flämischer Herkunft bezeichnet wird, während er sich beim Sant'Uffizio als Sohn des Römers Natale Natali vorstellte.

32 Über die Aktivitäten von Angelini und seiner Werkstatt siehe A. Bertolotti: Gian Domenico Angelini pittore perugino e i suoi scolari, in: *Giornale di erudizione artistica*, Bd. 5, 1876, S. 65–87; *Allgemeines Künstler-Lexikon: die bildenden Künstler*

aus, daß er sich zunächst geweigert habe, das Abbild des Protestanten Heinrich IV. zu malen, weil „man es nicht durfte“ (*non si poteva*). Doch dann hätte er Gerüchte von dessen bevorstehender Absolution gehört, Gerüchte, die ihm durch die vom Herzog von Luxemburg in Umlauf gebrachten gedruckten Porträts bestätigt erschienen. Angelini hatte sich dann den Stich von Thomassin beschafft, um davon ein gemaltes Modell zu erstellen. Er rechtfertigte sein Vorgehen gegenüber den Inquisitoren auf folgende Weise: „Ich machte das genannte Porträt, weil ich, für den Fall, daß der genannte Navarra wieder geweiht werden würde, wünschte, schnell eine große Anzahl davon zu machen und zu verkaufen, wie bei dem Tod des Herzog von Guise; da es von ihm ein Porträt gab, machte ich hundertfünfzig, die ich verkauft habe.“<sup>33</sup> Die Aussage von Angelini belegt somit, in welchem Grad das aktuelle politische Geschehen den Markt der Herrscherporträts beeinflussen und Aussichten auf fruchtbare Geschäfte eröffnen konnte. Indessen war Thomassin aus Loreto zurückgekehrt und stellte sich auf Anraten des Herzogs von Luxemburg am 12. Juni dem Gerichtshof des *Sant'Uffizio*.<sup>34</sup> Zu seiner Verteidigung brachte er hervor, daß er das Porträt angefertigt habe, ohne die Identität des Dargestellten, die ihm vom Herzog von Luxemburg erst nach Abgabe einer ersten Ausgabe des Drucks enthüllt worden sei, zu kennen. Er behauptete weiterhin, daß er keine Inschrift beigefügt habe, abgesehen vom Namen des Malers, François Bunel. Da ihm aber schnell klar wurde, daß die Inquisitoren diesbezüglich gut informiert waren, erinnerte er sich plötzlich daran, daß der Herzog von Luxemburg ihn darum gebeten hatte, Verse hinzuzufügen, wobei er gesagt habe, „er wolle sie seiner Heiligkeit zeigen, um ihn um eine Genehmigung

*aller Zeiten und Völker*, hrsg. G. Meissner, München 1992 –, Bd. 4, S. 6; H. Ph. Riedl: *Antiveduto della Grammatica (1570/71–1626). Leben und Werk*, München-Berlin 1998, S. 23–27.

33 „feci detto ritratto, perché in caso che detto Navarra fusse rebenedetto desideravo di farne una quantità presto, e venderli, si come dopo la morte de Ghisa, essendone dato un ritratto, ne feci cento cinquanta, quali io ho venduti“ (*Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], Aussage vom 6. Juni 1590, fol. 322r–324v.)

34 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 325r–328r.

zu bitten“.<sup>35</sup> Er besaß jedoch keine Erinnerung an sie, weil er kein Latein beherrschte. Während man bei dem Auftraggeber des verbotenen Porträts und den verschiedenen römischen Edelmännern, die davon Kopien besaßen, keine Nachforschungen anstellte, wurden Thomassin und Angelini ins Gefängnis gesperrt und später, am 17. Juni, dank des Eingriffs vom Herzog von Luxemburg, der die päpstliche Gnade erlangt hatte, auf Kaution wieder freigelassen.<sup>36</sup> Das Gemälde des Peruginers und die Kupferplatte des Franzosen blieben unter Beschlagnahme beim *Sant'Uffizio*, der sich ein Jahr später für deren Zerstörung entschied und sie im Hof seines Palastes den Flammen übergab.<sup>37</sup>

35 „che voleva mostrarli a Sua Santità per dimandarli licentia“. Möglicherweise hat der Herzog von Luxemburg Sixtus V. tatsächlich den Stich gezeigt, da nach einem *Avviso di Roma* vom 30. Mai 1590 „der Kardinal Montalto das Porträt von diesem König nicht behalten wollte, das der Herzog von Luxemburg Unserem Herren geschenkt hatte, sondern daraus ein Geschenk für Herrn Martino Colonna gemacht hat, von welchem man glaubt, daß er es Vulkan geopfert habe“, „il cardinal Montalto non ha voluto tenere il ritratto di questo Re che Lussemburgh donò à Nostro Signore ma fattone un presente a Signor Martio Colonna, che si crede lo habbia sacrificato a Vulcano“ (BAV, ms. Urb. Lat. 1058, fol. 274v–275r.) Dieselbe Quelle berichtet: „Es sind hier im Sant'Uffizio einige Maler gefangen genommen worden, weil sie ein Porträt von Navarra mit Szepter, Krone auf dem Kopf und dem Titel des Allerchristlichsten gemalt haben, und darüberhinaus wurden alle genannten Porträts verbrannt“, „sono stati carcerati qua al Santo Officio alcuni pittori per haver depinto il ritratto di Navarra con lo scettro, corona in testa et titolo di Christianissimo et di più brugiati tutti li detti ritratti“. Anscheinend hatte die öffentliche Stimme bereits ihre Konsequenzen aus den Untersuchungen der Schergen des Sant'Uffizio gezogen, wobei sie die Mißtat von Thomassin noch vergrößerte: nicht nur, daß Angelini und Thomassin zu jener Zeit noch nicht verhaftet worden waren, sondern fehlten an ihren Porträts auch die Königsattribute und sie wurden, wie wir noch sehen werden, erst im folgenden Jahr den Flammen überlassen.

36 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 328v–329r.

37 Es handelt sich wahrscheinlich bei dem Gemälde und der gestochenen Kupferplatte, die ein Porträt Heinrichs IV. darstellten und die im Hof des Palazzo des Sant'Uffizio im Mai 1591 verbrannt wurden, um ihre Werke; *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 337v.

Der Band in der Bibliothèque Nationale enthält vier Porträtdrucke,<sup>38</sup> zwei kleine, recht grobe und zwei größere Versionen in besserer Ausführung (Abb. 15, 16), darunter eine farbige, die in der Vergangenheit als die Werke von Thomassin identifiziert worden sind.<sup>39</sup> Der kompositionelle Aufbau stimmt tatsächlich genau mit den Beschreibungen der Quellen überein. Nach den besonders präzisen Angaben von Antonio Duraforte befand sich das von Thomassin gestochene Porträt „in einem ovalen Raum mit freiem Platz rundherum, wo man die Buchstaben hätte eingravieren können; und in dem Raum befand sich die Figur eines Mannes von großer Statur mit unbedecktem Haupt und hochstehenden Haaren, von langem Gesicht, breiter Stirn, großer langer Adlernase, mit langem, vollem und hochstehenden Schnurrbart, und die Enden des Bartes waren lang, er trug sie eckig, aber an den Seiten der Wangen schien er rasiert, und er war vom Hals bis zum halben Oberschenkel in Rüstung mit dem Schwert rechts, und der Hand auf dem Schwert, und in der linken Hand hatte er einen runden Stab, der einen Szepter darstellen soll“.<sup>40</sup> Die Größenangaben von „normalem Blatt“ (*foglio comune*) oder „halbem Blatt Papier“ (*mezzo fog-*

38 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 337 bis und 343 bis (28 × 20 cm), 345 bis und 345 ter (11,5 × 8 cm).

39 Bruwaert 1914 [wie Anm. 25], S. 78, Nr. 115. Die Zuschreibung dieser Drucke an Thomassin wurde von J. Laprade bestritten: Notes sur quelques portraits d'Henri IV gravés d'après François II Bunel, in: *Revue des Arts*, 3, 1953, S. 89–92, und J. Pérot: L'iconographie d'Henri de Navarre à l'époque de la bataille de Courtras et au début de son règne en France, in: *Avènement d'Henri IV – I – Courtras. Quatrième centenaire de la bataille de Courtras. Colloque de Courtras*, Pau 1989, S. 175–201, hier S. 185–91.

40 „in un vano ovato con un giro attorno vacuo, dove si sarian potute imprimere le lettere; e dentro al vano vi era la figura di un huomo di statura grande col capo scoperto con capelli rialzati di faccia longa di fronte spaziosa di naso grande aquilino, e longo con i mostacci lunghi, pieni et alzati, et al fondo della barba era longa et haveva del quadro, ma dalla parte delle guancie pareva rasa, et era vestito d'arme bianche dal collo sino a mezza coscia con la spada a man manca, et la mano sopra la spada, et nella man dritta haveva un bastone tonno, che dimandano scettro“ (*Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 316v. Siehe auch die Beschreibung von Victor Giralduin und Giovanni Domenico Angelini, fol. 310v, 323r.)

lio di carta) stimmen ebenfalls überein, so wie auch der Titel „*Henricus Quartus Dei gratia Galliae et Navarrae Rex*“, der später in den ovalen Rahmen eingeschrieben wurde, und die Inschrift „*François Bunel peintre d. s. M. F.*“ unten links.<sup>41</sup> Es existiert darauf jedoch keine Spur von dem berühmten Distichon auf Latein, das durch eine lange Inschrift in *volgare* ersetzt wurde, die die dynastische Legitimität der Folge Heinrichs IV. auf den französischen Thron rechtfertigt. Nebenbei gesagt, waren diese Verse zur Verherrlichung des Glaubens und der kriegerischen Tugenden des Königs, die in den Augen des Heiligen Stuhls extrem beleidigend waren, keine Erfindung des Herzogs von Luxemburg. Sie wurden dagegen von einem früheren Druck von Hieronymus Wierix übernommen (Abb. 17), der von Paulus Brachfelt herausgegeben wurde und der wiederum auf einen von Theodore de Bry 1587 in La Rochelle, ebenfalls nach einem Entwurf von François Bunel ausgeführten Stich zurückgeht.<sup>42</sup> Dem Stich fehlte nicht nur das Distichon, das sich für die Schergen als ein entscheidendes Indiz bei der Identifizierung des Werkes von Thomassin erwiesen hatte, sondern er trug auf dem Gürtel des Schwertes auch die Signatur „*G. B. Mazza intagliava*“ und rechts unten den editorischen Hinweis „*Hetor Ruberti formis*“ (Abb. 15). Bleibt die Figur des Druckers aufgrund fehlender anderer Nachweise bis heute unbekannt, so weisen doch einige wenige Belege auf den Stecher Giovanni Battista Mazza hin, der in Venedig zwischen 1575 und 1600 tätig war, wo er einige Kompositionen von Federico Zuccari in den Druck übertrug und hauptsächlich Landkarten anfertigte.<sup>43</sup>

41 Siehe auch die Aussage von Thomassin, *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 326v.

42 Pérot [wie Anm. 39], S. 179–85; C. Burligham: Le portrait comme instrument de propagande. L'estampe sous le règne d'Henri IV, in: *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, Paris 1994, S. 139–51.

43 *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore march. Malaspina di Sannazaro*, Mailand 1824, Bd. 2, S. 191–94; Thieme und Becker [wie Anm. 31], *sub voce*; R. Almagià, *Monumenta Cartografica Vaticana. II. Carte geografiche a stampa di particolar pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikan-Stadt 1948, S. 87–88; R. Gallo: Some Maps in the Correr Museum in Venice, in: *Imago Mundi (A Review of Early Cartography)* 15, 1960, S. 46–51.

Es ist anzunehmen, daß er eine nach Venedig gelangte Version des Modells von Thomassin im Auftrag eines Druckers übernommen hat, der auf der Suche nach einem sehr gefragten und schnellen Gewinn bringenden Gegenstand war,<sup>44</sup> und daß er das Werk ohne zu zögern mit seinem Namen signierte, da die *Serenissima* im Vergleich zum restlichen Italien eine erhebliche Druckfreiheit einräumte. Doch vielleicht ist die Herleitung noch komplexer, denn Mazza konnte auch bei einer anderen Quelle Anregung finden, die jener, der sich Thomassin bediente, sehr nahe war. In den Bänden der Collection Hennin, die ebenfalls in der Bibliothèque Nationale von Paris aufbewahrt werden, befindet sich ein kleines Porträt von Heinrich IV. (Abb. 18), eine dreifarbigte Bleistiftzeichnung französischer Herkunft, die wahrscheinlich auf den verlorenen Prototyp von François Bunel zurückgeht, wenn sie nicht sogar ein Werk von seiner Hand ist.<sup>45</sup> Diese Zeichnung war in einen gestochenen Rahmen eingefügt worden, der von Mazza und dem mysteriösen Verleger „Ector Ruberti“ signiert war (Abb. 19), was eine deutliche Reduzierung des Bildausschnitts des oben genannten Stichs in Halbfigur bedeutete.<sup>46</sup> Dieses Modell muß für Veröffentlichungen von Porträts Heinrichs IV. in bescheideneren Ausmaßen und weniger kostspieligen Ausführung gedient haben, die den König in höfischen Kleidern zeigten, und von dem die anderen beiden Drucke, die sich in der Prozeßakte der Inquisition befanden, grobe Nachbildungen sind.

44 Das große Interesse der Venezianer an den Porträts Heinrichs IV. wird im übrigen bei Agrippa d'Aubigné als Beleg für deren Anerkennung der rechtmäßigen Souveränität des Königs erwähnt; A. d'Aubigné: *Histoire universelle*, hrsg. von A. de Ruble, Paris 1886–1925, Bd. 8, S. 375; ders.: *Confession catholique du Sieur de Sancy et déclaration des causes, tant d'Etat que de Religion, qui l'ont mené à se remettre au giron de l'Eglise Romaine*, in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von E. Réaume und De Caussade, Paris 1877, Bd. 2, S. 326–27.

45 BNF, Département des Estampes, Collection Hennin, Qb, Bd. XVI, Nr. 01375, 9,5 × 7,5 cm. Über die Zuschreibung dieser Zeichnung siehe Laprade und Perot [wie Anm. 39]. Über die Tätigkeit von François Bunel am Hofe Heinrichs IV. siehe P. Lafond: *François et Jacob Bunel peintres de Henri IV.*, in: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1898, S. 557–606, hier S. 560–79.

46 BNF, Département des Estampes, Collection Hennin, Qb, Bd. XVI, Nr. 01375, 11,5 × 8 cm.

Die gesamte Reihe dieser Drucke ist also nicht auf die Begebenheit in Rom zu beziehen, sondern steht im Zusammenhang mit dem venezianischen Druckereimarkt. Die Drucke müssen mit dem letzten Teil des Konvolutes verknüpft werden, in dem von den Inquisitoren von Genua und Vicenza an das römische *Sant'Uffizio* gesandte Briefe vereint sind, in denen diese Rechenschaft über ihr Vorgehen zur Unterdrückung der Bildnisse von Heinrich IV. zwischen 1591 und 1592 ablegen. Die größeren Porträts, die Heinrich IV. in Rüstung zeigten (Abb. 15), waren im Juni 1591 vom Inquisitor Giovanni Battista Lanci in Genua beschlagnahmt und nach Rom gesandt worden.<sup>47</sup> Man kannte deren Herkunft nicht, doch alle Indizien wiesen nach Venedig, wo ein öffentlicher Handel mit den Porträts des französischen Königs betrieben wurde. Von hier stammte auch ein gemaltes Modell, das in der Werkstatt eines Genueser Malers gefunden wurde, der davon zahlreiche Kopien angefertigt und mit großem Erfolg an die Edelmänner der Stadt verkauft hatte. Von diesen unvorsichtigen Sammlern ließ sich der Inquisitor die verbotenen Bilder aushändigen, um sie der reinigenden Zerstörung durch das Feuer zu überlassen. Die kleineren Porträts (Abb. 16), die hingegen vom Inquisitor Lucio Caccianemici im Juli 1592 aus Vicenza gesandt wurden, waren ebenfalls durch venezianische Händler in großer Anzahl in jene Stadt gelangt.<sup>48</sup> Einer der beiden Drucke wurde der mehrfach zerrissenen Sendung beigelegt und später als Beleg dafür, daß der Vicentiner Inquisitor die verbotenen Drucke zerreißen ließ, geduldig von den Archivaren des römischen *Sant'Uffizio* wieder zusammengeklebt.<sup>49</sup> Eine der interessantesten Nachrichten aus diesen Unterlagen betrifft den Widerstand, den die Genueser Herren der Forderung der Inquisition, die Porträts von Heinrich IV., die sie in ihren Palazzi aufbewahrten, abzuge-

47 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], Briefe von Giovanni Battista Lanci aus Genua an den Kardinal von Santa Severina vom 21. Juni und 19. Juli 1591, fol. 338r–339v.

48 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], Briefe von Lucio Caccianemici aus Bologna an den Kardinal von Santa Severina vom 1. und 16. Juli 1592 aus Vicenza, fol. 342r–345r.

49 *Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 345 bis.

ben, entgegensetzten, weil ihnen „die Sache merkwürdig und zu streng“ (*cosa strana e troppo rigore*) erschien. Der Genueser Inquisitor berichtet, diese Edelmänner hätten sich verteidigt, indem sie „sagten, sie hätten gedacht, daß sie diese Porträts aufbewahren könnten, so wie man jene der Türken oder des Dämons aufbewahrt, wobei sie den grundverschiedenen Anlaß für den Besitz eines Porträts von Ketzern und anderen nicht in Betracht zogen, über die besondere Ungebührlichkeit hinaus, die daraus entsteht, jetzt dieses vom Navarra entgegen der Erklärung des Heiligen Apostolischen Stuhls zu besitzen, besonders mit jenen ganz falschen Titeln“.<sup>50</sup> Der Kern des Problems lag nicht so sehr in der Verbreitung des Angesichts des Ketzers Heinrich von Bourbon, sondern in dessen Verknüpfung mit dem Titel des rechtmäßigen Königs von Frankreich, in der Anerkennung seiner Souveränität über eines der wichtigsten katholischen Reiche also, in einer Zeit, in der der militärische Konflikt, den der Pontifex mit der Liga ausfocht, noch an Schärfe gewonnen hatte. Die religiöse Frage war somit eng mit der politischen verknüpft, und die Macht des Porträts an und für sich hing von der sozialen und hierarchischen Definition seines Dargestellten, die durch die Inschrift bestätigt wurde, ab – demnach also eher vom Wort als vom Bild.<sup>51</sup>

50 „dicendo che pensavano potersi tenere tali ritratti, com'anco si tengono quelli dei turchi, et del Demonio, non considerando la diversissima ragione di tener ritratto di heretici, et d'altri, oltre il particolare inconveniente, che nasce dal tener hora questo di Navarra, massimo con quelli tituli falsissimi, contro la dichiarazione della Santa Sede Apostolica“ (*Registre du Saint-Office* [wie Anm. 25], fol. 39v.)

51 In dieser Hinsicht stellten die Porträts der türkischen Sultane, die seit dem 16. Jahrhundert und teilweise durch das Beispiel von Paolo Giovio großen Erfolg in den italienischen Sammlungen genossen, oder auch die Abbilder des protestantischen Königs von Schweden Gustav Adolf Vasa, Vater von Christine von Schweden, die beispielsweise im 17. Jahrhundert in den Palazzi der Barberini zu finden waren, keine besonderen Probleme dar, weil sie mit dem Bild des ungläubigen oder ketzerischen Feindes verknüpft und als Kuriosum gesammelt wurden; G. Le Thiec: L'entrée des Grands Turcs dans le „Museo“ de Paolo Giovio, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée* 104, 1992, S. 781–830; M. Aronberg Lavin: *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, S. 220, Nr. 99, S. 235, Nr. 494.

Die Verbreitung der Bildnisse katholischer Herrscher in Rom konnte ebenfalls Schwierigkeiten aufkommen lassen, wenn deren Legitimität in Folge von politischen Konflikten oder dynastischen Veränderungen umstritten war. Auch in diesem Fall betraf das Problem nicht direkt das Porträt als solches, sondern seine Verknüpfung mit königlichen Titeln und Attributen oder seine Zurschaustellung an Orten der königlichen Rechtsprechung, wie den Nationalkirchen. Da es sich hierbei nicht mehr um Ketzerei handelte, fielen diese Bilder in den Zuständigkeitsbereich des *Maestro del Sacro Palazzo* und der päpstlichen Zeremonienmeister, woraus man jedoch nicht schließen kann, daß die Kontrolle auf zentrale und systematische Weise ausgeübt wurde. In vielen Fällen waren es in Wirklichkeit die Mitglieder der rivalisierenden politischen Fraktionen, die sich gegenseitig überwachten und die päpstlichen Behörden auf die Präsenz von, ihrer Meinung nach, unrechtmäßigen und unangemessen eingesetzten Bildern hinwiesen. So zeigte beispielsweise 1641 der Unterhändler der Habsburger in Rom, Dirck van Ameyden, während des Aufstandes Portugals bei dem *Maestro del Sacro Palazzo* die Verbreitung von gedruckten Stammbäumen der Könige von Portugal an, die entgegen der Forderungen von Philipp IV. von Spanien die Anrechte des Herzogs von Braganza auf die Krone rechtfertigten (Abb. 20). Die Händler behaupteten, daß diese Drucke aus Lissabon stammten, aber nach Ameyden waren sie ohne Erlaubnis in Rom gedruckt worden.<sup>52</sup> Im Jahre 1649 wandte sich derselbe Ameyden abermals an die päpstlichen Behörden, nachdem er gegenüber seinem Wohnsitz „das Zusammenströmen vieler Personen“ beobachtet hatte, „die kamen, um das ausgestellte Abbild des Braganza und seiner Frau mit Königstitel und -krone zu sehen“<sup>53</sup>. Es handelte sich diesmal um Stiche französischen und holländischen Ursprungs, von denen Ameyden den gesamten Bestand aufkaufte,

52 D. van Ameyden: *Diario*, Rom, Biblioteca Casanatense, ms. 1831–1833, Bd. 1, fol. 114v, 119r. Von diesem Druck mit dem Titel *Arbor Genealogica Regum Lusitaniae* befindet sich eine Version in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Z-III-98, int. 3.

53 „un concorso di molte persone a vedere isposta la figura del Braganza e della moglie con titolo e corona di re“, ebd.

um sie der öffentlichen Anschauung zu entziehen, während er den *Maestro del Sacro Palazzo* darum bat, „daß er in Zukunft nicht die Erlaubnis zum Verkauf dieser Porträts in der Öffentlichkeit erteile“, da sie Tyrannen darstellten, das heißt Usurpatoren des königlichen Titels.<sup>54</sup> Der *Maestro del Sacro Palazzo* wachte auch über die hierarchisch unangemessene Zuweisung von Herrschaftszeichen bei Fürsten, deren politische Legitimität ansonsten nicht in Frage gestellt wurde. 1699 wurde die Erlaubnis zur Reproduktion eines Druckes, der eine Statue Ludwigs XIV. zeigte (Abb. 21), verweigert, der zwei Jahre zuvor vom Prinzen Vaini bei Domenico Guidi in Auftrag gegeben worden war und der den König von Frankreich mit einer Lorbeerkrone auf einer Weltkugel stehend darstellte, einer Ikonographie, die anscheinend vom Gesandten von Leopold I. beanstandet wurde, weil er sie für kaiserliches Beiwerk hielt.<sup>55</sup> Trotz der Empörung, die von den französischen Unterhändlern angesichts solcher Exklusivitätsansprüche auf den Gebrauch von Symbolen klassischen Anklangs, die nunmehr bei königlichen Porträts weite Verbreitung gefunden hatten, zum Ausdruck gebracht wurde, bedeutete auf der römischen Bühne die Anbringung dieser Kaiserattribute an ein Abbild Ludwigs XIV. unweigerlich die zweifelsohne vorsätzliche Zurschaustellung der kaiserlichen Ambitionen des Königs, die darauf abzielten, die gespannten Beziehungen zu Leopold I. hervorzukehren. Sie sollten einige Jahre später in den spanischen Erbfolgekrieg münden. Um den Sonnenkönig von den Bildstrategien in Kenntnis zu setzen, die seine getreuen römischen Diener zur Mehrung seines Ruhmes verfolgten, trotzte der Kardinal von Bouillon dem Verbot des *Maestro del Sacro Palazzo* und ließ die Statue von einem französischen Künstler stechen, um den Druck an den französischen Hof zu senden.<sup>56</sup> Die Kontrollinstru-

54 „che per l'avvenire non dia licenza di vender questi ritratti in publico“, ebd., Bd. III, fol. 283rv.

55 D. L. Bershad: *Domenico Guidi. A 17th Century Roman Sculptor*, Ph. D., Los Angeles 1970, S. 36–42.

56 „Da der *Maestro del Sacro Palazzo* seit der Abreise von Mr de Vaini niemals die Erlaubnis erteilen wollte, diese Statue mit der Weltkugel unter den Füßen und dem Lorbeerkranz auf dem Kopf stechen zu lassen, weil er diesbezüglich fälschlicherweise behauptete, daß allein der Kaiser das Anrecht habe, hier mit dieser Krone dar-

mente über die Bilder dienten somit nicht nur den päpstlichen Behörden, sondern konnten auch von den unterschiedlichen politischen Fraktionen manipuliert werden, um die Vorrechte der eigenen Herrscher zu verteidigen.

Die politischen und dynastischen Konflikte machten auch aus den Feierlichkeiten in den Nationalkirchen eine extrem delikate Angelegenheit, da jede der rivalisierenden Gruppierungen den Anspruch erhob, an der Innenwand der Fassade das Porträt des eigenen Königs auszustellen. Unter den zahlreichen Beispielen bieten die ersten Jahre des spanischen Erbfolgekrieges besonders aussagekräftiges Quellenmaterial, da die Komplexität und das dramatische Ausmaß der Ereignisse die päpstlichen Zeremonienmeister schließlich dazu zwangen, diesbezüglich einige Regeln schriftlich festzulegen. Wie allseits bekannt, schlug sich der Krieg zwischen den beiden Thronanwärtern von Spanien, Philipp V. von Bourbon und dem Erzherzog Karl von Österreich, der sich 1700 nach dem Tod des letzten spanischen Habsburger Karl II. ohne Erben entfacht hatte, in Rom in einem regelrechten Krieg der Porträts nieder.<sup>57</sup> Die französisch-spanische, *gallispano* genannte

gestellt zu werden, glaubte ich den Stecher, der Franzose ist, beauftragen zu müssen, sich über das Verbot hinwegzusetzen, das ihm durch den *Maestro del Sacro Palazzo* erteilt worden war, ohne dessen Erlaubnis man in Rom nichts drucken kann.“, „Le Maître du Sacré Palais n'ayant jamais voulu donner la permission, depuis le départ de Mr de Vaini, de graver cette statue avec le Monde sous les pieds et une couronne de lauriers sur la teste, prétendant mal à propos que l'Empereur est seul en possession d'être représenté icy avec cette couronne, j'ay cru devoir engager le Graveur, qui est François, à passer sur la deffense qui lui étoit faite par le Maître du Sacré Palais, sans la permission duquel on n'imprime rien à Rome.“ (Brief des Kardinals von Bouillon an Ludwig XIV. vom 19. Mai 1699, in: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, hrsg. von A. de Montaignon und J. Guiffrey, Paris 1887–1908, Bd. 2, S. 466–67, Nr. 979.)

57 Eine der ergiebigsten Quellen diesbezüglich ist Valesio [wie Anm. 24], Bd. 1–4. Über den Einsatz der Porträts während des spanischen Erbfolgekrieges siehe H. Winkler: *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit*, Wien 1993, S. 221–51; E. Garms-Cornides: *Spanischer Patriotismus und „österreichische“ Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des spanischen Erbfolgekriegs*, in: *Römische historische Mitteilungen*, 31, 1989, S. 255–82; F. Pollero: *Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation*

Partei und die kaiserliche ergriffen jede Gelegenheit, um die Porträts ihrer Herrscher in den königlichen Gewändern der Spanier zur Schau zu stellen und zu verbreiten (Abb. 22, 23), wobei sie wiederholt mit Papst Klemens XI. in Konflikt gerieten, der verzweifelt darum bemüht war, eine neutrale Stellung zu bewahren. Dem Verlauf der militärischen Auseinandersetzungen folgend, spielte sich dieser Kampf der Bilder zum großen Teil in den Nationalkirchen der Territorien der spanischen Habsburger ab und erreichte 1706, als die kaiserlichen Truppen in Mailand einmarschierten, seinen Höhepunkt. Anlässlich des Festes zu Ehren von San Carlo Borromeo, das traditionell am 4. November begangen wurde, forderte die kaiserliche Partei, das Porträt von Kaiser Joseph I. anstelle jenes von Philipp V. in der römischen Kirche der lombardischen Nation, Santi Ambrogio e Carlo al Corso, zur Schau zu stellen.<sup>58</sup> Der Botschafter Spaniens, Herzog von Uzeda, erbat umgehend eine Audienz beim Papst, bei der er seine Empörung unterbreitete, die umso größer war, als das Castello von Mailand und verschiedene Städte des Herzogtums noch in der Hand der Spanier waren. Dank eines unveröffentlichten Erinnerungsschreibens des päpstlichen Zeremonienmeisters Candido Cassina existieren genaue Angaben über den Inhalt dieser Unterredung und über die Vorkehrungen, die Klemens XI. ergriff.<sup>59</sup>

Der Herzog von Uzeda rief dem Papst in Erinnerung, daß der Krieg im Gebiet um Mailand noch nicht beendet sei und daß der Heilige Stuhl bisher niemals den Austausch der Porträts bei der Festaussstattung erlaubt habe, während die Auseinandersetzungen noch anhielten und bevor die neue Aufteilung des Reiches durch Friedensverhandlungen ratifiziert worden wären.<sup>60</sup> Sich auf die Präzedenzfälle von Sant'Antonio dei Portoghesi, San Claudio dei Borgognoni und San Nicola dei Lorenesi berufend, bat er den Pontifex inständig, die gewohnte Ordnung des Zeremoniells beizubeh-

Kaiser Karls VI. als König von Spanien, in: *Denkmodelle*, hrsg. von J. Jané, Tarragona 2000, S. 121–73.

58 Valesio [wie Anm. 24], Bd. 3, S. 688–93.

59 Vatikan-Stadt, Archivio dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice [im folgenden ACP], *Diari dei Cerimonieri*, ms. 554, fol. 107–24.

60 Ebd., 31. Oktober 1706, fol. 108–11.

halten und somit die Zurschaustellung des Porträts von Philipp V. zu erlauben. Klemens XI. erwiderte ihm, „daß er diejenigen Maßnahmen ergriffen hätte, die notwendig wären, damit der Krieg, da er ihn schon woanders nicht verhindern könne, jedenfalls nicht in Rom ausgefochten werde“<sup>61</sup>. Dennoch, so stellte er gegenüber dem Botschafter klar, ging der Brauch, das Porträt des Herzogs von Mailand zum Fest der Heiligen Ambrogio und Carlo al Corso auszustellen, erst auf die Regierungszeit von Karl II. zurück und war aus Gewohnheit, infolge einer Nachlässigkeit der päpstlichen Behörden entstanden, ohne je formelle Zustimmung erhalten zu haben.<sup>62</sup> Die Rechtmäßigkeit dieser Praxis war tatsächlich zu hinterfragen, da die Kirche nicht allein dem Herzogtum Mailand gehörte, sondern der gesamten lombardischen Nation. Deshalb konnte sich der Papst nicht für den Erhalt dieser Zeremoniellordnung aussprechen, weil er damit einen unangemessenen Brauch amtlich bestätigt hätte, und gab zu verstehen, daß die einzige Lösung darin läge, das herzogliche Porträt bei den Festdekorationen von San Carlo wegzulassen. Der Botschafter erwiderte recht unzufrieden, daß eine solche Entscheidung von der kaiserlichen Partei in bezug auf die Besetzung Mailands gedeutet werden würde, und fügte in recht scharfem Ton hinzu, „wobei man gegen jede Regel und gegen die überlieferte Praxis des Apostolischen Stuhles mit der Autorität desselben in Rom einen Akt vollzöge, mit dem der Katholische König in den Ruf gelange, nicht nur vor dem Frieden, sondern auch bevor dieser von seinen Feinden

61 „che avrebbe preso quelle provisioni che sarebbero state necessarie, affinché la guerra, giacché non poteva impedirla altrove, almeno non si facesse a Roma“.

62 Von diesen Porträts der Könige von Spanien, die gewöhnlich in der Sakristei der Kirche aufbewahrt wurden, befinden sich noch das Abbild von Philipp IV. und Marianne von Österreich, welche mittelmäßige Repliken nach Vorlagen von Velázquez sind, *in situ*. Diese Gemälde, die gemeinsam mit anderen Porträts von Päpsten und Kardinälen vom Kardinal Luigi Alessandro Omodei gestiftet worden waren, erhielten jedoch erst spät, 1686, ihren Einzug in die Sakristei. Vgl. G. Drago und L. Salerno: *Ss. Ambrogio e Carlo al Corso e l'Arciconfraternita dei Lombardi in Roma* (Le chiese di Roma illustrate), Rom 1967, S. 19–20; A. Spiriti: Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di San Carlo al Corso, in: *Storia dell'arte* 84, 1995, S. 269–82, hier S. 277; Bodart [wie Anm. 5], S. 86–87.

befreit worden wäre, des Staates von Mailand beraubt worden zu sein“<sup>63</sup>. Der Papst entließ den Botschafter unentschlossen und beauftragte seine Zeremonienmeister umgehend, diesen Fall vor dem Hintergrund der historischen Präzedenzfälle zu untersuchen, mit denen der Herzog von Uzeda seine Forderungen gerechtfertigt hatte.

Die Zeremonienmeister lieferten eine detaillierte Untersuchung ab, die sich auf ihre Archive stützte.<sup>64</sup> Die Begebenheit von Sant'Antonio dei Portoghesi fiel in die Jahre der Revolte gegen Spanien, als die Portugiesen 1642 anlässlich des Festes zu Ehren von Sant'Antonio Abas das Porträt des Herzogs von Braganza in königlichen Gewändern statt des gewöhnlich gezeigten Abbildes von Philipp IV. in ihrer Kirche zur Schau stellen wollten. Papst Urban VIII. hatte damals das Problem gelöst, indem er das Fest untersagte, bis eine neue Anordnung erging, eine Maßnahme, die sowohl die Portugiesen als auch die Spanier verärgert hatte.<sup>65</sup> Das Porträt des Königs von Portugal gelangte erst nach den Friedensverhandlungen von 1668 in die Kirche. In San Nicola dei Lorenesi wurde das Porträt des Herzogs Karl IV. noch einige Jahre nach der Besetzung von Lothringen durch die französischen Truppen weiterhin ausgestellt, bis es der Botschafter Frankreichs, der Herzog d'Estrées, entfernen ließ, ohne es jedoch durch das Porträt von Ludwig XIV. zu ersetzen. Das Bildnis des Herzogs gelangte mit der Rückgabe Lothringens, die in den Verträgen von Ryswick im Jahre 1697 festgelegt wurde, wieder an seinen Platz. Was San Claudio dei Borgononi betrifft, so verblieb das spanische Wappen lange nach der Eroberung des Herzogtums durch die Franzosen an der Fassade und wurde erst im ausgehenden 17. Jahrhundert auf Befehl des Kardinals d'Estrées entfernt, der den Festdekorationen der Kirche ebenfalls ein Porträt Ludwig XIV.

63 „onde contro tutte le regole, e contro l'inveterata prattica della Sede Apostolica si farebbe con l'autorità della medesima un'atto in Roma, con cui venisse a riputarsi il Re Cattolico privato dello Stato di Milano, non solo prima della pace, ma anco prima che ne fosse spogliato dai suoi nemici“.

64 *Diari dei Cerimonieri*, ms. 554 [wie Anm. 59], fol. 115–17.

65 Die Begebenheit wird auch in dem Tagebuch von D. van Ameyden der Jahre 1641–1642 erwähnt; Ameyden [wie Anm. 52], Bd. 1, fol. 81v, 182v.

hinzufügen ließ. Bei diesen beiden letzten Fällen wurde die päpstliche Autorität nicht hinzugezogen. Offensichtlich existierte zu Beginn des 18. Jahrhunderts keine regelrechte Gesetzgebung, die die Zurschaustellung von Herrscherporträts betraf. Die Regel, auf die sich der Herzog von Uzeda berufen hatte, nach der die Zeremonienordnung während militärischer Konflikte bis zur Ratifizierung der Friedensverhandlungen unverändert bleiben sollte, hatte nicht nur keine Anwendung in der Vergangenheit gefunden, sondern war somit auch bar jeglicher juristischer Grundlagen. Es handelte sich um eine rein persönliche und einseitige Interpretation des Brauches seitens des Botschafters, der versuchte, die bedrohte Stellung seines Machthabers Philipp V. in den Nationalkirchen der alten Reiche Spaniens um jeden Preis zu verteidigen. Am 31. Oktober 1706 wurde per Dekret der Staatskongregation beschlossen, die Zurschaustellung jedweden Porträts in der Kirche der Heiligen Ambrogio und Carlo al Corso während der Feierlichkeiten für San Carlo zu untersagen und dort nur das päpstliche Wappen anzubringen.<sup>66</sup> Diese Lösung blieb unbefriedigend, weil der Ausschluß des Porträts Philipps V., wie bereits gesehen, das Risiko mit sich brachte, als politische Erklärung gedeutet zu werden, als eine Annerkennung der legitimen kaiserlichen Herrschaft über Mailand seitens des Papstes. Am folgenden Tag unterbreitete Klemens XI. seinem Zeremonienmeister Candido Cassina eine bessere Lösung: persönlich an den Feierlichkeiten für San Carlo in der lombardischen Kirche teilzunehmen, während er dort eine päpstliche Kapelle einrichtete. Cassina stimmte diesem Vorhaben vollständig zu, weil die Etikette es untersagte, Porträts anderer Herrscher in Anwesenheit des Papstes als Majestät unter dem Baldachin auszustellen. Somit konnte sich keine der beiden rivalisierenden Parteien benachteiligt oder bevorzugt fühlen.<sup>67</sup> Mit einem solchen offiziellen Beschluß erlangte der Brauch juristische Gültigkeit und sollte noch im 19. Jahrhundert seine

66 *Diari dei Cerimonieri*, ms. 554 [wie Anm. 59], fol. 117.

67 „quando pontificius erigitur thronus, nullo modo principum effigies exponuntur“, „wenn ein Thron für den Papst errichtet wird, ist des Fürsten Abbild auf keine Weise auszustellen“ (*Diari dei Cerimonieri*, ms. 554 [wie Anm. 59], 1. November 1708, fol. 118.)

Wirksamkeit einfordern, als das Beispiel von Klemens XI. wörtlich zitiert wurde, als es darum ging, „den Respekt, der der geweihten Person Seiner Heiligkeit zusteht, der man Schande bereiten würde, wenn man in Seiner Anwesenheit das Porträt jedweder vornehmen und hochwürdigen Persönlichkeit in der Öffentlichkeit ausstellte“ zu zollen.<sup>68</sup>

Neben der Tatsache, daß sie die Umstände beleuchtet, unter denen die Herrscherporträts im vorhergehenden Jahrhundert in Rom ausgestellt wurden, ist die Begebenheit um die Kirche der Heiligen Ambrogio und Carlo al Corso besonders aufschlußreich für das Verständnis der Stellung des Porträts innerhalb der Zeremoniellordnung und für den ihm beigemessenen Wert. Zunächst scheint die Zurschaustellung der Porträts bei den Zeremonien der Nationalkirchen ursprünglich nicht vorgesehen gewesen zu sein, sondern wurde den traditionellen Herrschaftszeichen, wie den königlichen Wappen, die an den Fassaden prangten oder auf die Türvorhänge und Samtauskleidungen im Innern der Kirche gestickt waren, nach und nach hinzugefügt. Diese Einführung des Porträts, die der durch Wappen ausgedrückten Souveränität ein menschliches Antlitz verlieh, setzte sich aus Gewohnheit durch, ohne daß die päpstlichen Behörden diesem besondere Aufmerksamkeit geschenkt hätten. Aus Mangel an einer regelrechten, offiziellen Genehmigung erforderte die Praxis keine schriftliche Festlegung: Sie wurde mündlich überliefert und Teil einer derart selbstverständlichen Normalität, daß die Quellen sie in Friedenszeiten kaum erwähnen. Nur in Krisenzeiten, wenn die Zeremoniellordnung neu hinterfragt wurde, wurden einige Regeln schriftlich festgelegt, um den zahlreichen Auslegungen des Brauchs Einhalt zu gebieten. Diesbezüglich erhellt die Begebenheit bei den Feierlichkeiten für San Carlo einen weiteren grundlegenden Aspekt: die extrem politische Konnotation der Zurschaustellung von Herrscherporträts in den Nationalkirchen. In gewisser Hinsicht stand die Anwesenheit des Porträts des Herrschers in der Kirche einer seiner Nationen für

<sup>68</sup> „il rispetto che è dovuto alla sacra persona di Sua Santità, cui farebbesi onta, se alla presenza di Lui si ponesse al pubblico un ritratto di qualsiasi distinto ed eccelso personaggio“ (ACP, b. 79/6, Nr. 1, um 1830.)

dessen leibliche Anwesenheit innerhalb seines Reiches. Die Zurschaustellung des Abbildes bekräftigte somit den rechtmäßigen Herrschaftsanspruch des Königs, bestätigte aber auch seine Anerkennung sowohl seitens seiner Untertanen, die der Kirche vorstanden, als auch jener des Pontifex', der die Rechtsprechung überwachte. Nun wurden die Fragen des Zeremoniells zu Zeiten von militärischen und dynastischen Auseinandersetzungen besonders ernsthaft erwogen, weil sich die rivalisierenden Parteien der Etikette bedienten, um den Papst dazu zu zwingen, die Legitimität des eigenen Herrschers anzuerkennen. Die Kunst der Zeremonienmeister wurde dann zu einem unerläßlichen Mittel, das dem Papst erlaubte, passende Kompromisse zu finden und den Machtdemonstrationen der Kontrahenten Einhalt zu gebieten, ohne dabei seine offiziell unparteiische Stellung einzubüßen.

Die öffentliche Zurschaustellung der Herrscherporträts konnte in Rom auch Probleme noch ganz anderer Art hervorrufen, in einem vollkommen anderen Zusammenhang, fernab von Fragen der Legitimierung und der Souveränität, sondern eher den Bereich der Ehre und der Hierarchie unter den katholischen Königshäusern betreffend: die akademischen Zeremonien. Die literarischen Wettbewerbe und die Disputationen theologischer oder juristischer Dissertationen, „*dispute delle conclusioni*“ (Dispute der Schlußfolgerungen) genannt, fanden nämlich in Gegenwart des Porträts jener herausragenden Persönlichkeit statt, der sie gewidmet waren, und die der Papst, ein Kardinal, ein König oder ein Fürst sein konnte.<sup>69</sup> Die Ausrichtung dieser Feierlichkeiten, die in den Kompetenzbereich der Zeremonienmeister fiel, wird in zahlreichen Quellen beschrieben, der Stich von

<sup>69</sup> Die Zeremoniellordnung der akademischen Feste wird beschrieben bei P. Palazzi Bresciani: *Della corte di Roma e delle sue cerimonie, parte prima intitolata il Maestro di Camera*, ACP, ms., vol. 146a, Kap. 4, S. 118–222. Zahlreiche Informationen diesbezüglich wurden ebenfalls zusammengetragen von Mons. Dini, ACP, ms., vol. 21. Eine ähnliche Zeremoniellordnung wurde im Paris des 17. und 18. Jahrhundert bei den Disputationen der Dissertation angewandt; V. Meyer: *Le décor de la salle lors des soutenances de thèse sous l'Ancien Régime*, in: *L'illustration. Essais d'icongraphie*, hrsg. von M. T. Caracciolo und S. Le Men, Paris 1999, S. 193–211.

Giuseppe Vasi, der die Disputation einer theologischen Dissertation im Hof des Collegio Romano im Jahre 1741 darstellt, liefert dagegen eines der wenigen bildlichen Zeugnisse (Abb. 24).<sup>70</sup> Im hinteren Teil des Hofes, der durch die Dekorationen und Behänge, die diesen nach oben hin schließen, zu einem festlichen Prunksaal umgewandelt wurde, ist das Porträt von Papst Benedikt XIV. unter einem Baldachin und oberhalb eines leeren Thrones auszumachen, welcher auf einem pyramidenförmigen Podest aus mehreren Stufen steht. Im Unterschied zu den Dichterwettbewerben konnten die *conclusioni* außer in den Kollegien auch in Kirchen stattfinden, wobei dasselbe Arrangement nachgebildet wurde. Es handelte sich im übrigen um den einzigen Fall, in dem die Zurschaustellung eines Porträts unter dem Baldachin innerhalb einer Kirche gestattet war, da durch die Verlegung des Allerheiligsten vom Hauptaltar an einen weiter abgelegenen Altar der heilige Charakter des Gebäudes während der Zeremonie vorübergehend aufgehoben wurde.

Nun definierten Baldachin und Thron traditionell den Ort der majestätischen Erscheinung und Anwesenheit des Herrschers, oder bei seiner Abwesenheit den Ort, an dem sich sein Abbild als Stellvertreter der königlichen Präsenz befand. Diese Inszenierung wurde folglich in den Palazzi, in denen königliche Rechtsprechung erfolgte, in den Parlamentssälen oder in den Audienzgemächern der Botschaften angewandt, um die juristische Gültigkeit der von den Vertretern des Königs in seiner Abwesenheit ausgeübten Macht zu bestätigen. Unter diesen Umständen verhielt sich das Publikum gegenüber dem Herrscherporträt, indem es sein Haupt entblößte und dem Bild nicht die Schultern zuwandte derart, als ob der Monarch tatsächlich anwesend wäre.<sup>71</sup> Der Kontext der akademischen Feste stellte demnach

70 Fagiolo dell'Arco [wie Anm. 6], Bd. 2, S. 121–22.

71 M. Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1962, S. 272–73; Winkler [wie Anm. 57], S. 174–94; F. Polleroß: Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von J. Jochen Bern, Tübingen 1995, S. 382–409, hier S. 405–07; *Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München*, hrsg. von B. Langer, München 2002, S. 196–97; Bodart [wie Anm. 2], S. 92–96.

in Rom insoweit eine erhebliche Ausnahme dar, als daß die majestätische Darbietung des Porträts vollkommen frei vom Souveränitätsausdruck auf den Ort der Zurschaustellung war, der in keinem Besitzverhältnis zum dargestellten Fürsten stand. Dennoch behielt die Anordnung uneingeschränkt ihre Konnotation auf die Anwesenheit, und zu diesem Zweck betonten die Zeremonienmeister auch, daß der Thron dem Publikum und nicht dem Baldachin zugewandt stehen müsse, um nicht die Anwesenheit des Dargestellten zu negieren.<sup>72</sup> Diese Präzisierung muß vor dem Hintergrund einer Geflogenheit gesehen werden, die in den Palazzi des römischen Adels vorherrschte, welche über das Privileg eines Thronsaales verfügten, der dem jährlichen Papstesbesuch bestimmt war. Der „Thron“, der diesem zentralen Raum der Adelsgemächer seinen Namen verlieh, bestand aus einem Baldachin, einem Porträt des regierenden Pontifex' und einer leeren Sitzgelegenheit, die diesem streng vorbehalten war. Der Stuhl stand normalerweise zur Mauer gewandt, um auf die Abwesenheit des Heiligen Vaters hinzuweisen, und wurde nur umgedreht, um dessen Anwesenheit zu empfangen, wie man es noch um 1880 im Palazzo Corsini sehen konnte (Abb. 25). Diese Anordnung erlaubte darüber hinaus auch eine Abgrenzung von den Thronsälen der Palazzi, in denen die päpstliche Rechtsprechung ausgeübt wurde, wie beispielsweise im Palazzo della Cancelleria, dem Sitz der kirchlichen Gerichte, wo der Stuhl immer zur Versammlung hin gewandt war, um die Herrschaft des Papstes zum Ausdruck zu bringen und die in seinem Namen an diesem Ort gefällten Entscheidungen zu legitimieren.<sup>73</sup>

Die Regeln, die die Präsentation der Porträts während der Disputation von Dissertationen bestimmten, wurden durch die päpstliche Zeremonienordnung sorgsam festgelegt, damit sich die Oberherrschaft des Papstes klar von der Rangordnung der weltlichen Herrscher abhob. Dem Porträt des Papstes war die hervorgehobene Position an der Innenwand der Fassade, gegenüber dem Hauptaltar reserviert, während die Abbilder der anderen

72 *Istruzione di quello deve avvertirsi in occasione delle dispute dedicate al Papa*, ACP, ms., vol. 21, fasc. 1, o. S.

73 Diese Geflogenheit blieb bis zur liturgischen Reform von 1965 gültig; A. Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Rom 1963, Abb. 97.

Monarchen links vom Chor angebracht wurden. Wenn alle Porträts unter einem Baldachin angeordnet wurden, variierten der Prunk des Stuhles und der Aufbau des Podiums, auf dem er sich befand, je nach der Würde des Dargestellten.<sup>74</sup> Bei den dem Papst gewidmeten *conclusioni* war es Brauch, einen päpstlichen Thron zu benutzen, der auf einem wertvollen Teppich stand, welcher eine „*predella*“ auf einer beachtlichen Anzahl von Stufen, normalerweise sechs, abdeckte. Für den Kaiser war das Arrangement identisch, der päpstliche Thron wurde jedoch durch einen prunkvollen Stuhl ersetzt. Für die Könige und die Republiken, „die einen Thronsaal haben“ (*che hanno una sala reggia*), wie Venedig, war die Anzahl der Stufen geringer. Für die „Fürstlichen Hoheiten“ (*principi d'altezza*) und Kardinäle wurde der Stuhl, ohne die „*predella*“, direkt auf die Stufen gestellt. Diese genaue Festlegung der Details, die die hierarchische Ordnung unter den Herrscherhäusern umsetzte, sollte Ende des 17. Jahrhunderts von jenen Fürsten, die königliche Ambitionen hegten und den Titel „Seiner Durchlaucht“ (*Altezza Serenissima*) für sich forderten, wie der Herzog von Savoyen oder der Großherzog von Toskana, derart angefochten werden, daß die *Congregazione dei Riti* 1702 die Errichtung von Baldachinen bei denjenigen Disputen, die anderen Persönlichkeiten als dem Papst, Königen und Kardinälen gewidmet waren, per Dekret untersagte.<sup>75</sup> Diese Anordnung wurde jedoch nicht befolgt, und eine Serie von Disputationen, die im Juni des Jahres 1705 in der Kirche Sant'Agostino organisiert wurden, mündete in einen regelrechten Krieg der Baldachine.<sup>76</sup> Die erste Dissertation, die am 4. Juni verteidigt wurde, war dem Großherzog Cosimo III. de' Medici gewidmet. Dessen Porträt wurde nicht nur entgegen dem Dekret von 1702 unter einem Baldachin zur Schau gestellt, sondern darüber hinaus oberhalb eines Stuhls, der auf einer, von einem Perserteppich mehr oder weniger kaschierten *Predella* stand, die Fürsten seines Ranges nicht zugebilligt wurde. Am folgenden Tag konnte der Vorrang des Dogen von Venedig bei den der Republik Venedig gewidmeten *conclusioni* nicht anders

74 *Istruzione* [wie Anm. 72]; *Palazzi Bresciani* [wie Anm. 69], Bd. 4, Kap. 4, S. 214–22.

75 *Cerimoniale della corte di Roma*, ACP, vol. 147, 11. Juli 1702, fol. 605.

76 Die Begebenheit wird von Valesio berichtet [wie Anm. 24], Bd. 3, S. 380–92.

zum Ausdruck gebracht werden, als „mit dem einzigen Unterschied der Verkleidung, die aus Samt war“<sup>77</sup>, und keinem Perserteppich mehr. Am 6. Juni, dem Tag, an dem Disputationen der zu Ehren des Kaisers sowie der französischen und spanischen Könige verfaßten Abhandlungen vorgesehen waren, kam es zum Skandal. Die Minister von Ludwig XIV. und Philipp V., beides Herrscher, die sich geweigert hatten, den Titel einer *Altezza Serenissima*, der Cosimo III. von Kaiser Leopold I. zugestanden worden war, anzuerkennen, genehmigten die Feierlichkeiten nicht, „weil sie die Unterscheidung von Kardinälen und Herzögen allein durch die Verkleidung nicht befriedigte“<sup>78</sup>. Während Klemens XI. in aller Eile eine Kongregation zur Untersuchung der quälenden Frage der Baldachine einrichtete, wurde die Kirche Sant'Agostino am 16. Juni unvermittelt mit ihren Wandbehängen aus rotem Damast ausgeschmückt, um die Philipp V. gewidmeten *conclusioni* zu veranstalten: „Das Porträt des Königs war am Haupteingang der besagten Kirche, gegenüber vom Hauptaltar, angebracht, der Ort eben, der allein dem Baldachin für den Pontifex bei den demselben gewidmeten *conclusioni* reserviert ist, und heute das erste Mal von weltlichen Fürsten mißbraucht wurde“.<sup>79</sup> Die Ambitionen des Großherzogs von Toskana führten zu einer Beeinträchtigung der Privilegien des Papstes, da dieser sich Darbietungsformen angeeignet hatte, die ihm nicht zustanden. Die öffentliche Stimme verbreitete die Nachricht, daß die *Congregazione dei riti* von nun an die Begehung der Dispute in Kirchen untersagt hätte, um dem Streit endgültig ein Ende zu setzen. Die Frage bildete in der Tat den Gegenstand einer langwierigen Debatte, deren Ausfechtung mehrfach verschoben wurde.<sup>80</sup> Das war nicht zuletzt so weil ein Konflikt von ganz anderer Tragweite, der sich in jenen Jahren des spanischen Erbfolgekrieges innerhalb

77 „con la sola differenza dello strato, che era di velluto“.

78 „non soddisfacendogli la distinzione da cardinali e duchi dal solo strato“.

79 „era il ritratto del re posto alla porta maggiore di detta chiesa dirimpetto all'altare maggiore, luogo appunto unicamente riservato al baldacchino per il pontefice nelle conclusioni dedicate al medesimo et hoggi per la prima volta usurpato da principi secolari“.

80 *Istruzione* [wie Anm. 72].

der Paläste und Nationalkirchen abspielte, die Dringlichkeit reiner die Ehre betreffende Fragen an die Etikette relativierte.

1716 erklärten die päpstlichen Zeremonienmeister, die dazu aufgerufen worden waren, sich über die Bedeutung der Baldachine zu äußern, die in den römischen Palästen angebracht waren, um das Porträt des Papstes oder irgendeines Königs zu umrahmen, daß sie in diesem Fall ein Zeichen der Ehrerbietung darstellten und nicht des Herrschaftsanspruchs über den Ort, an dem sie errichtet waren.<sup>81</sup> Diese Ambivalenz zwischen Ehre und Herrschaft macht einen der Kernpunkte in der Frage des Rechts auf bildliche Darstellung der fremden Herrscher in Rom aus. In der offiziellen Auslegung erhielt der Einsatz der gängigen Attribute der Souveränität – Baldachin, Wappen, Porträt oder Statue – nur für den Papst als regierendem Machthaber die Bedeutung von Herrschaftsanspruch und wurde bei den anderen Regenten auf den Ausdruck reiner Ehrerbietung reduziert. Doch selbst wenn sich ihre Bedeutung prinzipiell je nach Kontext änderte, so blieben diese Zeichen tatsächlich in formaler Hinsicht doch immer die gleichen und brachten somit eine gefährliche semantische Zweideutigkeit mit sich. Die Ausnahme, die Rom anbetraf, was die öffentliche Zurschaustellung von Abbildern fremder Herrscher darstellte, erwies sich für den Papst somit als eine zweischneidige Waffe, die es ihm erlaubte, seine Vorherrschaft über die weltlichen Machthaber bildlich zu bekräftigen, aber auch das Risiko mit sich brachte, in politischen Krisenzeiten seiner Kontrolle zu entgleiten. Gewiß verfügte der Papst über Instrumente zur Überwachung der Verbreitung und Ausstellung von Herrscherporträts, die entsprechend den jeweiligen Kompetenzen dem *Sant'Uffizio*, dem *Maestro del Sacro Palazzo* und den päpstlichen Zeremonienmeistern anvertraut waren. Doch war ihre Wirkung recht beschränkt, weil es diesbezüglich keine klaren Richtlinien gab, sondern eher Gewohnheitsrechte, die sich nach und nach etabliert hatten und durch mündliche Überlieferung weitergegeben wurden. Aus Mangel an einer regelrechten Gesetzgebung zu diesem Thema

<sup>81</sup> *Aggiunta alla Raccolta di quesiti voti pareri risposte istrumenti e pratiche liturgiche*, ACP, ms., vol. 711, fol. 46–48.

wurden Normen und Maßregeln für gewöhnlich unter dem Druck politischer Konflikte aufgestellt, wenn der Machtanspruch des Papstes durch eine unangemessene Anwendung der Abbilder seitens der rivalisierenden Parteien bereits beeinträchtigt war. Auch wenn die lückenhafte Überlieferung der Quellen keine erschöpfende Rekonstruktion der Sachverhalte erlaubt, hat die Untersuchung der spezifischen Beispiele gezeigt, wie sehr sich die Ausstellung der Herrscherporträts in Rom in eine Machtdemonstration seitens der weltlichen Herrscher verwandeln konnte, die durch jede inquisitorische oder die Zeremoniellordnung betreffende Maßnahme, die der Papst ergriff, diesen in die Zwangslage brachte, eine politische Parteinahme zum Ausdruck zu bringen.

Auch außerhalb ihrer rechtmäßigen Herrschaftsbereiche waren die königlichen Porträts an und für sich Übermittler erheblicher Macht. Die Art dieser Macht wurde jedoch weder durch die innere Struktur des Bildes definiert, noch durch ihre künstlerische Qualität, sondern durch die äußeren Bedingungen ihrer Zurschaustellung. Diese wurden wiederum durch die Ausstattung und den Ort der Präsentation, die historischen Umstände und die kulturelle Identität der Betrachter bestimmt. Nun rufen die politischen Strategien, die mit der massiven Verbreitung der Herrscherporträts und der Aneignung öffentlicher Ausstellungsräume auf dem römischen Schauplatz einhergingen, unweigerlich den derzeitigen Begriff der Propaganda ins Gedächtnis. Die historiographische Anwendung dieses Begriffs, der in seiner heutigen Bedeutung zuerst während der Französischen Revolution aufkam, muß jedoch hinterfragt werden, um nicht Gefahr zu laufen, die Komplexität der historischen Analyse mit anachronistischen Schlußfolgerungen und Konnotationen zu verflachen.<sup>82</sup> Es erscheint deshalb sinnvoll, zu der

<sup>82</sup> Zur Diskussion über den historiographischen Gebrauch des Begriffs Propaganda in den Epochen, in denen die Definition einer „öffentlichen Stimme“ problematisch bleibt, siehe G. Sabatier: *Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*, in: *Revue de Synthèse* IV<sup>e</sup> s, 3–4, 1991, S. 386–422; A. Duprat: *Les rois de papier. La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris 2002, S. 10–16, 27–40. Zur nunmehr üblichen Verknüpfung des Begriffs Propaganda und der königlichen Darbietung siehe z. B. *Iconographie, propagande e légitimation*, hrsg. von A. Ellenius, Paris 2001.

Etymologie des Begriffs zurückzukehren, der in einem religiösen Kontext bei der Gründung des römischen Missionskollegs *De Propaganda Fide* geprägt wurde. Das vom Lateinischen *propagare* herkommende Adverb *propaganda* bezeichnet wörtlich das, was verbreitet werden soll, und bezieht sich sowohl auf die Verbreitung einer noch nicht angenommenen Idee, als auch auf die Überzeugungsarbeit, die auf deren Annahme abzielt. Betrachtet man die Frage nur vom römischen Standpunkt aus, so wird klar, daß der finanzielle und diplomatische Aufwand, der von den Gesandten und Stellvertretern der unterschiedlichen Herrscherhäuser betrieben wurde, um die Abbilder des eigenen Machthabers an gut sichtbaren Schlüsselpositionen innerhalb der Ewigen Stadt ins rechte Licht zu rücken, der Absicht entsprach, von dem vorherrschenden Einfluß des Reiches und seiner zentralen Bedeutung auf dem politischen Schachbrett Europas zu überzeugen. In dieser Hinsicht entsprechen solche Zurschaustellungen vollkommen der Definition von Propaganda, und dies ganz besonders in dem Falle von Ludwig XIV., der versuchte, dem Heiligen Stuhl einseitig seine eigene politische und militärische Macht aufzuzwingen. Dennoch besteht bei der Anwendung des Begriffs Propaganda die Gefahr, die Kehrseite der Medaille dieser Bildstrategie im Dunkeln zu belassen. Noch bevor sie nämlich überzeugen wollte, war sie vor allem auf der Suche nach der formalen Akzeptanz. Die Möglichkeit, das eigene Porträt im Theater Roms auszustellen, bedeutete für die katholischen Monarchen ein Recht, und die Ausübung dieses Rechtes bekräftigte die Anerkennung ihrer legitimen Hoheitsgewalt seitens des Pontifex'. Jede politische Festivität bestätigte mit der Zurschaustellung des Königsporträts an der Seite des Papstbildnisses das privilegierte Verhältnis zwischen der Krone und dem Heiligen Stuhl, einem Verhältnis, das sich zweistimmig äußerte. Und diesem doppelten Aspekt, der die Grundlage der Frage der königlichen Porträts in Rom ausmacht, kann der heutige Begriff der Propaganda semantisch nicht gerecht werden.



Abb. 1 Ascanio Barigioni, Philipp III., 1631–1633, Rom, Santa Maria Maggiore.



Abb. 2 Nach Velázquez, Philipp IV., 1650, Rom, Santa Maria Maggiore.

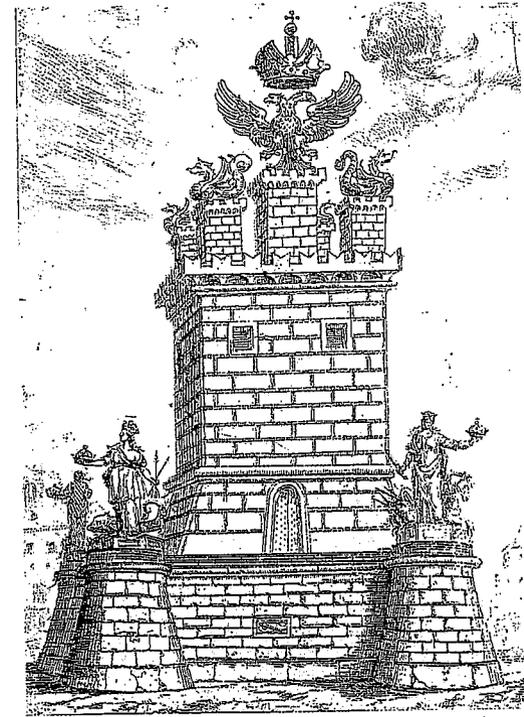


Abb. 3 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

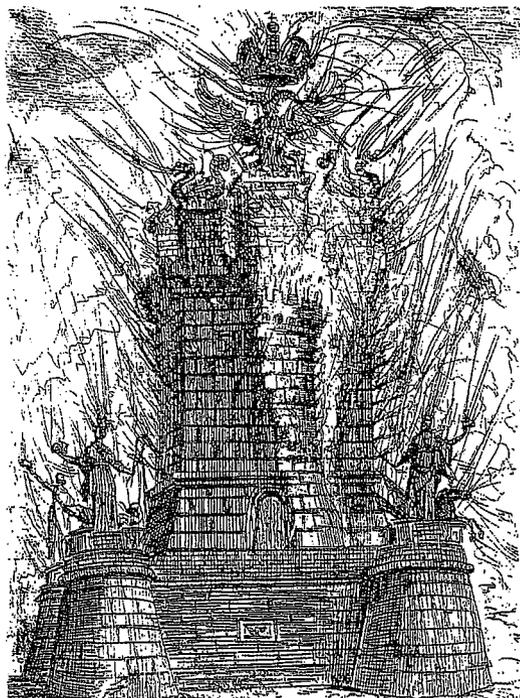


Abb. 4 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

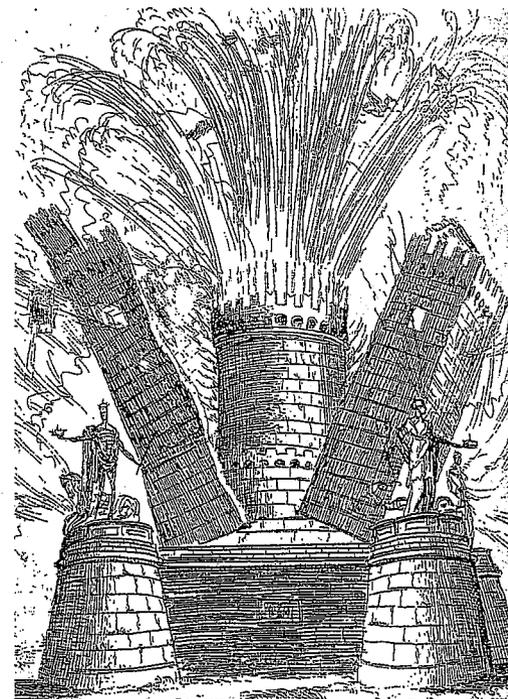


Abb. 5 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

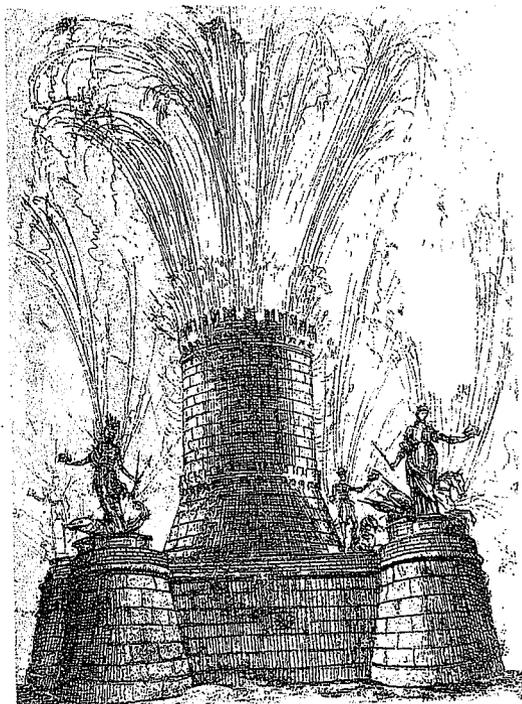


Abb. 6 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

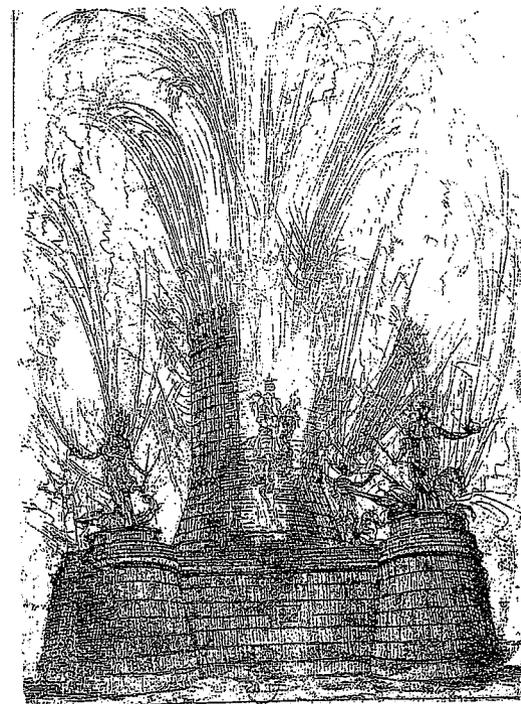


Abb. 7 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 8 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

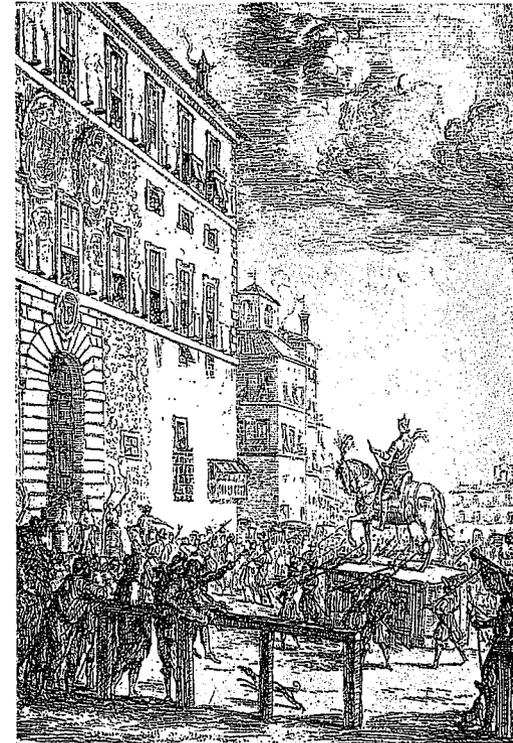


Abb. 9 Claude Lorrain, Feuerwerk zu Ehren der Wahl Ferdinands III. zum Römischen König, 1637, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

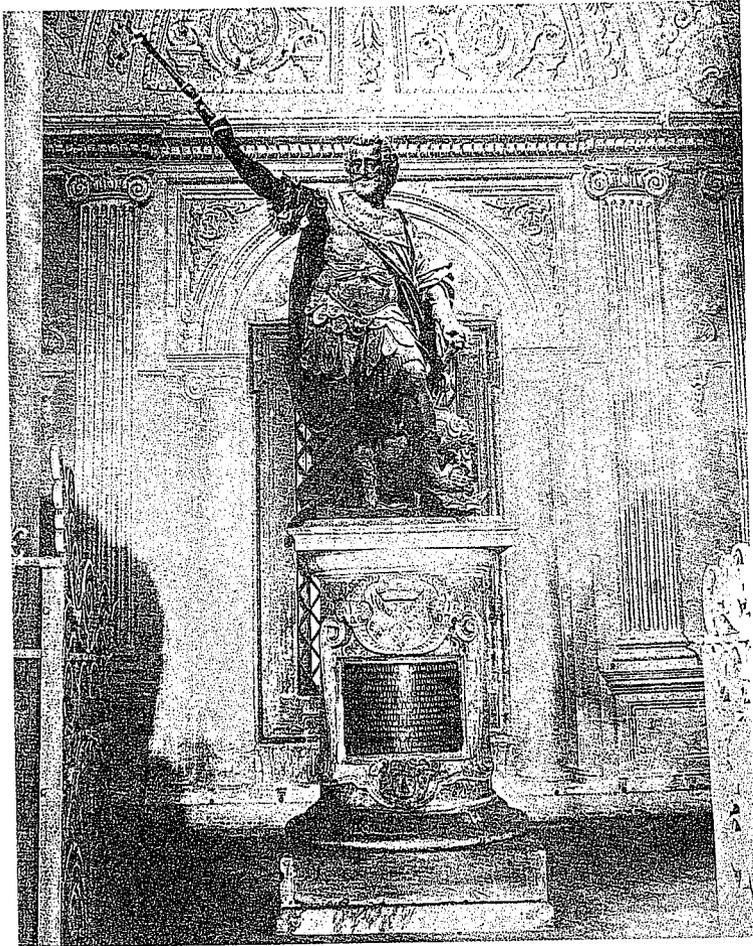


Abb. 10 Nicolas Cordier und Gregorio de' Rossi, Heinrich IV., 1606–1609, Rom, San Giovanni in Laterano.



Abb. 11 Girolamo Lucenti, nach einer Zeichnung von Gian Lorenzo Bernini, Philipp IV., 1664–1666, Rom, Santa Maria Maggiore.

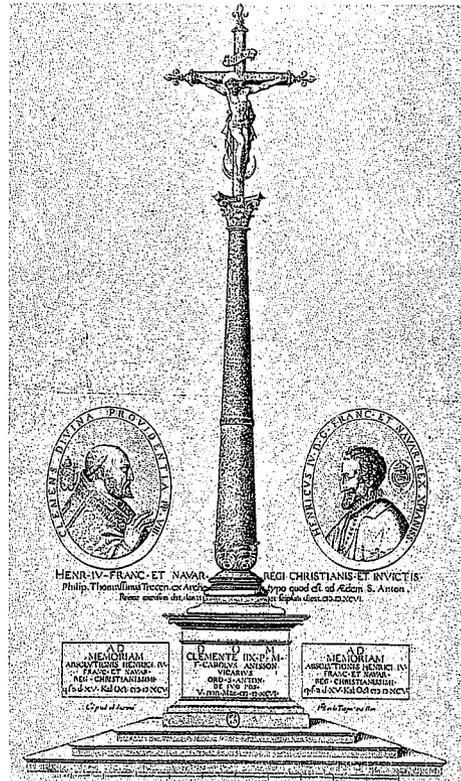


Abb. 12 Philippe Thomassin, Ehrensäule  
anlässlich der Absolution Heinrichs IV.,  
1596, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

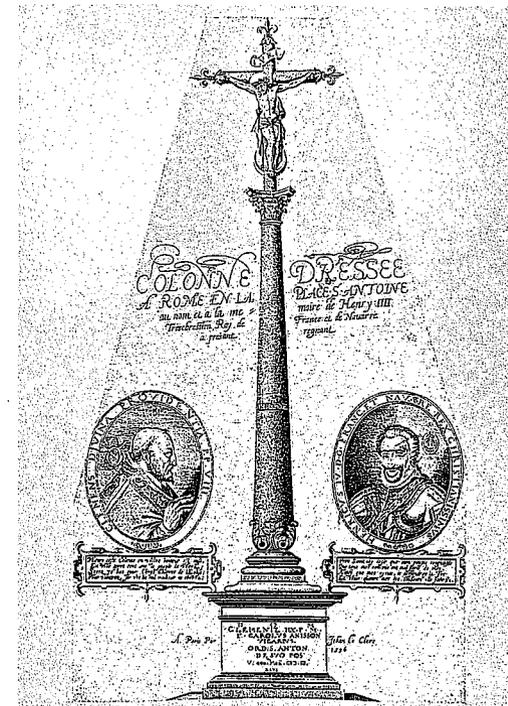


Abb. 13 Jean Leclerc, Ehrensäule anlässlich der  
Absolution Heinrichs IV., um 1596,  
Paris, Bibliothèque Nationale de France.

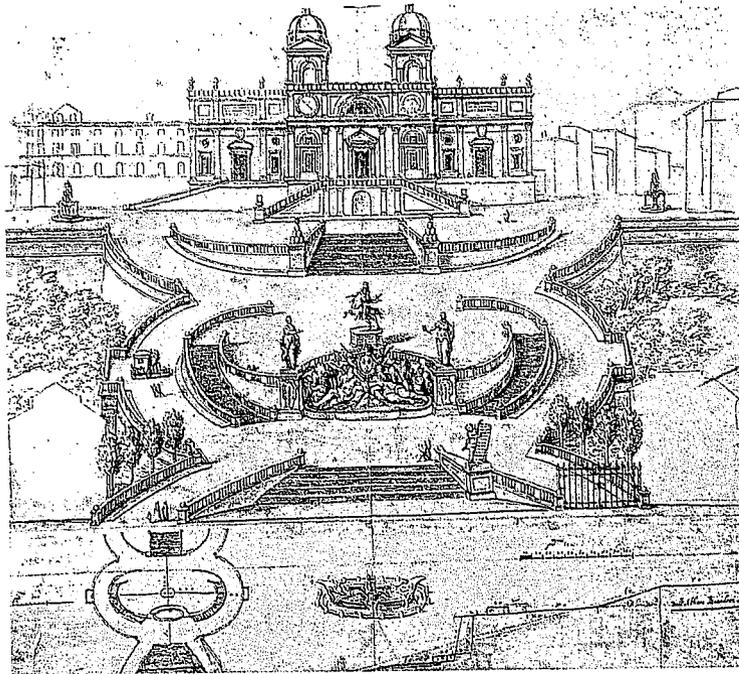


Abb. 14 Elpidio Benedetti, nach einer Zeichnung von Gian Lorenzo Bernini, Projekt einer Treppenanlage für Trinità dei Monti, 1660, Vatikan-Stadt, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Henrico III. Re. di Francia, et di Navarra mancando la linea di Valois per la morte di Henrico III. Re. di Francia et di Navarra, e successo a quella Corona come capo principale de la Casa di Bourbon. Il Reo in di un'altra linea di Roberto Conte di Charroux figlio di santo Lodovico quarantesimo quarto Re. di Francia.

Abb. 15 Giovanni Battista Mazza, Heinrich IV., um 1590, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 16 Nach Giovanni Battista Mazza, Heinrich IV., um 1590, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 17 Hieronymus Wierix, Heinrich IV., um 1587, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 18 François Bunel zugeschrieben, Heinrich IV., um 1589, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

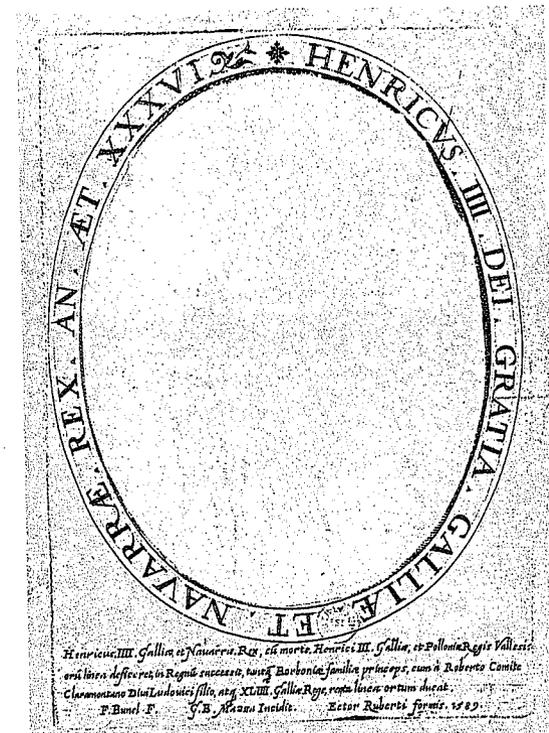


Abb. 19 Giovanni Battista Mazza, Rahmen für das Porträt Heinrichs IV., um 1590, Paris, Bibliothèque Nationale de France

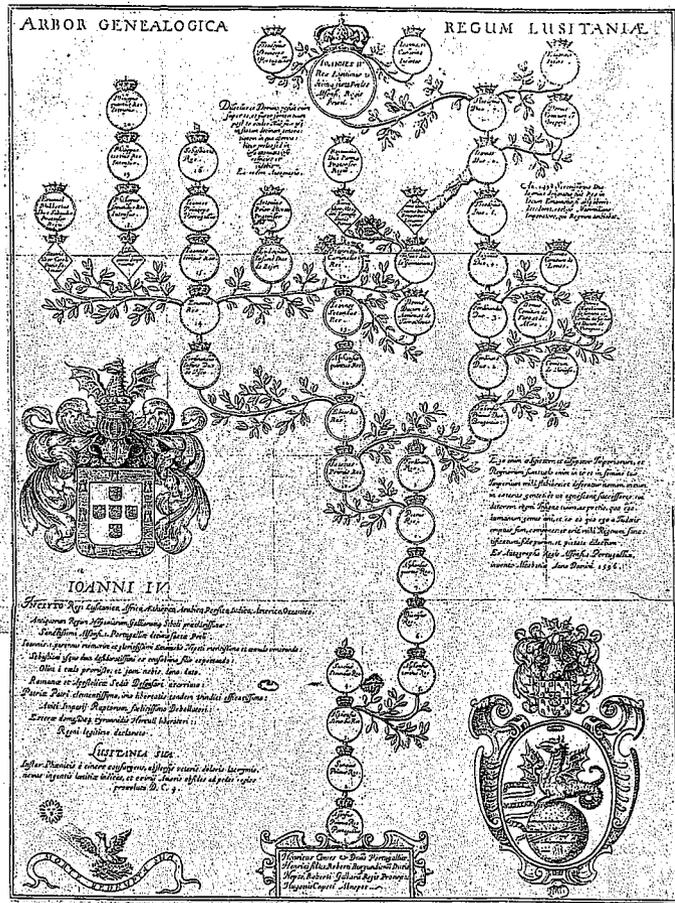


Abb. 20 Stammbaum des portugiesischen Reiches, 1641, Vatikan-Stadt, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Abb. 21 Domenico Guidi, Ludwig XIV., 1697, Rom, Villa Medici.



Abb. 22 R. V. Audenaerd, nach einer Zeichnung von Pierre Valentin, Philipp V., 1701–1703, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica.



Abb. 23 Nach F. Stampart, Kaiser Karl VI. (als Karl III. von Spanien), 1703, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica.

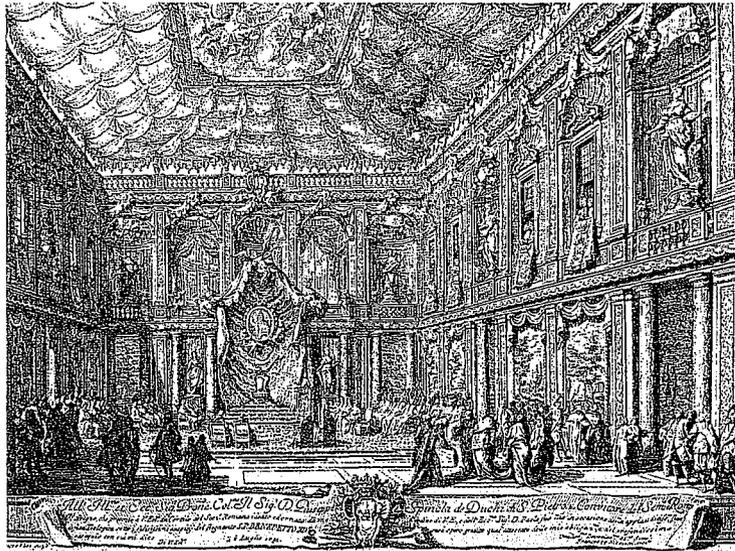


Abb. 24 Giuseppe Vasi, Disputation einer theologischen Dissertation zu Ehren von Benedikt XIV. im Hof des Collegio Romano, 1741, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica.

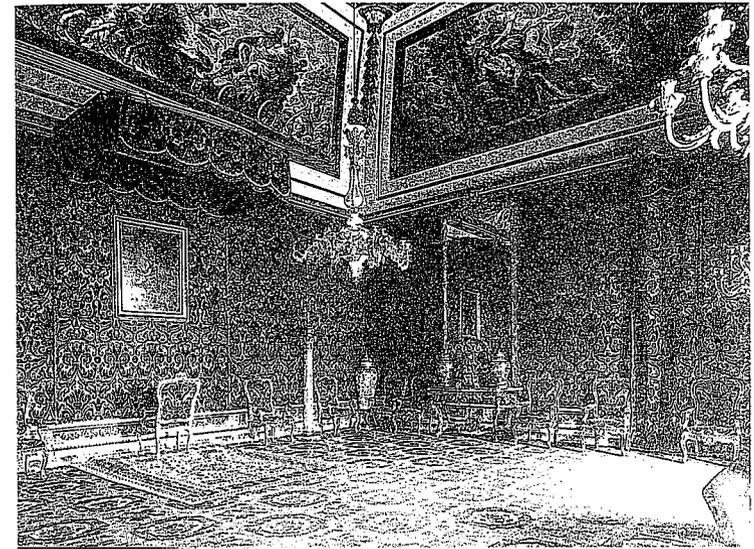


Abb. 25 Thronsaal des Palazzo Corsini in Rom, um 1880, Vatikan-Stadt.