

LYDIA ROSIA DORN (ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG I. BR.)

## **Anthonis van Dycks Bildnis des Guido Bentivoglio. Das Porträt eines Diplomaten im Kardinalgewand<sup>1</sup>**

### **Zusammenfassung**

Der Aufsatz liefert eine Neuinterpretation des Porträts von Guido Bentivoglio. Anders als bisher angenommen, handelt es sich nicht um ein gewöhnliches Bildnis eines Kardinals. Die Autorin legt dar, wie Komposition und Attribute von üblichen Kardinalsporträts abweichen. Bentivoglio, der auf eine bedeutende internationale Karriere als Diplomat zurückblicken konnte, lässt sich in seinem Porträt von Van Dyck vor allem in der Rolle des Diplomaten inszenieren. Besonders der lesbare Brief im Bild und die Blumen verweisen auf sein Amt als Komprotektor des französischen Königs am päpstlichen Hof in Rom.

<1>

In den Jahren 1622/23 trafen Künstler und Modell in Rom aufeinander. Anthonis van Dyck stand noch am Anfang seiner Künstlerkarriere und befand sich auf Studienreise in Italien.<sup>2</sup> Bentivoglio war erst 1621, nach mehreren Jahren diplomatischen Dienstes im Ausland, nach Rom zurückgekehrt und zum Kardinal ernannt worden.<sup>3</sup> Anders als Rubens scheint Van Dyck in Rom keine großen öffentlichen Aufträge erhalten zu haben.<sup>4</sup> David Freedberg konnte jedoch überzeugend darlegen, dass der junge flämische Maler in intellektuellen römischen Kreisen um Guido Bentivoglio verkehrte.<sup>5</sup> Bentivoglio war vertraut mit der Kunstszene in Flandern. Während seiner Zeit als päpstlicher Nuntius (1607-1616) in den südlichen Niederlande hatte er für Kardinal Borghese Landschaftsgemälde in Antwerpen gekauft und in der Brüssler Werkstatt von Jan Raes Wandteppiche weben lassen.<sup>6</sup> Er verfügte über genügend Kontakte, Kunstsinn und Interesse an flämischer Kunst, um Kenntnis vom Talent des noch jungen, aufstrebenden flämischen Malers zu haben und diesen für sein eigenes Porträt zu engagieren. Laut Bellori soll Van Dyck während seines Aufenthaltes in Rom sogar im Palast Bentivoglios gewohnt haben.<sup>7</sup> Hierbei muss es sich um den heutigen Palazzo Pallavicini-Rospigliosi auf dem Quirinal handeln, welchen Guidos Bruder Enzo 1519 von Scipione Borghese kaufte.<sup>8</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Van Dycks Porträt nach der Fertigstellung in eben diesem Palast hing. Wohl bis zu seinem Tod befand es sich in Bentivoglios Besitz.<sup>9</sup>

<2>

Das Porträt des Kardinals Guido Bentivoglio (Abb. 1) ist unumstritten eines der Hauptwerke Van Dycks aus der Zeit seiner Italienreise. Umso erstaunlicher ist es, dass noch keine umfassende, inhaltliche Deutung des Gemäldes vorliegt. Nachdem die Identifizierung des Porträtierten sowie die Zuschreibung an Van Dyck durch Quellen überliefert sind,<sup>10</sup> hat sich die kunsthistorische Forschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem mit Fragen der Datierung,<sup>11</sup> der Provenienz<sup>12</sup> und der künstlerischen Bedeutung des Gemäldes innerhalb des malerischen Œvres Van Dycks beschäftigt.<sup>13</sup> Jenseits dieser Betrachtung, welche vom Maler und der stilistisch-künstlerischen Qualität des Werkes ausgeht, öffnet sich ein weiteres Feld, welches bisher noch nicht in den Blick genommen wurde: Der Sinngehalt des Bildes und dessen historische Rahmenbedingungen, die Intention des Auftraggebers, welche sich damit verknüpft, und die Umsetzung inhaltlicher Aussagen mit den Mitteln der Malerei. Die folgenden Ausführungen nehmen sich dieses Forschungsdesiderates an.



1. Anthonis van Dyck: Kardinal Guido Bentivoglio, 1622/ 23, Öl auf Leinwand, 196 x 145 cm, Galleria Palatina del Palazzo Pitti, Florenz

## Der Brief im Bild und Bentivoglios diplomatische Karriere

<3>

Beim ersten Blick auf das Gemälde (Abb. 1) sticht sofort ins Auge, dass der Dargestellte die Kleidung eines Kardinals trägt: Die rote Soutane, die in steifen Falten auf den Boden fällt, das weiße, mit feinster Spitze besetzte Chorhemd und den roten Schulterumhang, die Mozetta. Aus diesem Grund hat die Forschung das Porträt Guido Bentivoglios bisher in die Tradition der Kardinalsporträts eingeordnet. Aufmerksamkeit erregt allerdings der Text eines Briefes im Gemälde rechts hinter dem Dargestellten auf dem Tisch. Darauf ist Folgendes zu lesen: »A mon cousin le Card.al / Bentivoglio comprotecteur / de mes affaires / en cour de Rome.«<sup>14</sup> Im Sammlungskatalog des Palazzo Pitti in Florenz von 2003 ist dies erstmals erwähnt. Meines Wissens ist es bisher der einzige Beitrag, welcher darauf hinweist, dass der bildimmanente Text als eine Anspielung auf Bentivoglios Rolle als »protettore della Francia presso la Santa Sede« zu verstehen ist.<sup>15</sup> Allerdings wird dieser deutliche Verweis im Gemälde nicht hinreichend in die Interpretation des Porträts einbezogen.

<4>

Tatsächlich hatte Bentivoglio von 1621 bis 1634 das diplomatische Amt des Komprotectors des französischen Protektorates am römischen Hof inne und arbeitete mit Maurizio von Savoyen zusammen, der zu jener Zeit Protektor war.<sup>16</sup> Die Einrichtung von Länderprotektoraten an der römischen Kurie ist für das 16. und 17. Jahrhundert nachweisbar.<sup>17</sup> Ähnlich den ständigen Gesandtschaften der Fürsten sollten hierbei Kardinäle offiziell die Interessenvertretung einzelner Länder am Hof des Papstes übernehmen.<sup>18</sup> Sichtet man die gut publizierten Schriften und Korrespondenzen Bentivoglios, stößt man auf einen Brief vom 31. Januar 1621, den Bentivoglio von Paris aus an den Papst persönlich richtet. Hierin beschreibt er seine eigenen Vorzüge für das Amt des Komprotectors Frankreichs in Rom gegenüber allen anderen Kardinälen.<sup>19</sup> Offenbar war das Amt neu zu besetzen und Bentivoglio musste sich nach der Zusage des französischen Königs auch die Zustimmung des Papstes einholen, bevor er offiziell ins Amt berufen werden konnte. So hält sich Bentivoglio unter anderem durch seine Erfahrungen als Nuntius in Paris für besonders befähigt, das gute Verhältnis zwischen Frankreich und dem Heiligen Stuhl zu fördern.<sup>20</sup>

<5>

Der Text des Briefes im Bild, »A mon cousin le Card.al / Bentivoglio comprotecteur / de mes affaires / en cour de Rome«,<sup>21</sup> benennt Bentivoglio offensichtlich als Adressat des Briefes in seinem Amt des Komprotectors in Rom. Der Absender des Briefes ist zwar nicht explizit

benannt, für das römische Publikum jener Zeit aber auch nicht schwer zu erraten. Es muss sich um denjenigen handeln, dessen Interessen Bentivoglio am päpstlichen Hof in Rom vertrat. Als Auftraggeber für Komprotektoren kamen nur die Regenten eines Landes in Frage. Einen hilfreichen Hinweis gibt hier die Sprache, in welcher der Brieftext verfasst ist. Die Zeilen sind nicht auf Latein geschrieben, wie es für den internationalen Briefverkehr des 17. Jahrhunderts üblich war, oder auf Italienisch, der Muttersprache Bentivoglios, sondern auf Französisch.<sup>22</sup> Damit ist es naheliegend, dass der Brief im Porträt für den Bildbetrachter erkennbar als ein Brief des französischen Königs gemeint ist. Die Anrede »mon cousin« entspricht der damals üblichen Anrede unter Prinzen, wobei Kardinäle als Prinzen der Kirche eingeschlossen waren.<sup>23</sup> An den gemalten Brief im Bild scheint ein weiteres Papier angehängt, welches ein auf Papier geprägtes Siegel erahnen lässt. Vielleicht soll dies die beglaubigte Amtsurkunde Bentivoglios darstellen. Ob das Siegel als ein für den Betrachter identifizierbares historisches Siegel gemeint ist, kann noch nicht abschließend geklärt werden.

<6>

In den Jahren 1622/23, in denen das Gemälde entstand, konnte Bentivoglio bereits auf eine fünfzehnjährige Karriere als Diplomat höchsten Ranges zurückblicken. Schon 1607, mit nur 29 Jahren, wurde er von Papst Paul V. als Nuntius nach Brüssel berufen.<sup>24</sup> Im Unterschied zu anderen Botschaftern war ein päpstlicher Nuntius nicht nur Repräsentant eines politischen Herrschers, sondern zugleich Vertreter des Oberhauptes der katholischen Kirche. Er besaß die Autorität über die Kirche desjenigen Landes, in welchem er sein Amt ausführte.<sup>25</sup> Nachdem Bentivoglio am 26. März 1616 aus Brüssel nach Rom zurückgekehrt war, wurde er noch im Sommer desselben Jahres als Nuntius nach Paris gesandt und rückte so zum Botschafter einer Nuntiatur ersten Ranges auf.<sup>26</sup> Seine Aufgaben bestanden neben Berichterstattung und zeremonieller Repräsentation des Papstes auch darin, diplomatische Verhandlungen zu führen. Die Instruktionen, welche Bentivoglio vor den jeweiligen Amtsantritten vom römischen Hof erhielt, geben einen Einblick in sein umfangreiches Tätigkeitsfeld als Nuntius.<sup>27</sup> Raffaele Belvederi hat zur diplomatischen Tätigkeit Bentivoglios bereits sehr umfassend geforscht und publiziert und hebt Bentivoglios wichtige Rolle als politischer Akteur im damaligen Europa hervor.<sup>28</sup>

<7>

Als Anthonis van Dyck das Porträt von Guido Bentivoglio malte, war dieser erst seit kurzem aus Paris zurückgekehrt. Er war, wie es seit Pius IV. für päpstliche Botschafter der erstrangigen Nuntiaturen (Wien, Madrid, Paris und Lissabon) am Ende ihrer Amtszeit üblich

war, 1621 zum Kardinal ernannt worden und hatte sich noch von Paris aus um das diplomatische Amt des französischen Komprotektors in Rom beworben.<sup>29</sup> Bentivoglios herausragende Karriere als Diplomat und der Brief im Gemälde, welcher diesen explizit als Komprotektor benennt, lassen es lohnend erscheinen, das Porträt noch einmal genauer zu untersuchen. Im Folgenden werde ich auf die Stellung des Gemäldes innerhalb der Tradition von Kardinalsbildnissen eingehen und im Anschluss daran auf weitere, dem Porträtierten beigegebene Attribute zu sprechen kommen.

### **Zur Tradition des Kardinalsbildnis**

<8>

Unter den Kardinalsporträts lassen sich ab dem 16. Jahrhundert zwei parallel verwendete Darstellungstraditionen ausmachen, die vor allem von Bildern Raffaels aus den Jahren 1509-1519 geprägt wurden.<sup>30</sup> Das im hiesigen Zusammenhang relevante Kompositionsschema stellt die Kardinäle sitzend in einem Kniestück dar.<sup>31</sup> Dabei wird das Modell in einer Dreiviertelansicht wiedergegeben, wobei der Kopf und der Blick des Dargestellten zum Bildbetrachter gerichtet sind. Immer tragen die Kardinäle ihre klerikale Amtstracht: Die rote Soutane, darüber das weiße Chorhemd sowie die rote Mozetta mit der Kapuze und das rote Birett auf dem Kopf. Als Attribut halten einige von ihnen ein weißes Tuch in der Hand. Es könnte sich hierbei um den Manipel handeln. Dieses Mundtuch, welches zurückgeht auf die Serviette bei Gastmählern der römischen Kaiserzeit, verwendeten Kleriker bei der Messfeier.<sup>32</sup> Weitere auf Kardinalsporträts häufig wiederkehrende Attribute sind der Kardinalsring und ein gefaltetes Dokument, vermutlich die Ernennungsurkunde, welche zusammen mit dem Birett vom Papst verliehen wird.

<9>

Wie andere Kardinäle ist Bentivoglio in einem thronartigen Lehnstuhl sitzend gemalt. Außergewöhnlich ist jedoch, dass sich der Ausschnitt nicht auf ein Kniestück beschränkt, sondern den Dargestellten ganzfigurig wiedergibt. Selbst bei Papstporträts kommt eine derart herrschaftliche Präsentation nur selten vor.<sup>33</sup> Zudem erscheint Bentivoglio im Gemälde beinahe lebensgroß. Vom traditionellen Typus des Kardinalsporträts weicht auch die Körperhaltung ab. Statt in einer Dreiviertelansicht sitzt Bentivoglio dem Betrachter beinahe frontal gegenüber, während er den Kopf nach links wendet, so dass der Blick am Betrachter vorbei aus dem Bild gerichtet ist. Für diese Positionierung seines Modells hat sich Van Dyck von Tizians Bildnis Papst Pauls III. inspirieren lassen (Abb. 2).<sup>34</sup>



2. Tizian: Papst Paul III. mit seinen Enkeln Alessandro und Ottavio Farnese, 1546, Öl auf Leinwand, 210 x 174 cm, Museo di Capodimonte, Neapel

<10>

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Bildern besteht darin, dass die Kopfdrehung des Papstes als Hinwendung zu einer weiteren Person im Bild motiviert ist, wohingegen Bentivoglio auf ein für den Betrachter nicht bestimmbares Ziel außerhalb des Bildes blickt. Dieser Kunstgriff hat große szenische Wirkung. Durch die Verschiebung in der Kopf-Körper-Achse entsteht der Eindruck einer Momentaufnahme, wodurch die Illusion von Lebendigkeit gefördert wird. Der Blick aus dem Bild führt zu einer imaginären Erweiterung des Bildraumes. Für diese Geste im Einzelporträt standen Van Dyck weitere Vorbilder zur Verfügung. Ein von Tizian gemaltes Brustporträt sowie ein Kniestück des Kardinals Pietro Bembo und Sebastiano del Piombos Bildnis von Papst Klemens VII. zeichnen sich ebenfalls durch die ungewöhnliche Drehung des Kopfes zur Seite und einen Blick des Porträtierten in unbestimmte Ferne aus.<sup>35</sup> Das Brustporträt Bembos befand sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung Barberini in Rom.<sup>36</sup> Die anderen beiden Gemälde waren während der 20er Jahre des 17. Jahrhunderts, wie Tizians Porträt von Paul III. mit seinen Enkeln, Teil der Sammlung Farnese in Rom, wo Van Dyck sie gesehen haben wird.<sup>37</sup>

<11>

Ebenso erinnern die Ausstattungselemente des Raumes an Tizians Papstporträt: Der geraffte, rote Vorhang, welcher die gesamte rechte obere Ecke des Gemäldes einnimmt, und der rechter Hand des Dargestellten aufgestellte Tisch. Auch hier findet sich bei Van Dyck eine Steigerung dessen, was bei Tizian zu sehen ist. Ganz zu schweigen von anderen Kardinalsbildnissen übertrifft der dargestellte Innenraum selbst das Papstporträt an fürstlichem Prunk. Die dunkelrote Farbe der schweren Samtstoffe dominiert die herrschaftliche Ausstattung, während goldene Zierelemente wirkungsvolle Glanzpunkte setzen. Architektonische Elemente wie Postamente, Basen, Säulen und eine Balustrade deuten Palastarchitektur an. Zwei vergoldete Adler, Wappentiere der Familie Bentivoglio, zieren die Stuhllehne des Porträtierten. Auch letztgenanntes Motiv hat Anthonis van Dyck von Papstporträts übernommen. In Raffaels Bildnissen der Päpste Julius II. und Leo X. flankieren die Wappensymbole auf der Stuhllehne in eben dieser Weise die Köpfe der Porträtierten. Bei Julius II. handelt es sich um Eicheln aus dem Wappen der Della Rovere, bei Leo X. sind es die Goldkugeln als Figuration der ›palle‹ aus dem Wappen der Medici.<sup>38</sup> Die fürstliche Präsentation seiner Person im Porträt wird Bentivoglio vor allem in Zusammenhang mit seiner Rolle als Diplomat, als Repräsentant des französischen Königs, angemessen erschienen sein.

<12>

Nicht nur Komposition und Raumausstattung im Porträt von Guido Bentivoglio sind für Kardinalsbildnisse ungewöhnlich und scheinen sich eher an Papstporträts zu messen, auch die beigegebenen Attribute weichen von der üblichen Darstellung eines Kardinals ab. Zwar zeigt sich Bentivoglio auf den ersten Blick in bekannter Kardinalstracht, auf den zweiten Blick erstaunt jedoch, dass er kein Birett trägt. Bereits auf einer vorbereitenden Ölskizze unter dem Porträt von Virginio Cesarini ist Bentivoglio ohne Kopfbedeckung zu sehen.<sup>39</sup> Hierfür gab es zu jener Zeit kaum Beispiele in der Malerei. In Domenichinos Bildnis des Kardinals Girolamo Agucchio trägt der Dargestellte ebenfalls kein Birett. Der Maler lässt es jedoch nicht ganz aus dem Bild verschwinden, sondern gibt es seinem Modell in die Hand.<sup>40</sup> Bentivoglio fehlt nicht nur das Birett, er verfügt auch über keines der übrigen typischen Attribute eines Kardinals wie das gefaltete Dokument, den Manipel oder den Kardinalsring mit geschliffenem Edelstein.

## Die Deutung der Attribute: Briefe und Blumen

<13>

Statt der typischen Attribute eines Kardinals sind auf dem Porträt neben dem Wappensymbol auf der Stuhllehne ganz andere Gegenstände zu sehen: Zwei Briefe, eine Vase mit Blumen und ein Buch. Auf den Brief im Mittelgrund mit seiner Anspielung auf Bentivoglios Amt des Komprotektors des französischen Königs in Rom bin ich zuvor schon ausführlich eingegangen. Die Bedeutung des Briefes als Medium wird im Porträt gesteigert, indem der Dargestellte einen zweiten, aufgefalteten Brief in den Händen hält. Schon Bellori beschrieb das Bild als ein Porträt Bentivoglios, der gerade vom Lesen eines Briefes aufschauet.<sup>41</sup> Wie der Blick Bentivoglios aus dem Bild, verweisen auch die Briefe auf eine Welt außerhalb des Gemäldes. Das Erhalten von Briefen erinnert implizit an Bentivoglios Rolle als Autor von Briefen und die dafür notwendigen rhetorischen Fähigkeiten. Briefe waren ein außerordentlich wichtiges Medium für die politische und diplomatische Kommunikation jener Zeit. Die Bearbeitung der diplomatischen Post gehörte zu den wesentlichen Aufgaben eines Botschafters. Es mussten Korrespondenzen gepflegt sowie regelmäßig Berichte verfasst werden.<sup>42</sup> Die Briefe verweisen also nicht nur explizit mit Hilfe der lesbaren Anrede auf Bentivoglios aktuelles diplomatisches Amt, sondern stehen als Motiv an sich bereits für seine Tätigkeit als Diplomat.

<13>

Ein für Bildnisse von Männern eher ungewöhnliches Attribut ist die Glasvase mit Blumen, welche neben Bentivoglio auf dem Tisch steht. Dennoch gibt es hierfür bereits aus dem 16. Jahrhundert ein sehr berühmtes Beispiel: Holbeins Porträt des Kaufmann Georg Gisze in der Berliner Gemäldegalerie zeigt Blumen und Kräuter in einer Glasvase, welche auf Charaktereigenschaften des Dargestellten hinweisen.<sup>43</sup> Neben Bentivoglio ließ sich im 17. Jahrhundert auch Maffeo Barberini mit einer Blumenvase porträtieren.<sup>44</sup> In dessen Bildnis ist ein bunter Blumenstrauß gemalt, der wohl auf Barbarinis Rolle als Poet verweisen soll.<sup>45</sup> Eine ähnliche Deutung des Motivs im Porträt von Guido Bentivoglio ist unwahrscheinlich. Die Blumen auf seinem Porträt sind weder in ihrer Farbigkeit, noch in ihrer Mannigfaltigkeit als bunter Strauß dargestellt. Zu sehen sind hingegen eine rote Schwertlilie, zwei rote Rosen und drei rosafarbene Rosen (Abb. 3).





3. Detail aus Abb. 1

<14>

Die Wahl von kleinen Blumenstillleben als Attribut im Porträt steht in Zusammenhang mit einem neuen Interesse an Naturforschung und, damit einhergehend, einem Interesse an diesen Motiven in der Malerei. Im 16. Jahrhundert entstanden zahlreiche illustrierte Kräuter- und Blumenbücher, für deren Zusammenstellung Gelehrte und Künstler mit dem Ziel einer möglichst detaillierten, naturgetreuen Beschreibung und Abbildung der Pflanzenwelt zusammenarbeiteten.<sup>46</sup> Die Begeisterung schlug nicht nur unter Forschern hohe Wellen. An Fürstenhöfen, unter Adligen und wohlhabenden Bürgern wurden botanisch-encyklopädische Buchprojekte gefördert, Gärten angelegt, Pflanzen gesammelt, gehandelt und gezüchtet.<sup>47</sup> Antwerpen, die Geburtsstadt Anthonis van Dycks, war zu jener Zeit nicht nur eines der Zentren botanischer Forschung, hier entstand auch die neue künstlerische Gattung des Blumenstilllebens, welche sich nicht weniger als die Pflanzen selbst, bei den Käufern größter Beliebtheit erfreute.<sup>48</sup>

<15>

Auch Guido Bentivoglio hatte während seiner Zeit als Nuntius in Brüssel für Kardinal Borghese nicht nur Gemälde in Antwerpen gekauft und Wandteppiche in Brüssel in Auftrag gegeben, sondern brachte für den Blumen- und Kräutergarten des Casino Borghese auch niederländische Tulpenzwiebeln mit nach Rom.<sup>49</sup> Sicherlich werden die flämische Herkunft

des Malers und die hervorragende Niederlande-Kenntnis des Auftraggebers ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass auf dem Porträt Guido Bentivoglios in stilllebenartiger Manier eine Blumenvase gezeigt ist. Doch auch in Rom war man in gebildeten Kreisen von der Begeisterung für Naturforschung und Stillleben erfasst.<sup>50</sup> Kardinal Borromeo besaß 1607 mit dem *Früchtekorb* von Caravaggio nicht nur eines der frühesten in Rom geschaffenen Stillleben, sondern stand auch mit dem berühmten flämischen Blumenmaler Jan Brueghel d. Ä. in Kontakt und besaß mindestens sechs Blumenstücke von dessen Hand.<sup>51</sup> In Anbetracht des allgemein verbreiteten Interesses für Blumen im 16. und 17. Jahrhundert und der Tatsache, dass in italienischen Gärten Rosen und Schwertlilien zu den beliebtesten Blumen zählten, kann man davon ausgehen, dass damalige Betrachter des Bentivoglio-Porträts die dargestellten Blumen sicher zu identifizieren wussten.<sup>52</sup>

<16>

Allgemein verweisen Blumen in der christlichen Symbolik auf Vergänglichkeit.<sup>53</sup> Während die rosafarbenen Rosen in Bentivoglios Porträt ihre Blütenköpfe als deutliches Zeichen ihrer Vergänglichkeit zu Boden neigen, stehen die roten Rosen aufrecht in der Vase.<sup>54</sup> Vielleicht meinen die roten Rosen im Gemälde Bentivoglio selbst, dessen Ruhm und Andenken auch mit Hilfe des Porträts nicht vergehen soll. Rote Rosen und Kardinäle haben eine Gemeinsamkeit: Wie die rote Farbe der Kardinalskleidung kann auch das Rot der Rosen Symbol für das Blut der Märtyrer sein.<sup>55</sup> Ein Beispiel für die Assoziation von Rosen mit Kardinälen ist das Emblem eines Kardinals, welches die Illustration einer Rose zeigt und im dazugehörigen Lemma das Blütenkleid der Rose als ›ostrum‹, zu deutsch ›Purpur‹, bezeichnet.<sup>56</sup>

<17>

Möglich ist außerdem, dass die Rosen als Attribut im Porträt herausragende Fähigkeiten und Eigenschaften des Dargestellten unterstreichen sollen: »Die ‚Heilige Schrift‘ vergleicht im Buch Sirach die Ewige Weisheit Gottes mit einer vollkommen schönen, wohlduftenden Rose. Und alle, die sich der Führung der Weisheit überlassen, werden ihrerseits blühenden Rosen an Wasserbächen gleichen.«<sup>57</sup> So können die roten Rosen im Bild mit dem im Kardinals purpur gekleideten Bentivoglio assoziiert werden und diesen als klugen und weisen Mann beschreiben.

<18>

Hinter der Darstellung der Blumen scheint sich jedoch noch eine andere Anspielung auf Bentivoglios diplomatisches Amt zu verbergen. Im *Hortus Eystettensis* von 1613 wird die

Schwertlilie (dort lat. als *gladiolus* benannt) zusammen mit anderen Liliengewächsen der vierten Pflanzengruppe der Sommerblüher zugeordnet.<sup>58</sup> Nach der Form und der Farbe ihrer Blüten werden sechs Arten von Schwertlilien unterschieden. Dabei ist die Schwertlilie mit den roten Blüten, so wie sie auch auf Van Dycks Gemälde zu sehen ist, als »*Gladiolus Italicus*«, also als italienische Art bezeichnet. Auch in John Gérardes *Herball* von 1597 ist der »*Gladiolus italicus*« derart beschrieben.<sup>59</sup> So verweist die Schwertlilie im Bild über die Identifizierung ihres Namens auf Italien.

<19>

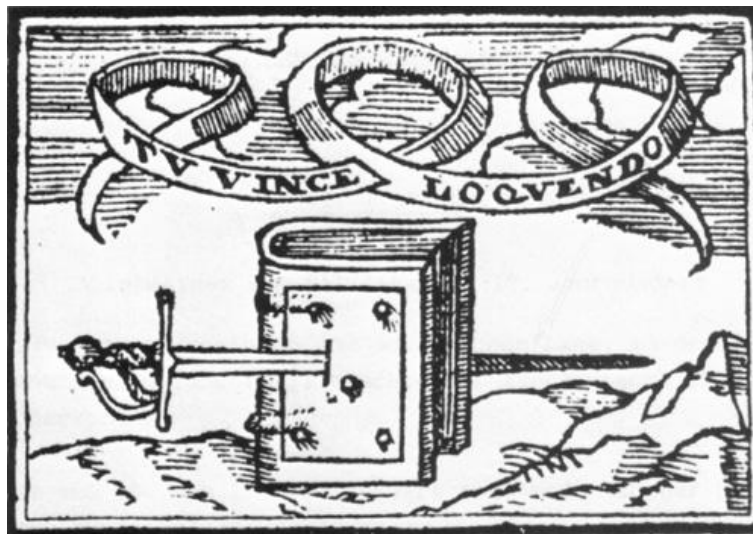
Ähnlich könnten die dargestellten Rosen als Hinweis auf Frankreich gemeint sein. Bei den roten Rosen im Bild muss es sich um eine Variante der alten Rosenart »*Rosa gallica*« handeln.<sup>60</sup> Typisches Merkmal einer Gallicarose ist die rote Blütenfarbe.<sup>61</sup> Sie ist die älteste Kulturrose Europas und wurde bereits im 13. Jahrhundert in Frankreich angebaut.<sup>62</sup> Für sein Werk *Les Roses* (1817-1824), welches als wertvolle Dokumentation alter Rosenarten gilt, fertigte der französische Hofmaler Pierre-Joseph Redouté eine ganze Reihe an Illustrationen verschiedener Gallicavarianten an, die auch als solche benannt sind.<sup>63</sup> Anders als David Austin annimmt, kommt die Bezeichnung »*Rosa gallica*« nicht erst zur Mitte des 17. Jahrhunderts auf.<sup>64</sup> Bereits 1514 in Paris und 1518 in Lyon wird ein Arzneibuch des französischen Arztes Symphorien Champier gedruckt, welches folgenden Titel trägt: *Rosa Gallica aggregatoris Lugdunensis domini Symphoriani Champerij: omnibus sanitatem affectantibus utilis & necessaria*.<sup>65</sup> Der Titelholzschnitt zeigt vermutlich den Autor selbst mit einer überdimensional großen »*Rosa gallica*« in der Hand.

<20>

In illustrierten Kräuter- und Gartenbüchern der Zeit werden Rosen der Gallicasorte auch häufig als »*Rosa provincialis*« bezeichnet.<sup>66</sup> Das Adjektiv »*provincialis*« verweist dabei auf die südöstlich von Paris gelegene französische Stadt Provins. Vom 13. bis zum 19. Jahrhundert war Provins berühmt für Anbau, Verarbeitung und Handel mit der »*Rosa gallica*« und für die daraus gewonnenen vor allem medizinischen Produkte.<sup>67</sup> Auch eine Benennung als Provins-Rose würde folglich einen Bezug zu Frankreich herstellen. So könnte die Darstellung einer »*Rosa gallica*« und eines »*Gladiolus italicus*« im Porträt Guido Bentivoglios von zeitgenössischen Betrachtern als Hinweis auf dessen aktuelles diplomatisches Amt als Komprotektor Frankreichs in Rom verstanden worden sein. Bemerkenswert ist hierbei, dass Bentivoglio in den Akten der damaligen Zeit als »*Galliae Comprotector*« geführt wurde.<sup>68</sup>

<21>

Die Bezeichnung der Schwertlilie lässt eine noch weiterführende Ausdeutung vermuten. Im Italienischen wird die Schwertlilie ›gladiolo‹ genannt und leitet sich vom lateinischen Wort ›gladiolus‹ ab, was so viel wie ›kleines Schwert‹ bedeutet.<sup>69</sup> In dem Emblembuch *Emblemas Morales* von 1610 gibt es ein Sinnbild, welches, die Schlechtigkeit des Krieges vor Augen, den Leser dazu auffordert, durch Sprechen zu siegen: ›Tu vince loquendo‹ – eine Aufforderung also zur Diplomatie.<sup>70</sup> Dargestellt ist ein kleines Schwert, welches in einem Buch steckt (Abb. 4).



4. Emblem ›Tu vince loquendo‹ aus: Sebastián de Covarrubias Orozco: *Emblemas Morales*, 1610

<22>

Vielleicht muss man die Schwertlilie und das nur schwer erkennbare, in Leder gebundene Buch auf dem Tisch im Gemälde in diesem Sinne zusammen lesen. Da man aus Gründen des Dekorums auf einem Kardinalsporträt schwerlich ein Schwert in einem Buch steckend zeigen konnte, mag die Schwertlilie in der Blumenvase hier die symbolische Rolle des Schwertes übernehmen und zusammen mit dem Buch Bentivoglio als Diplomaten rühmen. So wären die Blumen im Porträt Guido Bentivoglios nicht nur Symbole der Vergänglichkeit und Verweis auf den Kardinal, sondern vor allem Anspielung auf Bentivoglios Klugheit und diplomatische Fähigkeiten. Zusätzlich würde mit den geografischen Bezügen zu Frankreich und Italien auf seine derzeitige diplomatische Rolle als französischer Komprotektor in Rom hingewiesen, welche in dem daneben liegenden Brief explizit benannt ist.

<23>

Für sein Porträt ließ sich Guido Bentivoglio von Anthonis van Dyck in seiner Doppelrolle als Kardinal und als Diplomat darstellen. Die Kardinalskleidung bezeugt Bentivoglios hohen Rang innerhalb der kirchlichen Hierarchie. Die Ernennung zum Kardinal steht allerdings nicht im Mittelpunkt des Porträts. Keine der Kardinalsinsignien, ja noch nicht einmal das Birett ist im Bild präsent. Auf Wunsch seines Auftraggebers inszeniert der Maler diesen in seiner Rolle als hochrangiger Diplomat. Die Attribute im Gemälde verweisen auf Bentivoglios Fortführung seiner diplomatischen Karriere im Amt des Komprotektors für den französischen König am päpstlichen Hof in Rom.

### **Bildnachweis**

Abb. 1 und Abb. 3: Florenz, Galleria Palatina © 2011 Photo Scala, Florenz (mit freundlicher Genehmigung des Ministero Beni e Att. Culturali)

Abb. 2: Neapel, Museo di Capodimonte © 2011 Photo Scala, Florenz (mit freundlicher Genehmigung des Ministero Beni e Att. Culturali)

Abb. 4: Arthur Henkel/Albrecht Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Sonderausgabe. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 1978, Spalte 1290. (mit freundlicher Genehmigung des Metzler Verlages, Stuttgart)

### **Zur Autorin**

Studium der Kunstgeschichte und Germanistischen Literaturwissenschaft in Halle (Saale), Rom und Freiburg i. Br., 2008 Studienabschluss mit einer Magisterarbeit zu ›Diplomatenporträts von Anthonis van Dyck. Drei Bildnisse aus der Zeit seines Aufenthaltes in Rom‹, seit 2009 Dissertationsprojekt ›Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit‹ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, gefördert von der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Die Autorin lebt und arbeitet in Berlin.

E-mail: LydiaDorn@gmx.net

---

1 Die folgenden Ausführungen sind Teilergebnis meiner Magisterarbeit ›Diplomatenporträts von Anthonis van Dyck. Drei Bildnisse aus der Zeit seines Aufenthaltes in Rom‹ (eingereicht im Januar 2008 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., unveröffentlicht)

2 Zu Van Dycks Rom-Aufenthalt vgl.: Luciano Arcangeli: Van Dyck a Roma, in: Anton van Dyck, Riflessi italiani, Ausst. Kat. Palazzo Reale, Mailand, hg. v. Maria G. Bernardi, Mailand 2004, S. 83-85. Van Dycks Aufenthalt und Schaffen in Italien ist insgesamt noch unzureichend erforscht. Die meisten wissenschaftlichen Arbeiten zu Van Dyck konzentrieren sich auf dessen Frühwerk oder

seine Zeit als Hofmaler in England. Aus den Jahren seiner Italienreise fanden hauptsächlich die Genueser Adelsporträts und das *Italienische Skizzenbuch* Beachtung. So bleibt die Dissertation *Van Dyck in Italy* von Susan J. Barnes aus dem Jahr 1986 noch immer das Hauptwerk zum Italienaufenthalt des flämischen Malers. In jüngerer Zeit wurden, vor allem in Zusammenhang mit den beiden Ausstellungen 1997 in Genua und 2004 in Mailand, einige italienische Texte zum Thema publiziert. Auch hier liegt der Schwerpunkt jedoch auf Van Dycks Zeit in Genua. Vgl.: Susan J. Barnes: *Van Dyck in Italy: 1621-1628* (Diss. Univ. New York 1986), New York 1986; *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, Ausst. Kat. Palazzo Ducale, Genua, hg. v. Susan J. Barnes/Piero Boccardo u.a., Mailand 1997; *Anton van Dyck, Riflessi italiani*, Ausst. Kat. Palazzo Reale, Mailand, hg. v. Maria G. Bernardi, Mailand 2004.

3 Vgl.: A. Merola: Bentivoglio, Guido, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, hg. v. Benvenuto Bertoni, Bd. 8, Rom 1966, S. 634-638.

4 Rubens erhielt 1601 den Auftrag für ein Triptychon für *Santa Croce di Gerusalemme* und 1606 für das Hauptaltarbild von *Santa Maria in Vallicella*, die *Chiesa Nova*, vgl.: Erik Larsen: *Seventeenth century flemish painting*, Freren 1985, S. 93-95 u. 101-103.

5 David Freedberg: *Van Dyck and Virginio Cesarini: A Contribution to the Study of Van Dyck's Roman Sojourns*, in: *Van Dyck 350. Studies in the History of Art 46* (Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium University of Maryland at College Park, 8.-9. Feb. 1991), hg. v. Susan J. Barnes/Arthur K. Wheelock Jr., Washington 1994, S. 153-174.

6 Vgl.: Janet Southorn: *Les Bentivoglio, mécènes, agents artistique et impreari. Les activités d'une famille italienne comme intermédiaires pour protection et la collection d'art en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle*, in: *Revue de l'art* 77, 1987, S. 22-25, hier S. 23.

7 Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rom 1672, Nachdruck hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 271-284, hier S. 273; *Anthony van Dyck*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, hg. v. Arthur K. Wheelock Jr./Susan J. Barnes u.a., Washington 1990, S. 164-166, Anm. 1.

8 Vgl.: *Rubens e la seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Ausst. Kat. Palazzo Pitti, Florenz, hg. v. Didier Bodart, Florenz 1977, S. 114; Southorn 1987 (wie Anm. 6), S. 22; Susan J. Barnes/Nora De Poorter u.a. (Hg.): *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven/London 2004, S. 175.

9 Vgl.: Erik Larsen: *The Paintings of Anthonis van Dyck* (2 Bde.), Bd. 2, Freren 1988, S. 136; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175.

10 Bellori [1672] 1976 (wie Anm. 7), S. 273; *Louvre-Manuskript 1769-1791: La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*. Manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme, hg. v. Erik Larsen, Brüssel 1975, S. 57. Dies sind die wichtigsten, uns überlieferten schriftlichen Quellen zu Van Dycks Aufenthalt in Italien.

- 11 Zur Datierung 1622 siehe: Freedberg 1994 (wie Anm. 5), S. 153. Zur Datierung 1623 siehe: Emil Schaeffer: Van Dyck. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst, Bd. 13), Stuttgart/Leipzig 1909, S. 504; 100 Opere di Van Dyck, Ausst. Kat. Palazzo dell' Accademia, Genua, v. M. Rogers/A. D'Hulst u.a., Genua 1955, S. 24; Larsen 1988 (wie Anm. 9), S. 136-137. Beide Datierungen halten für möglich: Ausst. Kat. Florenz 1977 (wie Anm. 8), S. 114; Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 202; Barnes/De Poorter u.a. 2004, (wie Anm. 8) S. 175.
- 12 Zur Provenienz: Bis zu Bentivoglios Tod 1644 befand sich das Porträt wohl in seinem Besitz. Vgl.: Larsen 1988 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 136; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175. Danach wurde es an seinen Neffen Annibaldi Bentivoglio vererbt, der von 1645 bis 1652 Nuntius in Florenz war und es nach Ende seiner Amtszeit Ferdinando II de' Medici schenkte. Vgl.: La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti (2 Bde.), Samml. Kat. Palazzo Pitti, Florenz, hg. v. Marco Chiarini/Serena Padovani, Bd. 2, Florenz 2003, S. 160. Erst seit Ende des 17. Jahrhunderts hing das Porträt im Palazzo Pitti in Florenz. Vgl.: Larsen 1988 (wie Anm. 9), S. 136. Zuvor muss es sich im Palazzo del Gran Duca, dem heutigen Palazzo Vecchio befunden haben, was nicht nur Bellori erwähnt, sondern auch B. Grangier de Liverdis, der es auf seiner Reise durch Italien an jenem Ort betrachtet. Vgl.: Bellori [1672] 1976 (wie Anm. 7), S. 273; B. Grangier de Liverdis: Journal d' un voyage de France et d' Italie, fait par un gentil-homme françois l' année 1661, 2. Aufl., Paris 1679, S. 216-218. Bei den Napoleonischen Feldzügen wurde das Gemälde, wie viele andere, 1799 im Palazzo Pitti abgehängt und nach Paris transportiert, wo es im August 1801 eintraf. Bis 1815 wurde es im Musée Napoléon in Paris gezeigt, bevor es im selben Jahr zurückgegeben wurde. Seitdem befindet es sich wieder im Palazzo Pitti. Vgl.: Marie-Louise Blumer: Catalogue des peintures transportées en France de 1796 à 1814, in: Bulletin de la société de l'histoire de l' art français, 1936, S. 244-348, hier S. 244-245.
- 13 Im Vordergrund stehen hierbei stilistische und technische Fragen zum malerischen Duktus des Künstlers sowie zu Entwürfen und Inspirationsquellen als Bestandteil der Bildgenese. Hervorgehoben wird immer wieder das starke Interesse Van Dycks an der venezianischen Malerei und im Besonderen an den Werken Tizians. Zu Van Dycks Interesse an Tizian vgl.: T. Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farben, Frankfurt 1935, S. 228 u. 230-231; Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 98-99 u. 201; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175. Mit der Entstehung des Gemäldes werden zwei Entwürfe in Zusammenhang gebracht. Zum einen eine Stift- und Pinselzeichnung im Petit Palais in Paris, die eine wesentlich konventionellere Haltung eines sitzenden Kardinals zeigt. Vgl.: Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175; Horst Vey: Die Zeichnungen Anton van Dycks (2 Bde.), Bd. 1, Brüssel 1962, S. 241-243. Erwähnung findet die Zeichnung außerdem in: Ausst. Kat. Florenz 1977 (wie Anm. 8), S. 114; Larsen 1988 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 136; Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 202 u. 101, Anm. 112; Gustav Glück: Van Dyck. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst, Bd. 13), Stuttgart 1931, S. 540; Jules Guiffrey: Antoine Van Dyck. Sa vie et son œuvre, Paris 1882, S. 54. Vey und Guiffrey benennen auch die Möglichkeit, dass die Zeichnung eventuell mit einem verlorenen Porträt von Maffeo Barberini in Zusammenhang stehen könnte. Glück und Larsen sind nicht völlig überzeugt, dass es sich um eine Vorstudie zum Porträt von

Guido Bentivoglio handelt. Zum anderen wurde bei einer Röntgenuntersuchung des Porträts von Virgilio Cesarini in der Eremitage unter der obersten Farbschicht eine Ölskizze der endgültigen Fassung des Porträts von Guido Bentivoglio entdeckt. Sehr wahrscheinlich diente dieser Entwurf Van Dyck als Modell für den Auftraggeber. Vgl.: Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 203, Anm. 1; Larsen 1988 (wie Anm. 9), Bd. 2, S.137; Ausst. Kat. Washington 1990 (wie Anm. 7), S. 164; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175. Die Ölskizze findet außerdem Erwähnung bei Susan Barnes: Van Dyck and George Gage, in: *Art and Patronage in the Caroline Courts. Essays in honour of Sir Oliver Millar*, hg. v. David Howarth, Cambridge 1993, S. 1-11, hier S. 8; Van Dyck 1599-1641, Ausst. Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen u. Royal Academy of Arts, London, hg. v. Christopher Brown/Hans Vlieghe, München 1999, S. 21. Eine weitere Studie zum Bild eines Prälaten, die Pauli in die Diskussion einbrachte sowie zwei Ölskizzen mit Darstellungen aus dem Leben eines Kardinals, von Friedeberg angeführt, und eine angeblich erste Version des Gemäldes, die Torriti beschreibt, werden von der neueren Forschung nicht als Werke Van Dycks anerkannt. Vgl. dazu: G. Pauli: Zeichnungen Van Dycks in der Bremer Kunsthalle, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 19, 1908, S. 82-88, hier S. 88; M. Friedeberg: Über zwei Darstellungen aus dem Leben des Kardinal Bentivoglio von Van Dyck, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 60, Nov. 1926, S. 173-178; Piero Torriti: *Apporti Toscani e Lombardi*, in: *La Pittura a Genova e in Liguria* (2 Bde.), hg. v. Colette Bozzo Dufour/Gianfranco Bruno u.a., Bd. 2: *Dal Seicento al primo Novecento*, Genua 1987, S. 13-58, hier S. 56. Zur neueren Forschung vgl.: Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175.

14 Samml. Kat. Palazzo Pitti, Florenz, hg. v. Marco Chiarini/Serena Padovani, Bd. 2, Florenz 2003, S. 160. Übersetzung der Verfasserin: An meinen Cousin, den Kardinal Bentivoglio, Vertreter meiner Angelegenheiten am Hofe in Rom.

15 Ebd. Übersetzung der Verfasserin: Vertreter Frankreichs am Heiligen Stuhl (gemeint ist das päpstliche Rom).

16 Vgl.: Ludwig Freiherr von Pastor: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. Gregor XV und Urban VIII. 1621-1644* (*Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 Bde.), Bd. 13, 1.-7. Aufl., Freiburg i. Br. 1928, S. 54 u. 523; Josef Wodka: *Zur Geschichte der nationalen Protektorate der Kardinäle an der römischen Kurie* (*Publikationen des ehemaligen Österreichischen Historischen Institutes in Rom*, Bd. 4), Innsbruck/Leipzig 1938, S. 104.

17 Vgl.: Wodka 1938 (wie Anm. 16), S. 1.

18 Vgl.: Wodka 1983 (wie Anm. 16), S. 2 u. 4.

19 Vgl.: Guido Bentivoglio: *La Nunziatura di Parigi. Lettere Diplomatiche dal 1616 al 1621*, in: Guido Bentivoglio: *Memorie e Lettere, Nachdruck verschiedener Schriften und Briefe Bentivoglios*, hg. v. Costantino Panigada, Bari 1934, S. 299-376, hier S. 370-376.

20 Vgl.: Ebd.



- 21 Samml. Kat. Florenz 2003 (wie Anm. 14), S. 160. Übersetzung der Verfasserin: An meinen Cousin, den Kardinal Bentivoglio, Vertreter meiner Angelegenheiten am Hofe in Rom.
- 22 Zum Gebrauch von Latein als gängige Sprache des internationalen Schriftverkehrs im 17. Jahrhundert vgl.: Sabine Pénot: Sprechende Bilder – lesbare Briefe. Zum Briefmotiv in der Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts (Diss. Univ. Freiburg), Mikrofiche, Freiburg 2001, S. 99.
- 23 Vgl.: Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome, Ausst. Kat. Museum of Fine Arts, Houston u. National Gallery, London, v. Edgar Peters Bowron/Peter Björn Kerber, Houston 2007, S. 121.
- 24 Vgl.: Merola 1966 (wie Anm. 3), S. 635; Raffaele Belvederi: Guido Bentivoglio. Diplomatico (2 Bde.), Bd. 1, Rovigo 1948, S. XXXIII; Raffaele Belvederi: Guido Bentivoglio e la politica europea del suo tempo. 1607-1621, Padua 1962, S. 50.
- 25 Vgl.: Luca Riccardi: An Outline of Vatican Diplomacy in the Early Modern Age, in: Politics and Diplomacy in Early Modern Italy. The Structure of Diplomatic Practice, 1450-1800, hg. v. Daniela Frigo, Cambridge 2000, S. 95-108, hier S. 100.
- 26 Zu Bentivoglio vgl.: Belvederi 1948 (wie Anm. 24), S. XXXIX. Zu Nuntiatoren ersten Ranges vgl.: Ebd., S. XXIII; Belvederi 1962 (wie Anm. 24), S. 51.
- 27 Für die Nuntiatur in Brüssel erhielt Bentivoglio vor Amtsantritt folgende Instruktion: »procurare il libero esercizio dei cattolici in caso di tregua fra la Spagna e le Province Unite; far spariere i sospetti fra l'arciduca Alberto ed Ernesto di Baviera [...]; favorire la andata dei Gesuiti in Inghilterra; tenere uniti a Roma gli Arciduchi; sorvegliare i costumi degli ecclesiastici [...] e la disciplina nei conventi [...]; vigilare sui libri nuovi; togliere gli abusi nella nomina ai benefici concistoriali; difendere i prelati e i rifugiati cattolici. Il Nunzio deve tener presente questi consigli: circospezione nei rapporti con le autorità civile; nessun atto ostile alla materia del placet; dissimulazione sugli aiuti francesi ai ribelli, diffidenza verso l'ambasciatore inglese [...].« aus: Belvederi 1948 (wie Anm. 24), S. XXXII-XXXIII.

Deutsche Übersetzung der Verfasserin: Im Falle eines Waffenstillstandes zwischen Spanien und den Vereinigten Provinzen eine freie Ausübung des katholischen Glaubens sicherzustellen, den Argwohn zwischen Erzherzog Alberto und Ernst von Bayern zu beseitigen [...]; eine Etablierung der Jesuiten in England zu unterstützen, für die weitere Verbundenheit der Erzherzöge mit Rom zu sorgen, die Gewohnheiten der Geistlichen [...] und die Ordnung in den Klöstern zu beaufsichtigen [...]; über deren Publikationen zu wachen, den Missbrauch in der Zuweisung von durch das Konsistorium verliehenen Kirchengütern zu beenden und katholische Prälaten und Flüchtlinge zu schützen. Der Nuntius solle folgende Ratschläge befolgen: Vorsicht im Umgang mit bürgerlichen Autoritäten; kein schädlicher Angriff zum Thema placet; sich verstellen gegenüber den französischen Unterstützern der Rebellen; Misstrauen gegenüber dem englischen Botschafter [...].

Für die Nuntiatur in Paris erhielt Bentivoglio vor Antritt eine Anweisung, die Pastor folgendermaßen zusammenfasst: »Befestigung eines guten Einvernehmens zwischen Frankreich und Spanien,

Sorge für die Nomination tüchtiger Bischöfe, Beförderung der katholischen Reformation durch Berufung von Provinzial- und Diözesansynoden und anderen Maßregeln, Abschaffung des Appells gegen Missbrauch der geistlichen Amtsgewalt an den weltlichen Richter, endlich Behinderung der literarischen Bekämpfung des Katholischen Glaubens und der päpstlichen Autorität.« aus: Ludwig Freiherr von Pastor: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. Leo XI und Paul V. 1605-1621 (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 16 Bde.), Bd. 12, 1.-7. Aufl., Freiburg i. Br. 1927, S. 339.

28 Vgl.: Belvederi 1948 (wie Anm. 24); Belvederi 1962 (wie Anm. 24).

29 Zum Kardinalstitel ehemaliger Nuntien vgl.: Arthur Wynen: Die Päpstliche Diplomatie. Geschichtlich und rechtlich dargestellt (Das Völkerrecht. Beiträge zum Wiederaufbau der Rechts- und Friedensordnung der Völker, Heft 10), Freiburg i. Br. 1922, S. 90. Zu Bentivoglios Ernennung zum Kardinal vgl.: Merola 1966 (Anm. 3), S. 637-638. Zu Bentivoglios Bewerbung um das Amt des Komprotectors vgl.: Bentivoglio [1616-1621] 1934 (wie Anm. 19), S. 370-376.

30 Ausführlich habe ich die beiden Kompositionsschemata des Kardinalsporträts anhand entsprechenden Bildmaterials in meiner Magisterarbeit nachgewiesen (Diplomatenporträts von Anthonis van Dyck. Drei Bildnisse aus der Zeit seines Aufenthaltes in Rom, Univ. Freiburg i. Br., unveröffentlicht).

31 Diese Darstellung in ehrwürdiger Sitzposition scheint von der Tradition der Papstporträts abgeleitet, für welche Raffaels Porträts von Papst Julius II. und Papst Leo X. richtungsweisend waren. Vgl.: Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 96; Harold E. Wethey: The Paintings of Titian (3 Bde.), Bd. 2: The Portraits, London 1971, S. 122. Bram Kempers hat darauf hingewiesen, dass wiederum das Gemälde Sebastiano del Piombos von Kardinal Bandinello Sauli mit drei weiteren Männern den Anstoß zu Raffaels Gruppenporträt von Leo X. gegeben haben könnte. Vgl.: Bram Kempers: The Canonical Portrait of a Cardinal: Bandinello Sauli, Raphael and Sebastiano del Piombo, in: Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati, hg. v. Marco Gallo, Rom 2001, S. 7-21, hier S. 15.

32 Vgl.: Robert Lesage: Liturgische Gewänder und Geräte (Die Liturgie der Kirche, Bd. 7), Aschaffenburg 1962, S. 91-92. Im Laufe der Zeit wurde das einfache Mundtuch zu einem bestickten Seidenband mit Fransen. Während in den Porträts des 16. Jahrhunderts noch das einfache Manipel als Zeichen liturgischer Tätigkeit zu sehen ist, findet sich auf dem Gemälde von Domenichino: *Papst Gregor XV. mit seinem Kardinalnepoten Ludovico Ludovisi* aus dem 17. Jahrhundert, heute im Musée de Béziers, bereits die bestickte und mit Fransen gezielte Ausführung.

33 Als Beispiele für ganzfigurige Papstporträts in Öl sind hier anzuführen: Tizian, *Papst Paul III. mit seinen Enkeln Alessandro und Ottavio Farnese* von 1546 im Museo di Capodimonte in Neapel und Domenichino, *Papst Gregors XV. mit seinem Kardinalnepoten Ludovico Ludovisi* um 1621-1623 im Musée de Béziers. Eine Tendenz des verlängerten Kniestückes bei Kardinalsporträts des 17.

Jahrhunderts wird an Domenichinos Porträt von *Kardinal Giovanni Bonsi* im Musée Fabre in Montpellier deutlich.

34 Vgl.: Hetzer 1935 (wie Anm. 13), S. 228; Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 98-99; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175.

35 Vgl.: Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 98; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8), S. 175. Tizians Brustporträt von Kardinal Pietro Bembo befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington D.C., während das etwas verkürzte Kniestück Tizians von Pietro Bembo im Museo di Capodimonte ausgestellt ist. Sebastiano del Piombos Bildnis von Papst Klemens VII. befindet sich im Museo di Capodimonte in Neapel.

36 Vgl.: Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000, S. 172.

37 Die Darstellung des sitzenden Bembo war vermutlich, wie Tizians Porträt von Paul III. mit seinen Enkeln, Bestandteil der Sammlung Farnese in Rom, bis es, wie letztgenanntes, zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach Parma gebracht wurde und 1680 dort im Inventar der Familie Farnese benannt ist. Vgl.: Wethey 1971 (wie Anm. 31), S. 83 u. 125. Zur Provenienz von Sebastiano del Piombos Porträt von Papst Klemens VIII. vgl.: Samml. Kat. Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel, hg. v. Nicola Spinosa, Neapel 1994, S. 50. Dass Van Dyck den Palazzo Farnese in Rom besucht hat, um die dortigen Gemälde zu sehen, lässt sich nicht nur aus seiner Skizze nach Tizians *Paul III. mit Enkeln* schließen, sondern wird auch durch Van Dycks Auflistung von Sammlungen mit Werken Tizians am Ende seines Skizzenbuches bestätigt, in welcher der »palazzo farnese« auftaucht. Vgl.: Gert Adriani: Anton Van Dyck. Italienisches Skizzenbuch (Eine Nachauflage der 1940 von Gert Adriani herausgegebenen Lichtdruck-Publikation mit Erläuterungen und Katalog versehen), Wien 1965, S. 34 u. fol. 120r.

38 Vgl.: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 146. Tatsächlich lassen sich die Kugeln (palle) auch auf anderen Porträts von Medicipäpsten in gleicher Form finden, z.B. auf dem Porträt eines unbekanntes Malers von Papst Sixtus V. in der Pinacoteca Vaticana, Vatikanstadt, oder auf Antonio Scavatis Porträt von Papst Leo XI. im Sala dei Focconi des Vatikanischen Palastes, Vatikanstadt.

39 Bei Röntgenuntersuchungen des Van Dyck-Porträts von Virgilio Cesarini in der Eremitage wurde unter der obersten Farbschicht eine Ölskizze der endgültigen Fassung des Porträts von Guido Bentivoglio entdeckt. Vgl.: Barnes 1986 (wie Anm. 2), S. 203, Anm. 1; Larsen 1988 (wie Anm. 9), Bd. 2, S.137; Ausst. Kat Washington 1990 (wie Anm. 7), S. 164; Barnes/De Poorter u.a. 2004 (wie Anm. 8) S. 175.

40 Die Rede ist von Domenichinos *Porträt des Kardinal Girolamo Agucchi*, 1604/05, in den Gallerie degli Uffizi in Florenz.

41 Vgl.: Bellori [1672] 1976 (wie Anm. 7), S. 273.

42 Zu Nuntiaturreportagen vgl.: Pierre Louis Surchat: Die Nuntiaturreportagen von Ranuccio Scotti in Luzern 1630-1639. Studien zur päpstlichen Diplomatie und zur Nuntiaturreportagen des 17. Jahrhunderts

- (Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 36. Supplementheft), Freiburg i. Br. 1979, S. 27-29.
- 43 Samml. Kat. *Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz* (3. überarb. Aufl.), München/Berlin/London u.a. 2008, S. 42.
- 44 Das Porträt befindet sich in der Galleria Corsini in Florenz. Nachdem es lange Zeit als Werk Caravaggios gegolten hatte, wird es mittlerweile Nicodemo Ferrucci zugeschrieben. Vgl.: Sebastian Schütze: Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII. und die Entstehung des römischen Hochbarock, München 2007, S. 153.
- 45 Nicodemo Ferruccis Porträt von Maffeo Barberini befindet sich in der Galleria Corsini in Florenz. Sebastian Schütze hat hervorgehoben, dass Maffeo Barberini nicht nur Kirchenmann, sondern auch Dichter gewesen ist. Vgl.: Schütze 2007 (wie Anm. 44), S. 27-30. Ich denke, dass die Attribute der Bücher und Blumen im Porträt auf seine Rolle als Poet verweisen. In den Rhetorik-Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts taucht der Blumenstrauß als Metapher einer Methode intertextueller Arbeit auf, welche sich der Addition verschiedener Zitate bedient. Vgl.: Victor I. Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, S. 153-154.
- 46 Vgl.: Sybille Ebert-Schifferer: Die Geschichte des Stillebens, München 1998, S. 36 u. 53-60; Zur Bedeutung und Geschichte der Naturstudie in der Kunst vgl.: Karl Schütz: Naturstudien und Kunstammerstücke, in: Sinn und Sinnlichkeit. Das Flämische Stilleben 1550-1680, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien u. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, Lingen 2002, S. 60-66.
- 47 Vgl.: Ebert-Schifferer 1998 (wie Anm. 46), S. 53-63.
- 48 Zu Antwerpen als eines der naturwissenschaftlichen Forschungszentren in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl.: Ebert-Schifferer 1998 (wie Anm. 46), S. 60. Zur Entstehung des flämischen Blumenstilllebens vgl.: Klaus Ertz: Blumenstillleben, in: Sinn und Sinnlichkeit. Das Flämische Stilleben 1550-1680, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien u. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, Lingen 2002, S. 278-285.
- 49 Zu den Kunstaufträgen und –ankäufen Bentivoglios vgl.: Southorn 1987 (wie Anm. 6), S. 23. Zu den mitgebrachten Tulpenzwiebeln vgl.: Ludwig Freiherr von Pastor: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. Leo XI und Paul V. 1605-1621 (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 16 Bde.), Bd. 12, 1.-7. Aufl., Freiburg i. Br. 1927, S. 639-640. In den Niederlanden war besonders die Tulpe zum Luxusgut und Modeartikel geworden. Die Entwicklung des Handels und der Spekulation mit Tulpenzwiebeln ist heute unter dem Begriff Tulpomanie bekannt und löste 1636/37 ein wirtschaftliches Desaster aus. Vgl.: Pieter Biesboer: Tulpomanie – Tulpenzucht und Tulpenhandel in den Niederlanden, in: Tulpomanie. Die Tulpe in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlung, Schloss Pillnitz, Dresden, hg. v. André van der Goes, Zwolle 2004, S. 47-53; Anne Goldgar: Kunst und Natur – Sammelust und Tulpenhandel in den Niederlanden, in: Tulpomanie. Die Tulpe in der Kunst des 16. und 17.

Jahrhunderts, Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlung, Schloss Pillnitz, Dresden, hg. v. André van der Goes, Zwolle 2004, S. 55-61.

50 Vgl.: Ebert-Schifferer 1998 (wie Anm. 46), S. 80-84.

51 Vgl.: Zu Caravaggio vgl.: Ebd. S. 80. Zu Brueghel vgl.: Ebd. S. 84; John Longman: De markt voor Nederlandse stilleben, 1600-1720, in: Het Nederlandse Stilleven 1550-1720, Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam, u. The Cleveland Art Museum, Cleveland, hg. v. Alan Chong/Wouter Kloek, Zwolle 1999, S. 87-102, hier S. 89.

52 Zum Blumenschmuck des Italienischen Gartens vgl.: Günter Mader/Laila Neubert-Mader: Italienische Gärten, Darmstadt 1988, S. 101.

53 Vgl.: Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten, München 1975, S. 66; Manfred Lurker (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 103; Udo Becker: Lexikon der Symbole, Freiburg i. Br. 1992, S. 46; Ebert-Schifferer 1998 (wie Anm. 46), S. 63. Speziell die prächtigen Blüten der Rose und der Lilie galten schon in der Antike als Vergänglichkeitssymbol. Vgl.: Dorothea Forstner/Renate Becker: Lexikon christlicher Symbole, Wiesbaden 2007, S. 281.

54 In der Emblematik dienen Rosen häufig als Symbol für Vergänglichkeit, wobei sich auch hier Beispiele anführen lassen, in welchen die Blumen ihre Blütenköpfe hängen lassen oder bereits Blütenblätter verlieren. Vgl.: Jacobus Boschius: Symbolographia. Sive de arte symbolica sermones septem, Augsburg/Dillingen 1701, Nachdruck hg. v. Inge Schwaz-Winklhofer (Instrumentaria Artium, Bd. 6), Graz 1972, Classis II, Tab. XXVII No. DXLI, Tab. XXIX No. DLXXX, Tab. XXXIII No. DCXXXIX und Classis III, Tab. XLVII No. CMXVI.

55 Zur Deutung der Rose vgl.: Lurker 1991 (wie Anm. 53), S. 630; Sachs/Badstübner/Neumann 1975 (wie Anm. 74), S. 53; Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, 6. erw. Aufl., Köln 1981, S. 248; Riklef Kandeler: Symbolik der Pflanzen und Farben. Botanische Kunst- und Kulturgeschichte in Beispielen (Abhandlung der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich, Bd. 33), Wien 2003, S. 19.

Zur Deutung der Kardinalsgewänder vgl.: Lesage 1962 (wie Anm. 53), S. 120.

56 Vgl.: Boschius [1701] 1972 (wie Anm. 54), Classis II, S. 40 und No. DXLI.

57 Vgl.: Forstner/Becker 2007 (wie Anm. 53), S. 281. Auch in der Alchemie wurde die Rose als Blume der Weisheit bezeichnet. vgl.: Lurker 1991 (wie Anm. 53), S. 630.

58 Vgl.: Basilius Besler: Hortus Eystettensis. o.O. 1613, Quartus Ordo fol. 9v-10r u. 11v-12r.

59 Vgl.: John Gérard: The Herball or Generall Historie of Plantes, London 1597, S. 95-96.

60 Im Folgenden werde ich nur knapp die wesentlichen Argumente und Beispiele dafür anführen. Ausführlich werde ich die Frage nach der Darstellung der Rosen im Bild in meiner Dissertation zu ›Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit‹ behandeln.

- 61 Vgl.: Heinrich Marzell: Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen (4 Bde.) hg. v. Heinz Paul, Bd. 3 (Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe Stuttgart/Wiesbaden 1977), Köln 2000, Sp. 1432; John Scarman: Gärtnern mit Alten Rosen, o.O. 2007, S. 60 u. 62; Roger Phillips/Martyn Rix: Rosarium. Ulmers großes Rosenbuch. Die besten Sorten für Garten und Wintergarten, Stuttgart 2005, S. 6 u. 32.
- 62 Vgl.: Hedi Anny Jacob/Wernt Grimm/Bruno Müller: Alte Rosen und Wildrosen, Stuttgart 1990, S. 10; Stephanie Hauschild: Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus, Ostfildern 2005, S. 98-99.
- 63 Vgl.: Gerd Heinz-Mohr/Volker Sommer: Die Rose. Entfaltung eines Symbols, Köln 1988, S. 26.
- 64 Vgl.: David Austin: Die Rose. Vom Zauber einer Königin, Stuttgart 2009, S. 19.
- 65 Vgl.: Symphorien Champier: Rosa Gallica aggregatoris Lugdunensis domini Symphoriani Champerij: omnibus sanitatem affectantibus utilis & necessaria, Paris 1514.
- 66 Vgl.: Suzanne Verrier: Rosa Gallica, Deer Park 1995, S. 7. Hin und wieder findet sich auch die Bezeichnung ›Rosa milesia‹, ein Name, den Plinius bereits verwendet. Er verweist auf die antike Stadt Miletus. Vgl.: Marzell 2000 (wie Anm. 61), Sp. 1433.
- 67 Vgl.: Verrier 1995 (wie Anm. 66), S. 7.
- 68 Vgl.: Wodka 1938 (wie Anm. 16), S. 104.
- 69 Vgl.: Rudolf Schubert/Günther Wagner: Botanisches Wörterbuch. Pflanzennamen und botanische Fachwörter, 12. Aufl., Stuttgart 2000, S. 241.
- 70 Vgl.: Sabine Schwarz: Das Bücherstilleben in der Malerei des 17. Jahrhunderts (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München, Bd. 19), Wiesbaden 1987, S. 26.