

ZUM WANDEL DES KONSTANTIN- BILDES IN DER KUNST: RAPHAEL UND RUBENS/PIETRO DA CORTONA

ROLF QUEDNAU

Welchen Beitrag haben die drei herausragenden Maler – Raphael mit seiner Werkstatt, Rubens und Pietro da Cortona – sowie ihre herausfordernden Auftraggeber – zwei Medici-Päpste, ein französischer König und ein Barberini-Kardinal – zur visuellen Wirkungsgeschichte Konstantins des Großen geleistet?

RAPHAEL (URBINO 1483–1520 ROM)

Als Leo X. (1513–21) gegen 1520 seinem bevorzugten Maler Raphael den Auftrag erteilte, nach den vatikanischen Stanzen nun auch den größten und repräsentativsten, bisher *aula pontificum superior* genannten Saal der päpstlichen Privatgemächer auszumalen, konzipierte dieser eine nach seinem Tod bis 1524 von seinen Schülern ausgeführte Dekoration aus acht heiligen, von Tugenden flankierten Päpsten in Nischen an den Wandenden und einem sich zwischen diesen auf fingierten Teppichen und Bronze-Chiaroscuro entfaltenden gewaltigen, für Jahrhunderte wegweisenden Konstantinszyklus, dessen Umfang von vier Haupt- und 18 Nebenepisoden niemals übertroffen wurde und dessen Dominanz

und Imposanz zum neuen Raumnamen Sala di Costantino führte². Zuvor hatten die Silvesterlegende und das apokryphe *Constitutum Constantini* – beide aus päpstlichen Machtansprüchen erwachsen³ – das Bild Konstantins des Großen in Rom geprägt: Leprkrankheit, Heilung durch die Taufe durch Papst Silvester I. und Schenkung kaiserlicher Herrschaftsinsignien sowie der Westhälfte des römischen Imperiums an den Papst. An gleichermaßen öffentlichkeitswirksamen Orten Roms waren vom 12. bis ins 18. Jahrhundert am Fassadenportikus der römischen Bischofskirche S. Giovanni in Laterano Konstantins

1 Für Rat und Hilfe danke ich Andrea Binsfeld, Irene Bischoff, Bruno Bleckmann, Hermann-Josef Eschbach, Ingo Herklotz, Siegmund Holsten, Jörg Merz, Reiner Nolden, Sebastian Schütze u. Rainer Stichel.

2 R. Quednau, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. Studien zur Kunstgeschichte 13 (Hildesheim – New York 1979); R. Quednau, Aspects of Raphael's „ultima maniera“ in the light of the Sala di Costantino. In: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983 (Rom 1986) 245–257; Ph. P. Fehl, Raphael as a historian: poetry and historical accuracy in the Sala di Costantino. *artibus et historiae* 28 (XIV), 1993, 9–76; M. Rohlmann, Leoninische Siegesverheißung und clementinische Heilserfüllung in der Sala di Costantino. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, 153–169; J. L. de Jong, Universals and particulars. History painting in the “Sala di Costantino” in the Vatican Palace. In: *Recreating ancient history. Intersections. Yearbook for Early Modern Studies* 1 (Leiden u. a. 2001) 27–56. Beste Farbabb. in G. Cornini u. a., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X. Monumenti Musei Gallerie Pontificie* (Mailand 1993) 166–201 u. M. Rohlmann, Die Sala di Costantino. In: J. Kliemann/M. Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600* (München 2004) 143–145; 174–181 Taf. 51–58; 484 f.; 490.

3 *LexMA VII* (1995) 1905–1908 s. v. Silvester, 1. S. I. (W. Pohlkamp); *V* (1991) 1385–1387 s. v. Konstantinische Schenkung (H. Fuhrmann).

Taufe und seine Schenkung zu sehen⁴, vom 13. bis ins späte 16. Jahrhundert am Portikus von Alt-St. Peter die Episoden der Apostelfürsten, die dem leprakranken Kaiser erscheinen und den Weg zur Taufe durch Papst Silvester I. weisen⁵. Diese und weitere Szenen der Silvesterlegende finden wir summiert seit 1247 in der Silvesterkapelle an SS. Quattro Coronati⁶.

Voraussetzung für den Darstellungswandel im 16. Jahrhundert war das im Zuge des Renaissance-Humanismus intensivierte, durch die Erkenntnis „*quanta Roma fuit, ipsa ruina docet*“⁷ beflügelte Antikenstudium, das die Künstler seit dem Quattrocento im Triumphbogen, der Konstantin zu Ehren seines epochalen Sieges über Maxentius an der Milvischen Brücke vom 28.10.312 errichtet worden war, nicht nur ein Bildzeugnis konstantinischer Sieghaftigkeit erkennen ließ, sondern auch eines der vollkommensten Monumentalzeugnisse der imperialen Größe Roms. Mit Akribie wurden Architektur und Reliefschmuck des Triumphbogens studiert und nachgezeichnet⁸. Dies bezeugt zum Beispiel die berühmte Aufnahme des Giuliano da Sangallo (Florenz um 1445–1516). Nur das vom Originalbefund abweichende Schlusssteindetail eines kreuzhaltenden Engels offenbart eine *interpretatio christiana* jener Bogeninschrift, wonach der Sieg Konstantins an der Milvischen Brücke „*durch Eingebung der Göttlichkeit*“ *INSTINCTV DIVINITA-*

TIS erfolgt sei⁹. Im gleichen Sinne hat dann Fra Mariano da Firenze in seinem Romführer von 1517 das *INSTINCTV DIVINITATIS* der Bogeninschrift auf die Kreuzvision Konstantins ausgelegt¹⁰. Raphael war der Erste, der als Folge seines eingehenden, durch Nachzeichnung und Adaptionen belegbaren Studiums des Bogens¹¹ in seinem Memorandum zur Rekonstruktion des antiken Roms um 1519 die Erkenntnis formulierte, die am Konstantinsbogen als Spolien wiederverwendeten Historienreliefs seien „*eccellentissime e di perfetta maniera*“, die konstantinischen hingegen „*sciocchissime, senza arte o bontate alcuna*“¹².

Im Zuge des Antikenstudiums fanden unter Sixtus IV. (1471–84) und Alexander VI. (1492–1503) Wiedergaben beziehungsweise Adaptionen des Konstantinsbogens Einzug auch in vatikanische Wanddekorationen, um die mit Konstantins Namen verbundenen Vorstellungen einer durch Gottesweisung sanktionierten Sieghaftigkeit und imperialen Größe in einem den Papst panegyrisch überhöhenden Sinn zu nutzen: in der Sixtinischen Kapelle gleich viermal¹³ und ein weiteres Mal im Appartamento Borgia, wo auf dem Bogen der Borgia-Stier prangt¹⁴.

Somit waren die Weichen gestellt, um dem zugleich antiken und ersten christlichen Kaiser, dessen *historia* 1484 in einem Hof des Vatikanischen Palastes unter den Augen Papst Sixtus' IV. aufgeführt¹⁵ und der 1517 in der Sockelzone der Stanza dell'Incendio

4 Die durch den Fassadenneubau 1732 zerstörten Mosaikbilder am Ostportikus überliefert in Rom, BAV, Ms. Barb. lat. 4423, fol. 14–15; C. Pietrangeli (Hrsg.), S. Giovanni in Laterano (Florenz 1990) 65 f.; 73. J. T. Wollesen, Pictures and reality. Monumental frescoes and mosaics in Rome around 1300. Hermeneutics of art 8 (New York u. a. 1998) 56–58.

5 Die beim Neubau von St. Peter 1606 zerstörten Wandgemälde überliefert in Rom, Archivio di San Pietro, Cod. A64ter, fol. 40 u. 46, Wollesen (Anm. 4) 338 Abb. 39; 325 Abb. 26. Zwei erhaltene Fragmente mit den Köpfen der Apostelfürsten in Rom, Reverenda Fabbrica di San Pietro, A. Tomei, Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano. In: M. Andaloro u. a. (Hrsgg.), Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano. Ausst.-Kat. (Rom 1989) 141–146; 70 Abb. 7 f.

6 J. Mitchell, St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati. In: A. M. Romanini (Hrsg.), Federico II e l'arte del duecento italiano. 2 Bde. Collana di saggi e testi, sezione sesta: storia dell'arte 1–2 (Galatina 1980) Bd. 2, 15–32 u. Mitchell, Abb. 1–23; C. Pietrangeli, Rione XIX – Celio. Parte 1. Guide rionali di Roma 37 (Rom 1983) 38–43; 55–59; 134; A. Iacobini, La Pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198–1254). In: A. M. Romanini (Hrsg.), Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII (Turin 1994) 237–319, bes. 276–289 (gute Farbbabb.); A. Sohn, Bilder als Zeichen der Herrschaft. Die Silvesterkapelle in SS. Quattro Coronati (Rom). Archivum Historiae Pontificiae 35, 1997 (1998) 7–47.

7 S. Serlio, Il quinto libro d'architettura ... (Paris 1547; Venedig 1551) Frontispiz.

8 Ph. P. Bober/R. Rubinstein, Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources (London 1986) 191 f. Nr. 158; 195 Nr. 161 f.; 201 f. Nr. 170B; 215 f. Nr. 182; 222 f. Nr. 189.

9 Rom, BAV, Ms. Barb. lat. 4424, fol. 19v; Ch. Huelsen, Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. 2 Bde. (Leipzig 1910).

Nachdruck. Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, 39 (Vatikanstadt 1984). – Zur Inschrift CIL VI/1 1139; Th. Grünwald, Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung. Historia, Einzelschriften 64 (Stuttgart 1990) 78–86. – Meinem Kolloquiumsreferat (Rom, Bibliotheca Hertziana, 06/1986; vgl. Kunstchronik 40, 1987, 44) folgt eine damalige Zuhörerin ohne Nachweis: S. Poeschel, Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan (Weimar 1999) 157.

10 E. Bulletti (Hrsg.), Fra Mariano da Firenze, Itinerarium Urbis Romae. Rom 1518. Studi di Antichità Cristiana 2 (Rom 1931) 171.

11 R. Harprath, Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz. Staatliche Graphische Sammlung München. Ausst.-Kat. (München 1977) 109 f. Nr. 75; P. Joannides, The drawings of Raphael (Oxford 1983) 220 Nr. 348.

12 J. Shearman, Raphael in early modern sources (1483–1602). 2 Bde. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 30/31 (New Haven – London 2003) Bd. 1, 504; 512; 521.

13 In Pietro Peruginos Taufe Christi und Schlüsselübergabe an Petrus (zweimal) sowie in Sandro Botticellis Bestrafung der Rotte Korah; St. Röttgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 2 (München 1997) Taf. 38 f.; 48 f.; 50 f.; F. Buranelli/A. Duston O. P. (Hrsgg.), The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel. Recent restorations of the Vatican Museums 4 (Vatikanstadt 2003) 152 f. Taf. 92 f.; 196 Taf. 150; 134 Taf. 61.

14 Poeschel (Anm. 9) 157–160; 361 Abb. 91; 366 Abb. 96 (Sala dei Santi, Disputazione der Katharina von Alexandrien).

15 E. Carusi (Hrsg.), Il diario romano di Jacopo Gherardi da Volterra. (dal VII settembre MCCCCLXXIX al XII agosto MCCCCLXXXIV). Muratori, RISS 23,3 (Città di Castello 1904) 130.

nur als Einzelfigur unter den Kirchenförderern und -beschützern dargestellt worden war¹⁶, jetzt in der Sala di Costantino ein Monument zu setzen von bisher ungekannter Antikennähe.

Gemäß seinem künstlerischen Credo eines Wettstreits mit der Antike sowie dem Ziel, ihr gleichzukommen und sie zu übertreffen – „*paragone degli antichi, agguagliarli e superarli*“ sind seine eigenen Worte¹⁷ – entwarf Raphael mit seinen beiden Anfangsbildern der Kreuzvision und Schlacht an der Milvischen Brücke neuartige Militärbilder, die mit ihren antiken Historienreliefs abgeschauten Handlungsszenarien, Kompositionsmustern, Kostümen und Requisiten die Suggestion getreuer Abbilder antiker Geschichtswirklichkeit erzeugen. Die das antike Rom rekonstruierenden Schauplatzgestaltungen verstärken den Eindruck des Authentischen.

Vom zukünftigen Bauplatz der Kirche, die Konstantin zu Ehren des Hl. Petrus errichtet wird, erblicken wir in der Kreuzvision das antike Rom mit Meta Romuli, Engelsburg, Pons Aelius und Augustusmausoleum. Getreu der seit 1497 im Druck vorliegenden Kirchengeschichte des Rufinus, die Informationen aus der *Vita Constantini* des Eusebius verarbeitet, erscheinen dem um göttlichen Beistand für seinen Plan, Rom von der Tyrannenherrschaft des Maxentius zu befreien, bemühten, himmelwärts blickenden Konstantin am helllichten Tage am Himmel das lichtumstrahlte Kreuzeszeichen und Engel, die ihm zurufen „*Konstantin, in diesem Zeichen siegel!*“

Dies illustrierte Raphael nach dem antiken Muster einer kampfvorbereitenden *Adlocutio*, wie er sie am Konstantinsbogen in den aurelianischen Attikareliefs sehen konnte. Die Inschrift auf dem Suggestum *ADLOCVTIO / QVA DIVINI/TVS IMPVLSI / CONSTANTINI/ANI VICTORIAM REPERERE* („*Ansprache, worauf die durch göttliche Fügung angetriebenen Anhänger Konstantins den Sieg errangen*“) erinnert deutlich an das *INSTINCTV DIVINITATIS* am Konstantinsbogen.

Bei der Ausformung im Einzelnen folgte Raphael allerdings dem Muster an der Trajanssäule, belebte es durch ergriffenes Reagieren von gekröntem Kaiser und stürmischen Soldaten. Dies betrifft auch das Feldzeichen des *draco*, der wie ein veritabler heidnischer Drache des Bösen gegen das christliche Kreuz opponiert, während an dreien der übrigen, an anderen Szenen der Trajanssäule studierten Feldzeichen bereits das siegverheißende christliche Kreuz angebracht ist, gemäß der auf die Vision folgenden kaiserliche Weisung¹⁸.

Die sich auf der größten Wand anschließende Schlacht an der Milvischen Brücke ist zweifellos die berühmteste nachantike Darstellung Konstantins des Großen. Die zentrale Bildunterschrift

lautet „*Konstantins Sieg brachte Maxentius den Untergang und festigte Macht und Einfluß der Christen (CHRISTIANORVM OPES)*“ und unterstreicht, wie auch die flankierenden Personifikationen von Religio und Justitia, die historische Bedeutung des Ereignisses für das Christentum.

Vor der tiefen, von Bergen topographisch exakt gesäumten Tiberebene entfaltet sich in panoramahafter Breite und zugleich friesartig im Wettstreit mit antiken Historienreliefs der epochale Kampf. Ungeachtet einzelner Kampfgruppen und Gegenbewegungen strebt Konstantins Heer (Reiterei wie Fußsoldaten) unwiderstehlich siegreich von links nach rechts der Milvischen Brücke zu, dem Zugang zur Hauptstadt des römischen Imperiums. Im Zentrum, gefolgt von Signiferi, Tuba- und Hornbläsern nebst Vexillum, der siegreich reitende Konstantin. Mit erhobener Lanze triumphiert er über gleich vier am Boden liegende Feinde. Vom siegbringenden göttlichen Beistand kündeten nicht nur die Kreuze auf allen konstantinischen Feldzeichen, sondern vor allem auch die Trias viktoriengleicher Engel über Konstantin, von denen einer gen Himmel, die übrigen (davon einer mit kriegerischem Schwert) auf den gottlosen Widersacher und Tyrannen Maxentius zeigen, der rechts grimmigen Blicks mit seinem Pferd im Tiber versinkt, laut Eusebius/Rufinus wie einst der Pharao im Roten Meer. Der Löwe auf Konstantins Feldzeichen und Pferddecke sowie als Wolkenbild in Siegesrichtung deutet gleichermaßen auf den siegreichen Christus in *vicit leo de tribu Juda* sowie auf dessen Vicarius Leo X., den Auftraggeber, der diesen Zusammenhang auf Münzbildern propagierte¹⁹.

Im Streben nach historischer Wahrhaftigkeit entlehnte Raphael zahlreiche Motive von Konstantinsbogen: nicht nur den triumphierenden Kaiser aus dem *LIBERATORI VRBIS* überschriebenen trajanischen Durchgangsrelief, das er wegen seiner „*perfetta maniera*“ bewunderte, sondern sogar auch aus den künstlerisch als „*sciocchissime*“ verurteilten konstantinischen Reliefs mit der Schlacht an der Milvischen Brücke, wie zum Beispiel den rücklings in den Tiber Fallenden²⁰.

Als Hauptbilder der beiden übrigen Wände sollten ursprünglich eine Gefangenenvorführung folgen, und – gemäß der Silvesterlegende – die auf dem Kapitol getroffenen Vorbereitungen zu einem Bad im Blut unschuldiger Kinder, mit dem der von Gott für seine Christentötungen mit der Lepra bestrafte Kaiser auf Anraten heidnischer Priester Heilung erlangen sollte, dem er aber aus Pietas entsagte. Dieses Programm war auf den um einen Kreuzzug gegen die Türken bemühten Leo X. zugeschnitten und hatte

16 Siehe unten Anm. 90.

17 Shearman (Anm. 12) Bd. 1, 511; 502; 519.

18 Quednau 1979 (Anm. 2) 332–340; Fehl (Anm. 2) 22 f.

19 Quednau 1979 (Anm. 2) 213–218; 347; 1080 Abb. 56; 1089 Abb. 79; Fehl (Anm. 2) 61 f. Abb. 51; A. Thielemann, Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht. In: M. Rohmann/A. Thielemann (Hrsgg.), Michelangelo. Neue Beiträge (München – Berlin 2000) 17–92; 51 f.

20 Quednau 1979 (Anm. 2) 349–366.

als Kernbotschaft: Gottvertrauen, unter dem Zeichen des Kreuzes Sieg über den Glaubensfeind und damit verbunden die Idee vom Anbruch eines Friedenszeitalters, *Clementia Imperatoris* gegen den unterworfenen Gegner wie gegen das eigene Volk.

Unter Clemens VII. (1523–34) kam es zu einem Programmwechsel. Nur die Gefangenenvorführung mit durch eine Victoria bekränztem Kaiser wurde dargestellt, allerdings zurückgestuft zu einer Sockelszene unterhalb der Schlacht mit identischem Tiberschauplatz nach Ende des opferreichen Kampfes, ergänzt um Bergung des Leichnams des Maxentius und Christen, die aus ihren Katakombenverstecken hervorkommen, dabei Gott sowie den Kreuzen, die sie küssen, danken für die neugewonnene Freiheit. Die Blutbad-Episode entfiel zugunsten der nachfolgenden christlichen Taufe.

Offenbar wünschte der zweite Medici-Papst in Rollenporträts nach dem Vorbild seines Veters Leos X. verherrlicht zu werden und obendrein mit Bilddemonstrationen päpstlichen Machtanspruches eine Antwort zu geben auf die päpstliche Autoritätskrise, die sich mit der anbahnenden Glaubensspaltung zuspitzte. Deshalb wurden die beiden geplanten Hauptbilder kaiserlicher *Clementia* ersetzt durch zwei auf den Papst zentrierte Szenen kniender Unterwerfung des Kaisers.

Nach den Prinzipien ihres bereits 1520 gestorbenen Lehrers Raphael konzipierten nun dessen Schüler für beide Szenen Rekonstruktionen antiker römischer Schauplätze, darin zeremoniegetreues Handeln. Im legendären Taufort Konstantins, dem Lateranbaptisterium, tauft Silvester I., mit den Gesichtszügen Clemens' VII., den knienden Kaiser, dem sich rechts zahlreiche Taufwillige anschließen. Inschriften bezeichnen Konstantins Taufe und Taufort als „*Bad der Wiedergeburt*“ beziehungsweise erklären in Anspielung an das Herrenwort in Lk 19,9 das Ereignis in seiner weit reichenden politischen Bedeutung: *HODIE / SALVS / VRBI / E(T) / IMPERIO / FACTA EST*.

Zurückkommen werde ich auf das Phänomen flankierender Zuschauer im Vordergrund, links ein Zeitgenosse des 16. Jahrhunderts, rechts wohl Konstantins Sohn Crispus mit den Gesichtszügen des bei der Freskoausführung in der Sala di Costantino maßgeblichen Raphael-Schülers Giulio Romano.

Eine zwischenzeitliche Idee, die Schenkung des auf die *Domus Faustae* zurückgeführten päpstlichen Lateranpalastes darzustellen (Silvester auf der *Sedes gestatoria*, der mit dem Siegeslorbeer bekrönte Konstantin kniend, dessen Frau Fausta verlässt ihr Haus) blieb unausgeführt²¹.

Stattdessen wählte man für das Hauptfresko der vierten Wand eine auf die Übertragung kaiserlicher Herrschaftsrechte und –privilegien konzentrierte Illustrierung des apokryphen *Constitutum Constantini*. Zwei Beischriften benennen das Thema und – durch Voranstellung betont – dessen Konsequenz: „*Jetzt endlich darf man Christus frei bekennen*“ und „*Konstantins Geschenk an die Kirche*“. Was bereits unter Julius II. (1503–13) in einer Fensterlaibung der benachbarten Stanza d'Eliodoro mit der Übergabe von Tiara und Pferd nur abbreviaturnhaft angedeutet wurde²², kommt jetzt in einem aufwendigen Zeremoniebild zu glanzvoller Entfaltung.

In einem *consistorium publicum*, das im von Konstantin dem Großen erbauten Alt-St. Peter stattfindet, hält Clemens VII. in der Rolle Silvesters I. Audienz und empfängt vom knienden Kaiser, der Rüstung und Krone gegen ein togaähnliches Friedensgewand und Siegeslorbeer getauscht hat, eine goldene Rom-Statuette, Sinnbild der Herrschaftsrechte über Rom und die westliche Reichshälfte. Im Rücken des Kaisers knien paarweise die laut *Constitutum Constantini* ebenfalls dem Papst geschenkten, bereits in SS. Quattro Coronati illustrierten zeremoniellen Funktionsträger der *cubicularii* und *ostiarii*²³. Vor dem Hintergrund der seit dem 15. Jahrhundert anschwellenden, in den Jahren um 1520 in die Papstkritik des eskalierenden Konfessionsstreites eindringenden Diskussion um Echtheit und Gültigkeit des *Constitutum Constantini* wird hier das durch Lorenzo Valla und andere längst als falsch und unhaltbar Erwiesene letztmalig durch das Bild als historische Wahrheit beschworen²⁴.

In Sockelzone und Fensterlaibungen ergänzen weitere Konstantinsepisoden die Hauptfresken. Unter der Kreuzvision und Schlacht dominieren Militärszenen – meist nach der Trajanssäule – wie Festungsbau, Angriffsformationen, Erstürmungen oder Triumph zu Schiff mit dem abgeschlagenen Haupt des Maxentius. Unter der Taufe wird der nun christliche Konstantin, vor Silvester kniend, zum selbst zupackenden Bauhelfer und befehlenden Bauherrn der über der Apostelmemorie errichteten Peterskirche, deren Plan dem um 1520 aktuellen von Neu-St. Peter entspricht. Auf der Donatio-Wand begegnet vor allem Traditionelles aus der Silvesterlegende wie die Traumerscheinung der Apostelfürsten, daneben aber auch Konstantins der Legendenüberlieferung widersprechende Anwesenheit bei der Kreuzauffindung.

Zum reichen Nachleben der Sala di Costantino gehören nicht nur viele Kunstschriftsteller und Künstler, die Raphaels dekorative Gesamtkonzeption und von den beiden großen Militärbildern vor

21 Entwurfszeichnungen in Paris, Stockholm, Amsterdam und Stuttgart; Quednau 1979 (Anm. 2) 463–470; K. Oberhuber (Hrsg.), Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527. Ausst.-Kat., Mantua u. Wien 1999 (Mailand 1999) 232 f. Nr.160 f. (A. Gnann).

22 Cornini u. a. (Anm. 2) 244 Abb.

23 H. Fuhrmann, Das *Constitutum Constantini* (Konstantinische Schenkung). Text. Fontes Juris Germanici Antiqui in usum scholarum ex MGH sep. editi 10 (Hannover 1968) 89.

24 Quednau 1979 (Anm. 2) 448–458.

allem die Schlacht als mustergültig und einzigartig priesen, studierten, nachzeichneten und mit ihnen wetteiferten²⁵, sondern auch bedeutende Herrschernamen: Um große Teppichkopien nach den Fresken bemühten sich Kardinal Mazarin, Nicolas Fouquet und Ludwig XIV., der solche der Kreuzvision, Schlacht und Silvestertaufer – ergänzt um drei Konstantinsszenen nach Entwürfen von Charles Le Brun (Paris 1619–90) – 1668 Peter Potjomkin, dem Gesandten des russischen Zaren schenkte²⁶. Und der größte, 170 cm breite Nachstich nach Raphaels Konstantinsschlacht von Pietro Aquila (Alcamo 1650–92 Rom) mit langer Ruhmsschrift hatte 1683 die zum Katholizismus übergetretene Christina von Schweden zur Adressatin²⁷.

PETER PAUL RUBENS (SIEGEN 1577–1640 ANTWERPEN)

100 Jahre nach der Sala di Costantino entstand für den noch jungen französischen König Ludwig XIII. (1601–43, König seit 1610) in einer Pariser Teppichmanufaktur eine 12-teilige Konstantinsfolge nach Ölentwürfen (erhalten) und Teppichkartons (verschollen) von Rubens²⁸, der parallel für Ludwigs Mutter Maria de' Medici den sie rühmenden Medici-Zyklus sowie Entwürfe für die ihrem ermordeten Mann Heinrich IV. gewidmete Galerie schuf.

25 Quednau 1979 (Anm. 2) 3–7.

26 H. Jouin, Charles le Brun et les arts sous Louis XIV (Paris 1889) 124 f.; 497; 551 f.; M. L. de Kergonan, Histoire de la manufacture de tapisseries de Maincy (Le Mée-sur-Seine 2000) 83–88.

27 G. Bernini Pezzini/St. Massari/S. Prosperi Valenti Rodinò, Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica (Rom 1985) 113 f. Stanza di Costantino, Il Battaglia di Ponte Milvio, Nr. 4, 516 Abb.

28 M. Rooses, L'oeuvre de P.P. Rubens. 5 Bde. (Antwerpen 1886–92, Fotomechan. Nachdruck Soest 1977) Bd. 3, 210–220 Nr. 718–729; D. Dubon, Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art. The History of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona (o. O. [London] 1964); J. Coolidge, Louis XIII and Rubens. The story of the Constantine tapestries. Gazette des Beaux-Arts 6e pér., 67, 1966, 271–292; J. S. Held, The oil sketches of Peter Paul Rubens. 2 Bde. (Princeton, N. J. 1980) 63–85; Taf. 40–52; P. Krüger, Studien zu Rubens' Konstantinszyklus. Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 92 (Frankfurt/M. u. a. 1989); M. Fumaroli, Cross, crown, and tiara: the Constantine myth between Paris and Rome (1590–1690). In: M. A. Lavin (Hrsg.), Piero della Francesca and his legacy. Studies in the History of Art 48, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers 28 (Washington 1995) 89–102; D. Heinz, Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts (Wien u. a. 1995) 44 f.; 128; E. McGrath, Rubens subjects from history. 2 Bde. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 13,1 (London 1997) Bd. 1, 87 f.; I. Van Tichelen, De geschiedenis van Constantijn. The history of Constantine. In: Rubenstextiel. Rubens's Textiles. Bearb. G. Delmarcel u. a. Ausst.-Kat. (Antwerpen 1997) 58–77; P.-F. Bertrand, Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque. Studies in Western Tapestry 2 (Turnhout 2005) 112–118; 157 Anm. 50; 259 f. s. v. Constantin, Histoire de.

Hintergrund dieser kostspieligen, bis zu 5 x 7 m großen Bildteppiche aus Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden ist die Berufung weltlicher Herrscher auf Konstantin den Großen, die eine lange Tradition hat, so auch bei den französischen Königen. Ich beschränke mich auf Ludwigs Vater Heinrich IV. (1553–1610, König seit 1589), dem anlässlich seiner Konversion und päpstlichen Absolution 1595 in Rom eine Gedenksäule errichtet wurde, auf deren Schaft das konstantinische „*In hoc (signo) vince(s)*“ zu lesen ist²⁹, und der nach seinem Tod vielfach als neuer Konstantin gepriesen wurde³⁰. Solche Rühmung ist später auch für Ludwig XIII. bezeugt³¹.

Bevor sich Rubens an die Arbeit machte, las er genau und mit großem Nutzen die Kirchengeschichte des Cesare Baronio, die er 1620 in Antwerpen erworben hatte³². Außerdem konnte er sich beim Entwerfen der Konstantinsfolge auf seine während mehrerer Romaufenthalte erworbene große Vertrautheit mit antiker Bildkunst, aber auch mit den Fresken der Sala di Costantino stützen³³, denen er in seiner engen Anlehnung an die Antike und auch in manchen Einzelszenen verpflichtet ist. Trotzdem gibt es deutliche Akzentverschiebungen.

So sind Eingangs- und Schlussbild dynastisch geprägt. Am Anfang eine noch unchristliche Doppelhochzeit: Vor dem obersten olympischen Götterhepaar Jupiter und Juno (Pronuba) und einem antiken Altar, an dem ein heidnisches Stieropfer vollzogen wird, vermählt sich Konstantin zu seiner Rechten durch *iunctio manum* mit Fausta, die ihm deren kaiserlicher Vater Maximianus zuführt, zur Linken billigt er die Eheschließung seiner Halb-

29 L. Frhr. von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 11 (Freiburg/Br. 1927) 104 mit Anm. 2 (Nachweise fehlerhaft); W. Buchowiecki, Handb. der Kirchen Roms, Bd. 1 (Wien 1967) 247 f.; 408; P. Berghaus/H.-D. Frhr. von Diepenbroick-Grüter, Porträt 1. Der Herrscher. Ausst.-Kat. (Münster 1977) 139 f. Nr. 84 (mit Fehldeutung).

30 Coolidge (Anm. 28) 282; 290 Anm. 16; J. Hennequin, Les oraisons funèbres d'Henri IV. Diss. Paris 1975. 4 Bde. in 2 (Lille 1978) Bd. 4, 143 s. v. Constantin (sechs Zeugnisse); Krüger (Anm. 28) 103 f.; 286 Abb. 5 (bereits 1510 Konstantin d. Gr. als Ahnherr Ludwigs XII.).

31 J. Morin, Histoire de la délivrance de l'église chrétienne par l'empereur Constantin et de la grandeur chrétienne temporelle donnée à l'église romaine par les roys de France (Paris 1630) gegenüber iiiii: Epistre au Roi; Coolidge (Anm. 28) 289 Anm. 3; Krüger (Anm. 28) 47; 52; Fumaroli (Anm. 28) 95; 101 Anm. 19.

32 C. Baronio, Annales Ecclesiastici. 12 Bde. (Rom 1588–1607); zit. Ausgabe 12 Bde. (Mainz 1601–08, Bd. 3 1601). M. Rooses, Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus. Bulletin Rubens 2, 1883, 179; 193 (Rechnung vom 18.2.1620 Moretus an Rubens: „1 Annales Baronii f° 14 voll. horen“); Held (Anm. 28) 70; für Ausgaben in 12 (nicht 14) Bdn. (Antwerpen 1589–1609, 1597–1612) M. Mazzariol, Bibliografia baroniana. In: R. De Maio/L. Gulia/A. Mazzacane (Hrsgg.), Baronio storico e la controriforma. Fonti e studi Baroniiani 1 (Sora 1982) 815–958; 851 Nr. 107 f.

33 M. Jaffé, Rubens and Italy (Oxford 1977) 79–84, 30, Taf. 52 (Kopie nach Raphaels Schlacht an der Milvischen Brücke).

schwester Konstantia mit dem Mit-Kaiser Licinius, der ihr einen Ring ansteckt³⁴. Mit der wirklichkeitswidrigen Simultaneität der beiden durch sechs Jahre voneinander getrennten Vermählungen der Jahre 307 und 313³⁵ wurde eine Analogie konstruiert zwischen Konstantin und Ludwig XIII., der 1612–15 im Rahmen einer französisch-spanischen Doppelhochzeit vermählt worden war³⁶. Ganz ähnlich stellte Rubens im Medici-Zyklus den Lebensfaden von Ludwigs Mutter Maria de' Medici unter die Obhut des obersten Götterpaares und illustrierte außerdem gleich zweifach die Doppelhochzeit³⁷.

Am Ende die Herrschaftstradierung: eine getreue Nachbildung der berühmten trauernden Dacia im Hof des römischen Konservatorenpalastes³⁸ und ihr betrubter Fides-Hund signalisieren ein Sterbelager, von dem aus der greise Konstantin unter dem Amtskreuz eines bekräftigenden kirchlichen Würdenträgers seinen Herrschaftsglobus dem mittleren seiner drei überlebenden in Eintracht verbundenen lorbeerbekrönten Söhne Constantius II., Constantinus II. und Constans übergibt³⁹.

Der größte Teil der Folge (sieben von 12 Szenen) veranschaulicht Konstantins militärisches Wirken, allein sechs kreisen um die Schlacht an der Milvischen Brücke. Wie bei Raphael sehen wir

zunächst Konstantins Vision in der Form einer *Adlocutio*, doch an die Stelle des Kreuzes mit Engeln und siegverheißender Beischrift ist das Monogramm Christi getreten⁴⁰. Eine durch widerstreitende Angaben bei Eusebius und Laktanz ausgelöste Diskussion im 16. Jahrhundert über die Frage, ob Konstantin ein Kreuz oder Christusmonogramm erschienen sei, schlug sich auch in den Annalen des Baronio nieder⁴¹ und brachte Rubens dazu, Visionsinhalt und Aussehen des in der Folgeszene angefertigten siegverheißenden Feldzeichens, des so genannten Labarums, aufeinander abzustimmen. Dabei zog er Nutzen aus konstantinischen Münzbildern, die Baronio zahlreich abbildete⁴². Den römischen Schauplatz kennzeichnete er durch Triumphsäule und Pantheon. Der Entscheidungsschlacht gegen Maxentius widmete Rubens zwei Szenen. In der einen streitet Konstantin zu Pferde mit dem Labarum im Rücken. Seine Dominanz ist trotz mancher Nähe zu Raphael weniger deutlich und der Ausgang des Kampfes noch nicht gewiss⁴³.

Erst die Folgeszene zeigt den Untergang des lorbeerbekränzten 'Tyranen' überkopf am unteren Bildrand in einem Sturzchaos aus Pferde- und Menschenleibern, das durch einen spektakulären Brückeneinsturz auslöst wurde⁴⁴. Bei Baronio konnte Rubens den

34 Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.2; Dubon (Anm. 28) 107–109 Nr. 1; Abb. 11; Taf. 1–6; Ch. Scribner III, Rubens (New York 1989) 80 f. Farbtaf. 18; Van Tichelen (Anm. 28) 70–72 Nr. 4 (Paris, Mobilier National); Rubens. Ausst.-Kat., Lille 2004, 279–281 Nr. 153 (A. Merle du Bourg). – Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 70–72 Nr. 39; Taf. 40.

35 T. D. Barnes, The new empire of Diocletian and Constantine (Cambridge/Mass. – London 1982) 69; 71.

36 M. Carmona, Marie de Médicis (1981; Nachdruck Paris 1994) 245–250; 290–296; 586 f.; A. L. Moote, Louis XIII, the Just (Berkeley – Los Angeles – London 1989) 48 f.

37 R. F. Millen/R. E. Wolf, Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Rubens' "Life of the Maria de' Medici" (Princeton/N. J. 1989) 26, Taf. 4; 140, Taf. 43; 160, Taf. 47.

38 F. Haskell/N. Penny, Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500–1900 (New Haven – London 1981) 194 Abb. 100.

39 Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.5; Dubon (Anm. 28) 114–116 Nr. 7; Abb. 17; Taf. 27; Van Tichelen (Anm. 28) 76 f. Nr. 6 (Wien, KHM). – Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 83 f. Nr. 50; Taf. 51. – Die wirklichkeitswidrige Anwesenheit der drei Söhne an Konstantins Sterbelager konnte Rubens aus Eusebius, Vita Constantini 4,51 herleiten, wonach Konstantin die Herrschaft unter seine drei leiblichen Söhne teilte und diese in Frömmigkeit und Herrscherpflichten unterwies: „Um ihnen aber ein gutes und dem Heil ihrer Seelen ersprießliches Erbteil zu übergeben, legte er in ihr Herz den Samen der Gottesfurcht, indem er sie selber in die göttlichen Lehren einführte und ihnen durch ihre Frömmigkeit erprobte Männer zu Lehrern gab.“ J. M. Pfäffisch, Des Eusebius Pamphili Vier Bücher über das Leben des Kaisers Konstantin ... Bibliothek der Kirchenväter, Des Eusebius von Cäsarea Ausgewählte Schriften ... 1 (München 1913) 175. Vgl. Baronio (Anm. 32) 599–601 Annus 337 VII–IX; H. Chantraine, Die Nachfolgeordnung Konstantins des Großen. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1992/7 (Stuttgart 1992) 6.

40 Bildteppich Paris, Mobilier National; Krüger (Anm. 28) 162–166 Nr. II; 238 Abb. II, 1.2. – Ölmodell Philadelphia Museum of Art; Held (Anm. 28) 72 f. Nr. 40; Taf. 41.

41 I. Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28 (München 1999) 23. O. Panvinio in: Ph. Lauer, Le palais de Latran (Paris 1911) 421; Baronio (Anm. 32) 92 Annus 312 XIX verarbeitet 12-seitigen Traktat über Konstantinsmünzen des L. Pasqualini in: A. Agustín, Dialoghi intorno alle medaglie, inscrittioni et altre antichità, tradotti di lingua spagnuola in italiana da D(ionigi) O(ttaviano) Sada. Rom 1592, Anhang. Für Rat u. Rara-Kopie danke ich Ingo Herklotz.

42 Bildteppich Paris, Mobilier National, Inv. GMIT45/3; Krüger (Anm. 28) 166–168 Nr. III; 245 Abb. III, 1.2; P. C. Sutton/M. E. Wieseman, Drawn by the brush. Oil sketches by Peter Paul Rubens. Mitarb. N. van Hout (New Haven u. a. 2004) 133 Abb. 1. – Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 73 Nr. 41; Taf. 42; Sutton/Wieseman (a. a. O.) 130–133 Nr.12. Baronio (Anm. 32) 94 f. Annus 312 XXV–XXVII, 602 Annus 337 XIII.

43 Bildteppich Paris, Mobilier National; Krüger (Anm. 28) 189–194 Nr. IX; 265 Abb. IX 1.2. – Ölmodell Kansas City, Missouri, Nelson Atkins Gallery of Art; Held (Anm. 28) 80 f. Nr. 47; Taf. 48. – Da eine Konstantinsfolge ohne gegen Maxentius kämpfenden Konstantin undenkbar scheint, folge ich der Auflistung der Rubens-Teppiche, Frankreich vor 1630: „Una petza rapresenta un'altra battaglia contra Maxentio“ (s. u. Anm. 53) sowie den Identifizierungen von Nicolas Henri Tardieu (Nachstich, 1742–46) und Rooses (Anm. 28) Bd. 3, 211 f. Nr. 721, nach 210 Taf. 223. Die seit Held geläufige Benennung als „Constantine Defeating Licinius (323)“ basiert einzig auf einer brieflichen Mutmaßung des ratlosen N.-C. Fabri de Peiresc vom 1.12.1622 gegenüber Rubens: „Licinio o altro che combatte contra Costantino“.

44 Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.3; Dubon (Anm. 28) 109–111 Nr. 3; Abb. 12; Taf. 10–14 u. 36; Lille 2004 (Anm. 34) 282–284 Nr. 154 (A. Merle du Bourg). – Ölmodell London, Wallace Collection; Held (Anm. 28) 74 f. Nr. 42; Taf. 43.

Bericht des Eusebius (Vita Constantini 1,38) lesen, wonach die als Falle für Konstantin über den Tiber errichtete Schiffsbrücke zusammenbrach und Maxentius selbst zum Verhängnis wurde und sich so Ps 7,16–18 erfüllte: „*Er hat eine Grube gegraben und ausgehöhlt – / und ist in die Grube gefallen, die er gemacht hat. Sein Unrecht wird auf seinen Kopf kommen / und sein Frevel auf seinen Scheitel fallen. Ich danke dem HERRN um seiner Gerechtigkeit willen / und will loben den Namen des HERRN, des Allerhöchsten*“⁴⁵.

Dieses Wirken der Gerechtigkeit Gottes illustrierte Rubens bemerkenswerterweise nicht nur ohne christliche Feldzeichen oder sichtbaren göttlichen Beistand, sondern sogar auch, wie kurz zuvor 1613 Pieter Lastman (Amsterdam 1583–1633), ohne Konstantin⁴⁶. Dessen Sieghaftigkeit wird jedoch in zwei Folgeszenen gefeiert, dabei zieht Rubens alle Register seiner umfassenden Kenntnis antiker Monumente und Bräuche.

Nach Art der seit 1590 auf dem Kapitolsplatz aufgestellten so genannten Trophäen des Marius⁴⁷ konzipierte er einen Trophäenbaum, einschließlich des bei Baronio genannten aufgespießten *caput Maxentii*, das jedoch im Teppich entfiel⁴⁸. Hinzufügte er das zum Beispiel auch im konstantinischen Münzbild fassbare gefesselte Sklavenpaar⁴⁹, und stellte davor den von der Siegesgöttin bekränzten Konstantin, wie er sich im Adventus des *FVNDATORI QUIETIS* überschriebenen Durchgangsreliefs am Konstantinsbogen neben der Roma findet⁵⁰. Mit dem steinbesetzten goldenen Kronreif auf Konstantins Haupt – hier wie auch in der nächsten Szene – folgte Rubens Baronio, der Konstantins Bevorzugung des Diadems an Stelle des Lorbeers vermerkt und illustriert hatte⁵¹.

Das bereits 1515 auf das Kapitol überführte Clementia-Relief des Marc Aurel gab Rubens das Muster für Konstantins Einzug in Rom, das er gemäß dem Personal im eben genannten Relief des Konstantinsbogens bereicherte um eine über dem Kaiser schwebende Siegesgöttin, begleitet von Fama, die den Ruhm des Siegers hinausposaunt, und um Roma, die dem Sieger mit dem Geschenk einer goldenen Viktoria-Statuette begrüßend

entgegeneilt⁵². Auf dem Teppich erkennen wir das siegbringende Christusmonogramm auf dem Labarum hinter Konstantin und an seiner Rüstung Bourbonen-Lilien als mögliche Allusion an Ludwig XIII.

„*un Neptuno per mostrar il suo dominio per mare e per terra*“ lautet vor 1630 die Bezeichnung einer weiteren Szene, in der Konstantin als Togatus seine Flottenmacht delegiert: vielleicht an seinen gerüsteten Sohn Crispus im Hinblick auf einen Kampf zu Wasser, angezeigt durch den Meeresherr Neptun⁵³. Die Tradierung von Machtsphaira und Herrschaftsruder entlehnte Rubens antiken Münzbildern. Die dort als *PROVIDENTIA AVGVSTI* bezeichnete Herrscherweitsicht wird bei Rubens durch die Mitwirkung einer himmelwärts weisenden geflügelten Providentia ins Christliche umgedeutet. Denselben Darstellungsmodus inszenierte Rubens zeitgleich in zwei Szenen des Medici-Zyklus, in denen Maria de' Medici die Regentschaft für den noch unmündigen Dauphin Ludwig erhält⁵⁴.

Noch zwei weitere Teppiche feiern den ungerüsteten Konstantin: einmal als bekennenden Christen in demütigem Kniefall vor dem wahren Kreuz Christi, das seine heilige Mutter Helena in Jerusalem aufgefunden hat⁵⁵. Bereits in der Sala di Costantino war Konstantin ähnlich mit dem Themenfeld seiner Mutter verknüpft worden, obgleich er in der Kreuzauffindungslegende keine maßgebliche Rolle spielt⁵⁶.

Ein von Gott gesandter Adler weist dem Bauherrn Konstantin den geeigneten Bauplatz für Konstantinopel. Die Rolle dieser ins

45 Baronio (Anm. 32) 104 Annus 312 LI–LII.

46 Kunsthalle Bremen. I: Meisterwerke. Gemälde, Skulpturen und Neue Medien. Auswahl D. Hansen u. a. (Bremen o. J. [1998]) 18 f. (C. Höper).

47 Bober/Rubinstein (Anm. 8) 205 f. Nr. 174.

48 Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 76 f. Nr. 44; Taf. 46; M. Jaffé, Rubens (Mailand 1989) 267 Nr. 684 Abb. – Bildteppich, Paris, Mobilier National; Coolidge (Anm. 28) 277 Abb. 6. – Baronio (Anm. 32) 104 f. Annus 312, LIII („*CAPVT MAXENTII PILO SVPERPOSITVM*“).

49 P. M. Bruun, Constantine and Licinius. A.D. 313–337. The Roman Imperial Coinage 7 (London 1966) 363 Ticinum Nr. 28; Taf. 9.

50 Bober/Rubinstein (Anm. 8) 191 f. Nr. 158i.

51 Baronio (Anm. 32) 607 f. Annus 337 XXIX („*CONSTANT. CORONATVR NON EX LAVRO, SED EX GEMMIS*“); Held (Anm. 28) 76.

52 Bober/Rubinstein (Anm. 8) 163 f. Nr. 163. Hartnäckig tradiert sich in der Rubensliteratur der Irrtum, dieses Relief befände sich am Konstantinsbogen. – Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 1959.78.1; Dubon (Anm. 28) 111 f. Nr. 4; Abb. 14; Taf. 15–22; Van Tichelen (Anm. 28) 73–75 Nr. 5 (Wien, KHM); Bertrand (Anm. 28) 331 Farbt. 3. – Ölmodell Indianapolis Museum of Art, The Clowes Collection, Inv. IMA2001.237; Held (Anm. 28) 75 f. Nr. 43; Taf. 44, Farbt. 9; Sutton/Wieseman (Anm. 42) 126–129 Nr. 11.

53 Bildteppich Paris, Mobilier National, Inv. GMTT 43/3; Lille 2004 (Anm. 34) 284 f. Nr. 155 (A. Merle du Bourg). – Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 79 f. Nr. 46; Taf. 47; Jaffé (Anm. 48) 268 Nr. 686 Abb. – Auffistung der Rubens-Teppiche, Frankreich vor 1630, Rom, BAV, Ms. Barb. lat. 4373, fol. 79; U. Barberini, Pietro da Cortona e l'arazzeria Barberini. Bollettino d'Arte 35, 1950, 43–51; 145–152, 49; Dubon (Anm. 28) 13 Anm. 48; E. S. Garfinkle, The Barberini and the new Christian empire. A study of the "History of Constantine" tapestries by Pietro da Cortona. Montréal, McGill Univ., Mag.arbeit, 1999 (Ann Arbor 2000) 30; 92 = www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape2/PQDD_0034/MQ64150.pdf.

54 G. Du Choul, Discorso della religione antica de Romani (Lyon 1569) 70; S. Saward, The golden age of Marie de' Medici. Studies in Baroque Art History 2 (Ann Arbor 1982) 92 f., Taf. 9; 99; 111, Taf. 11; 279 Anm. 55, Taf. 53.

55 Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.6; Dubon (Anm. 28) 113 f. Nr. 5 Abb. 15; Taf. 23–25. – Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 81 f. Nr. 48; Taf. 49.

56 J. W. Drijvers, Helena Augusta. The mother of Constantine the Great and the legend of her finding of the True Cross. Brill Studies in Intellectual History 27 (Leiden u. a. 1992).

Ostreich verlegten neuen Residenz als Neues oder Zweites Rom offenbart der Grundriss des römischen Pantheons, den zwei Architekten dem Weisungen erteilenden Kaiser zur Billigung vorlegten⁵⁷. In Palladios Architekturtraktat, dem der Plan entnommen wurde, heißt es 1570: „Von allen Tempeln, die in Rom zu sehen sind, ist keiner so hervorragend wie das Pantheon“⁵⁸.

In dieser monarchischen Konstantinsfolge wurde bewusst alles vermieden, was auf Konstantins Rolle als Bestärker Roms, des Papsttums oder der christlichen Kirche hinweisen konnte. Allein in der von mir aus der Szenenchronologie herausgelösten Taufe Konstantins kam die im Gebet kniende Unterordnung des ersten christlichen Kaisers unter den Papst zur Anschauung⁵⁹. Mit Nachdruck hatte Baronio der legendären Taufe Konstantins in Rom durch Papst Silvester I. den Vorzug gegeben gegenüber der authentischen Taufe in Nikomedien am Lebensende durch den arianischen Bischof Eusebius und dabei auf den Zeugniswert des Lateranbaptisteriums als Konstantins Taufort verwiesen⁶⁰. Rubens orientierte sich an Raphaels Apostelteppich mit der Heilung des Lahmen⁶¹. Die dortigen Weinrankensäulen, von denen man seit dem *Liber pontificalis* in Rom glaubte, Konstantin habe sie nach Rom überführt⁶², arrangierte er zum Oktagon, um wie in der Sala di Costantino an das Lateranbaptisterium als legendärem Ort der Silvestertaufe anzuspielden.

Der Zuschauer rechts im Vordergrund (man erinnere sich an die Taufe in der Sala di Costantino), zwitterhaft antik-modern gekleidet, aber mit königlichem Hermelinbesatz, scheint Ludwig XIII. zu sein⁶³. Diese anachronistische Zeugenschaft bei der Tau-

fe des ersten *imperator christianus*⁶⁴ sowie die im Entwurf noch nicht vorgesehene, erst im Teppich eingefügte Deponierung einer französischen Königskrone⁶⁵ zentral zu Füßen des Taufaktes dient der Veranschaulichung des seit dem 15. Jahrhundert exklusiv dem französischen König zustehenden Ehrentitels eines *rex christianissimus*⁶⁶.

Auch die Bordüren aller Konstantinsteppiche führen eine Inbezugsetzung des französischen Königs zu Christus und Konstantin deutlich und bekenntnishaft vor Augen: im Scheitel Konstantins Christusmonogramm, untergeordnet in den Seitenbordüren Krone, Wappen und Hl.-Geist-Orden Ludwigs XIII.⁶⁷.

Nachdem es dem nach Frankreich entsandten Kardinallegaten und Papstneffen Urbans VIII. Francesco Barberini (1597–1679) 1625 nach vier Monaten vergeblichen Verhandeln nicht gelungen war, Ludwig XIII. in der brisanten, den Frieden in Europa gefährdenden Veltlin-Frage zum Einlenken zu bewegen⁶⁸, wurde er am Vorabend seiner Abreise durch eben diesen Konstantinsteppich überrascht, den man in seinem Quartier aufgehängt hatte, um ihn zusammen mit sechs weiteren goldenen Bildteppichen der gerade im Entstehen begriffenen Konstantinsfolge dem frustrierten Kardinallegaten zu schenken⁶⁹. Nach aller politischen Unnachgiebigkeit war dies eine Geste königlicher Freigebigkeit, *captatio benevolentiae* und Gewissensberuhigung sowie königlicher Konstantins- und Papstnähe, die umso kalkulierter war, als Ludwig einst vom jetzigen Barberini-Papst Urban VIII. (1623–44), als dieser noch Kardinal war, über die Taufe gehoben worden war und sich nun konfrontiert sah mit dem flehentlichen Papstappell: „Höre das Seufzen der Kirche; der hl. Ludwig ermahnt dich zur Verteidigung der Katholiken; der bei Ré errungene Sieg ist gleichsam die Stimme des Himmels, dort, d. h. gegen die Hugenotten kann Ew. Majestät Ruhm und Sieg ernten“⁷⁰.

57 Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.7; Dubon (Anm. 28) 114 Nr. 6; 115 Abb. 16; Taf. 26. – Ölmodell Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Held (Anm. 28) 82 f. Nr. 49; Taf. 50; Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 23, 1986, 148–150; 149 Abb. 1; Krüger (Anm. 28) 197–200 Nr. XI; 273 Abb. XI.,1.1; C. S. Scott, Further comments on Rubens' tapestry of the "Building of Constantinople". *Journal of the Society of Architectural Historians* 25, 1966, 212–215; 213 (Bauplatz-Legende bei Cedrenus u. Zonaras); 215 (Pantheon).

58 A. Beyer/U. Schütte (Hrsgg.), A. Palladio, I quattro libri d'architettura (1570) dt. (Zürich – München 1983) 358.

59 Bildteppich Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.3; Dubon (Anm. 28) 109 Nr. 2; 110 Abb. 12; Taf. 7–9. – Ölmodell PB; Held (Anm. 28) 77–79 Nr. 45; Taf. 45.

60 Baronio (Anm. 32) 298–304 Annus 324 XVII–XXXIII; 308–316 Annus 324 XLI–LX; 599 Annus 337 VI. – Allg. M. Amerise, Il battesimo di Costantino il Grande. *Storia di una scomoda eredità*. *Hermes*, Einzelschriften 95 (Stuttgart 2005) 24.

61 Held (Anm. 28) 78 f.; Krüger (Anm. 28) 180 f.

62 L. Duchesne (Hrsg.), *Le Liber pontificalis*. 3 Bde. (Paris 1886–1957) Bd. 1, 176.

63 Vgl. Michel Lasne, Kupferstichbildnis Ludwig XIII., 1626; Krüger (Anm. 28) 296 Abb. 15. Für Habitus u. kgl. Kleidung vgl. Jacob Bunel, Bildnis Heinrichs IV., Zeichnung, Paris, Louvre; P. Bassani Pacht u. a. (Hrsgg.), *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*. Ausst.-Kat. Blois 2003 (Paris 2003) 78; 75 Abb. 1. Gegen eine Porträtähnlichkeit Dubon (Anm. 28) 109; Held (Anm. 28) 79; Krüger (Anm. 28) 28 f.; 181.

64 „*piissimus imperator*“ pries diesen bereits Gregor d. Gr. W. Kaegi, *Vom Nachleben Constantins*. *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 8, 1958, 289–326; 305 f.; Krüger (Anm. 28) 35.

65 D. Gaborit-Chopin, *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France*. Ausst.-Kat. (Paris 1987) 16 Abb. 9; 89 Abb. 6b (Krone Heinrichs IV.).

66 J. Krynen, „*Rex Christianissimus*“. A medieval theme at the roots of French absolutism. *History and Anthropology* 4/1, 1989, 79; www.heraldica.org/topics/france/frroyal.htm#most-christian; *LexMA VII* (1995) 776 f. (Ph. Contamine).

67 Dubon (Anm. 28) 108–116 Abb. 11–17, Taf. 47–52; Bertrand (Anm. 28) 285 f. Abb. 29–31; 331 Farbtaf. 3. Gaborit-Chopin (Anm. 55) 90 Abb. 8f.

68 von Pastor (Anm. 29) Bd. 13/1 (Freiburg/Br. 1928) 282–294; M. Völkel, *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts*. Borghese – Barberini – Chigi. *Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 74 (Tübingen 1993) 345–378.

69 Augenzeugenberichte in: Barberini (Anm. 53) 46 f.; G. Magnanimi, *Palazzo Barberini* (Rom 1983) 156.

70 von Pastor (Anm. 29) Bd. 13/1 (Freiburg/Br. 1928) 266; 290.

PIETRO DA CORTONA (CORTONA 1597–1669 ROM)

Als stolzer Besitzer des königlichen Prachtgeschenks, das er in einem Kodizill zum ewig unveräußerlichen Familienbesitz bestimmte „*per memoria d'un tanto favore che Sua Maestà mi fo*“⁷¹, gründete der Kardinal 1627 in Rom eine eigene Barberini-Teppichmanufaktur, die nach den Entwürfen von Pietro da Cortona zwischen 1630 und 1641 die unvollständige Konstantinsfolge komplettierte und erweiterte⁷². Es lag nahe, dass dabei Konstantins Rombezüge und sein Wirken zugunsten der Kirche ein stärkeres Gewicht erhielten.

Vor 1630 hatte man aus Paris eine Auflistung der sieben geschenkten Rubens-Teppiche sowie der Themen der fünf nicht geschenkten Teppiche angefordert. Von den beiden ersten nicht geschenkten Sujets „*dove aparisce in aria il nome de Xto in cifra*“ und „*dove Costantino ervesse il nome de Cristo nelle sue bandiere*“⁷³ schien Konstantins Vision unverzichtbar.

Cortona orientierte sich so eng am Vorbild der Sala di Costantino, dass er auch am Kreuz statt des Chi-Rho festhielt. Doch Konstantins Geste reagiert nun nicht mehr erstaunt auf das Kreuz, sondern weist gebieterisch auf die römischen Feldzeichen, an denen das siebringende christliche Heilszeichen angebracht werden soll⁷⁴. Konsequenterweise entfiel in Rom die Szene mit der Anfertigung des Labarums.

Kreuze – und nicht das Chi-Rho – finden sich auch auf vier Feldzeichen der konstantinischen Flotte in Cortonas Seeschlacht⁷⁵. Diese war vermutlich eine Antwort auf das in Rom nur dem Titel nach bekannte Sujet „*un Neptuno per mostrar il suo dominio per mare e per terra*“⁷⁶, hinter dem sich aber die bereits erwähnte Rubens-Szene mit der herrschaft-delegierenden Providentia-Thematik verbarg. Dass man darüber hinaus an eine konkrete historische Seeschlacht dachte – zum Beispiel an jene bei Chrysopolis von 324, in der Konstantin seinen Mit-Kaiser und Schwager Licinius ausschaltete und seine Herrschaft im Osten festigte⁷⁷ – ist unwahrscheinlich und weder aus den Inventarnennungen zu erkennen noch an der Darstellung, die ohne Heerführer auskommt.

Von den fünf Rubensteppichen, die dem Kardinallegaten 1625 nicht geschenkt wurden, vermutlich, weil sie damals noch nicht ausgeführt waren, wurden drei Themen in Rom nicht aufgegriffen: neben der bereits erwähnten Anfertigung des Labarums, „*un'altra battaglia contra Maxentio*“ (und zwar die Reiterschlacht, offenbar begnügte man sich mit dem vorhandenen Einsturz der Milvischen Brücke) und „*dove si portano trophai d'arme*“⁷⁸ (also Konstantin vor dem Trophäenbaum; hier fand man den Einzug des Siegers in Rom ausreichend). Stattdessen kamen drei neue Programmpunkte hinzu.

Zum chronologischen Auftakt der Folge – noch vor der Doppelhochzeit des Rubens – entwarf Pietro da Cortona das Bild eines noch jugendlichen, Alexander dem Großen ähnelnden Konstantin, der im Militärlager unter den staunenden Augen seiner Mitsoldaten kühn und furchtlos gegen einen Löwen kämpft und damit seine Virtus beweist⁷⁹. Fingerzeige zu dieser singulären Darstellung gaben außer der Trajanssäule vor allem der Revers einer konstantinischen Münze, auf dem Herkules unter der Bei-

71 24.11.1645; Bertrand (Anm. 28) 52.

72 Barberini (Anm. 53); S. A. Zurawski, P. P. Rubens and the Barberini, ca. 1625–1640. Diss., Brown University 1979 (Ann Arbor 1980) 102–133; 166–197; M. Viale Ferrero, Arazzo e pittura. In: P. Fossati (Hrsg.), Storia dell'arte italiana 11 (= p. 3, v. 4) (Turin 1982) 115–158; bes. 145–147, Abb. 224–229; Magnanini (Anm. 69) 155–174; A. M. De Stobbel, Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo. Quaderni di storia dell'arte 22 (Rom 1989) 11–24; Heinz (Anm. 28) 169–171; J. B. Scott, Images of Nepotism. The painted ceilings of Palazzo Barberini (Princeton/N. J. 1991) 186 f.; L. Mochi Onori, I cartoni Barberini. In: S. Prosperi Valenti Rodinò (Hrsg.), Pietro da Cortona e il disegno. Ausst.-Kat., Rom 1997 (Mailand 1997) 89–97; P.-F. Bertrand, Pietro da Cortona e l'arazzo. In: Ch. L. Frommel/S. Schütze (Hrsg.), Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale, Roma – Firenze, 12–15 novembre 1997 (Mailand 1998) 62–72; Garfinkle (Anm. 53); Bertrand (Anm. 28) 112–118; 259 f. s. v. Constantin, Histoire de.

73 Siehe oben Anm. 53.

74 Bildteppich (vollendet 02/1633) Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.10; Dubon (Anm. 28) 117 Nr. 9; 119 Abb. 19; Taf. 38; Mochi Onori (Anm. 72) 91 f.; 96 Abb. – Entwurfszeichnung Rom, BAV, Ms. Ottob. lat. 3131, fol. 49 (disegno 43); Raffaello in Vaticano. Ausst.-Kat., Rom 1984 (Mailand 1984) 194–197 Nr. 72 (A. Nesselrath); Mochi Onori (Anm. 72) 91 f.; 96 f. Nr. 5.3; Bertrand (Anm. 28) 330 Farbtaf. 2.

75 Bildteppich (vollendet 07/1635) Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.9; Dubon (Anm. 28) 121 Nr. 11; 122 Abb. 21; Taf. 34f.; 37. – Karton Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 2583; Dubon (Anm. 28) 121 Nr. 11 („The Campaign against Licinius, Sea Battle“), Taf. 72; Mochi Onori (Anm. 72) 91 („Battaglia navale di Crispo contro Abate“) 93 Abb. 5. – Entwurfszeichnung Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1408F; Dubon (Anm. 28) 121 Nr. 11; Taf. 73; U. V. Fischer Pace, Disegni del Seicento Romano. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 80 (Florenz 1997) 113; 115 Nr. 69; 112 Abb. 69.

76 Siehe oben Anm. 53.

77 Barnes (Anm. 35) 75; B. Bleckmann, Konstantin der Große (Reinbek bei Hamburg 1996) 86; 88.

78 Siehe oben Anm. 53.

79 Bildteppich (vollendet 07/1637) Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.11; Dubon (Anm. 28) 117 Nr. 8; 118 Abb. 18; Zurawski (Anm. 72) 110; Bertrand (Anm. 28) 115; 117; Abb. 37. – Karton (1633–34) Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 2580; Dubon 1964 (Anm. 28) 117 Nr. 8; Taf. 70; Mochi Onori (Anm. 72) 91; 94 Nr. 5.1; Bertrand (Anm. 28) 52; 115; 117; Abb. 36.

schrift *VIRTUS PERPETVA* gegen den Löwen kämpft⁸⁰ und eine vom berühmten römischen Münzsammler Francesco Angeloni (nach 1559–1652) in seiner *Historia augusta* mit diesem Münzbild verbundene, in der Weltchronik des Johannes Zonaras überlieferte Legende, wonach der junge Konstantin während seines Militärdienstes am Hofe des Galerius unter dessen Nachstellungen einen Löwenkampf mit göttlicher Hilfe bestand und sich so von Anfang an als zur Herrschaft bestimmt erwies⁸¹.

Die beiden übrigen Neuschöpfungen betonen Konstantins Wirken zum Wohle der christlichen Kirche beziehungsweise ihrer Bischöfe. Von einer abermaligen Bekräftigung des *Constitutum Constantini*, ähnlich derjenigen 1524 in der Sala di Costantino, kann aber entgegen Bertrand⁸² keine Rede sein.

Die von Konstantin dem Großen im Zuge der Duldung und Förderung des Christentums verfügte Zerstörung heidnischer Idole und die Errichtung christlicher Kultstatuen war in Rom bereits in der Sala di Costantino zweimal illustriert worden. Zunächst an untergeordneter Stelle in einer Fensterlaibung durch die Raphael-Schüler unter Clemens VII.: die Zerstörung der heidnischen Götterstatuen (Venus, Herkules, Minerva); dann unter Gregor XIII. und Sixtus V. 1585 im neu hinzugekommenen Gewölbe durch Tommaso Laureti (Palermo um 1530–1602 Rom): das Kreuz Christi auf dem Altar und ein herabgestürztes, zerbrochenes heidnisches Götterbild des Merkur (auch er Sohn eines obersten Gottes)⁸³. Ganz in diesem Sinne zeigt Cortona Konstantins Weisung und welthistorische Wende, reichsweit die Götzenbilder zugunsten

der Anbetung des Erlösers Christus zu zerstören⁸⁴: Zerbrochen am Boden die heidnische Götterwelt, auf den Sockel wird die goldene vom Senat Konstantin geschenkte Statue des Salvators Christus erhoben⁸⁵, der obendrein nun seinen Segen dem ersten christlichen Kaiser spendet, der zum Zeichen seines christlichen Handelns von einem Vortragekreuz mit dem Abbild des Gekreuzigten begleitet wird. Auch am Scheitelstein ist das Gotteshaus mit Kreuz und Chi-Rho nun christlich geschmückt.

Nach einer Legende, die Rufinus in seiner Fortsetzung der von ihm ins Lateinische übersetzten Kirchengeschichte des Eusebius überliefert, wurden Konstantin dem Großen auf dem Konzil von Nicaea die Anklageschriften von untereinander streitenden Bischöfen vorgelegt, damit er ein schlichtendes Urteil spreche. Dieses aber verweigerte der Kaiser mit der Begründung, dass Priester von Gott eingesetzt seien und daher Vollmacht auch über den Kaiser hätten, so dass keinem Menschen, sondern nur Gott allein erlaubt sei, über sie zu urteilen. Folglich ließ er die Anklageschriften ungelesen verbrennen⁸⁶.

Genau dies zeigt die meist fehlgedeutete Szene mit Konstantin im Kreise von fünf Bischöfen, die in ihrer ersten Reaktion auf die Urteilsverweigerung verständlicherweise zwischen Überraschung und Grimm schwanken⁸⁷. „*Quando Costantino (ab)brugia li memoriali*“ heißt es korrekt im Zahlungsbeleg und Inventar⁸⁸. Mit der Beischrift „*LIBELLOS IN EPISCOPOS CONBVIRIT*“ wird Konstantins Urteilsverweigerung wenige Jahre später in Rom

80 G. Mazzini, *Monete imperiali romane*, Bd. 5 (Mailand 1958) 99 Nr. 710; Taf. XXVIII 710; nicht in Bruun (Anm. 49). Den Zusammenhang erkannte (ohne Abb. u. Berücksichtigung der Legende) Viale Ferrero (Anm. 72) 146; nur wiederholend De Strobel (Anm. 72) 24; Mochi Onori (Anm. 72) 94; Garfinkle (Anm. 53) 52; Bertrand (Anm. 28) 52.

81 F. Angeloni, *La Historia augusta da Giulio Cesare insino à Costantino il Magno. Illustrata con la verità delle antiche medaglie* (Rom 1641) 368, (377) = Taf. Bb b Nr. 2; (Rom 21695) 299 f.; 305 Taf. Nr. 2, vgl. *Corpus Informatico Belloriano* = http://biblio.cribecu.sns.it/bellori/TOC_29.html. Zu Angeloni allg. Fumaroli (Anm. 28) 97 Abb. 11; M. C. Molinari, *Nota sull'antiquaria numismatica a Roma ai tempi del Bellori*. In: E. Borea/C. Gasparri (Hrsgg.), *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Ausst.-Kat. (Rom 2000) Bd. 2, 562–565. – Auf den Zusammenhang mit Zonaras verwies mich in der Diskussion Bruno Bleckmann; vgl. dessen *Pagane Visionen Konstantins in der Chronik des Johannes Zonaras*. In: G. Bonamente/F. Fusco (Hrsgg.), *Costantino il Grande dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Macerata 18.–20.12.1990 (Macerata 1992–93) Bd. 1 (1992) 151–170; 164–166 (zu Zonaras 12,33 [168,5–6]). *Zonaras Weltchronik lat.* (Basel 1557, Paris 1567), franz. (Lyon 1560), ital. (Venedig 1560).

82 Bertrand (Anm. 28) 51.

83 Quednau 1979 (Anm. 2) 489; 1062 Abb. 28; 915–917 Dok. 157; Cornini u. a. (Anm. 2) 197–201.

84 Bildteppich (vollendet 05/1637) Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.12; Dubon (Anm. 28) 121 f. Nr. 12; 123 Abb. 22; Taf. 39; Bertrand (Anm. 28) 116; 211 Nr. 560; 286 Abb. 33. – Karton Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 2581; Dubon (Anm. 28) 122 Nr. 12; Taf. 74; Mochi Onori (Anm. 72) 91. – Ölmodell oder Reduktion nach Karton Rom, Museo di Roma, Inv. 5834; Barberini (Anm. 53) 145; 147 Abb. 147; Bertrand (Anm. 72) 66; 65 Abb. 4; Bertrand (Anm. 28) 115; 180 Anm. 171; 287 Abb. 35.

85 Baronio (Anm. 32) 109 f. Annus 312 LXVIII („*CHRISTI IMAGO AVREA A SENATU ERECTA*“).

86 Kirchengeschichte des Eusebius/Rufinus 10, 3; GCS 9,2; 961,1–20; dazu H. J. Sieben, *Vom Apostelkonzil zum Ersten Vatikanum. Studien zur Geschichte der Konzilsidee. Konziliengeschichte, Reihe B: Untersuchungen* (Paderborn u. a. 1996) 16 f.

87 Bildteppich (vollendet 03/1634) Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.12; Barberini (Anm. 53) 145; Dubon (Anm. 28) 120 f. Nr. 10 Abb. 20; Taf. 32 f.; Bertrand (Anm. 28) 115; 332 Farbtaf. 4. – Karton Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 2582; Dubon (Anm. 28) 120 Nr. 10; Taf. 71; Mochi Onori (Anm. 72) 95 Nr. 5.2. – Fehldeutungen bei Dubon (Anm. 28) 36; Zurawski (Anm. 72) 115 f.; Scott (Anm. 72) 187; Garfinkle (Anm. 53) 56 f.; richtig nur Magnanimi (Anm. 69) 170 (o. Kommentar).

88 M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art* (New York 1975) 13 doc. 101 (5.4.1634); 227 Nr. 318 (Inventar Kardinal Francesco Barberini 1.10.1649).

in einem Fresko des Lateranbaptisteriums wiederkehren⁸⁹, denn sie war von größter Tragweite für den Suprematieanspruch des christlichen Klerus und avancierte zu einem Grundpfeiler päpstlicher Nichtjudizierbarkeit, auf den sich Bonifaz VIII. in seiner Bulle *Unam sanctam* 1302 ebenso berief, wie Leo X. 1516 auf dem 5. Laterankonzil. Im Auftrag desselben Papstes war bereits 1517 in der Stanza dell'Incendio unterhalb des Freskos mit dem päpstliche Unschuld illustrierenden Reinigungseid Leos III. Konstantin der Große dargestellt worden, überschrieben mit seinem Ausspruch, der auch Cortonas Szene unterlegt werden kann: „*DEI NON HOMINVM EST EPISCOPOS IVDICARE*“⁹⁰.

Hatten nun die beiden Konstantinsfolgen, die des Rubens für den französischen König und das von Pietro da Cortona komplettierte Diplomatengeschenk für den Barberini-Kardinal den gleichen Umfang von 12 szenischen Teppichen, so kam es in Rom neben der Wendung ins Kirchliche noch zu Erweiterungen mit einer spezifisch römisch-archäologischen Komponente, durch die Konstantins Bindung an Rom – *caput mundi* und Metropole gleichermaßen des Imperium Romanum wie des Papsttums – herausgestellt wurde. Auf weiteren nur noch teilweise erhaltenen Sopraporten-Teppichen wurden Roms konstantinische Bauten und Denkmäler getreu abgebildet: der Konstantinsbogen, die Konstantinsthermen mit den Dioskuren vom Quirinal; der Porphyrsarkophag der Helena, hier inschriftlich ausgewiesen als *DIV(A)E HELEN(AE) AVG(VSTAE) MAGNI / CONST(ANTINI) MATRIS SEPULCH(R)VM* und bereichert um die bekrönende Liegefigur der Heiligen, die das von ihr aufgefundene Kreuz hält. Viktorien schreiben Konstantins Namen auf den Siegeschild, preisen die *VICTORIA CONSTANTINI AVG(VSTI)* und zitieren das *VOT(IS) XX* der Vicennalien von den seitlichen Durchgängen am Konstantinsbogen. Und über dem Motto *PACIS AETERNAE AVGVRIVM* der thronende Konstantin mit gewährender Geste gegenüber der vor ihm stehenden Roma, die das christliche Friedenssymbol der Taube hält⁹¹.

Von der Rolle Konstantins des Großen als Befreier Roms und Friedensstifter kündigt auch mein letztes Objekt, das gleichermaßen fesselnd und rätselhaft ist. In der *Vita Constantini* (1,40) überliefert Eusebius, dass Konstantin nach seinem Sieg an der

Milvischen Brücke und Einzug in Rom auf einem der belebtesten Plätze der Stadt eine große Statue mit einer langen Lanze in Form eines Kreuzes in der Hand errichten und mit folgender Inschrift versehen ließ: „*Durch dieses heilbringende Zeichen, das wahrhaftige Zeichen der Tapferkeit, habe ich eure Stadt vom Joche der Tyrannei errettet und ihr die Freiheit wiedergebracht; zudem habe ich durch diese Befreiung dem Senat und dem Volke von Rom seinen alten Glanz und Ruhm wiedergegeben*“⁹².

Unter den wenigen erhaltenen Antikennachzeichnungen des Pietro da Cortona findet sich eine getreue Wiedergabe jener auf ihrer Plinthe als *CONSTANTINVS AVGVSTVS* bezeichneten Panzerstatue, die seit Paul III. (1534–49) auf dem Kapitol steht und 1653 auf ihren heutigen prominenten Ort auf der nordöstlichen, stadtseitigen Balustrade des Kapitolsplatzes versetzt wurde⁹³. Cortona verstand sie, wie viele seiner Zeitgenossen, darunter auch Rubens⁹⁴, als ein Abbild Konstantins des Großen und legte sie seiner goldenen, durch die zitierte Eusebius-Information angelegten Konstantinsstatue zugrunde. Diese stattete er mit einem vom Kreuz bekrönten Feldzeichen in der Rechten und dem Herrschaftsglobus in der Linken aus und erhöhte sie vor dem Zentralbogen einer viktoriengeschmückten triumphbogenähnlichen Dreierarkade auf einen Sockel. Dessen aus den Durchgangsreliefs am Konstantinsbogen fehlerhaft entnommene Inschrift weist das Standbild nun als eine Statue aus, die vom *SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS* errichtet wurde zu Ehren Konstantins, des Befreiers von Rom und Begründers des Friedens⁹⁵.

Dieser Teppich bildete die Rückwand eines Baldachins, dessen zugehöriger Himmel mit den Bienen des Barberini-Wappens geschmückt ist⁹⁶. Wer unter diesem Baldachin Platz nehmen sollte oder genommen hat, um sich mit der Befreiungs- und Befriedungs-Aura Konstantins zu umgeben und in seinen Ansprüchen

89 Carlo Magnone nach Karton von Andrea Sacchi, 1646–47; A. Sutherland Harris, Andrea Sacchi (Oxford 1977) 85 Nr. 53.8; Taf. 115 mit irriger Benennung (*“The Destruction of Pagan Writings at the Nicene Council”*), 87 Anm. 25 Zitat des Titulus.

90 R. Quednau, Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio. Münchner Jahrb. der bildenden Kunst 3. F., 35, 1984, 83–128; 88 f. Abb. 6; J. W. Jacoby, Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast. Studien zur Kunstgeschichte 22 (Hildesheim 1987) 3–12; 213 Abb. 1.

91 Barberini (Anm. 53) 49 f. Abb. 9–12; 146 f.; Dubon (Anm. 28) 20 f. Abb. 5–7; CIL VI/1 1139.

92 Pfättisch (Anm. 39) 33.

93 Paris, Louvre, Inv. 511; G. Briganti, Pietro da Cortona o della pittura barocca (Florenz 1962, 21982) 19 u. Abb. 3; Zurawski (Anm. 72) 129 Anm. 66. – K. Fittschen/P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I: Kaiser- und Prinzenbildnisse. Text u. Tafeln. Beitr. zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur u. Architektur 3 (Mainz 1985; 21993) 145–147 Nr. 121; Taf. 149; D. Angela/G. Gentili (Hrsgg.), Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Ausst.-Kat., Rimini 2005 (Mailand 2005) 148–150.

94 H. Goltzius, Icones Imperatorum Romanorum (Antwerpen 1645) Titelblatt.

95 Bildteppich (vollendet 08/1636) Philadelphia Museum of Art, Inv. 59.78.13; Dubon (Anm. 28) 122; 125 Nr. 13; 124 Abb. 23 Taf. 40. – Entwurfszeichnung, New York, Pierpont Morgan Library, acc. no. 1993.1 (mdl. Hinweis Jörg Merz); Dubon (Anm. 28) 125 Nr. 13; Taf. 75. – Vgl. *D. N. FL. CONSTANTINO / LIBERATORI.VRBE / FVNDATORI. QUIETE / S. P. Q. R.* mit CIL VI/1 1139.

96 Rom, Museo di Roma; Dubon (Anm. 28) 19 Abb. 4; C. Pietrangeli, Un arazzo della Fabbrica Barberini donato al Museo di Roma. Bollettino dei Musei Comunali di Roma 20, 1973, 21–26; Magnanimi (Anm. 69) 181.

zu rechtfertigen und zu nobilitieren, – natürlich kommt verlockend Papst Urban VIII. in den Sinn – muss mangels Quellen zum intendierten oder tatsächlichen Hängungsort der Konstantinsfolge offen bleiben. Alle bisherigen Lokalisierungsvorschläge sind, wie leider so oft bei Wandteppichen, ohne solide Grundlage⁹⁷.

Seit Raphael eine Kontinuität in der Prägung der Konstantinsdarstellung durch das Studium antiker Kunst;
Schwinden des Einflusses der Silvesterlegende und des *Constitutum Constantini*, konstant aber das Festhalten an der Taufe Konstantins in Rom durch Silvester;
dank der Annalen des Baronio und des monarchisch-dynastischen Kontextes bei Rubens/Ludwig XIII. eine biographische Ausweitung des Szenenspektrums (Hochzeit, Testament, Gründung von Konstantinopel), hier Konstantin als militärisch-akzentuiertes Vorbild weltlicher Herrschaft;
weitere ikonographische Archäologisierung besonders auf der Basis wachsender numismatischer Kenntnisse (Labarum, Providentia, Virtus-Löwenkampf, Konstantin-Statue);
in der römischen Ergänzung bei Pietro da Cortona/Kardinal Barberini, also im papstnahen Kontext: Betonung von Kirchenbezug und Rom-Zentrierung.

RÉSUMÉ

Depuis Raphaël, continuité dans l’empreinte de la représentation constantinienne par l’étude de l’art antique.

Disparition de l’influence de la légende de Sylvestre et du *Constitutum Constantini*; constance cependant dans le maintien du baptême de Constantin à Rome par Silvestre.

Grâce aux annales du Baronio et au contexte monarchique-dynastique chez Rubens/Louis XIII; propagation biographique du spectre des scènes (noces, testament, fondation de Constantinople); Constantin est ici le modèle fortement militaire d’une domination séculière.

Archéologisation iconographique, notamment sur la base de connaissances numismatiques croissantes (Labarum, Providentia, combat de Virtus, statue de Constantin).

Dans l’apport romain chez Pierre de Cortone/Cardinal Barberini, donc dans un environnement proche du pape: accentuation du rapport avec l’église et de Rome au centre.

SUMMARY

Since Raphael continuity in the representation of Constantine through the study of ancient art;

Disappearance of influence of the Silvester legend and the *Constitutum Constantini*, but claim of baptism of Constantine in Rome by Silvester persists;

Thanks to Baronio’s Annals of the Church and the monarchic/dynastic context of Rubens/Louis XIII, a biographical expansion of the range of scenes (wedding, last will, founding of Constantinople), with Constantine depicted as a military-oriented model of secular rule;

Further iconographic archaeological treatment particularly on the basis of growing numismatic knowledge (labarum, Providentia, Virtus/lion hunt, Constantine statue);

In the Roman addition with Pietro da Cortona/Cardinal Barberini, in other words in a papal context: emphasis on church link and Rome focus.

97 Widerlegung älterer Lokalisierungsvorschläge durch M. A. Lee, „Hic Domus“. The decorative programme of the Sala Barberina in Rome. Diss., The Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland 1993 (Ann Arbor 1994) 167–171.