

Rolf Quednau

Ein römischer Kabinettschrank mit Szenen Konstantins des Großen für Kaiser Leopold I. in Wien*

Zum Nachleben Konstantins d. Gr. im Bild

Die historische Gestalt Kaiser Konstantin der Große (Naissus/Niš um 275-337 bei Nikomedia, seit 306 Augustus, seit 324 Alleinherrscher) wurde im Laufe der Jahrhunderte zu einem Mythos und zählt heute zu Europas „Schlüsselfiguren der kollektiven Imagination“, sein bloßer Name konnte jüngst als „Gedächtnisort“ bezeichnet werden.¹ Dementsprechend ungewöhnlich groß, vielfältig und lang andauernd – dabei einzigartig im Vergleich zu allen anderen römischen Kaisern und Herrschern der gesamten Antike – war sein Nachleben im Bild. Es nahm seinen Anfang bereits zu Lebzeiten des Kaisers in den seinen epochalen Sieg an der Milvischen Brücke vom 28.10.312 über seinen Mitkaiser und Widersacher Maxentius (um 280-312, seit 306 römischer Kaiser) feiernden Reliefs am Triumphaldenkmal des Konstantinsbogens und den seine Herrschaft propagandistisch überhöhenden Münzbildern und Ehrenstatuen und setzte sich, bereichert um neu hinzu gekommene Aspekte, fort durch das Mittelalter und die Neuzeit bis ins frühe 20. Jahrhundert.

Wirkmächtig für diese Traditionskette visueller Erinnerung waren nicht nur historisch gesicherte Fakten aus dem Leben des ersten christlichen Kaisers, der den Gott der Christen als seinen Schlachtenhelfer anerkannte, das aufstrebende, bislang verfolgte und unterdrückte Christentum durch die in Mailand mit Licinius (um 250-325, 308-324 römischer Kaiser) getroffenen Vereinbarungen von 313, bekannt unter der irrigen Bezeichnung „Toleranzedikt von Mailand“ zur erlaubten Religion (*religio licita*) erklärte und durch Kirchenbauten und Stiftungen förderte, im Jahre 325 das erste und berühmteste aller ökumenischen Konzilien der Geschichte, das 1. Konzil von Nikäa, einberief und sich nach dem Zeugnis des zeitgenössischen Chronisten Eusebius von Caesarea kurz vor seinem Tode 337 in Nikomedien taufen ließ, sondern auch legendäre Züge, fassbar bereits in der in seinen ältesten Schichten um 400 n. Chr. entstandenen Silvesterlegende und dann in der Karolingerzeit weiter ausgebaut durch die Fälschung der so genannten Konstantinischen Schenkung. Diese zeichneten das Bild eines Herrschers, der zunächst

als heidnischer Christenverfolger durch den christlichen Gott mit Aussatz bestraft wurde, sich dann durch göttliche Wunder zum Christusbekenner wandelte, dabei von Papst Silvester I. (314-335) in Rom getauft und geheilt wurde und darauf als Zeichen des Dankes nicht nur der Kirche reiche Geschenke machte und Gotteshäuser errichtete, sondern ihrem obersten Diener, dem Papst, im apokryphen *Constitutum Constantini* auch noch die Herrschaft über Rom, Italien und die gesamte westliche Reichshälfte schenkte.

Konstantin d. Gr. als Garant päpstlicher Macht

Es waren diese legendären, apokryphen Züge Konstantins, wonach sich der erste christliche Kaiser in der Taufe der päpstlichen Heilungsvermittlung unterworfen, danach zum Dank das Christentum gefördert und den Papst mit kaiserlichen Rechten und der Imperiumshälfte beschenkt hatte, die die Päpste seit dem späten 12. Jahrhundert dann auch in bildlichen Darstellungen propagandistisch zur Reklamierung ihrer Machtansprüche nutzten. Zuvor waren 1075 im *Dictatus papae* Gregors VII. die Grundsätze päpstlicher Herrschaft zugespitzter definiert worden, sahen sich die Päpste durch Canossa und Wormser Konkordat im Machtkampf um das *dominium mundi* gegenüber Kaisern und Königen gestärkt; und um 1170/80 hatte Paucapalea Exzerpte des gefälschten *Constitutum Constantini* als *palea* D. 96 c. 14 *Constantinus* in das *Decretum Gratiani*, die um 1140 von seinem Lehrer Gratian zusammengestellte Sammlung kirchlicher Rechtsquellen, eingeschoben, die dann als Bestandteil des *Corpus iuris canonici* erst 1918 außer Kraft trat.

Es verwundert daher nicht, dass sich die Konstantin d. Gr. als dem Garanten päpstlicher Macht gewidmeten Bildzyklen auf Rom konzentrieren, und dort vornehmlich auf den Lateran und Vatikan mit ihren von Konstantin erbauten Kirchen und den zugehörigen Papstpalästen. Die Blütezeit nachantiker Konstantinsdarstellung reicht vom ausgehenden 12. bis ins spätere 17. Jahrhunderts; ihr Ende war eine Folge der zunehmend negativen Beurteilung Konstantins seit der Aufklärung durch Autoren wie Gottfried Arnold (1696), Voltaire (1756), Edward Gibbon (1776-81) und Jakob Burckhardt (1853).²

Zu den wichtigsten Etappen dieser Darstellungstradition, im Einzelbild oder in umfangreichen Zyklen, gehören die Mosaiken am Portikus der römischen Bischofskirche S. Giovanni in Laterano; die Wandmalereien des ausführlichen Silvesterzyklus in SS. Quattro Coronati von 1247; die unter den Medici-Päpsten Leo X. (1513-1521) und Clemens VII. (1523-1534) teilweise nach Entwürfen Raphaels begonnene und nach seinem Tod von seinen

Schülern ausgemalte und vollendete vatikanische Sala di Costantino (um 1519-1524), die für lange Zeit als künstlerisches Vorbild gedient hat; nach dem Tridentinum dann im 16. und 17. Jahrhundert die Ausmalungen in den Palästen im Vatikan (Galleria delle carte geografiche, Salone Sistino der Bibliothek) und Lateran (Salone di Costantino, Sala degli Imperatori, Sala dei Papi) sowie Skulpturen und Malereien in den benachbarten Basiliken von St. Peter (Portikus, Vierungspfeiler, Scala Regia) bzw. S. Giovanni in Laterano (Querhaus, Benediktionsloggia) und Lateranbaptisterium S. Giovanni in Fonte.

Konstantin d. Gr. als Vorbild weltlicher Herrschaft

Ein weiterer Traditionsstrang war motiviert durch die Inanspruchnahme Konstantins des Großen als Vorbild weltlicher Herrschaft für die europäischen Herrschergeschlechter, sei es im Selbstverständnis von Potentaten oder in der Topik des Herrscherlobes. Diese Inanspruchnahme wurzelte vor allem in Konstantins exemplarischer Sieghaftigkeit, die schon die konstantinische Geschichtsschreibung als durch göttlichen Beistand begnadet propagierte, sowie in seiner bereits in den beiden traditionsprägenden Widmungsinschriften über den Durchgangsreliefs am für den Sieger der historischen Schlacht an der Milvischen Brücke neben dem Kolosseum errichteten Konstantinsbogen gerühmten Doppelfunktion als Befreier Roms (*LIBERATORI VRBIS* = „für den Befreier der Stadt“) und Friedensstifter (*FVNDATORI QVIETIS* = „für den Begründer der friedlichen Stabilität“).

Die Darstellungen Konstantins d. Gr. als Vorbild weltlicher Herrschaft manifestierten sich u.a. in Festapparaten für triumphale Herrschereinzüge, gedruckten Frontispizen, Flug- und Thesenblättern, Altarbildern oder in umfangreichen, für profane Verwendungszusammenhänge bestimmten Bilderfolgen, wie der in ihrer Szenenwahl deutlich monarchisch akzentuierten und auf König Ludwig XIII. von Frankreich (1601-1643, seit 1610 König) zugespitzten in zwölf großen Teppichkompositionen, die Peter Paul Rubens 1622 entwarf.

Ein römischer Prunkschrank in Wien: Überblick

Im Schnittpunkt dieser beiden Konstantinstraditionen – der römisch-päpstlichen, die Konstantin als Propagandainstrument päpstlicher Selbstdarstellung nutzte, und der monarchisch-weltlichen, die sich auf Konstantin als herrscherliches Machtsymbol berief – steht ein bedeutender, bisher nicht

genügend gewürdigter Kabinettschrank in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien (Inventar-Nummer KK 3395), der zuletzt immer wieder längerfristig in den Schauräumen der Gemäldegalerie zusammen mit den Barockgemälden ausgestellt war und z. Zt. wieder ist (Abb. 1). Bereits 1677 verzeichnet ihn ein Inventar „Ihro Römisch kayserlichen Mayestät weltliche Schatz-Cammer betreffend“ als Geschenk an Kaiser Leopold I. (Wien 09.06.1640-05.05.1705, Kaiser seit 1658):

„Ein großer Kasten, sehr künstlich mit Gemählten gearbeitet, welchen der Landgraff von Heßen, als er Cardinal worden, dieses Jahr Ihr Meyestät auß Rom geschickt, da das Fuhrlohn allein auf 5000 fl. gekommen.“⁴³

Denselben Schrank und denselben Schenker vermerkt die 1715 und 1719 deutsch und französisch erschienene umfangreiche Wien-Beschreibung des kaiserlichen Sprachlehrers Antonio Bormastino, die auch die Sehenswürdigkeiten in der kaiserlichen Schatzkammer aufführt und dabei das Augenmerk überraschenderweise nur auf die Gemälde im Schrankinneren richtet:

„Ein anders Geschänk / welches dem Kayser von dem Cardinal von Hessen / auß Rom zugeschickt worden / wird auff 7000. Ducaten *aestimirt*. (...) Es ist ein grosser Thresor / in welchem die sieben Haupt=Kirchen zu Rom *repraesentirt* werden. Das ware eine Verehrung auff die Persohn und auf das Orth gericht.“⁴⁴

In einer Quittierung der kaiserlich angeordneten Überführung des Schranks aus der Schatzkammer in den Garde Meuble sind am 15.05.1782 erstmals die verzierenden Gemälde innen und (!) außen summarisch genannt:

„Ein grosz schöner kasten von ebenholz, an welchen vier grosse saulen von lapislazuli, von welchen steinen noch vieles daran zu sehen, deme nebst auch künstliche mahlereien, so die historie von Constantino Magno andeutet etc., inwendig verschiedene prospecten von Rom.“⁴⁵

Aus der kaiserlichen Sommerresidenz Laxenburg kam das Möbel 1879 in die sog. Ambraser Sammlung und von dort in die Kunstkammer des 1891 eröffneten Kunsthistorischen Museums in Wien.

Als herausragendes Spitzenerzeugnis europäischer Möbelproduktion ist der Kabinettschrank in der einschlägigen Literatur zu barocken Prunkmöbeln seit längerem bekannt;⁶ dass er darüber hinaus aber auch ein nicht minder bedeutendes, bisher kaum beachtetes Zeugnis der visuellen Konstantins-tradition darstellt, soll im folgenden aufgezeigt werden. Dabei gilt es, seinen Bildschmuck erstmals in allen seinen Szenen zu erfassen, ikonographisch

korrekt zu bestimmen sowie alte noch jüngst verbreitete Irrtümer und Sachfehler aufzuklären.

Der erste Gesamteindruck dieses in der Höhe 224 (bzw. nach anderer Quelle ca. 244) cm⁷ messenden und mit einer Nachtuhr ausgestatteten Kabinettschranks, für den Restaurierungen in den Jahren 1747 und 1961 bezeugt sind,⁸ wird durch Materialpracht, Kostbarkeit und Farbenprunk bestimmt, die höchsten Ansprüchen an die Augenfreude und Repräsentationsbedürfnisse seines Besitzers genügen.

In einer architektonischen Struktur aus drei durch flankierende Postamente und Säulen betonten Achsen (deren beide äußeren leicht schräg gestellt sind) sowie mehrzoniger, horizontaler Gliederung (Sockel, Hauptgeschoss, von Balustraden eingefasste Attika, mit Dreiecksgiebel bekrönter Aufsatz), in der Roms barocke Kirchenfassaden und antike Triumphbögen gleichermaßen anklingen,⁹ bilden vier Farben ein Zusammenspiel nobler Erlesenheit. Dem dominierenden Schwarz des Ebenholzes (weitere verarbeitete Hölzer sind Mahagoni, Nussbaum, Eiche und Fichte) sind Blau und Gold vorgeblendet und Pietre dure in Weißrot eingelegt: Blau in Form des kostbaren Lapislazuli in den vier Vertikalakzenten der flankierenden Postamente, Säulen und Hermenpilaster sowie im Fries unter der Mittellünette, Gold in den Basen und Kapitellen, in den in die Säulenschäfte eingelegten Metallstreifen, in den auf die Bogenscheitel zentrierten Kartuschen, in den Balustraden, vier Büsten, je zwei Tugendstatuen und Hermenviktorien und der bekrönenden Reiterstatuette, weiß-rote Pietre dure bzw. polierter Amethyst in den Einfassungen und Zwickeln der Rundbögen sowie des zentralen Aufsatzes, dessen Dreiecksgiebel und Postament der Giebelbekrönung. In diese von vier Farben beherrschte Architekturstruktur sind zwölf figurenreiche, buntfarbig leuchtende, auf Kupfer gemalte Gemälde eingefügt, die Episoden aus dem Leben Konstantins des Großen vor Augen führen. Acht weitere Gemälde auf Papier (?) hinter Glas mit Ansichten von neun Pilgerkirchen Roms sind auf den Schubladenfronten im Schrankinneren verborgen.

Lokalisierung, Datierung, Zuschreibung

Bereits dieser erste Augenschein lehrt, dass an der Anfertigung und farbenprächtigen Schmückung dieses Luxusmöbels mehrere Kunsthandwerker und Künstler beteiligt gewesen sein müssen. Dies bestätigen drei Signaturen, von denen zwei nach dem Künstlernamen auch noch Entstehungsort und -datum vermerken, so dass kein Zweifel besteht, dass der Schrank in den 1660er Jahren in Rom entstanden ist: „ein Hauptwerk barocker römischer Möbelkunst“, an dem die besten Meister ihres Fachs zusammengearbeitet haben.¹⁰

Giacomo Herman fecit Romae 1668 lautet die Signatur des namhaften, wohl bedeutendsten römischen Ebenisten des Barock, Jakob Herman (Riekhofen ?1614-1685 Rom), der seit 1656 häufig für die Päpste Alexander VII. Chigi (1655-1667) und Clemens IX. Rospigliosi (1667-1669) tätig war und sich daher 1670 in einem Stiftungsbrief stolz als „Ihro Päpstl: Heylichkeit Hof oebanist (sic: Ebenist) und Bürger zu Rom“ bezeichnen konnte;¹¹ *Petrus Thomas Campanus Inventor Romae in Via Peregrini 1663* die des in Rom und Umbrien tätigen berühmten innovativen Uhrenmachers Pier Tommaso Campani aus Castel San Felice/Umbrien (dok. 1655-1685/94),¹² der sich zu Recht ebenso stolz als „Erfinder“ seiner Nachtuhr, einer damals technologischen Neuheit, verstand und werbewirksam auch seine römische Anschrift vermerkte, um sich gegenüber der Kundschaft von seinen mit ihm auf dem Uhrenmarkt konkurrierenden Brüdern Giuseppe und Matteo abzugrenzen. Die dritte auf der Rückseite eines der querformatigen Schlachtbilder angebrachte Signatur *f. francesco Legerino* nennt nur einen, sonst nirgends nachgewiesenen von mindestens drei weiteren beteiligten, bedeutenderen Malern, die Erich Schleier 1979 durch bis heute unbestrittene stilkritische Zuschreibungen als Schöpfer der drei größten Hauptbilder der Schaufront zu bestimmen versucht hat und die alle als Auswärtige langfristig in Rom tätig waren: der Franzose Guglielmo Cortese alias Guillaume Courtois, gen. Il Borgognone (Saint-Hippolyte/Doubs 1628-1679 Rom), der in den 1660er Jahren häufig für Gianlorenzo Bernini gearbeitet hat, Carlo Maratti (Camerano/Marche 1625-1713 Rom), den Bernini 1665 zu den besten Malern Roms zählte, und der Sizilianer Pietro del Pò (Palermo 1610-1692 Neapel).¹³

Die zwölf Gemälde der Konstantinsfolge

Gemäß den bereits in der architektonischen Gliederungsstruktur beobachteten Anklängen an die Fassadentypen von Triumphbogen und Kirchenfront durchdringen sich in den dieser Schaufront eingegliederten zwölf Gemälden jene zwei eng miteinander verzahnten Themenbereiche, auf denen die historische Bedeutung und der Nachruhm Konstantins des Großen beruhen: seine in Schlachten erwiesene Sieghaftigkeit und seine Bekehrung zum Christentum.

Der reitende Imperator als Feldherr (Abb.2)

Beherrschend in der vertikalen Mittelachse erscheint das Guglielmo Cortese, gen. Il Borgognone zugeschriebene Bild eines reitenden Kaisers, der den Betrachter anschaut, groß im Vordergrund platziert auf einem leicht erhobenen

Feldherrnhügel. Kriegerisch *all'antica* gerüstet, am Helm mit weißem Federbusch die kaiserliche Zackenkrone, mit wehendem roten Feldherrn-Paludamentum, in der linken Hand die Pferdezügel sicher im Griff, ebenso fest entschlossen in der rechten den Kommandostab, signalisiert er seine souveräne Befehlsgewalt über das Schlachtgetümmel in der leicht abgesenkten Ebene des Mittelgrundes, auf das der in der Levade steigende prächtige, feurige, von dramatischen Wolkenformationen akzentuierend begleitete Schimmelhengst unter seinem Körper den Blick freigibt. Aufgrund ihrer Schwierigkeit galt die Levade der Hohen Schule, bei der das Pferd die Vorhand mit angezogenen Vorderbeinen auf der Stelle hebt und auf den stark untergesetzten Hinterbeinen fußt, in den seit dem 16. Jahrhundert veröffentlichten Lehrbüchern zur Reitkunst als Ausweis bändigender Kraft des Reiters gegenüber dem untergebenen Tier; ihre Darstellung eignete sich deshalb zur Heroisierung des Souveräns gegenüber den untergebenen Menschen.¹⁴

Die im zentralen Reiterbild vereinten Herrscherformeln (gerüsteter Feldherr auf einem Hengst in der Levade bzw. steigendes Pferd über Kampfgetümmel im Mittelgrund) waren im 17. Jahrhundert europaweit verbreitet dank ihrer Wurzeln in den einflussreichen, um 1600 veröffentlichten und dann viel kopierten Stichfolgen antik-römischer bzw. habsburgischer Kaiser zu Pferde von Adriaen Collaert sowie Crispijn de Passe nach Jan van der Straet/Giovanni Stradano bzw. von Antonio Tempesta.¹⁵ Die auffallende (seitenverkehrte) Ähnlichkeit von Hengstpose und -ansicht zu Antonio Tempesta's Radierung des Julius Caesar zu Pferde am Beginn seiner *XII CAESARES IN EQVESTRI FORMA* (Rom 1596) deutet auf die Absicht, den Kaiser des Wiener Zentralbildes zusätzlich mit der Siegesaura des in vielen von ihm selbst beschriebenen Kriegen erfolgreichen antiken Imperators auszustatten.¹⁶

Die siegreiche Roma (Abb. 3)

Überhöht und bekrönt wird das Bild des siegreichen Imperators durch eine zentrale rundbogige Lünette, die eine allegorische Darstellung der Sieghaftigkeit des Imperium Romanum zeigt: Inmitten von Waffen, Lanzen und Kanonen, militärischen Feldzeichen und Fahnen, und von zwei am Boden erniedrigend gefesselten Gefangenen heraldisch gerahmt, thront die Staatspersonifikation Roma (nicht Minerva), gerüstet wie die Kriegsgöttin Bellona mit Lanze, Schild und Helm, den das Militärfeldzeichen des *draco* und ein Flügelpaar schmücken, ihr zu Füßen das von einer Wölfin gesäugte mythische Zwillingpaar Romulus und Remus, das Rom begründete.¹⁷

Zwei Schlachtenbilder (darunter die Schlacht an der Milvischen Brücke) (Abb. 4 u. 5)

Diese Sieghaftigkeit des Imperium Romanum illustrieren in der Attikazone, in die die Roma-Lünette hineinragt, zwei queroblange Schlachtenbilder, von denen eines auf der Rückseite von dem völlig unbekanntem Francesco Lezerino signiert ist. Beide zeigen ein friesartig ausgebreitetes Kampfgeschehen mit dominierender Reiterei und Fußsoldaten, bei dem sich die Übermacht des von links vordrängenden Heeres bereits abzeichnet. In beiden Szenen erlaubt die Akzentuierung eines herausgehobenen Reiters auf Seiten der nach rechts herbeistürmenden Siegermacht eine mutmaßliche Identifizierung Konstantins im Kompositionszentrum bzw. links von der Szenenmitte. Aber allein auf der linken Tafel ist die Schauplatzwiedergabe mit dem Tiber und der durch ihren Turm charakterisierten Milvischen Brücke am rechten Bildrand ausreichend spezifisch, um hier Konstantins welthistorisch bedeutendste Schlacht, seinen Sieg vom 28.10.312 nördlich von Rom über den Mitkaiser und Widersacher Maxentius, zweifelsfrei zu bestimmen. Die auf Raphael (Urbino 1483-1520 Rom) zurückgehende, im 16. und 17. Jahrhunderte europaweit für viele Künstler maßstabsetzende Verbildlichung der Schlacht an der Milvischen Brücke in der vatikanischen Sala di Costantino, an der sich nicht nur geringere Talente orientierten, sondern auch herausragende wie Rubens, Pietro da Cortona oder Charles Le Brun, war auch das Vorbild für Lezerino. Seiner geringeren Intelligenz und der mangelnden Einflussnahme des Auftraggebers mag es geschuldet sein, dass er versäumte, den göttlichen Beistand für Konstantin d. Gr. darzustellen, den Raphael überdeutlich durch drei über dem Kopf Konstantins das Schlachtgeschehen beeinflussende Engel akzentuierte. Selbst die Kreuze auf den Feldzeichen von Konstantins Armee wurden vergessen.

Auf welche der vielen weiteren Schlachten und Siege Konstantins im rechten Kampfgeschehen angespielt werden soll, muss offen bleiben. Wie sich bei näherer Betrachtung des gleich noch zu behandelnden Zifferblattbildes im Aufsatz des Möbels zeigen wird, dachte man möglicherweise an Besiegung und nachfolgende Liquidierung des im Ostteil des Reiches herrschenden Mitkaisers und Konstantin-Schwagers Licinius, wodurch Konstantin die Alleinherrschaft im ganzen Reich erlangte, wenngleich für die im Jahre 324 errungenen Erfolge bei Adrianopel (03.07.) und Chrysopolis (18.09.) im letztgenannten Fall die Darstellung einer Seeschlacht näher liegend gewesen wäre.¹⁸



Abb. 1: Kabinettschrank mit Konstantinsszenen, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 3395



Abb. 2: Der reitende Imperator als Feldherr



Abb. 3: Die siegreiche Roma



Abb. 4: Die Schlacht an der Milvischen Brücke



Abb. 5: Schlacht mit Konstantin d. Gr.



Abb. 6: Das Zifferblatt der Nachtuhr: Konstantin d. Gr. als Sieger



Abb. 7: Die Kreuzvision Konstantins d. Gr.



Abb. 8: Die Taufe Konstantins d. Gr. durch Papst Silvester I. in Rom

Abb. 9: Die Züchtung des Nebenbuhlers Konstantin d. Gr. als Sieger



Abb. 9: Die Errichtung von Alt-St. Peter



Abb. 10: Das Konzil von Nikäa



Abb. 11: Die Konstantinische Schenkung



Abb. 12: Jean Morin, Histoire de la delivrance de l'église chrestienne par l'empereur Constantin ... Paris 1630, Frontispiz, SUB Göttingen: 4 H E UN 408/65



Abb. 13: Konstantin empfängt Huldigungen sich ihm unterwerfender Barbaren

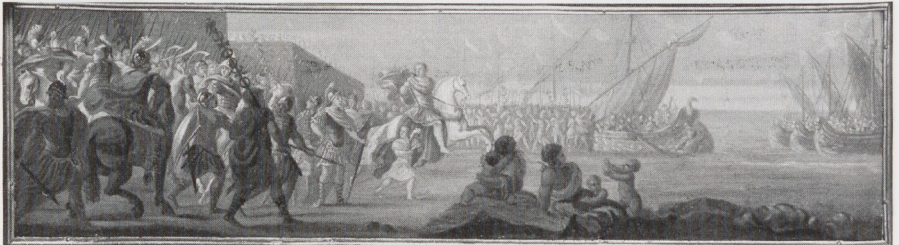


Abb. 14: Konstantins militärischer Aufbruch zur See



Abb. 15: Die Neun Pilgerkirchen Roms, linke Schubladen im Schrankinneren. Von oben nach unten: S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria Maggiore, S. Pietro in Vaticano, S. Paolo fuori le mura



Abb. 16: Die Neun Pilgerkirchen Roms, rechte Schubladen im Schrankinneren. Von unten nach oben: Nunziatella alias S. Maria dell'Annunziata und Abtei Le Tre Fontane, S. Sebastiano sull'Appia, S. Giovanni in Laterano, S. Croce in Gerusalemme

Das Zifferblatt der Nachtuhr: Konstantin d. Gr. als Sieger (Abb. 6)

Das am Schrank zuoberst angebrachte Gemälde dient als Zifferblatt einer von Pier Tommaso Campani 1663 signierten Nachtuhr, die im von flankierenden Voluten gestützten Aufsatz untergebracht und deren mit Pfauenaugen verziertes Pendel aus Email in einer rückwärtig verspiegelten querrrechteckigen Aussparung in der Mitte der die Attikazone bekrönenden Balustrade sichtbar ist.

Pier Tommaso Campani hatte Papst Alexander VII. Chigi (1655-1667) bereits in dessen ersten Pontifikatsjahren wiederholt mit Uhren beliefert, so dass man ihn als *orologiaio di palazzo* bezeichnen konnte.¹⁹ Im Oktober 1656 überreichte er zusammen mit seinen ebenfalls als Optiker, Linsenschleifer und Teleskophersteller tätigen Brüdern Giuseppe und Matteo dem unter Schlaflosigkeit leidenden Papst, der sich eine geräuschlose Uhr mit unhörbarem Pendelschlag und nächtlicher Zeitanzeige gewünscht hatte, die Erfindung einer Nachtuhr, nach den Worten des einschlägigen Experten Giuseppe Brusa „die spektakulärste Entwicklung innerhalb der Uhrenmacherkunst Italiens“.²⁰ Ein päpstliches Privileg für die Brüder und Aufträge von den Königen von Spanien und Portugal sowie vom Großherzog von Toskana waren die Folge. Der jüngere Bruder Giuseppe Campani erwirkte 1659 einen weiteren für zehn Jahre gültigen päpstlichen Patentschutz auf die Anfertigung seiner Nacht- und Kugellaufuhren, von denen sich neun mit dem Patentdatum 1659 versehene Exemplare, darunter eines im Grünen Gewölbe in Dresden, erhalten haben. 1660 stritten Giuseppe und Pier Tommaso in ihren Druckschriften darüber, wer von ihnen das Erfindungsrecht an ihren „muti orioli“ genannten Nachtuhren beanspruchen dürfe.²¹

Bevorzugte Themen für die Bemalung solcher Nachtuhren waren Darstellungen des greisen Zeitgottes Chronos oder nächtliche Traumszenen aus Mythologie (Endymion) oder Bibel (Jakobs Traum der Engelsleiter). Es verwundert nicht, dass Nachtuhren aufgrund ihrer technischen Neuheit und ihrer Bemalung durch führende Maler Roms (Carlo Maratti, Giovanni Battista Gaulli gen. il Bacciccio, Francesco Trevisani), zu beliebten und begehrten Herrschergeschenken avancierten. So erhielt z. B. auch Ludwig XIV. 1665 von Kardinal Antonio Barberini ein solches von Carlo Maratti bemaltes Prunkstück.²²

In diesen römischen Spitzentechnologie-Kontext von Nachtuhren gehört auch diejenige im Wiener Prunkschrank. Singulär an ihr ist die Tatsache, dass die uhrentypische Gestalt des Zeitgottes Chronos nur auf der beweglichen Scheibe im halbkreisförmigen Fenster für die Stundenanzeige erscheint, das

Zifferblattbild jedoch in die Konstantinthematik der Möbeldekoration einbezogen ist.

Nach errungenem Sieg ist der mit dem Siegeslorbeer bekränzte Konstantin, nur hier ohne Sandalen, d. h. in ehrfürchtiger Demut unbeschuht, wie einst Moses vor dem brennenden Dornbusch, aus dem Gott zu ihm sprach (Exodus 3, 5), auf dem von Leichen übersäten Schlachtfeld am Tiberufer unweit der im Hintergrund angedeuteten Milvischen Brücke niedergekniet. Auch seine drei ihn flankierenden Knappen haben das Knie gebeugt und halten ihres Herrn helmartige Krone bzw. ein römisches Feldzeichen, beiden ist oben das christliche Kreuz aufgesetzt. Mit der geöffneten rechten Hand weist der Kaiser auf seine auf die Erde abgelegte Kriegsausrüstung (Helm, Schild und Schwert) und das dahinter gehaltene, bereits erwähnte Feldzeichen, die Linke hat er in erkennender und zugleich beknennender Ergriffenheit auf die Brust gelegt und blickt ergeben auf zu einem jugendlichen geflügelten Engel, der auf einer bis zur Erde herabgeschwebten Wolke sitzt und dem Kaiser gestenreich den himmlischen Beistand als Ursache seines Sieges an der Milvischen Brücke erklärt: Nun hat sich jene himmlische Verheißung erfüllt, die Gott Konstantin bei seiner Kreuzvision vor der Entscheidungsschlacht gegen Maxentius mit den Worten „In diesem Zeichen wirst Du siegen“ gemacht hatte und die am Wiener Schrank auf dem gleich noch zu behandelnden linken großen Hauptzonenbild veranschaulicht ist. Der nach oben weisende Engelsfinger lenkt den Uhrenbetrachter aber auch auf den mit Stab bzw. Sanduhr ausgestatteten Zeitgott Chronos, der auf der beweglichen Scheibe im halbkreisförmigen Fenster für die Stundenanzeige sichtbar wird, und scheint somit „Konstantin als Begründer einer neuen Zeit zu verherrlichen“.²³

Zwei weitere, nun kleinkindliche, geflügelte Puttenengel, die auf den Wolken in den oberen Bildecken turnen, halten doppelten Siegeslohn bereit: links Palmenbündel als traditionelle Siegesattribute, rechts zwei Kronen. Bezieht man deren Zweifzahl auf den Schauplatz der Milvischen Brücke, könnte dies heißen, nach der Besiegung des Mitkaisers Maxentius gebühren Konstantin zwei Kronen. Bedenkt man jedoch, dass Konstantin seine eigene mit dem Kreuz bekrönte Kaiserkrone bereits an seiner Seite hat und in der Attikazone neben der Schlacht an der Milvischen Brücke rechts noch eine weitere Schlacht verherrlicht wird und dies vielleicht nicht nur aus Symmetriegründen geschah, dann könnte dort die Ausschaltung des weiteren Mitkaisers Licinius gemeint sein, das Kronenpaar des Puttenengels für die Kronen von Maxentius und Licinius stehen und folglich auf Konstantins ungeteilte Alleinherrschaft über alle Herrschaftsbereiche des Imperium Romanum hindeuten.

Noch ein anderer Aspekt ist an dieser Verherrlichung Konstantins bemerkenswert. Erneut hat die von den Raphael-Schülern Giulio Romano und Gianfrancesco Penni 1520-1524 ausgeführte und vollendete Ausmalung der vatikanischen Sala di Costantino Pate gestanden. Denn auch dort (und nur dort) folgt auf die Schlacht an der Milvischen Brücke in einem zugehörigen direkt unterhalb platzierten Sockelbild die Schauplatzwiederholung des Schlachtfeldes nach dem Kampf mit der Darstellung vieler Leichen. Doch während dort am Ort des Grauens eine Gefangenenvorführung vor dem Sieger Konstantin stattfindet, der ertrunkene Maxentius aus dem Tiber geborgen wird und sich die unter Maxentius verfolgten Christen aus ihren Verstecken in den Katakomben hervorwagen und mit Küssen auf das Kreuz Christi ihre neu gewonnene Freiheit feiern,²⁴ verdrängt am Wiener Konstantinsschrank Kaiserzentrierung die allgemeinere kirchengeschichtliche Perspektive, und der historische Sieges- und leichenübersäte Schreckensort wird als Schauplatz von Konstantins Religionserkenntnis und Religionsbekehrung genutzt. An dieser Akzentverschiebung und Verlagerung der Erzählweise ins affektbetonte Psychologische werden u.a. auch die nahezu anderthalb Jahrhunderte erkennbar, die zwischen der Zeit Raphaels und dem stärker rhetorikorientierten posttridentinischen Rom der Pontifikate Alexanders VII. Chigi und Clemens' IX. Rospigliosi liegen.

Zu den zahlenmäßig dominierenden Bildern kriegerischer Sieghaftigkeit in der zentralen Mittelachse und der Attikazone treten in den beiden flankierenden, oben rundbogig geschlossenen Großformaten der Hauptzone dem mittig als Feldherr reitenden Imperator zwei Darstellungen zur Seite, die von zwei weiteren, diesmal namhaften Malern ausgeführt wurden und Konstantins Hinwendung zum Christentum und seine Begünstigung mit der Gnade Gottes vor Augen führen: seine der Schlacht an der Milvischen Brücke vorausgehende Kreuzvision links und seine auf die mit Hilfe des Kreuzes und des Christengottes errungenen Siege folgende Taufe rechts.

Die Kreuzvision Konstantins d. Gr. (Abb. 7)

So wie in der *Vita Constantini* des Eusebius dem Sieg Konstantins an der Milvischen Brücke über seinen als Tyrann diskriminierten Mitkaiser Maxentius eine später vom Kaiser eidlich bestätigte Vision vorausging, in der er über der Sonne ein Kreuz aus Licht mit der Prophezeiung „Hierdurch siegel“ wahrnahm,²⁵ ist die Konstantins Hinwendung zum Christentum einleitende Kreuzvision direkt unterhalb der Schlacht an der Milvischen Brücke gewissermaßen als deren Prolog großformatig dargestellt.

Die dem Raphael-Bewunderer und -Nacheiferer Carlo Maratti zugeschriebene Veranschaulichung folgt einem Kompositionsmuster, das Raphael noch kurz vor seinem Tod 1520 für das Fresko gleichen Themas in der vatikanischen Sala di Costantino mit so großem Geschick den Adlocutio-Darstellungen auf antiken Historienreliefs (vor allem an der Trajanssäule) und Münzbildern nachgebildet hatte, dass es Generationen von Künstlern zum nachahmenswerten Muster wurde:²⁶ Dem kriegerisch gerüsteten und gekrönten Kaiser, der links vor einem Kriegszelt auf einem Podest erhöht steht, erscheint am helllichten Tage am Himmel ein von Lichtstrahlen umglänzt, von drei nackten, mehrheitlich geflügelten puttengestaltigen Himmelsboten herbeigetragenes Kreuz, das ihm die göttliche Verheißung signalisiert, er werde in der bevorstehenden Schlacht gegen Maxentius siegen, wenn er sich und sein Heer dem Schutz des Kreuzes Christi unterstelle. Dabei wurde das *IN HOC SIGNO VINCES* allerdings anders als in Raphaels Komposition nicht *expressis verbis* dargestellt; doch wie bei Raphael sind die aufeinander folgenden Momente der Kreuzvision zu einem Simultanbild in eins zusammengezogen: des Kaisers heftige Reaktion auf die Himmelserscheinung, die seine Hinwendung zum Christentum einleitet, seine Anweisung an das Heer, das Kreuz Christi auf den Feldzeichen anzubringen und dieser bereits umgesetzte Befehl, wie das bekrönende Kreuz auf einem der Feldzeichen beweist. Auch die Idee zweier Knappen, die des Kaisers Schwert und Helm halten, folgt dem Muster aus der Sala di Costantino. Der mit prächtiger Zier aus Sphinx und Federbusch ausgestattete zweite Helm zu Füßen Konstantins ist hingegen eine deutliche Reminiszenz an den für den Sieger der Schlacht an der Milvischen Brücke errichteten Konstantinsbogen, auf dessen trajanischem, für die konstantinische Wiederverwendung umgearbeiteten, *FVNDATORI QVIETIS* überschriebenen östlichen Durchgangsrelief mit dem *Adventus* die den Kaiser empfangende Stadtpersonifikation Roma dieselbe Kopfbedeckung trägt.²⁷

Die Taufe Konstantins d. Gr. durch Papst Silvester I. in Rom (Abb. 8)

Am Wiener Prunkschrank steht der Kreuzvision Konstantins in der Hauptbildzone rechts dessen Taufe gegenüber. In einem Kirchenraum in Rom – der Blick ins Freie trifft auf einen Obelisk und das Kolosseum – schickt sich Konstantin an, neben dem zentral postierten silbernen Taufbecken niederzuknien, um von Papst Silvester I. die Taufe durch Infusion zu empfangen. Zu diesem Zweck hat er seine Krone abgelegt, die Arme demütig vor der Brust verschränkt und ist bis auf sein herrscherlich-rotes Manteltuch und

seine goldenen Sandalen gänzlich entblößt. Unter seinen ihn begleitenden Soldaten bewahrt der dem Kaiser links nächstplatzierte das kaiserliche Amts- und Staatsgewalt andeutende Liktoresbündel.²⁸ Silvester wird durch das Kreuz auf dem Pontifikalschuh und seine Mitra als Bischof von Rom ausgezeichnet und begleitet von einem Messdiener mit aufgeschlagenem Buch und Vortragekreuz (inklusive Kruzifixus und Kreuztitulus-Tafel). Zwei weitere Kreuze, eines in der rechten hinteren Raumecke, das andere gebildet aus der Fuge und Verklammerung zweier Bodenplatten im Vordergrund vor dem Taufbecken, kennzeichnen den Raum als christliches Gotteshaus.

Das Singuläre des Taufereignisses ist auf mehrfache Weise hervorgehoben. Der die Front des auf Krallenfüßen ruhenden goldenen Taufbecken-Unterbaus schmückende imperiale Adler erinnert an das antike Relief in der Vorhalle der römischen Kirche SS. Apostoli, die seit dem Spätmittelalter als konstantinische Gründung galt,²⁹ und nobilitiert den kaiserlichen Täufling ebenso wie der ihm im Hintergrund axial zugeordnete Obelisk. Am größten Obeliskens Roms, den Sixtus V. Peretti (1585-1590) 1588 vor der Benediktionsloggia von S. Giovanni in Laterano hatte aufstellen lassen, verkündet seither eine Sockelinschrift, diesen habe Konstantin, „Größter Augustus, des christlichen Glaubens Beschützer und Beschirmer“ über den Nil nach Alexandria gebracht in der Absicht, mit ihm das von ihm gegründete Neue Rom (Konstantinopel) zu schmücken, sein Sohn Constantius dann aber nach Rom überführt, im Circus Maximus aufgestellt und dem Senat und Volk von Rom geschenkt. Das Inschriftende auf der Benediktionsloggia und Lateranbaptisterium zugewandten Südseite gipfelt in den Worten: „Constantinus / durch das Kreuz / Sieger / hat, vom heiligen Silvester hier / getauft / des Kreuzes Ruhm / verbreitet.“³⁰ In der Emblemliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts konnte der Obelisk als Attribut standhafter Gesinnung und herrscherlichen Ruhms fungieren, im Sinne von *Gloria de' Principi*.³¹

Oberste Nobilitierung und Legitimierung erfährt Konstantins Taufe jedoch durch eine andere, höhere *Gloria*, die innerhalb der Darstellungstradition der Konstantinstaufe ungewöhnliche göttliche Präsenz der Dreifaltigkeit, die auf Wolken und mit Engelsgeleit von oben in den Kirchenraum herabschwebt. Mit ihren emphatischen Gesten erheben Gottvater und Gottsohn sowie der mit ihnen wirkende Hl. Geist Konstantins Taufe in Rom in den Rang eines von Gott gewollten und durch die Macht des Heiligen Geistes bewirkten einzigartigen historischen Wunderereignisses. Hierbei mag ein bereits durch die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine weit verbreiteter Passus der Silvesterlegende mitschwingen, Konstantin habe nach seiner Taufe bekannt, er habe Christus gesehen: *Constantinus imperator Christum se vidisse confessus est*. Entsprechend begegnen vereinzelt im 12. bzw. 14. Jahrhundert

bei der Taufe Konstantins die segnende Hand Gottes (Kreuzretabel aus Stavelot, New York, Pierpont Morgan Library), der Kopf Christi (Chorschranken im Kölner Dom) oder die Taube des Hl. Geistes (Maso di Banco in der Bardi-Kapelle zu S. Croce in Florenz).³²

Darüber hinaus ist für das Zeitalter des *Concettismo* auch Mehrbezüglichkeit nicht auszuschließen.³³ Weil Konstantin laut Eusebius den schließlich jedoch nicht verwirklichten Wunsch gehegt hatte, sich wie einst Christus im Jordan taufen zu lassen, wurden Jesus- und Konstantin-Taufe wiederholt auch bildlich aufeinander bezogen, unter Sixtus IV. della Rovere (1471-1484) in Pietro Peruginos Taufbild in der Sixtinischen Kapelle ebenso wie unter Innozenz XI. Odescalchi (1676-1689) an Carlo Spagnas bronzenem Taufbecken-Deckel in S. Giovanni in Fonte, dem legendären römischen Taufort Konstantins.³⁴ Nach Aussage der Evangelien (Mt 3, 16 f.; Lk 3, 22) wurde Jesu Taufe vom Öffnen des Himmels, dem Herabkommen des Geistes Gottes „wie eine Taube“ und von einer Stimme aus dem Himmel begleitet: „Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.“ Nun scheint die Trinität bei der Taufe des ersten christlichen Kaisers ähnliches zu verkünden und dadurch die seit der Karolingerzeit dem Herrschertitel beigefügte Formel „von Gottes Gnaden“ (*Dei gratia*) anzuzeigen.

Im Lichte des Taufberichts bei Matthäus entfaltet nun auch das ins Auge springende Likatorenbündel zur Rechten Konstantins als Zeichen seiner kaiserlichen Amts- und Staatsgewalt seinen ganzen inhaltlichen Sinn: es macht den kaiserlichen Täufling zum Erwählten Gottes, der den (fortan christlichen) Völkern das Recht (Gottes) bringt. Auf die anfängliche Weigerung des demütigen Johannes d. T., Jesus zu taufen, erwiderte dieser: „Lass es nur zu! Denn nur so können wir die Gerechtigkeit (die Gott fordert) ganz erfüllen“ (Mt 3, 15). Hiermit eng verknüpft ist schon seit alters das dem charismatischen Herrscher geltende Gotteswort bei Jesaja, auf das in diesem Zusammenhang auch noch moderne Bibelausgaben verweisen: „Seht, das ist mein Knecht, den ich stütze; das ist mein Erwählter, an ihm finde ich Gefallen. Ich habe meinen Geist auf ihn gelegt, er bringt den Völkern das Recht. (...) ... ja, er bringt wirklich das Recht. Er wird nicht müde, und bricht nicht zusammen, bis er auf der Erde das Recht begründet hat. Auf sein Recht warten die Inseln“ (Jes 42, 1-4).

Mit der Aufbietung der Trinität als wirkmächtige Zeugen der Taufe Konstantins durch – *nota bene* – Silvester I. in Rom bezieht das Taufbild am Wiener Kabinettschrank zugleich visuell Position in der Streitfrage, wo und von wem Konstantin getauft wurde. Die auf der Silvesterlegende, dem *Liber Pontificalis* und dem apokryphen sog. *Constitutum Constantini* fußende Legende, Konstantin sei durch Papst Silvester I. in Rom getauft und von der Lepra

geheilt worden, die ihm Gott als Strafe für seine Christenverfolgungen auferlegt hatte, wurde im 16. Jahrhundert ernsthaft in Zweifel gezogen, als im Rahmen der protestantisch-katholischen Legendenpolemik die 1544 gedruckte *Vita Constantini* des Eusebius mit der darin glaubwürdig überlieferten Taufe des Kaisers am Lebensende in Nikomedien durch den arianischen Bischof Eusebius größere Beachtung fand. Die protestantischen sog. „Magdeburger Centurien“ bestritten 1560 aus quellenkritischer Sicht die Silvesterlegende mit Konstantins Leprakrankheit und Taufe durch Silvester I. in Rom als *mendacium* und *fabulosum*. Trotzdem wurde in der gegen die Protestanten gerichteten Kirchengeschichte des papstfreundlichen, schließlich mit dem Kardinalshut belohnten Cesare Baronio und in den nachtridentinischen Konstantinsdarstellungen im Vatikan und Lateran, im Lateran-Obelisk sowie in der aufwendigen Dekorierung des Lateranbaptisteriums als apokryphem Taufort Konstantins an der Taufe Konstantins in Rom festgehalten.³⁵

Als der renommierte französische Oratorianer und Bibelwissenschaftler Jean Morin (Blois 1591-1659 Paris) 1630 seine *Histoire de la delivrance de l'église chrestienne par l'empereur Constantin et de la grandeur et souveraineté temporelle donnee a l'église Romaine par les Roys de France* veröffentlichte, seinem König Ludwig XIII. widmete und sich mit den darin vertretenen rom- und papstkritischen Thesen, die den Vatikan in höchste Aufregung versetzten (worauf noch zurückzukommen sein wird), eine königliche Beförderung seiner Karriere erhoffte, betonte er in einem Kapitel über die Taufe Konstantins, die Frage, wann, wo und durch wen diese erfolgte, sei momentan unter den Gelehrten sehr heftig umstritten. Angesichts der konträren und unvereinbaren Positionen zwischen dem papsttreuen Kirchenhistoriker Baronio, der mit den von ihm favorisierten Silvesterakten an Konstantins Taufe in Rom durch den Papst festhielt, und den zahlenmäßig überlegenen antiken Zeugnissen, die diese Einschätzung ins Wanken brächten und für eine Taufe Konstantins erst am Lebensende sprächen, lautete Morins Fazit, es sei nützlicher, diese Detailfrage auf sich beruhen zu lassen:

„La question que nous entreprenons de traicter en ce chapitre, est tellement agitée entre les hommes doctes, que la resolution en est attenduë de tous ceux qui lisent l'Histoire de Constantin. (...)“

Une raison me semble grandement considerable, c'est que tous les Historiens Grecs depuis sept cens ans, s'accordent en ce sujet avec les Latins; desorte que si l'antiquité donne de l'avantage aux Autheurs de la premiere opinion, la grande multitude récompense la nouveauté de ceux de la seconde. (...) Il est tres-difficiles de pouvoir concilier ensemble ces deux opinions: Car ces Actes sont entierement contraire à toutes les circonsta(n)ces que les autres Autheurs nous

rapporte(n)t de la conversion de Co(n)stantin. C'est pourquoy il sera plus utile de laisser cette question particuliere, & de traiter la These generale.⁴³⁶

Die ganze Vertracktheit der umstrittenen, für die päpstliche Konstantintradition aber kardinalen Frage zwischen den Extremen von unbelegtem katholischen Traditionsglauben und moderner quellenkritischer Vernunft offenbaren die diesbezüglichen Ausführungen des zu seiner Zeit sehr berühmten französischen Jesuiten Nicolas Caussin (Troyes 1583-1651 Paris), Prediger, Schriftsteller, Moralist und zeitweiliger Beichtvater Ludwigs XIII. Sein mehrbändiger, erstmals 1624 erschienener, politisch-moraltheologischer Gesellschaftsspiegel *La Cour Sainte ou Institution chrestienne des Grands, avec les exemples de ceux qui dans les Cours ont fleury en Saincteté*, der dank zahlreicher Auflagen (allein 14 zu Lebzeiten des Autors) große Verbreitung fand, enthält unter der Überschrift *Le Cavalier (Excellence de la vertu guerriere) Constantin* eine umfassende Abhandlung über Konstantin, die mit nahezu 150 Seiten Buchlänge erreicht. Caussins aufschlussreiche Ausführungen zur Taufe Konstantins stehen im Kapitel *La vocation de Constantin au Christianisme, le progresz de sa conversion, et son Baptesme*:

„L'histoire du Baptesme de Constantin, tirée des Actes qu'on attribue à S. Sylvestre plus aisee (sic) à croire pieuseme(n)t qu'à prouver efficacement. (...) Il est vray que le Cardinal Baronius fait tout ce que peut faire un habile homme pour se desmeler de ces difficultez: mais il y a certaines choses, qu'il est plus seant de croire pieusement, qu'il n'est aisé de les establir par raison. (...) Aussi ne voudrois-je en façon quelconque les impugner, mais plustost les croire d'une simplicité religieuse: qui est la science des Saints, & tousiours la plus assuree.“⁴³⁷

Im Lichte dieser Äußerungen kann die raffiniert durchdachte Darstellung der Taufe Konstantins in Rom durch Silvester I. am Wiener Kabinettschrank, die zu den späten Verbildlichungen dieses legendären, im 17. Jahrhundert bereits von vielen bestrittenen Themas gehört, als visueller Appell an den Betrachter verstanden werden, mit religiöser Unbefangenheit (*simplicité religieuse*) fromm zu glauben (*de croire pieusement*), was mit einer Häufung von Rombezügen, der Jesus-Analogie und dem Aufgebot der bedeutungssteigernden und das Geschehen sanktionierenden göttlichen Trinität als historisches, auch biblisch fundiertes Faktum suggeriert wird.

Die fünf Szenen in der Sockelzone

Die fünf Szenen, die in der Sockelzone der Schrankfront den Konstantinszyklus fortführen und beschließen, deren Formate (queroblong – dreimal

dem Quadrat angenähert – queroblong) mit den drei Vertikalachsen des Schrankes korrespondieren, sind von der bisherigen Forschung nicht erörtert, ja nicht einmal in ihrem szenischen Bestand benannt oder aufgezählt worden.³⁸ Sie illustrieren das Wirken des nunmehr getauften ersten christlichen Kaisers als Kirchenbauherr und Konzilsbegründer sowie mit Machtfülle ausgestatteten Weltherrscher, der souverän Papst und Kirche beschenkt, die Huldigung von seiner weltumspannenden Herrschaft unterworfenen Barbaren entgegennimmt und sich schließlich mit seinem Heer einschiffet. Den Anfang macht, im queroblongen Format links:

Die Errichtung von Alt-St. Peter (Abb. 9)

Wie in den vatikanischen Konstantinszyklen unter Clemens VII. Medici in den Fresken der Sala di Costantino, unter Gregor XIII. Buoncompagni (1572-1585) in den Gewölbemalereien der Galleria delle carte geografiche und jüngst unter Alexander VII. Chigi in den beiden Gewölbereliefs über Gianlorenzo Berninis Reiterstatue Konstantins in der Scala Regia folgt auch am Konstantinsschrank in Wien auf die Taufe Konstantins durch Silvester I. die Erbauung der Basilika zu Ehren des Apostelfürsten Petrus über dessen Grab. Dies entspricht der Silvesterlegende, wonach Konstantin zum Dank für die von Silvester erhaltene Taufe auf päpstliche Weisung die ersten christlichen Basiliken Roms errichtete.³⁹ Im Lichte der genannten „papstfreundlichen“ Darstellungstradition fällt jedoch auf, dass in der Bauszene am Wiener Kabinettschrank Silvester I. ausgeschieden ist, und der Kaiser ohne päpstliches Zutun aus eigenem Entschluss souverän handelt. Dies entspricht einer unter Urban VIII. Barberini (1623-1644) im Portikus von St. Peter angebrachten Inschrifttafel, die vermerkt, die Vatikanische Basilika sei von Konstantin dem Großen errichtet und vom Hl. Silvester geweiht worden.⁴⁰

Vor einer bühnenartigen Kulisse aus antiken, mit (Götter-)Statuen gekrönten Bauten, die um einen mittig platzierten Obelisk gruppiert sind und das heidnische Rom andeuten, steht im Bildzentrum der Bauplan für St. Peter (dessen Gestalt den Planungen für Neu-St. Peter entspricht), gehalten von einem knienden Architekten und einem assistierenden Soldaten. In Begleitung seines großen Heers billigt Konstantin mit gebieterischer rechter Hand einen von drei ihm präsentierten Plänen;⁴¹ ein zweiter Soldat hinter dem Grundriss gibt Konstantins Bauanweisung nach rechts an die Bauleute weiter, die sie mit ihrer Arbeit an mehreren Architekturteilen (Steinblöcken, große Basis, kannelierte Säulenschäfte) mit verschiedenen Instrumenten (darunter Steinsäge und Seilwinde) umsetzen. Zwei Bildhauer gestalten mit Meißel und Hammer ein Relief, dessen aus Mt 16, 18f. und Jo 21, 15-19 zusammen-

gefügtes Thema jenen Reliefs gleicht, die nach Entwürfen von Gianlorenzo Bernini erst kürzlich in St. Peter als Schmuck über dem Mittelportal und – in den Entstehungsjahren unseres Kabinettschranks – an der monumentalen bronzenen *Cathedra Petri* in der Chorapsis angebracht worden waren: Der kniende bärtige Namenspatron der Petersbasilika hält die ihm von Christus zugeteilten, wie im Papstwappen gekreuzten Schlüssel des Himmelreichs, die ihn vor allen anderen Jüngern als Apostelfürsten und *Vicarius Christi* auszeichnen, und bekommt nun die Weisung für sein Hirtenamt: „Weide meine Schafe.“⁴²

Das Konzil von Nikäa (Abb. 10)

Die zweite, wie die beiden folgenden etwa quadratische Sockelszene veranschaulicht Konstantins Rolle als Begründer des ersten und berühmtesten aller ökumenischen Konzilien der Geschichte, des 1. Konzils von Nikäa. Es wurde 325 durch den Kaiser einberufen und geleitet mit dem Ziel, die durch widerstreitende Glaubenslehren bedrohte Reichsstabilität und -einheit zu festigen.

In einem Bild voller Anachronismen sitzen um den Tisch mit zwei Protokollanten die in großer Zahl versammelten Konzilsteilnehmer (es waren 318 Bischöfe) gemäß den zeremoniellen Gepflogenheiten des 17. Jahrhunderts in der *quadratura*; einige sind als Kardinäle gekennzeichnet, die es in konstantinischer Zeit noch nicht gab. Obwohl Papst Silvester I. in Nikäa nur durch zwei Legaten vertreten war, wie es die unter Sixtus V. entstandene Verbildlichung im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek quellengetreu wiedergibt,⁴³ präsidiert er hier dem Konzil und sitzt, ausgezeichnet durch dreifach gekrönte Tiara und Ferula, auf einem um vier Stufen erhöhten Thron unter einem Baldachin.

Vor ihm zu seiner Rechten, aber um drei Stufen niedriger, hat Konstantin als Konzilseinberufer auf einem mit Löwenköpfen verzierten Faldistorium Platz genommen. Kommandostab und das ihm zur Seite gestellte gleichermaßen vielköpfige wie viellanzige Soldatenheer sind Ausdruck seiner Herrschergewalt. Sein Blick gilt der am oberen Bildrand mit Wolken und Lichtstrahlen über den Köpfen der Konzilsversammlung hereinbrechenden Himmelserscheinung mit der Taube des Hl. Geistes. Sie ist ein verknappter allgemeiner Hinweis auf Konzilsbeschlüsse, mit denen Rechtgläubigkeit definiert und Häresie verdammt wurde, wie z.B. die Deklaration der Wesensgleichheit von Gottvater und Sohn und die Verurteilung der diese Wesensgleichheit bestreitenden arianischen Häresie, die zuvor im großflächigeren Freskopaar des Salone Sistino mit detailreicher Deutlichkeit veranschaulicht worden war.

Die Konstantinische Schenkung (Abb. 11)

Die mittlere der fünf Sockelszenen springt aus der Schrankflucht vor. Auf diese Weise dem Betrachter näher gerückt, weckt sie besondere Aufmerksamkeit.

Drei rundbogige mit dorischen Säulen geschmückte Arkaden geben Durchblicke auf Bauten frei, die an Rom erinnern (u. a. Michelangelos Konservatorenpalast auf dem Kapitol, ein Obelisk, ein Glockenturm und Wohntürme), und deuten einen päpstlichen Audienzraum in Rom an. Der Papst, als Bischof von Rom mit Mitra, sitzt *in pontificalibus* auf einem um vier Stufen erhöhten mit Vorhängen versehenen Baldachinthron, der ihn nach dem päpstlichen Protokoll als *homo maior* und *Vicarius Christi* auszeichnet. Seine rechte Hand hat er in einer Geste wohlwollender Akzeptanz dem gerüsteten und mit dem Siegeslorbeer bekrönten Kaiser zugewandt, der auf die Stufen des Papstthrones zuschreitet, und sich mit zum Papst aufschauendem Blick sowie offerierend geöffnete linker Schenkerhand an den Papst wendet, dabei mit seinem Kommandostab in der Rechten auf ein entrolltes, mit einer Bulle versehenes Schriftstück hinweist. Es handelt sich offenbar um ein Kaiserdiplom, das ein kniender Kleriker mit Tonsur in seinem linken Arm hält, derweil er zum Papst emporblickend diesen mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf die Urkunde und die durch den kaiserlichen Kommandostab signalisierte rechtskräftige Verfügung Konstantins hinweist. Zusammen mit drei weiteren besiegelten Urkunden in den Händen zweier anderer Kleriker und mit einer vierten auf dem Tisch neben Feder und Tintenfass soll hier auf die Konstantinische Schenkung angespielt werden, und auf die Vielzahl der Adressaten der kaiserlichen Verfügung, die sich laut *Inscriptio* des Protokolls richtet

„an den sehr heiligen und seligen Vater der Väter, Silvester, Bischof der Stadt Rom und Papst, und an alle seine Nachfolger, die auf dem Stuhl des seligen Petrus bis ans Ende der Zeit sitzen werden, die [höchsten] Priester und an alle sehr ehrwürdigen und von Gott geliebten katholischen Bischöfe, die der hochheiligen römischen Kirche durch unsere kaiserliche Anordnung im ganzen Erdkreis unterstellt sind, für die dieses nun und für alle Zeiten bestimmt ist.“⁴⁴

Nach heutigem Kenntnisstand handelt es sich bei dieser bisher unerkannten Darstellung um die letzte Verbildlichung der Konstantinischen Schenkung. Sie ist zu diesem späten Zeitpunkt eine Überraschung. Nach frühen Illustrierungen im Portikusmosaik der römischen Bischofskirche S. Giovanni in Laterano (spätes 12. Jahrhundert) und in der Silvesterkapelle an SS. Quattro Coronati (dat. 1247), in denen der jeweils kniefällige Kaiser im ersten Beispiel nur ein Schriftstück, im zweiten jedoch in detailreicher Umsetzung des Schenkungstextes Phrygium, Kaiserpalast auf dem Lateran, Schirm, ge-

schmückten Schimmel und kaiserliche Ehrenämter übergibt,⁴⁵ erbrachten Lorenzo Valla u.a. im 15. Jahrhundert den Nachweis, dass das *Constitutum Constantini* gefälscht sei. Als Vallas Fälschungsnachweis in den Anfangsjahren der Reformation zu einem gefährlichen Instrument protestantischer Papstkritik avancierte, entstand in der vatikanischen Sala di Costantino aus päpstlicher Gegenwehr eine im detailgenauen Befolgen des Schenkungstextes mit der Silvesterkapelle an SS. Quattro Coronati vergleichbare Verbildlichung des Schenkungsaktes, bei dem ein zeremoniegetreu unterwürfig vor dem Papst kniender Konstantin Silvester I. eine Rom-Statuette überreicht, mit der die an den Papst abgetretenen Herrschaftsrechte über die Ewige Stadt und die westliche Reichshälfte zum Ausdruck kommen.⁴⁶ Im Vergleich hierzu ist im aufrecht stehenden, mit dem Kommandostab agierenden Kaiser der Schrankszene dessen Recht setzende Souveränität betont, mit der er eine Vielzahl von Rechtsverfügungen zugunsten von Papst und Kirche gewährt.

Obwohl man katholischerseits offiziell weiterhin an der Echtheit und Gültigkeit der Konstantinischen Schenkung festhielt und dies auch noch 1640 in einem umfangreichen, gedruckten Traktat begründete,⁴⁷ hatte die von der protestantischen Kirchengeschichtsschreibung in den sog. „Magdeburger Centurien“ aufgegriffene Erkenntnis Vallas zur Folge, dass nach 1585 auf eine Illustrierung von Konstantins apokryphem Kaiserdiplom verzichtet wurde. Statt dessen verbildlichte man fortan, wie z.B. in den zum Hl. Jahr 1600 entstandenen Fresken mit Konstantinsszenen im Querhaus von S. Giovanni in Laterano die konstantinischen Geschenke an die Laterankirche, die der *Liber Pontificalis* angeblich zweifelsfrei verbürgt.⁴⁸

Vor diesem Hintergrund wirkt die vielleicht letztmalige Illustrierung der längst als Fälschung entlarvten Konstantinischen Schenkung veraltet und nicht auf der Höhe aktueller Diskussions- und Darstellungspositionen. In einem anderen Licht erscheint das mittlere Sockelbild des Konstantinsschranks, wenn man es in den Zusammenhang mit einer 1630 in Paris gedruckten gallikanischen Interpretation des Konstantin-Mythos stellt, die der französische Oratorianer und Bibelwissenschaftler Jean Morin (1591-1659) im Hinblick auf seine Karrierehoffnungen dem französischen König Ludwig XIII. widmete und aussagekräftig betitelte: *Histoire de la delivrance de l'église chrestienne par l'empereur Constantin et de la grandeur et souveraineté temporelle donnee a l'église Romaine par les Roys de France.*⁴⁹

Sofort nach seinem Erscheinen löste dieses Buch an der päpstlichen Kurie wie auch bei Urban VIII. selbst größte Aufregung und Verärgerung aus (*graviter offensi*). Ein brisanter Briefwechsel zwischen dem Autor und der Kurie, darunter der Kardinalnepot Francesco Barberini, war die Folge. Anstoß erregten einige im Buch vertretenen Positionen, bei denen man befürchtete,

sie könnten der Römischen Kirche zur Schande gereichen: Nicht in Rom sei Konstantin getauft, sondern in Frankreich durch gallikanische Bischöfe zum Christentum bekehrt worden; und nicht Konstantin, sondern den französischen Königen Pippin III. (um 715-768, seit 751 König) und Karl d. Gr. (747-814, seit 768 König, seit 800 Kaiser) verdankten die Päpste ihre weltliche Macht und das Kirchenstaatsterritorium. Erzürnt war man in Rom aber auch über das Titelkupfer von I. Picart (Abb. 12), das einige Thesen des Buches szenen-, wort- und dialogreich vor Augen führte.⁵⁰

Oben (links neben der Kreuzvision Konstantins d. Gr. mit *IN HOC SIGNO VINCE*, besiegten Widersachern und dem Titulus *Pax Christianorum*) erhält Papst Leo III. (795-816) das durch eine Italienkarte angedeutete *Patrimonium Petri* aus der Hand Karls d. Gr., dem folglich die *Gloria Pontificum* verdankt wird. Links unten verbürgen sechs vor der Römischen Papstkirche kniende gekrönte französische Herrscher die *Securitas orbis*.

Morin mußte dem aufgebrachten Kardinalnepoten versprechen, alle für Rom anstößigen Passagen in einer korrigierten Neuauflage zu tilgen, zu der es jedoch nicht kam.

Konstantin empfängt Huldigungen sich ihm unterwerfender Barbaren (Abb. 13)

Gegenüber einem zwar nur einbogigen, aber wie am römischen Konstantinsbogen mit Kassettenzone gewölbten und mit einem Durchgangsrelief geschmückten Triumphbogen thront der mit denselben Utensilien (inklusive Siegeslorbeer und Kommandostab) ausgestattete Konstantin nun seinerseits auf einem Zeltbaldachinthron, dessen Höhe allerdings im Vergleich zum Papstthron der Nachbarszene auf zwei Stufen reduziert ist, und erweist mit milder und menschenfreundlicher Gestik seine Gnade den orientalisch gekleideten Barbaren (unter ihnen ist auch ein Dunkelhäutiger), die sich ihm demütig unterwerfen, im Kniefall und durch Abnehmen des exotischen Turbans.

Die Ehrung des Kaisers durch Gesandtschaften aus aller Welt, die seine Universalherrschaft anzeigen, gehört zur Topik des Herrscherlobs; sie begegnet schon bei Vergil und erneut an vielen Stellen der *Vita Constantini*, in denen vermerkt sind die exotische Kleidung und verschiedene, darunter schwarze Hautfarbe der Barbaren und wie sich der „Schrecken von Feinden und Gegnern“ – der bei Vergil, Aeneis VI, 853 überlieferten *Maxime parcere subiectis et debellare superbos* gemäß – als „sehr milde und menschenfreundlich wie kein zweiter“ erwies:

„So aber erneuerte der Kaiser, der den Aufseher von allen durch jede Tat ehrte, ständig seine Fürsorge für die Kirchen. Gott aber vergalt es ihm und legte ihm alle Völ-

ker der Barbaren zu seinen Füßen. (...) ... er ließ ihn als Sieger bei allen ausrufen und machte ihn zum Schrecken von Feinden und Gegnern, obwohl er von Natur aus nicht so war, sondern ganz zivilisiert, sehr milde und menschenfreundlich wie kein zweiter.“⁵¹

Konstantins militärischer Aufbruch zur See (Abb. 14)

Das letzte, in seinem Breitformat der Errichtung von Alt-St. Peter entsprechende Bild zeigt den seine Soldaten anführenden Konstantin an der Küste im Bildzentrum auf einem voransprengenden Schimmel, begleitet von einem Knappen, der nach dem Vorbild in der von Raphael entworfenen Kreuzvision Konstantins in der vatikanischen Sala di Costantino dessen federgeschmückten Helm trägt. Im mittleren und rechten Bildhintergrund vollzieht sich die Einschiffung seines Heeres, das im geordneten Verband dreier Boote mit gehissten Segeln nach rechts (also wohl gen Osten) in See sticht.

Der spezifische Sinn dieser den Konstantinszyklus beschließenden Szene ist nicht zweifelsfrei auszumachen. War mit ihr als Konsequenz aus der zuvor illustrierten Konstantinischen Schenkung, mit der Konstantin dem Papst die Westhälfte des Imperium Romanum überlassen hatte, die Verlegung der Herrschaft Konstantins in die ihm verbliebene Osthälfte des Imperiums gemeint, wo der Kaiser die nach ihm benannte neue Residenz Konstantinopel gründete und sein Leben beschloss? Vielleicht war es aber auch bloß die Absicht, das verbliebene letzte der insgesamt vier queroblongen Bildfelder einfach in Analogie zu den beiden in der Attika breit entfaltenen Schlachtszenen zum Schluss mit einem maritimen Heeresaufbruch zu weiteren Feldzügen zu füllen, um eher allgemein eine Fortsetzung von Konstantins militärischen Taten anzudeuten, die auf die Vergrößerung des Imperiums abzielten und von denen an vielen Stellen der *Vita Constantini* die Rede ist, letztmalig mit der Formel „ihm fehle nur noch der Sieg über ...“:

„Auch jener Punkt ist erwähnenswert, dass er, als er ... von einem Aufstand der Barbaren im Osten hörte, meinte, ihm fehle nur noch der Sieg über diese, und er deshalb zu einem Feldzug gegen die Perser aufbrach. Nachdem er diese Entscheidung getroffen hatte, ließ er die Truppenkontingente in Bewegung setzen ...“⁵²

Die Kleinbronzen und Kartuschen

Der Eindruck luxuriöser Pracht, der von den verarbeiteten, im Falle von Gold und Lapislazuli zudem sehr kostspieligen Materialien und den bunten Gemälden ausgeht, wird noch verstärkt durch die Kleinbronzen und mittlere

Kartusche, deren Vergoldung und Ikonographie die imperiale Aura steigern, die allein schon durch die Konstantinthematik der Gemälde hervorgerufen wird.

Ihrem Wesen und ihrer Verbreitung nach handelt es sich dabei bisweilen um vielseitig einsetzbare *all'antica*-Standardware, die sich nach der Richtschnur des *Decorum* chamäleonhaft dem jeweiligen Kontext anpasst. So wird die von der siegreichen Roma und den Schlachten Konstantins bestimmte Attika durch vier identische und ikonographisch nicht genau bestimmbare Imperatorenbüsten bereichert, die wie die Statuen an antiken Triumphbögen über den dem Monument vorgelagerten Säulen postiert sind.⁵³ Die das Möbel auf dem Postament über dem Dreiecksgiebel des Aufsatzes bekrönende Reiterstatuette zeigt einen gerüsteten Imperator, der hier durchaus für Konstantin d. Gr. stehen mag. Dessen trabendes Pferd ist demjenigen des Marc Aurel im Zentrum von Michelangelos Kapitolsplatz nachgebildet, ohne dass angenommen werden darf, das 17. Jahrhundert habe Kenntnis gehabt von der im Mittelalter geläufigen, dann aber erst durch die Forschung des 20. Jahrhunderts wieder aufgedeckten Missdeutung der berühmtesten aus der Antike überkommenen Reiterstatue als *Caballus Constantini*.⁵⁴

Die zwei das Zifferblatt mit dem knienden Sieger der Schlacht an der Milvischen Brücke flankierenden Hermenviktorien versinnbildlichen Konstantins Sieghaftigkeit und fungieren ebenso als des Kaisers Attribute wie auch die beiden Tugenden, die auf den Eckpostamenten der oberen Attikabalustrade ins Auge springen.

Rätselhaft ist die rechte weibliche Personifikation, die gleich einer Quellnymphe mit beiden Händen eine Vase/Urne leicht schräg vor ihrem Körper hält, so dass ihr (nicht angedeuteter) Inhalt ausgeschüttet würde. Für die vorgeschlagene Identifizierung als *Temperantia*⁵⁵ fehlt ihr das zweite Gefäß zum mäßigen Mischen von Wein und Wasser. Könnte hier das *VIRTUTVM OMNIVM VAS* gemeint sein, auf das bereits Giorgio Vasari in seinem panegyrischen Porträt des Lorenzo il Magnifico von 1534 in den Uffizien anspielte?⁵⁶

Eindeutig bestimmbar ist hingegen links, d.h. heraldisch rechts und zur bevorzugten Rechten Konstantins, die auf die Verheißungen Gottes gerichtete, mit Brustpanzer und Helm kriegerisch gerüstete Hoffnung, von der Paulus in seinem Brief an die Hebräer spricht und dabei mit einem sicheren und festen Anker in der Seele vergleicht, den die Personifikation, wie auch anderenorts üblich, ganz bibelwörtlich durch ihr Gewand (*ad interiora velaminis*) halb verborgen hält:

„... wir, die wir unsere Zuflucht dazu genommen haben, die dargebotene Hoffnung [auf die Verheißungen Gottes] zu ergreifen. In ihr haben wir einen sicheren und festen Anker der Seele, der hineinreicht in das Innere hinter dem Vorhang

[*ad interiora velaminis*]: dorthin ist Jesus für uns als unser Vorläufer hineingegangen, er, der nach der Ordnung Melchisedeks Hoherpriester ist auf ewig.⁴⁵⁷

Es liegt nahe, dass beide Tugenden der Verherrlichung Konstantins dienen. Deutlich ist dies vor allem an der kriegerischen *Spes*; das Bruchstück in ihrer erhobenen linken Hand könnte von einem Schwert herrühren, das sie vielleicht einst kampfbereit emporhielt. Sie verkörpert Konstantins Siegeshoffnung, die sich aus der Verheißung „In diesem Zeichen siegel!“ herleitet, die dem von Gott begnadeten Kaiser in der unterhalb dargestellten Kreuzvision übermittelt wurde. Diese Lesart wird durch ein kleines, für den Deutungszusammenhang der gesamten Schrankfront entscheidendes Indiz bestätigt.

Denn zum goldenen, pyramidal aufgipfelnden Triumphdreieck aus Imperatorenbüsten, Tugenden, Viktorien und kaiserlicher Reiterstatuette im Zenith treten drei ebenfalls vergoldete Kartuschen hinzu, die wie die figurenverzierten Scheitelsteine an den Triumphbögen Roms in den Scheiteln jener drei Bögen angebracht sind, welche die drei Hauptbilder des Konstantinszyklus überwölben. Nur die mittlere über dem reitenden Imperator als Feldherr nebst siegreicher Roma, im zentralen Angelpunkt der Schrankfront größer und eigens von einem ungeflügeltes Puttenpaar gehalten und hervorgehoben, trägt gleich einem Wappen das leicht erhabene, von eingeritzten Lichtstrahlen umglänzte Kreuz Christi aus der Kreuzvision (Abb. 3), wie es sehr ähnlich auf Papstmünzen begegnet, die unter Innozenz X. Pamphili (1644-1655) zum Hl. Jahr 1650 geprägt wurden.⁵⁸ Symmetrisch flankierende Palmwedel und mit Beeren versehene Lorbeerzweige veranschaulichen des Kreuzes Siegeskraft, die Konstantin in seiner Vision mit den Worten *In hoc signo vinces* verheißen und in seinen Schlachten zuteil wurde.

Die neun Pilgerkirchen Roms im Schrankinneren

Es gehört zu den Besonderheiten von Luxusmöbeln, dass ihre virtuoson Schöpfer, wie der Ebenist Jakob Herman, für den privilegierten Benutzer, der den Schlüssel zum Schrank besitzt, Überraschungen bereithalten, so auch am Kabinettschrank in der Wiener Kunstammer.

Die beiden seitlichen Joche des Hauptgeschosses lassen sich als abschließbare Türen öffnen. Hinter ihnen verbergen sich im Schrankinneren je vier Schubladen, deren acht Vorderseiten mit auf Papier (?) hinter Glas gemalten Ansichten von neun inschriftlich benannten Kirchen Roms verziert sind. Dargestellt sind links (von oben nach unten)

- „S. LAVRENZO“ (S. Lorenzo fuori le mura),
 „SANTA . MARIA . MAGGIORE“,
 „S. PIETRO.“ (in Vaticano),
 „S. PAOLO“ (fuori le mura) (Abb. 15),

rechts (von unten nach oben) die in einem Bild zusammengefassten Kirchen

- „ANUNCIATA“ (Nunziatella alias S. Maria dell’Annunziata) und
 Abtei „LE TRE FONTANE“ (beide in einem Bild zusammengefasst),
 „S. SEBASTIANO“ (sull’Appia, ehem. Basilica Apostolorum),
 „S. GIOVANNI“ (in Laterano),
 „S. CROCE IN. GIERVSALEM“ (Abb. 16).⁵⁹

In diesen neun Kirchen Roms, von denen die meisten in den undatierten Radierfolgen des Israël Silvestre (Nancy 1621-1691 Paris) ihre direkte Vorlage haben⁶⁰ und bei der Gianlorenzo Berninis *teatro delle portici* der Petersplatzgestaltung (1656-1667) mit dem nicht realisierten Abschlussbau (sog. *Terzo Braccio*) Roms modernste und ambitionierteste Architektur vor Augen stellt,⁶¹ ist die jahrhundertealte römische Pilgerpraxis der sog. *visita alle sette chiese* gespiegelt, die bis zur Liturgiereform Pauls VI. im Jahre 1970 ihren Niederschlag auch im Missale Romanum gefunden hatte.

Die Zahl der römischen Pilgerstationen war in den frühesten Anfängen seit Gregor d. Gr. (590-604) zunächst auf die fünf Patriarchalkirchen beschränkt, wurde im 7. Jahrhundert um S. Croce in Gerusalemme und S. Sebastiano zur Siebenzahl erweitert und im Zuge des Belebungsschubes durch das Konzil von Trient und Filippo Neri zum Hl. Jahr 1575 nochmals (zur Neunzahl) vergrößert durch die beiden Gotteshäuser S. Maria dell’Annunziata, die älteste auf die Verkündigung an Maria geweihte Kirche, und die an den Martyriumsort des Apostelfürsten Paulus erinnernde Kirche Tre Fontane. Die Abfolge dieser *visita alle sette chiese*, deren traditioneller Name auch nach der Erweiterung auf neun Stationen fortbestand, und an der sich im 17. Jahrhundert während der Fastenzeit bis zu 5.000 Rom-Pilger beteiligten, war rituell festgeschrieben: nach einem Besuch von St. Peter am Vortag begann die 14 Meilen-Pilgerschaft in S. Paolo f. l. m., setzte sich fort über Tre Fontane und die Annunziata, S. Sebastiano, S. Giovanni in Laterano, S. Croce in Gerusalemme, S. Lorenzo f. l. m. und endete in S. Maria Maggiore.⁶²

Die Kirchenabfolge auf den Schrankschubladen entspricht genau dieser *visita alle sette chiese*, wenn man mit St. Peter auf der zweituntersten Schublade links beginnt und dann gegen den Uhrzeigersinn fortfährt. Durch diese Anordnung fiel der ins Auge springende privilegierte Platz oben auf der rechten

Schubladenreihe S. Croce in Gerusalemme zu. Sie war der Überlieferung nach von Konstantin auf Bitten seiner Mutter Helena über ihrem eigenen Palast errichtet worden⁶³ und zählt zu ihren vornehmsten Reliquien große Partikel von jenem von Helena auf Golgatha aufgefundenen Kreuz Christi, das auf der Schaufront des geschlossenen Schrankes als die Weltgeschichte umstürzendes Generalthema und Ursache für Konstantins Hinwendung zum Christentum und Sieghaftigkeit gefeiert wird.

Somit konnten die Schubladenfronten im Inneren des Schrankes seinen Benutzer zu einer Pilgerschaft durch die Kirchen Roms „im Geiste“ anregen. Dasselbe Ziel verfolgten auch die zahlreichen Stichfolgen mit den Pilgerkirchen Roms, die den in großen Scharen herbeiströmenden Rompilgern in der Ewigen Stadt als Erinnerungsstücke und Gebetsstimulanz zum Erwerb angeboten wurden.⁶⁴

Erstaunlicherweise nur auf diese hinter der Schaufront verborgenen römischen Kirchenansichten richtete zu Beginn des 18. Jahrhunderts Bormastino in seiner bereits zitierten Wien-Beschreibung die Aufmerksamkeit, als er auf die Sehenswürdigkeiten der kaiserlichen Schatzkammer zu sprechen kam. Dabei stellte er mit seinen in den beiden Auflagen nur geringfügig abgewandelten Formulierungen – „Eine Galanterie / die sich eigentlich auf solchen Orth reimet.“ (1715) und „Das ware eine Verehrung auff die Person und auf das Orth gerichtet. / Cètoit un present proportionné à la person & au lieu.“ (1719) – die Ansichten der Kirchen Roms in einen offenbar panegyrisch gestimmten Zusammenhang mit dem Titel des Beschenkten als römischem Kaiser und mit dessen Frömmigkeit.⁶⁵

Zum Auftraggeber des Konstantinsschrankes: Kardinal Friedrich Landgraf von Hessen-Darmstadt

Ein kleines altes, am Möbel befestigtes Museumsschild, das man aus konservatorischen Gründen dort belassen hat, obwohl sein Inhalt längst durch eine kompetente moderne Saalbeschriftung korrigiert wurde, bezeichnet den Kabinettschrank als „Geschenk Papst Alexanders VII. an Leopold I. 1663“, so wie es auch im vor 1891 gedruckten Hausinventar steht. Zu jenem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht entdeckt waren die Signatur des Möbelbauers Herman mit der Jahreszahl 1668 (Alexander VII. war bereits im Vorjahr 1667 verstorben) und das erst 1899 veröffentlichte Schatzkammer-Inventar von 1677, das nicht den Papst, sondern Landgraf Friedrich von Hessen als Schenkenden nennt. Folglich schloss man fälschlicherweise aus der an der

Schrankuhr angebrachten 1663 datierten Signatur des für den Chigi-Papst tätigen Uhrenmachers Pier Tommaso Campani auf das Entstehungsjahr des Schrankes und dass er vom Papst dem Kaiser geschenkt worden sei.

Hierauf aufbauend stellte dann Ludwig Freiherr von Pastor in einer Fußnote seiner monumentalen Papstgeschichte im 1929 posthum erschienenen Band über Alexander VII. den Schrank in den Zusammenhang mit den Kreuzzugsbemühungen des Chigi-Papstes, der im Sommer 1663 den Kaiser mit 100.000 Scudi, Kriegsmaterial und einem Truppenaufgebot zur Abwehr der gegen Ungarn vorrückenden und Wien bedrohenden Osmanen unterstützte. Entsprechend sah Pastor im Schrank „zahlreiche Beziehungen auf Kaiser Konstantin, die Anspielungen auf den Türkenkrieg Leopolds I. darstellen“.⁶⁶

Selbst jüngste historische wie kunsthistorische Publikationen über Leopold I. bewerten den Prunkschrank immer noch als Geschenk Alexanders VII. und schreiben ihm sogar die Funktion einer gleichsam kirchlichen Legitimierung kaiserlicher Kreuzzugsideologie zu. Das Festhalten an der hinfalligen Papstgeschenk-These führte neuerdings zur Postulierung eines weiteren Leopold I. geschenkten Prunkschrankes, der sich nur noch in Schriftquellen nachweisen lasse.⁶⁷ Diese Schlussfolgerung ist nicht akzeptabel, denn sie übersieht, dass Inv.-Nr. KK 3395 zweifelsfrei identisch ist mit den Nennungen im Schatzkammer-Inventar von 1677 (Irrtum Pons) und Bormastinos Wien-Führer von 1715 bzw. 1719 (Irrtum Polleross). Die Schatzkammer-Quellen von 1677 und 1715/1719 beziehen sich nicht nur auf denselben Schrank, der sich als Inv.-Nr. KK 3395 erhalten hat, sondern nennen auch übereinstimmend die Herkunft aus Rom und denselben Schenker: „Landgraff von Heßen, als er Cardinal worden“ (1677) bzw. „Cardinal von Hessen“ (1715/1719).⁶⁸

Hierbei handelt es sich um den langjährigen kaiserlichen Günstling Friedrich Landgraf von Hessen-Darmstadt (Darmstadt 1616-1682 Breslau).⁶⁹ Ein kurzer Blick auf die Biographie dieses Mannes erleichtert die Suche nach plausiblen Erklärungen, welche kulturellen Rahmenbedingungen den Auftrag zur Anfertigung des kostspieligen Prunkmöbels und zur Wahl seiner Bildthemen Konstantin bzw. Roms Neun Pilgerkirchen befördert und welche individuellen Lebenssituationen dieses Geschenk an den habsburgischen Kaiser motiviert haben könnten.

Protestant von Herkunft, als jüngerer Sohn ohne Herrschaftsansprüche, kam der vielsprachig (Latein, Französisch, Italienisch, Spanisch) gebildete, lebensfrohe, adlige Weltenbummler schon in jungen Jahren auf Kavaliere- und Studienreise erstmals 1628-1630 in das Rom Urbans VIII. Barberini (1623-1644), konvertierte dort, von Barberini-Kardinälen gedrängt und mit

Pensionen umworben, sogar zeitweilig im Vatikanischen Palast wohnhaft, durch den gelehrten Bibliothekar Lucas Holstenius und den jesuitischen Forscher Athanasius Kircher religiös unterwiesen, 1637 zum katholischen Glauben, war dabei ein Lebemann voller Schulden, die aus seinem fürstlich aufwendigen Lebensstil erwachsen und die er durch Kredite und unersättliche Pfründenjagd zu decken versuchte. Die Protektion Kaiser Ferdinands III. verschaffte ihm unter Innozenz X. Pamphili (1644-1655) im Konsistorium vom 19.02.1652 den Kardinalshut, Weiheaufschub das Wahlrecht in den Konklaven von 1655 und 1677, in denen er gelegentlich sogar als *papabile* galt. Unter Alexander VII. Chigi (1655-1667) stieg er zu einer festen Größe im gesellschaftlichen Leben Roms auf, empfing als einer der beiden Legaten *a latere* 1655 die abgedankte, konvertierte Königin Christina von Schweden bei ihrem Einzug in Rom, erhielt vom Papst 1661 ein ganzes Bündel von Domherrenstellen und Kanonikaten, was weiter wachsende Ansprüche an fürstlichen Aufwand nach sich zog. 1666 betraute ihn Kaiser Leopold I. mit dem Protektorat für das deutsche Reich. Als nach dem Tode Alexanders VII. Clemens IX. Rospigliosi (1667-1669) im Juni 1667 auf den Stuhl Petri gewählt worden war, folgte noch im November desselben Jahres die lange angestrebte Ernennung durch Kaiser Leopold I. zum kaiserlichen Gesandten am päpstlichen Hof. Dieses Amt sollte ihn für die folgenden zehn Jahre kontinuierlich an Rom binden bis zum 06.04.1676, als er zur Besitznahme von Breslau aufbrach, nachdem er auf päpstlichen und kaiserlichen Druck am 03.09.1671 zu dessen Bischof gewählt worden war, und seinen gegenüber dem Kaiser fälligen Huldigungseid am 27.02.1674 in Wien durch Weihbischof Heyman hatte leisten lassen.

Den für Kaiser Leopold I. bestimmten Wiener Kabinettschrank datierte der Ebenist Jakob Herman 1668, d.h. in das Jahr nach der Ernennung des Kardinal-Landgrafen zum kaiserlichen Gesandten. Durch die vielen Pfründen und das neue kaiserliche Amt mag sich der fürstliche Repräsentation liebende, weder Ausgaben noch Schulden scheuende Lebemann in der finanziellen Lage gefühlt haben, die hinzugewonnene kaiserliche Gunst mit einem außergewöhnlich prunkvollen, eines Kaisers würdigen Geschenk aus Rom zu bekräftigen, das mit einer spezifisch römischen Bildprogrammatisierung sinnreich auf die neue Beziehung zwischen dem Kaiser in Wien und seinem neuen Gesandten in Rom anspielt.

Trotz der Ungewissheit, ob zum Zeitpunkt der Möbeldatierung durch den Ebenisten 1668 der Schrank mit allen montierten Dekorationsteilen fertig gestellt war, ist die Entstehung und Auslieferung des Schrankes kurz nach Ernennung des Kardinal-Landgrafen zum *Protector Germaniae* und kaiserlichen Gesandten am wahrscheinlichsten. Nach Ausweis der jüngsten

Signatur am Möbel (1668), des Schatzkammer-Inventars von 1677 und des Itinerars des Kardinal-Landgrafen muss der Kabinettschrank zwischen 1668 und 1676 für die immensen, wegen ihrer bestaunenswerten Höhe eigens vermerkten Transportkosten von 5.000 Fl. vom Kardinal aus Rom gesandt worden sein. Der Wortlaut „welchen der Landgraff von Heßen, als er Cardinal worden, dieses Jahr Ihr Meyestät auß Rom geschickt“ ist jedoch voller momentan nicht lösbarer Rätsel. „Als er Cardinal worden, dieses Jahr“ kann nur als allgemeine Angabe von Friedrichs Kardinalstatus, nicht aber als Zeitangabe gelesen werden, da die Kardinalserhebung bereits 1652 erfolgte;⁷⁰ „dieses Jahr“ mit dem Entstehungsjahr des Inventars 1677 gleichzusetzen, dürfte sich ebenfalls verbieten, da der Kardinal-Landgraf Rom letztmalig bereits am 06.04.1676 verlassen hatte; es sei denn, man wolle annehmen, der Schrank habe erst nach dem Kardinal Rom gen Wien verlassen. Der Inventar-Wortlaut verbietet auch die Vermutung, der Kardinal-Landgraf könnte den Schrank persönlich übergeben haben, als er bei seiner Durchreise von Rom nach Breslau in Wien am 17.05.1676 der kaiserlichen Familie seine Aufwartung machte. Unterstellt man einen Schreibfehler und ersetzt „Cardinal“ durch „Bischof“, lägen drei Jahre zwischen der Ebenisten-Datierung (1668) und der Schrankauslieferung (1671), und die Auftragserteilung wäre zwar nicht eng an Friedrichs Wahl zum Bischof von Breslau gebunden, wohl aber an Friedrichs bereits am 19.06.1655 artikulierte Ambitionen auf das Breslauer Bistum, die 1666 durch den Erwerb eines dortigen Dom-Kanonikats neue Nahrung erhalten hatten.

Als fruchtbarer erweisen sich Überlegungen zur Wahl der Bildthemen, mit denen der für den Kaiser bestimmte Schrank geschmückt wurde. Während seiner zahlreichen Romaufenthalte ab 1628 konnte der Landgraf dort vielen Bilderzyklen mit Darstellungen des ersten christlichen Kaisers aus der mittelalterlichen oder jüngeren Vergangenheit des 16. und frühen 17. Jahrhunderts begegnen, die eingangs summarisch genannt wurden. Zugleich können ihm aber auch die aktuellen künstlerischen Anstrengungen kaum entgangen sein, die unter Urban VIII. Barberini und Innozenz X. Pamphili unternommen wurden, um die Erinnerung an Konstantin d. Gr. weiterhin wach zu halten: im rechtzeitig zum Hl. Jahr 1650 mit Konstantinsszenen neu freskierten Lateran-Baptisterium, das als Memorialort der legendären Taufe Konstantins in Rom verehrt wurde, ebenso wie im Vatikan, für den Bernini seit dem von Innozenz X. Pamphili 1654 erteilten Auftrag ein großes marmornes Konstantinsdenkmal seiner Kreuzvision schuf. Es entstand in denselben Jahren wie der Prunkschrank für Leopold I. und wurde 1670 enthüllt, um fortan am Fuße der Scala Regia den gekrönten Herrschern und deren Gesandten ein Leitbild weltlicher Herrschaft propagandawirksam vor Augen

zu stellen, wenn sie über die Prunktreppe zu den päpstlichen Audienzhallen des Vatikanischen Palastes emporstiegen.⁷¹

Angesichts seiner zeitweilig engen Kontakte zu den Barberini könnte Landgraf Friedrich gegen Ende seines ersten Rombesuchs (1628-1630) noch den Wirbel mitbekommen haben, den Jean Morins oben angeführte gallikanische Streitschrift von 1630 über die Bedeutung Konstantins d. Gr. für Kirche und französisches Königtum am Vatikan auslöste und der seit Sommer 1630 rechtfertigende Entschuldigungsschreiben des Autors an den Kardinalnepoten Francesco Barberini nach sich zog.

Mit Sicherheit wird Landgraf Friedrich die Konstantinsteppe zu Gesicht bekommen haben, die Rubens für Ludwig XIII. entworfen, und von denen der französische König 1625 sieben dem Kardinalnepoten Francesco Barberini geschenkt hatte, der sie in Rom von 1630-1641 durch Pietro da Cortona um weitere Szenen ergänzen ließ.⁷² Nach dem Motto „Was dem französischen König recht ist, ist dem Kaiser allemal billig!“ könnte dem römischen Gesandten Leopolds hier der Gedanke gekommen sein, dem Kaiser, seinem Dienstherrn, mit der Konstantinthematik zu schmeicheln, indem er ihn durch das Geschenk des singulären Konstantinsschranks als einzig legitimen Erben des ersten christlichen Kaisers bekräftigte. Dies entspräche ganz der Position in dem noch zu besprechenden spektakulären Medienereignis von Avancinis Kaiserspiel *Pietas Victrix*, mit dem 1659 Leopolds Kaiserkrönung gefeiert wurde und von dem der Landgraf gehört haben mag. Außerdem wäre der Prunkschrank gegen die Ansprüche des französischen Königs Ludwig XIV. gerichtet, der gleich seinen Vorfahren Heinrich IV. und Ludwig XIII. ebenfalls Konstantin als Ahnherrn seiner Herrschaft reklamierte. Leopold I. und Ludwig XIV. standen in scharfer Konkurrenz, seit sie 1658 beide im jugendlichen Alter für die Kaisernachfolge kandidierten. Die Wahl des Habsburgers gelang damals erst nach langwierigen Verhandlungen mit den Kurfürsten und gegen massiven französischen Widerstand. Die 1667, d.h. im Jahr vor der Schrankdatierung, in Paris ohne königliche Autorisierung erschienene Abhandlung von Antoine Auberty: *Des justes prétensions du Roi sur l'Empire* war dabei Teil des seit den 1660er Jahren eskalierenden und sich lange hinziehenden ideologischen Streits zwischen den Apologeten beider Herrscher um den Anspruch auf die Kaiserkrone.⁷³

Obendrein mag dem Landgrafen die mit Konstantin verbundene Thematik militärischer Sieghaftigkeit auch persönlich gefallen haben. Eine unter Alexander VII. Chigi abgefasste Charakterisierung des Kardinal-Landgrafen überliefert die allgemeine Einschätzung, der in den ersten Kreisen Roms verkehrende „buon Cattolico e buon Culture delle massime della Corte Romana“ hätte seine Fähigkeiten besser auf dem Gebiet der Waffen als auf dem

der Toga einsetzen sollen: „al parere di ognuno haverebbe speso meglio i suoi talenti nel mestiere delle armi che in quello della toga”.⁷⁴

In jungen Jahren hatte er von ritterlichen Taten im Dienste des Johanniterordens geschwärmt, über seine Verwandten die Finanzmittel für die Flottenrüstung sowie vier Trompeter nebst einem Heerpauker angefordert und dann 1640 mit dem Kapern von sechs türkischen Schiffen im Hafen von Goletta seine einzig militärische „Großtat“ vollbracht.⁷⁵

Die im Schrankinneren verborgene *Visita alle sette chiese* wird dem konvertierten Kardinal-Landgrafen, der zum Hl. Jahr 1650 Ende 1649 mit großem Prunk in Rom einzog, auch ohne die noch ausstehenden priesterlichen Weihen geläufig gewesen sein.

Zum Adressaten des Konstantinsschranks: Kaiser Leopold I. und die Tradition des *Habsburgicus Constantinus*

Bei seinem Entschluss, seinem Dienstherrn Kaiser Leopold I. einen Kabinettschrank mit vielen Konstantin-Szenen zu schenken, und ihn auf diese Weise visuell lobredend in die Nachfolge Konstantins d. Gr. und dessen dem christlichen Kreuzzeichen verdankte Sieghaftigkeit zu stellen, konnte Kardinal Friedrich Landgraf von Hessen-Darmstadt damit rechnen, vom Adressaten und bei Hofe verstanden zu werden. Denn von den verschiedenen Herrscherhäusern Europas, die sich seit längerem auf den ersten christlichen Kaiser Konstantin d. Gr. als Leitfigur ihrer Herrschaft beriefen, in Dänemark und England ebenso wie intensiv und lang anhaltend in Frankreich, weist das Herrschergeschlecht der Habsburger in dieser Hinsicht eine besonders lange und dichte Tradition auf. Zu ihr gehörten im 16. Jahrhundert Maximilian I. (1459-1519, seit 1486 Römischer König) und König Philipp II. von Spanien (1527-1598, seit 1556 König von Spanien).

Als der Erstgenannte um 1507/1508 nach der Kaiserkrone strebte, porträtierte ihn Bernhard Strigel (1460-1528) auf einer für Rom bestimmten Tafel eines Kreuzaltars neben dem das wieder aufgefundene Kreuz tragenden Konstantin als dessen anachronistischen Gefolgsmann. Vermutlich wollte Maximilian mit dieser Stiftung seinem Selbstverständnis als Erbe Konstantins und seinen Ambitionen zumindest auf die Kaiserkrönung in Rom visuellen Nachdruck verleihen. Bekanntlich strebte Maximilian seit 1507 sogar nach dem Papsttitel.⁷⁶

Als der Sohn Karls V., der Infant Philipp, im Beisein des Vaters 1549 in die Niederlande eingeführt wurde, stellten Festapparate mit großen Bildteppichen die Habsburger in die Tradition Konstantins. In Lille fungierte Kon-

stantins Sieg über Maxentius als Muster für Philipps Kampf gegen Türken und andere Glaubensfeinde; außerdem wurde gezeigt, wie der von Silvester und Helena im christlichen Glauben unterwiesene *católico Constantino* heidnische Götzenbilder beseitigt und durch das Allerheiligste Kreuz ersetzt.⁷⁷

In diese Tradition reihten sich im 17. Jahrhundert auch die unmittelbaren Väter Leopolds I. ein. Als der in seiner Jugend von den Ingoldstädter Jesuiten zum erbitterten Protestantenhasser erzogene Großvater Leopolds I., Ferdinand II. (1578-1637, seit 1619 Kaiser), der in Loreto der Mutter Gottes gelobt hatte, den Katholizismus in seinen Staaten zur alleinigen Religion zu machen, 1617 in Prag zunächst als König von Böhmen inthronisiert wurde, brachten dort im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten knapp hundert Darsteller beziehungsreich das jesuitische Schauspiel *Constantinus Magnus* zur Aufführung mit Kreuzvision, Sieg über Maxentius, Aussatz, verhindertem Blutbad, heilender Taufe und Kreuzauffindung durch Helena.⁷⁸ Drei Jahre später (1620) feierte ein den Prager Fenstersturz von 1618 und weitere Ereignisse des Böhmisches Aufstandes aus katholischer Sicht kommentierendes Flugblatt den mittlerweile zum Kaiser aufgestiegenen kriegerrisch gerüsteten Ferdinand II. als neuen Konstantin, der nicht nur, wie sein antikes Vorbild, eine Traumvision hat, sondern neben sich auch noch ein Banner mit einem Kreuz, dem die aus Konstantins Kreuzvision vertraute himmlische Siegherhebung *IN HOC SIGNO VINCES* eingeschrieben ist.⁷⁹

Unter seinem Sohn Ferdinand III. (1608-1657, seit 1637 Kaiser), dem Vater Leopolds I., heißt es 1640 in der *Historia Austriaca seu Virtutes Augustissimae Gentis Austriae libri tres* des königlich-spanischen Hofhistoriographen, Lipsius-Schülers und Löwener Professors Nicolas de Vernulz (Vernulaeus, 1583-1649), den Herrschern Österreichs komme wegen ihrer Tugenden, an erster Stelle ihrer Frömmigkeit, die Weltmacht zu und ihnen sei von Gott, wie einst Konstantin, verheißen und dann auch Wirklichkeit geworden (*neque sane frustra*), im Zeichen des Kreuzes zu siegen:

Quasi dictum Austriacis Principibus esset, quod olim Constantino Magno, IN HOC SIGNO VINCES, ita singulari in Christi Servatoris Crucem fiducia semper fuere. Neque sane frustra.

[...]

*Quis dubitet sub hoc signo vincere hostes, in quo Christus mundi Redemptor vicit daemones.*⁸⁰

Auf einem noch von Peter Paul Rubens entworfenen Titelpufferstich für die vom kaiserlichen Historiographen Jan Caspar Gevaerts bearbeitete, 1645 erschienene Neuauflage der mit dem ersten römischen Kaiser Julius Caesar einsetzenden und nun bis zu Ferdinand III. fortgeführten Folge der *Icones Imperatorum Romanorum* des Hubert Goltzius bilden Konstantin d. Gr. (gestal-

tet in Anlehnung an die antike Panzerstatue des *Constantinus Augustus* auf dem Kapitol) mit dem Labarum im Arm und der nie zum Kaiser gekrönte Stammvater der Habsburgerdynastie, Rudolf I. (1218-1291, seit 1273 König) ein Caesar flankierendes Paar, das die Habsburger in die Tradition des ersten christlichen Kaisers stellt.⁸¹ Dies korrespondiert mit Legenden in mittelalterlichen Chroniken und in der volkstümlichen Überlieferung, die den Habsburger Ahnherrn in die Nähe Konstantins d. Gr. rückten: so sei während seiner Krönungszeremonie in Aachen eine weiße, von der Sonne dann blutrot beleuchtete Wolke in Kreuzesform am Himmel erschienen, und als dann bei der Huldigung kein Szepter zur Hand war, habe Rudolf das Kruzifix ergriffen.⁸² Diese Ereignisse machten den Habsburger Rudolf I. in den Augen des krainischen Geistlichen und habsburgischen Historiographen Johann Ludwig Schönleben 1680 zum *Habsburgicus Constantinus*.⁸³

Diese Analogisierung mit dem ersten christlichen Kaiser Konstantin durchzieht, in noch stärkerem Maße als bei seinem Vater und Großvater, die gesamte Regentschaft Kaiser Leopolds I. Bereits zur Feier seiner Kaiserkrönung, die am 01.08.1658 in Frankfurt gegen massiven französischen Widerstand stattgefunden hatte, brachte die Belegschaft des Wiener Jesuitenkollegs an zwei aufeinander folgenden Februartagen (21./22.02.) des Jahres 1659 das berühmteste der jesuitischen Constantinus-Magnus-Dramen zur Aufführung: *Pietas victrix sive Flavius Constantinus de Maxentio tyranno victor*. Autor dieses sog. Kaiserspiels (*ludus caesareus*), das hinsichtlich Text und Ausstattung den Höhepunkt seiner Gattung darstellt, war der Jesuit Nicolaus Avancini (Brez bei Trient 1611-1686 Rom), von adliger Herkunft, kaiserlicher Hofdichter und in Wien Rektor des Jesuitenkollegs sowie an der Universität Professor der Philosophie und Theologie, außerdem Dekan. Die Ordensannalen vermerken für die Aufführung nicht nur Beifall und die Anwesenheit des Kaisers, seiner verwitweten Mutter und zweier Erzherzöge, sondern auch, dass die Zahl der Angehörigen der höchsten Adelshäuser, die vom Ruhm der Ausstattung angezogen, teilweise sogar aus dem Ausland angereist waren, so groß war, „dass die ganze Nachbarschaft mit Kutschen angefüllt war und ein Zeitraum von anderthalb Stunden für die Rückfahrt kaum ausreichte.“⁸⁴

Sie alle, angeblich 3.000,⁸⁵ erlebten auf der kürzlich errichteten Bühne des Wiener Jesuitenkollegs eine mit allegorischen Szenen verquickte lebendige Inszenierung der Geschichte Konstantins in fünf Akten, mit der dem jungen habsburgischen Kaiser gehuldigt wurde.⁸⁶ Im letzten Akt mit dem römischen Triumphzug des antiken Imperators sowie der Entfaltung einer Fürstenlehre und eines an den Wahlsprüchen Ferdinands III. und Leopolds I. orientierten Katalogs von Herrschertugenden sind in der vierten Szene, der drittletzten, historisches Geschehen und gegenwärtiges habsburgisches Herrscherhaus

miteinander verknüpft durch das Mittel einer Zukunftsschau der Mutter Konstantins, der Hl. Helena. Sie erfährt als Offenbarung des Himmels aus dem Munde der Hl. Jungfrau und zweier Engel vom Sieg Konstantins und von der Zukunft ihres Geschlechts und seiner Erben, d.h. von der Fortsetzung des römischen Kaisertums durch die Deutschen (*Tranlatio imperii*) und durch die Römischen Kaiser aus dem Hause Habsburg, von Rudolf I. bis zum in triumphaler Steigerung kulminierenden jungen Kaiser Leopold I. An einem mit Abbildungen und Inschriften bestickten Tuch kann Helena die Zukunft ablesen, die ihr ein Engel erläutert:

„HL. JUNGFRAU:

Flavius wird als erster Krone und Zepter Christus unterstellen und in Rom gottgefällige Kirchen bauen. Schon rüstet er sich zur Taufe ... (...)

HL. HELENA:

„Als letzte Macht wird Austria die Erde beherrschen.“ (...)

Was bedeutet diese Reihe von Namen? (*Die österreichischen Kaiser*) (...)

„Rudolf(...)

„Leopold.“

ENGEL:

In ihm allein vereinigen sich alle Eigenschaften der Könige, die vor ihm waren. In seine Adern fließen alle ruhmreichen Eigenschaften seiner Vorväter ein: Geistesstärke, vollendetes Herrschertalent, fähiger Verstand, starkes Naturell, eine wolkenlos heitere Stirn, ein gütiges Herz, heißer Kriegersinn, Sorge um Gerechtigkeit, Sorge um Frömmigkeit, die ehrwürdige Gottesfurcht der Vorväter, eine reiche Anlage zu Klugheit und Tüchtigkeit.⁶⁸⁷

Die Aufführung von Avancinis *Pietas Victrix* durch das vom Kaiser mit erheblichen Summen geförderte Wiener Jesuitentheater war ein herausragendes Medienereignis zu Beginn von Leopolds fast ein halbes Jahrhundert währendender Kaiserherrschaft.⁸⁸ Es etablierte gleichermaßen einprägsam für das Selbstverständnis des jungen, 18jährigen Kaisers und für sein „Image“ in der Öffentlichkeit die Analogisierung von Konstantin und Leopold, für die die Forschung in einer modernen Kontraktion von Avancinis *Pietas Victrix* (1659) und der oben zitierten Prägung Schönlebens von Rudolf I. als *Habsburgicus Constantinus* (1680) die verführerisch anschauliche, gleichwohl nicht authentische Formel *Constantinus – Leopoldus Magnus* eronnen hat.⁸⁹

Der zweiten Belagerung Wiens durch die Osmanen bereitete eine österreichisch-deutsch-polnische Armee unter Johann III. Sobieski am 12.09.1683

in der Schlacht am Kahlenberg bei Wien ein Ende. Obwohl Leopold bei diesem Sieg über die Türken nicht direkt ins Geschehen eingegriffen, sondern lediglich die Unterstützung des Reichs und des Papstes für diesen Krieg gesichert hatte, pries der Prager Domherr und -prediger Tobias Johannes Becker kurz darauf am 05.10.1683 in einer im Veitsdom zu Prag gehaltenen Lob- und Dankpredigt auf Kaiser Leopold I. diesen als Türkenüberwinder mit einer Verheißung für das Haus Habsburg und die Erblande, in der Konstantins Kreuzvision anklang: „*In hoc signo vinces*. In diesem Zeichen wirstu LEOPOLDE überwinden.“ Dasselbe „konstantinische Motto“ schmückt eine Medaille auf den bei Mohács/Nagyharsány am 12.08.1687 über die türkische Armee errungenen Sieg und wurde im selben Jahr auch am neuen Doppelkreuz angebracht, mit dem Kaiser Leopold I. am 29.09., dem Tag des Hl. Michael, des Vorkämpfers christlicher Heere, die Turmspitze des Stephansdoms bekronen ließ.⁹⁰

In einer in Altdorf bei Nürnberg vor der 1622 zur Universität erhobenen Hochschule der Reichsstadt Nürnberg gehaltenen Lobrede rühmte Magnus Daniel Omeis, dass Leopold I. in sich die Tugenden von Cato, Numa, Scipio, David, Konstantin d. Gr. und Theodosius vereinige.⁹¹ Und noch am *Castrum doloris*, das Andrea Pozzo 1705 für die Exequien zu Ehren Leopolds I. in der Wiener Jesuitenkirche konzipierte, erscheint unter dem reitenden Habsburger in einer Konfrontation von antikem Römischen und Deutsch-Römischen Reich Konstantin d. Gr. zusammen mit Karl d. Gr.⁹²

Der für Kaiser Leopold I. bestimmte Prunkschrank mit Szenen aus dem Leben Konstantins und mit dem von Lichtstrahlen umglänzten, siegverheißenden Kreuz auf der zentralen Kartusche lässt sich zwanglos in den hier skizzierten Kontext von *Constantinus – Leopoldus Magnus* einfügen.⁹³ Die Frage, ob die beiden Imperatordarstellungen auf der Mittelachse – der reitende Imperator als Feldherr und die bekronenden Reiterstatuette – für Konstantin oder Leopold stehen, oder ob ihr Mangel an ikonographischer Eindeutigkeit vielleicht sogar ein Oszillieren zwischen alternativen Identifizierungen ermöglichen sollte, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden; allenfalls die *all'antica*-Kleidung könnte eher für den antiken Imperator sprechen.⁹⁴ Dennoch fällt auf, dass beiden Reitern gleichermaßen Merkmale fehlen, die eindeutig ikonographisch auf Konstantin oder physiognomisch auf Leopold hindeuten.

Zusammenfassung und Schluss: Konstantin d. Gr. als Vorbild für die Adligen Europas

Der für Kaiser Leopold I. bestimmte Kabinettschrank in Wien erweist sich als ein herausragendes Zeugnis des visuellen Nachlebens Konstantins d. Gr. im 17. Jahrhundert. Seine Prunkentfaltung und einzelnen Programmteile sind auf den kaiserlichen Eigentümer zugeschnitten als Appelle an dessen Frömmigkeit und die aus ihr erwachsende, zum Wohle des Christentums eingesetzte Kriegstüchtigkeit und durch Gottesbeistand bewirkte Sieghaftigkeit.

Das verborgene, nur dem Möbelnutzer zugängliche intime Schrankinnere animiert zu frommer Meditation, bei der sich die römischen Stationskirchen mit ihren Heils- und Ablassversprechen fern von Rom wie in einer virtuellen Pilgerschaft im Geiste durchwandern lassen. Sichtbar dominierend an der Außenfront dagegen finden sich die zwei Hauptthemen – imperiale Sieghaftigkeit und christliche Frömmigkeit – unter dem Zeichen des siegverheißenden Kreuzes miteinander verbunden. Diese werden ergänzt durch kirchenfördernde Baumaßnahmen, Konzilseinberufung und -vorsitz, das Papsttum begünstigende Rechtsverfügungen sowie durch die Entgegennahme von Huldigungen Unterworfenener.

In seinen appellativen Aspekten liest sich das Geschenk des kaiserlichen Gesandten aus Rom an seinen Dienstherrn in Wien wie eine Bild gewordene Veranschaulichung der Würdigung und Instrumentalisierung Konstantins d. Gr. in Nicolas Caussins politisch-moraltheologischem Gesellschaftsspiegel *La Cour Sainte ou Institution chrestienne des Grands*, aus dem bereits oben im Zusammenhang mit der Taufe Konstantins zitiert wurde. Das buchlange Hauptkapitel *Le Cavalier (Excellence de la vertu guerriere) Constantin* endet mit dem Abschnitt *La mort de Constantin. SECTION XIII*. Darin preist Caussin, neben der Randnotiz *Gra(n)deur de Constantin*, an Konstantin den Ruhm seiner Waffen, das Glück seiner Eroberungen, die Weisheit seiner Gesetze und fragt, welcher Tugend Konstantin bedurfte, um der ganzen Welt ein neues Antlitz zu geben:

„Pensez un peu, mettez en une balance la gloire de ses armes, le bon-heur de ses conquestes, la sagesse de ses loix, quelle vertu pensez-vous qu'il a fallu icy apporter pour donner un nouveau visage à un monde entier ...“

Dann fasst Caussin Konstantins Leistungen zusammen: Unter der heiligen Philosophie des Kreuzes habe er über 30 Jahre regiert, große Kriege geführt, große Siege errungen und große Triumphe gefeiert, denen große Konzilien und die Errichtung von großen Städten folgten, und nennt als sein Vermächtnis eine gefestigte Religion, die weder die Bosheit eines Arius, noch die List eines neuen (auf die Wiederbelebung heidnischer Kulte zielenden) Julia-

nus Apostata auslöschen konnten. Niemals sei Konstantin in einen Kampf gegangen, aus dem er nicht als Sieger hervorging:

„Constantin sous la sainte Philosophie de la Croix: regne plus de trente ans. Constantin fait de grandes guerres, de grandes victoires, de grands triomphes, suivis de grands Conciles, de grands Villes. Constantin laisse une Religion si affermie, que la malice d'un Ariën, ny la finesse d'un nouveau Apostat ne l'a peu esteindre. Constantin n'entre iamais dans aucun combat, qu'il n'en sorte victorieux.“

Schließlich mündet diese Lobrede auf Konstantin in einen Appell an die Adligen (mit denen die Herrscher Europas gemeint sein werden), dem Beispiel Konstantins zu folgen, sich dessen „grundsätzliche und größte glückliche Herrschaft“ zum Vorbild zu nehmen und in ihren Häusern das zu tun, was auch Konstantin in seinem Kaiserreich tat: die Gottesfurcht und Liebe zu Gott fest zu errichten, die Laster zu verbannen und die Ehre des Wahren Kreuzes zum prägenden Maß für all ihr Tun zu erheben:

„Voilà la principale & plus grande felicité du grand Co(n)stantin, que vous devez prendre, ô Nobles pour modèle de la vostre. Faictes dans vos maisons ce qu'il a fait dans un Empire: établissez y fermement la crainte & l'amour de Dieu, bannissez-en les vices ... (...) Que l'honneur de la vraye Croix marque toutes vos entreprises.“⁴⁹⁵

Anmerkungen

* Der für diesen Sammelband konzipierte Beitrag (das auf dem Historikertag 2006 gehaltene Referat ist erschienen als QUEDNAU 2006) hätte nicht entstehen können ohne die große Hilfsbereitschaft und Unterstützung, die ich am Kunsthistorischen Museum in Wien auf vielfältige Weise erfahren habe. Mein herzlicher Dank gilt Frau Johanna Diehl, M. A., Restauratorin an der Kunstammer, für eine ausgiebige gemeinsame Inspektion des Möbels, Frau Ilse Jung, Leiterin der Reproduktionsabteilung, für die Museumsaufnahmen vom 3.12.1970 (Abb. 2) bzw. 29.1.1975 (Abb. 3-15) und die kostenlose Reproduktionserlaubnis, ganz besonders aber Frau Dr. Sabine Haag, Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums Wien, die mir bereits in ihrer damaligen Funktion als Direktorin der Kunstammer nicht nur die vorgenannten Wege ebnete und Genehmigungen erteilte, sondern die in unermüdlicher Liebenswürdigkeit auf alle meine Fragen antwortete und mir mit großer Freigiebigkeit Informationen aus dem Hausinventar und Museumsdossier zugänglich machte. – Für Rat, Auskünfte, Hilfe bei der Literatur- und Bildbeschaffung und technische Unterstützung gilt mein herzlicher Dank Heiko Damm, Ingo Herklotz, Stefan Kummer, Jörg Martin

Merz, Bärbel Mundt, Friedrich Polleroß, Heinrich Schlange-Schöningen und Stefan Voß.

- 1 BARCELÓ 2004; FRIED 2006, S. 165. – Der Verf. wird in Kürze eine umfassend dokumentierte Monographie unter dem Titel „Konstantin d. Gr. in Rom: Formen und Funktionen des Erinnerns in visuellen Zeugnissen von der Milvischen Brücke bis Mussolini“ vorlegen. Deshalb wird in diesem Beitrag in den größeren Entwicklungen skizzierenden Abschnitten auf Nachweise verzichtet. Vgl. einsteilen auch QUEDNAU 2006, QUEDNAU 2007, QUEDNAU 2008.
- 2 NOWAK 1998; SCHLANGE-SCHÖNINGEN 2006; SCHLANGE-SCHÖNINGEN 2007.
- 3 Kurtze Verzeichnis der vornehmsten Stuck, so in Ihro kayserlichen Mayestät weltlich- und geistlichen Schatz-Cammer zu Wien denckwürdig zu sehen, welche daß Schatzmeisters eigener Erzehlung nach unschätzlich undt also gezeigt worden Anno 1677, fol. 11 r-v, zit. nach LUSCHIN VON EBENGREUTH 1899, S. CXCV.
- 4 BORMASTINO 1719, S. 284. POLLERROSS 2004, S. 247 zitiert Bormastino nach der nur geringfügig abweichenden Erstauflage von 1715 („*Thresoir*, in welchem die sieben Haupt=Kirchen von Rom *repraesentiret* werden [...], so Ihr Käyserlichen Majestät von dem Cardinal von Hessen aus Rom überschicket / wird auf 7000 Ducaten werthiret. Eine Galanterie / die sich eigentlich auf solchen Orth reimet.“), erkennt aber nicht, dass es sich hier zweifelsfrei um das Möbel Inv.-Nr. KK 3395 handelt, das er irrigerweise für ein Geschenk „von Papst Alexander III. (sic; recte: VII.)“ hält (vgl. hierzu unten Anm. 67).
- 5 ZIMERMAN 1895, S. LVI Reg. 12651.
- 6 SCHLEIER 1979 (Erstzuschreibung der Malereien mit teilweise fehlerhaften biographischen Daten); BRUSA 1982 S. 106, [S. 76 f.] Taf. XLII-XLIV Farbtaf.; GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, Bd. 1, S. 60, nach S. 88 Taf. X Farbtaf., Bd. 2, S. 64 Abb. 108; RICCARDI-CUBITT 1992, S. 88, S. 194 Nr. 68 mit Abb.; BOHR 1993, S. 101, S. 221-223 Kat. Nr. XII, S. 427 Abb. 108 f.; BONNEFOIT 1997, S. 86, S. 87 Abb. 11; TRAPP 2002, S. 464-466 mit Abb. 5; POLLERROSS 2004, S. 202, S. 203 Abb. 6 Farbtaf.; QUEDNAU 2007, S. 461, S. 463 Abb. 9 Farbtaf.; QUEDNAU 2008, S. 106 f.
- 7 Divergierende Maßangaben im Museumsdossier zu Inv.-Nr. KK 3395 (224 cm) und HAUSKATALOG, vor 1891 („Höhe ca. 244 cm“ lt. handschriftlichem Nachtrag von Rudolf Distelberger).
- 8 Inschrift *Lorenz Thum renovabit 1747* nach BOHR 1993, S. 222; 1961 nach frdl. Hinweis Sabine Haag.
- 9 TRAPP 2002, S. 466.
- 10 TRAPP 2002, S. 464.
- 11 OZZOLA 1908, S. 78 f.; TRAPP 2002, S. 459; S. 462; nach BRUSA 1982 S. 106 hat Giacomo Herman die zitierte Signatur gleich zweimal angebracht.
- 12 MORPURGO 1974, S. 34 f. s.v. Campani, Pier Tommaso.

- ¹³ SCHLEIER 1979; zu Borgognone SUTHERLAND HARRIS 1996, S. 902 f.; Berninis Urteil über Maratti vom 09.09.1665 im Tagebuch des Paul Fréart de CHANTELOU 1985, S. 182.
- ¹⁴ LIEDTKE 1989, S. 20-23.
- ¹⁵ LIEDTKE 1989, S. 30 mit Abb. 15 f.; S. 218-221 Taf. 82-85; HOLLSTEIN, Bd. 4, S. 204 Nr. 419-432 (Adriaen Collaert nach Johannes Stradanus: 12 reitende römische Kaiser, um 1590); Bd. 15, Bearb. K. G. Boon u. J. Verbeek, S. 217 f. Nr. 655-666 (Crispijn de Passe d. Ä.: *ROMANI IMPERATORES DOMO AVSTRILACA*. Köln 1604).
- ¹⁶ B. XVII, S. 146, Nr. 595; BUFFA 1984, S. 326. Zu Tempestatas Serie und deren Vorbildlichkeit in anderen Fällen LIEDTKE 1989, S. 33 f. Abb. 23 f. und passim; LEUSCHNER 2005, S. 369-372, S. 531 f. mit Abb. 15.14.-15.16. – Die Tradition des Bildmotivs „Reiter im triumphalen Rahmen“ beleuchtet MÖSENER 2008 (dort S. 156 zum Konstantinsschrank).
- ¹⁷ Demnach zu korrigieren die Identifizierung als Minerva im HAUSINVENTAR, vor 1891, sowie bei SCHLEIER 1979, S. 117 und BOHR 1993, S. 222.
- ¹⁸ Das HAUSINVENTAR, vor 1891, spricht pauschal von „Scenen aus der Constantinsschlacht“. In einer dortigen handschriftlichen Randnotiz, über die mich nach Abschluss des Manuskriptes Sabine Haag freundlicherweise informierte, differenzierte Rudolf Distelberger – wie auch hier vorgeschlagen – zwischen der Schlacht an der Milvischen Brücke und dem Sieg über Licinius 324.
- ¹⁹ OZZOLA 1908, S. 79 f.
- ²⁰ BRUSA 2000; ähnlich BEDINI 2005, S. 201.
- ²¹ BEDINI 2005, S. 204; S. 208; GREGATO / PIPPA 2006; vgl. auch MORPURGO 1974, S. 32-35 s.v. Campani, Giuseppe, Matteo, Pier Tommaso.
- ²² GONZÁLEZ-PALACIOS [1991-1992] 2004. Zur Nachtuhr für Ludwig XIV. CHANTELOU 1985, S. 179 f. (07.09.1665), S. 182 (09.09.1665); allgemein zu Nachtuhren BEDINI 2005, Beispiele in AUSSTELLUNGSKATALOG TRIENT 2005, S. 470-479, Nr. 177-186.
- ²³ TRAPP 2002, S. 466. vgl. HAUSINVENTAR, vor 1891: „Das Zifferblatt stellt das Dankgebet Constantins nach gewonnener Schlacht dar.“
- ²⁴ QUEDNAU 1979, S. 476-478, S. 1058 Abb. 18.
- ²⁵ DEMANDT 2006, S. 50 f.
- ²⁶ QUEDNAU 1979, S. 330-346, S. 1054 Abb. 12; QUEDNAU 2006, S. 281 mit Anm. 74.
- ²⁷ BOBER / RUBINSTEIN 1986, Abb. 158i. – Jörg Martin Merz verdanke ich die Kenntnis einer Entwurfszeichnung zu einer Kreuzvision Konstantins d. Gr., Feder in brauner Tinte über Röteln, 442 x 307 mm, die am 30.06.1986 bei Sotheby's in London (S. 54 f. Nr. 153) als Pietro da Cortona angeboten, jedoch von Peter Dreyer mündlich als Vorzeichnung von Carlo Maratti für den Konstantinsschrank in Wien bestimmt wurde. Die Zeichnung ist nicht nur sehr viel detailreicher als die Kreuzvision am Wiener Prunkmöbel, sondern weicht auch in zahlreichen Punkten von ihr ab und steht dem Vorbild in der Sala di Costantino noch näher.

- 28 MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1981, Sp. 468 und passim.
- 29 BOBER / RUBINSTEIN 1986, S. 219 f. Nr. 186; LE COSE MARAVIGLIOSE 1588, fol. 30v; ZOCCA 1959, S. 8 f.
- 30 Nachweise in QUEDNAU 2008, S. 86 f. mit Abb. 9.
- 31 Vgl. POESCHKE 1971 und RIPA 1603, S. 189 f. sowie HENKEL / SCHÖNE 1967, Sp. 1222-1226, dort Sp. 1222 der Hinweis: „Die Gleichsetzung von Pyramiden und Obeliskten ist allgemein in der Vorstellung der Zeit.“
- 32 MOMBRIITUS, Bd. 2, S. 513; JACOBUS DE VORAGINE, S. 85; QUEDNAU 1980, S. 251 mit Abb. 5 f.; WACHSMANN 1985, Bd. 1, S. 335-340, Bd. 2, S. 881 Abb. 389, S. 902 Abb. 427, S. 906 Abb. 434
- 33 Vgl. Kap. VIII. Concettismo in: BAUER 1992, S. 183-216.
- 34 *Vita Constantini* IV, 62, 1-2; QUEDNAU 2008, S. 63 f., S. 108.
- 35 Nachweise in QUEDNAU 2008, S. 73-78, S. 84, S. 87, S. 89 Anm. 60, S. 95-100, S. 102, S. 105, S. 108.
- 36 MORIN 1630, S. 417-428 (*DV BAPTESME DE Constantin, & de l'ancienne coutume de differer le Baptesme. CHAPITRE XXXII*), Zitate S. 417 u. S. 423.
- 37 CAUSSIN 1642-48, Bd. 2, 10. Aufl. Lyon 1645, S. 428 (Randnotiz), S. 429, S. 430.
- 38 Vgl. jedoch HAUSINVENTAR, vor 1891: „Scenen aus dem Leben des heil. Constantin, das Concil von Nicäa, seine Unterstützung der Kunst und des Kriegswesens“.
- 39 QUEDNAU 1979, S. 127-130, S. 472 f., S. 481-484 Nr. 10, S. 1059 Abb. 21; QUEDNAU 2007, Begleit-CD zum Katalog, Nr. III. 4. 6 IV. 1. 19; QUEDNAU 2008, S. 78 f. mit Anm. 44, S. 105 mit Anm. 81.
- 40 „Urbanus VIII Pont. Max. Vaticanam Basilicam a Constantino Magno extractam a B. Silvestro dedicatam ...“, zit. in: BAGLIONE (1639) 1990, S. 49.
- 41 Auch diese Vielfalt von Plänen reflektiert nicht die unbekannt konstantinische Planungsgeschichte von Alt-St. Peter, sondern die Erfahrungen aus dem 1506 grundsteingelegten Erneuerungsbau.
- 42 WITTKOWER 1981, S. 202 f. Nr. 34 Taf. 43 (Portikusrelief, 1633-46, Abschlusszahlung 1656: Weide meine Schafe), S. 235-237 Nr. 61 mit Abb. 90, Taf. 93 f. (Cathedra Petri, 1657-1666: Weide meine Schafe, Schlüsselübergabe an Petrus); LAVIN u. a. 1981, S. 78-85, S. 174-193.
- 43 QUEDNAU 2007, S. 447 f. mit Abb. 2; QUEDNAU 2008, S. 82 f. mit Abb. 8.
- 44 CONSTITUTUM CONSTANTINI 1968, 56 f.; dt. Übers. MARIE-LUISE HECKMANN 2001-2005 in: http://www.people.freenet.de/heckmann.werder/Kaisertum.htm#Constitutum_Constantini.
- 45 AUSSTELLUNGSKATALOG TRIER 2007, Begleit-CD zum Katalog, Nr. III. 2. 2 (Gian Maria VIAN); QUEDNAU 2007, S. 435, S. 438 Abb. 1
- 46 QUEDNAU 1979, S. 418-446.
- 47 QUEDNAU 2007, S. 438 f.; BOSELLI 1640.
- 48 QUEDNAU 2007, S. 439; QUEDNAU 2008, S. 89-91.
- 49 MORIN 1630.

- ⁵⁰ Vita Johannis Morini ... Cum Animadversionibus in illius Opera, ANTIQUITATES ECCLESIAE ORIENTALIS 1683, S. 1-117, bes. S. 12-18, S. 13: *Romani Aulici ipseque Pontifex Maximus graviter offensi fuere tam Inscriptione illius Historiae; quam rebus nonnullis in ea contentis, quas in Romanae Ecclesiae dedecus verti posse estimabant*. Drei der von Morin im Sommer/Herbst 1630 und Anf. 1631 nach Rom gesandten Briefe op. cit., S. 262-278, epist. XXVII-XXIX.
- ⁵¹ Aeneis VIII 720 ff.; Vita Constantini 1, 46, EUSEBIUS VON CAESAREA 2007, S. 207; vgl. auch 1, 8. 2-4 (Unterwerfung und Gesandtschaften der Barbaren vom äußersten Norden bis Äthiopien und Indien), 4, 7.1 (staunenswerte Gestalten der Barbaren, unterschiedliche Kleidung, Gesichter schwärzer als Ebenholz und Pech), 4, 50 (Britannier, Inder), 4, 57 (Aufnahme einer Persergesandtschaft durch den „allerfriedlichsten Kaiser“); dazu CAMERON / HALL 1999, S. 312 f.; EUSEBIUS VON CAESAREA 2007, S. 418 Anm. 284.
- ⁵² Vita Constantini 4, 56. 1-2; EUSEBIUS VON CAESAREA 2007, S. 477.
- ⁵³ Das Museumsdossier zu Inv.-Nr.KK 3395 verweist auf entsprechende Imperatorenbüsten im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart.
- ⁵⁴ Vgl. LIEDTKE 1989, S. 38 Abb. 26; zum *Caballus Constantini* QUEDNAU 2008, S. 60 mit Anm. 20. Dieselbe Reiterstatuette bekrönt auch einen 1678 datierten, mit dem Wiener Möbel eng verwandten Kabinettschrank in Kopenhagen, Schloss Rosenborg, der jedoch mit Bibelszenen geschmückt ist; GONZÁLEZ-PALACIOS [1999-2003] 2004, S. 26, S. 24 Abb. 14. Hinweis auf ein weiteres Exemplar in London im Museumsdossier zu Inv.-Nr. KK 3395. Höhe der Wiener Reiterstatuette 44 cm lt. HAUSKATALOG, vor 1891, handschriftlicher Nachtrag von Rudolf Distelberger.
- ⁵⁵ BOHR 1993, S. 222.
- ⁵⁶ Zu Vasari DAVITT ASMUS 1977, S. 41-113, bes. S. 54 f.
- ⁵⁷ Hebr 6, 18 f.; zum Anker als Sinnbild der Hoffnung und des Glaubens SAUSER 1968; TERVARENT 1997, S. 49; richtige Identifizierung als *Spes* bei BOHR 1993, S. 222.
- ⁵⁸ MUNTONI 1972-74, Bd. 2, S. 204 Nr. 3; FAGIOLO / MADONNA 1984, S. 195 Nr. IV. 3. 96, S. 191 Abb.: Golddoppia, dat. 1651, geprägt anlässlich der Schließung der *Porta Santa*.
- ⁵⁹ Zu den Schubladenfronten bisher nur BOHR 1993, S. 222 f. mit Abb. 109 („Darstellungen der römischen Hauptkirchen“ mit knapper Aufzählung der Beischriften, Bormastino und der Zusammenhang mit den neun Pilgerkirchen bleiben unerwähnt); QUEDNAU 2007, S. 431; QUEDNAU 2008, S. 106 f.
- ⁶⁰ Vgl. S. Maria Annunziata, Le Tre Fontane, S. Sebastiano, S. Giovanni in Laterano, S. Lorenzo f. l. m., S. Maria Maggiore mit „Les églises des stations de Rome“ in FAGIOLO / MADONNA 1985, S. 284 f. Abb. 29-31, 33-35 bzw. S. Croce in Gerusalemme mit ORTOLANI 1969, S. 28 Abb. 12; NISSIRIO 1979.
- ⁶¹ Zu Berninis von Alexander VII. initiiertem Petersplatzgestaltung BORSI 1980, S. 64-96, S. 323-325 Nr. 45; KRAUTHEIMER 1985, S. 63-73.

- ⁶² BONADONNA 2000, S. 5-7; S. 9-12; vgl. auch BARROERO 1990, 6 f. mit Anm. 5.
- ⁶³ BAGLIONE (1639) 1990, S. 141: „Santa Croce in Gierusalemme fu dall’Imperadore Costantino il grande edificata a richiesta di S. Elena sua Madre nel Palagio Sessoriano.“
- ⁶⁴ Vgl. Abbildungen in den Beiträgen von Alessandro Rinaldi und Daniela Del Pesco in FAGIOLO / MADONNA 1985, S. 269-288. Verwandte, aber nicht identische Wiedergaben der neun Pilgerkirchen, ähnlich wie am Wiener Schrank in den unteren Bildecken mit identifizierenden Beischriften versehen, finden sich auch unter den auf 18 erweiterten Romveduten eines weiteren römischen Kabinettschranks in Rom, Museo di Roma, entstanden zwischen 1669 und 1718, Abbildungen in: FAGIOLO / MADONNA 1984, S. 445 f. Nr. XI. 3 (Abbildung seitenverkehrt); FAGIOLO / MADONNA 1985, S. 286-288 Abb. 36-44. In Rom, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini, befindet sich ein weiterer römischer Kabinettschrank mit Veduten der Sieben Kirchen Roms, in der Möbelliteratur gelegentlich mit irriger Zuschreibung an Pietro da Cortona (Cortona 1597-1669 Rom), GONZÁLEZ-PALACIOS [1999-2003] 2004, S. 26.
- ⁶⁵ S. o. Anm. 4.
- ⁶⁶ PASTOR 1929, S. 379 f., S. 380 Anm. 1.
- ⁶⁷ PONS 2001, S. 188 Anm. 322 und S. 283; POLLEROSS 2004, S. 202 („Diese Kreuzzugsideologie wurde bereits um 1668/70 durch das Geschenk eines römischen Prunkschranks von Papst Alexander III. (sic) gleichsam kirchlich legitimiert.“ Die Irrbezeichnung „Alexander III.“ zuvor bereits bei PONS 2001) und S. 247; zum Schrank als Geschenk Alexanders VII. vgl. bereits POLLEROSS 1983, S. 198 Anm. 228.
- ⁶⁸ Vgl. Zitate oben bei Anm. 3 und 4.
- ⁶⁹ Biographische Angaben nach NOACK 1928; SCHWERTDFEGER 1983; KÖCHLI 2004; KÖCHLI 2004/BBKL.
- ⁷⁰ Nicht unter Alexander VII. wie SCHLEIER 1979, S. 114 irrigerweise schreibt.
- ⁷¹ QUEDNAU 2007, Begleit-CD zum Katalog, Nr. IV. 1. 19.
- ⁷² QUEDNAU 2006, S. 281-284.
- ⁷³ GOLOUBEVA 2000, S. 143 f.
- ⁷⁴ NOACK 1928, S. 379.
- ⁷⁵ NOACK 1928, S. 349 f.
- ⁷⁶ PEŠINA 1954; OTTO 1959; PEŠINA 1962, S. XIV, unpag. zu Farbtaf. 31-34; OTTO 1964, S. 31-36, S. 95 Nr. 20; MADERSBACHER 1993; POHLSANDER 2000; ROHLMANN 2001, S. 123-125, S. 164-167 Abb. 15-17; QUEDNAU 2007, S. 461.
- ⁷⁷ CALVETE DE ESTRELLA 1930, I, S. 375 f.; JACQUOT, 1960, S. 452; QUEDNAU 2007, S. 461.
- ⁷⁸ Wien, ÖNB, Cod. Pal. Vind. 13362; WIMMER 1986, S. 1106-1108; QUEDNAU 2007, S. 461.
- ⁷⁹ QUEDNAU 2007, S. 461, S. 462 Abb. 7 und Begleit-CD zum Katalog, Nr. III. 14. 8.
- ⁸⁰ VERNULAEUS 1640, S. 32 f., zit. nach KRÜGER 1989, S. 134 mit Anm. 3 f. und CORETH 1959, S. 36.

- ⁸¹ QUEDNAU 2007, S. 461, S. 462 Abb. 8; Begleit-CD zum Katalog, Nr. III. 14. 9 (Jürgen VORDERSTEMANN).
- ⁸² CORETH 1959, S. 37; MATSCHE 1981, 1. Halbbd., S. 82, S. 128 f.; WIMMER 1986, S. 1108.
- ⁸³ SCHÖNLIEBEN 1680, II, S. 138: *In hoc signo et coelesti ostento Habsburgicus Constantinus victoriam suarum cursum promovit.*, zit. nach CORETH 1959, S. 37; vgl. MATSCHE 1981, 1. Halbbd., S. 129.
- ⁸⁴ AVANCINI 2002, S. XVI.
- ⁸⁵ FLEMMING in AVANCINI 1930, S. 7 (ohne Nachweis); AVANCINI 2002, S. XXIX.
- ⁸⁶ MÜLLER 1929, S. 90-97; TAUSCHHUBER 1947, S. 41-43; ROMMEL 1952, S. 91-98; ADEL 1957, S. 19 f.; SZAROTA 1976, S. 42-45, S. 73, S. 115, S. 122; WIMMER 1986, S. 1110-1116; PONS 2001, S. 187-194; AVANCINI 2002, S. XIV-XXXII.
- ⁸⁷ AVANCINI 2002, S. 271, S. 275, S. 279; dazu WIMMER 1986, S. 1114.
- ⁸⁸ Zu „Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.“ vgl. SCHUMANN 2003, *passim*, S. 308 f. zu Avancinis *Pietas Victrix*.
- ⁸⁹ Vgl. MATSCHE 1981, 1. Halbbd., S. 132 (mit zitathaften Anführungszeichen, aber ohne Herleitungshinweis).
- ⁹⁰ KRETZENBACHER 1985, S. 285; AUSSTELLUNGSKATALOG WIEN 1983, S. 231 f. Nr. 18/19 mit Abb., S. 232 Nr. 18/21, S. 253-255 Nr. 19/10 f. mit Abb.; vgl. POLLEROS 1983, S. 198 Anm. 228. Das mit den Initialen des Kaisers verzierte Doppelkreuz heute im Historischen Museum der Stadt Wien.
- ⁹¹ OMEIS 1690, S. 4 f., zit. nach GOLOUBEVA 2000, S. 182.
- ⁹² BRIX 1973, S. 236 f.; S. 260 Nr. 31, Abb. 222; POLLEROS 1983, S. 197 Anm. 225; PONS 2001, S. 147 f.
- ⁹³ Zu erinnern ist auch an die habsburgische Kreuzverehrung und *Fiducia in Crucem Christi* sowie die hauseigenen Kreuzreliquien, vgl. MATSCHE 1981, 1. Halbbd., S. 123 f.
- ⁹⁴ Vgl. die Reiterbildnisse Leopolds in zeitgenössischer Rüstung und traditionellem Schema (mit Kommandostab, wehendem Feldherrnmantel, unter bzw. hinter dem sprengenden Hengst Kampfgetümmel berittener Heerscharen) als 18jähriger auf einem Kupferstich von A. Aubry in M. A. Pastorius: *Theatrum electionis* (1658), GOLOUBEVA 2000, S. 122 Abb. 6 bzw. als siegreicher Feldherr des zweiten Türkenkriegs auf einem Elfenbeinrelief von Ignaz Elfhafen, zw. 1687/1691 bzw. gegen 1700, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 7170, HAAG 2007, S. 126 f. Nr. 44. Zeitgenössisch gerüstet auch die Stereotypen berittener Imperatoren auf den Bühnenprospekten zu Avancinis *Pietas Victrix*, 1659, AVANCINI 2002, S. 300-308 Abb. 2-10.
- ⁹⁵ CAUSSIN 1642-48, Bd. 2, 10. Aufl. Lyon 1645, S. 482-502 (*La mort de Constantin*. SECTION XIII.), Zitate S. 487, S. 499 und S. 501.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-15: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb. 16: SUB Göttingen.

Bibliographie

- ADEL, Kurt, 1957: Das Jesuitendrama in Österreich, Österreich Reihe 39/40, Wien.
- ANTIQUITATES ECCLESIAE ORIENTALIS 1683: Ecclesiae Orientalis Antiquitates, Clarissimor(um) Virorum Card. Barberini, L. Allatii, Luc. Holstenii, Joh. Morini, ... & aliorum, Dissertationibus Epistolicis enucleatae, Cum notis & animadversionibus primùm Londini ex Ipsis Autographis editae, Jam autem denuo revisae, correctae, & Indice Rerum ac Verborum auctae. Praemissa his est Joh. Morini ... Vita, Leipzig u. Frankfurt.
- AUSSTELLUNGSKATALOG TRIENT 2005: La misura del tempo: l'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo, Hg. Giuseppe BRUSA.
- AUSSTELLUNGSKATALOG TRIER 2007: Konstantin der Große. Hgg. Alexander DEMANDT / Josef ENGEMANN, und Begleit-CD zum Katalog, München.
- AUSSTELLUNGSKATALOG WIEN 1983: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683, 82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Ausstellungskatalog.
- AVANCINI S. J., Nicolaus von, 1930: Pietas Victrix, sive: Flavius Constantinus Magnus De Maxentio Tyranno Victor, in: Das Ordensdrama, Hg. Willi FLEMMING, Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barockdrama 2, Leipzig, S. 184-303.
- AVANCINI S. J., Nicolaus, 2002: Pietas victrix – Der Sieg der Pietas, Hg., Übers., Einl. u. Anmerkungen Lothar MUNDT / Ulrich SEELBACH, Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Frühe Neuzeit, 73, Tübingen.
- BAGLIONE, Giovanni, (1639) 1990: Le Nove Chiese di Roma, Rom 1639, Nachdr., Hg. u. Einl. Liliana BARROERO, Anm. Monica MAGGIORANI / Cinzia PUJIA, Parole e forme, 2; Fonti per la storia dell'arte e dell'architettura, 2, Rom.
- BARCELÓ, Pedro, 2004: Constantin der Grosse. Visionär, Opportunist oder Pragmatiker? Mythen Europas, Schlüsselfiguren der Imagination, Antike. Hgg. Andreas HARTMANN / Michael NEUMANN, Regensburg, S. 166-185.
- BARROERO, 1990: Introduzione in: BAGLIONE, Giovanni, (1639) 1990, S. 5-20.
- BAUER, Hermann, 1992: Barock, Kunst einer Epoche, Berlin.
- BEDINI, Silvio A., 2005: L'orologio notturno, Un'invenzione italiana del XVII secolo, AUSSTELLUNGSKATALOG TRIENT 2005, S. 200-219.
- BOBER, Phyllis Pray / RUBINSTEIN, Ruth, 1986: Renaissance Artists & Antique Sculpture, A Handbook of Sources, Mitarb. Susan WOODFORD, London, Oxford.
- BOHR, Michael, 1993: Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz, Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, 182, Frankfurt am Main [u. a.].
- BONADONNA, Maria Teresa, 2000: La visita alle 'sette chiese' attraverso i secoli, La visita alle 'sette chiese', hg. Letizia PANI ERMINI, Rom, S. 5-19.
- BONNEFOIT, Régine, 1997: „Aurum omnia vincit“, Lo „Studiolo della Ricchezza“ dell'umanista romano Antonio degli Effetti, Dialoghi di storia dell'arte 4/5, S. 74-99.

- BORMASTINO, Antonio [Bormastinus, Anton], 1719: Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz=Stadt Wienn Und Ihren Vor-Städten; Deren erster Erbauung ... so wohl gemeinen, als privat-Gebäuen ..., Kayserlichen Schatz= und Kunst=Kammer, etc.; Alles Geschpäch=weiß in Teutsch= und Frantzösisch, zu nutzlicher Erlehnung beyder Sprachen, kürztlich entworffen, und an das Taglicht gegeben Von Antonio Bormastino, Aller dreyen Durchleuchtigsten Kayserlichen Höfen Edel=Knaben Sprachmeistern, Wienn in Oesterreich.
- BORSI, Franco, 1980: Bernini architetto, Documenti di architettura 57, Mailand.
- BOSELLI, Gherardo, 1640: Della donatione del Magno Costantino fatta alla Chiesa Romana ... Con le prove, e ragioni sopra il Cap. Constantinus dist. 96. e con le risposte alle Obiettoni contro detta Donatione, Bologna.
- BRIX, Michael, 1973: Trauergerüste für die Habsburger in Wien, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 26, S. 208-265.
- BRUSA, Giuseppe, 1982: L'arte dell'orologeria in Europa, Sette secoli di orologi meccanici, Arte e Tecnica, Collana Enciclopedica delle arti applicate, Busto Arsizio.
- BRUSA, Giuseppe, 2000: Il più spettacolare sviluppo dell'orologeria italiana, i notturni dei Fratelli Campani – predecessori e seguaci al di qua e al di là delle Alpi, La Voce di Hora 9, Dezember.
- BUFFA, Sebastian, 1984: Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century, The Illustrated Bartsch, 35, formerly Volume 17 (Part 2), New York.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, 1930: El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Felipe, Hg. La Sociedad de bibliófilos españoles, Vorw. Miguel ARTIGAS, Sociedad de bibliófilos españoles, segunda época 8, 2 Bde., Madrid.
- CAMERON, Averil / HALL, Stuart G., 1999: Eusebius, Life of Constantine, Einl., Übers. u. Kommentar, Clarendon Ancient History Series, Oxford.
- CAUSSIN, Nicolas, 1642-48: La Cour Saincte ou Institution chrestienne des Grands, avec les exemples de ceux qui dans les Cours ont fleury en Saincteté (ed. princ. Paris 1624), 5 Bde. Lyon, Paris u. Avignon.
- CHANTELOU, Paul Fréart de, 1985: Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France, Hg. u. Einl. Anthony BLUNT, Anmerkungen George C. BAUER, Übers. Margery CORBETT, Princeton N. J.
- CONSTITUTUM CONSTANTINI, 1968: ed. Horst FUHRMANN, MGH Fontes iuris germanici antiqui in usum scholarum separatim editi 10, Hannover.
- CORETH, Anna, 1959: Pietas Austriaca, Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Österreich Archiv, Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte, München.
- DAVITT ASMUS, Ute, 1977: Corpus quasi vas, Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance, Berlin.
- DEMANDT, Alexander, 2006: Wenn Kaiser träumen ... Die Visionen Konstantins des Großen, Konstantin der Große, Kolloquium Trier 2005, Hgg. Alexander DEMANDT / Josef ENGEMANN. Trier, S. 49-59.

- EUSEBIUS 1999: *Life of Constantine*, Einl., Übers. u. Kommentar Averil CAMERON / Stuart G. HALL, Clarendon Ancient History Series, Oxford.
- EUSEBIUS VON CAESAREA 2007: *De Vita Constantini*, Über das Leben Konstantins, Griechisch – deutsch, Einl. Bruno BLECKMANN, Übers. u. Kommentar Horst SCHNEIDER, *Fontes Christiani* 83, Turnhout.
- FAGIOLO, Marcello / MADONNA, Maria Luisa Madonna 1984: *Roma 1300-1875, L'arte degli anni santi*, Ausst.-Kat. Rom 1984-85, Mailand.
- FAGIOLO, Marcello / MADONNA, Maria Luisa Madonna 1985: *Roma Sancta, La città delle basiliche*, Beiträge von Lucia Armenante u. a. Roma: storia, cultura, immagine, collana diretta da Marcello FAGIOLO, 2, Rom.
- FRIED, Johannes, 2006: *Imperium Romanum – das römische Reich und der mittelalterliche Reichsgedanke*, Erinnerungsorte der Antike, *Die römische Welt*, Hgg. Elke STEIN-HÖLKESKAMP / Karl-Joachim HÖLKESKAMP, München, S. 156-184.
- GOLOUBEVA, Maria, 2000: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Hg. Heinz DUCHARDT 184, Mainz.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, 1984: *Il tempio del gusto, Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Roma e il Regno delle Due Sicilie, 2 Bde., I marmi 126, 1-2, Mailand.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, 2004: *Quattro orologi notturni [1991-1992], Bernini e la grande decorazione barocca [1999-2003]*, in: Ders., *Arredi e ornamenti alla corte di Roma, 1560-1795*, Mailand, S. 104-109, 15-31.
- GREGATO, Giorgio / PIPPA, Luigi, 2006: *Un raro „notturmo“ di Giuseppe Campani*, *La Voce di Hora* 20, Juni.
- HAAG, Sabine, 2007: *Meisterwerke der Elfenbeinkunst*, Hg. Wilfried Seipel, *Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum* 8, Wien.
- HAUSINVENTAR, vor 1891: *Hausinventar des Kunsthistorischen Museums in Wien zu Inv.-Nr. KK 3395*, gedruckt vor 1891 (nach 1879), unveröffentlicht.
- HENKEL, Arthur / SCHÖNE, Albrecht 1967: *Emblemata*, *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- HOLLSTEIN, F. W. H., o. J.: *Dutch and Flemish Etchings and Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, IV, Amsterdam; XV, Bearb. K. G. BOON / J. VERBEEK, Amsterdam.
- JACOBUS DE VORAGINE, o. J.: *Legenda aurea*, Übers. Richard BENZ, Heidelberg.
- JACQUOT, Jean, 1960: *Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Évolution des thèmes et des styles, Les Fêtes de la Renaissance, II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, IIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2^e Section)*, Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957, Hg. Jean JACQUOT, *Collection le chœur des muses*, Paris, S. 413-491.
- KÖCHLI, Ulrich, 2004/BBKL: *Friedrich von Hessen-Darmstadt*, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* 12, Nordhausen, Sp. 424-433.

- KÖCHLI, Ulrich, 2004: Trophäe im Glaubenskampf? Der Konvertit und Kardinal Friedrich Landgraf von Hessen-Darmstadt (1616-1682), in: Die Jagd nach dem roten Hut, hg. Arne KARSTEN, Göttingen, S. 186-204, S. 286-288.
- KRAUTHEIMER, Richard, 1985: The Rome of Alexander VII, 1655-1667, Princeton, New Jersey.
- KRETZENBACHER, Leopold, 1985: Fünf Prager deutsche „Sieges-Predigten“ auf den Türkenüberwinder Kaiser Leopold I. zwischen 1683 und 1688, Bohemia, Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder 26, S. 277-308.
- KRÜGER, Peter, 1989: Studien zu Rubens' Konstantinszyklus, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 92, Frankfurt/M. u. a.
- LAVIN, Irving u. a., 1981: Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic, Exhibition and catalogue prepared in a graduate seminar, Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton.
- LE COSE MARAVIGLIOSE, 1588: Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, dove si veggono il movimento delle Guglie ... Nuouamente corretti, & purgati da molti errori, & ampliate dal Reueuendo Padro Fra Santi de Sant'Agostino. In Venetia, Per Girolamo Francino, Libraio in Roma, al segno della Fonte.
- LEUSCHNER, Eckhard, 2005: Antonio Tempesta, Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 26, Petersberg.
- LIEDTKE, Walter, 1989: The Royal Horse and Rider, Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500-1800, New York.
- LUSCHIN VON EBENGREUTH, Arnold, 1899: Die ältesten Beschreibungen der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 20, II. Theil: Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses, S. CXC-CXCVI Reg. 18307.
- MADERSBACHER, Lukas, 1993: Bernhard Strigels Kreuzaltar in der Nationalgalerie in Prag und die Kaiseridee Maximilians I., Stredná Európa - umenie, regióny, vztáhy = Mitteleuropa, Kunst, Regionen, Beziehungen, Beiträge des Studentenkolloquiums vom 9. bis 11. Juni [1992] in Bratislava, Hg. Štefan ORIŠKO, Bratislava S. 27-36.
- MATSCHKE, Franz, 1981: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI., Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Beiträge zur Kunstgeschichte 16, 2 Halbbde., Berlin.
- MIDDELDORF-KOSEGARTEN, Antje, 1981: Fasces. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 7, München, Sp. 461-492.
- MOMBRIUS, Boninus, 1910: Sanctuarium seu Vitae Sanctorum, ed. duo monachi Solesmenses, 2 Bde. Paris.

- MORIN, Jean, 1630: Histoire de la delivrance de l'église chrestienne par l'empereur Constantin et de la grandeur et souveraineté temporelle donnee a l'église Romaine par les Roys de France, Paris.
- MORPURGO, Enrico, 1974: Dizionario degli orologiai italiani, Mailand.
- MÖSENER, Karl, 2008: Der Reiter im triumphalen Rahmen: Aspekte einer neuzeitlichen Bildformel, Format und Rahmen. Hgg. Hans KÖRNER / Karl MÖSENER, Berlin, S. 145-177.
- MÜLLER, Günther, 1929: Höfische Kultur der Barockzeit, Höfische Kultur, Hg. Hans NAUMANN / Günther MÜLLER, DVjS Buchreihe 17, Halle/Saale, S. 79-154.
- MUNTONI, Francesco, 1972-74: Le monete dei Papi e degli Stati Pontifici, 4 Bde. Rom.
- NISSIRIO, Cesare, 1979: Incisioni romane di Israël Silvestre (1621-1691), Ausstellungskatalog, Rom.
- NOACK, Friedrich, 1928: Kardinal Friedrich von Hessen, Grossprior in Heitersheim, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N. F. 41, S. 341-386.
- NOWAK, Kurt, 1998: Der erste christliche Kaiser. Konstantin der Große und das ‚Konstantinische Zeitalter‘ im Widerstreit der neueren Kirchengeschichte, Die Konstantinische Wende, Hg. Ekkehard MÜHLENBERG, Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Theologie 13, Gütersloh, S. 186-233.
- OMEIS, Magnus Daniel, 1690: Leopoldus Magnus cum Ottone Magno ... comparatus, Nürnberg.
- ORTOLANI, Sergio, 1969: S. Croce in Gerusalemme, 2. Aufl. Le chiese di Roma illustrate 106, Rom.
- OTTO, Gertrud, 1959: Ein Altar Bernhard Strigels für Rom, Memminger Geschichts=Blätter 1958 (1959), S. 5-7, nach 9 Abb. I-IV.
- OTTO, Gertrud, 1964: Bernhard Strigel, Kunstwissenschaftliche Studien 33, München, Berlin.
- OZZOLA, Leandro, 1908: L'arte alla corte di Alessandro VII, Archivio della R. Società Romana di Storia Patria 31, S. 5-91.
- PASTOR, Ludwig Freiherr von, 1929: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters 14/1, Freiburg/Br.
- PEŠINA, Jaroslav, 1954: Kynžvartský Oltář dílem Bernharda Strigela, Zprávy pá mátkové péce 14, S. 148f.
- PEŠINA, Jaroslav, 1962: Alt-deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Hanau/Main.
- POESCHKE, Joachim, 1971: Obelisk, Lexikon der christlichen Ikonographie 3, Sp. 337.
- POHLSANDER, Hans A., 2000: Vier Altartafeln von Bernhard Strigel, Einige historische und philologische Perspektiven, Memminger Geschichtsblätter 1997-2000, S. 7-42.
- POLLEROS, Friedrich B., 1983: Geistliches Zelt- und Kriegslager, Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, Studien zur Geschichte Wiens im Türkenjahr 1683, Red. Peter CSENDES, Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39, S. 142-208.

- POLLERROSS, Friedrich, 2004: „Pro decore Majestatis“, Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5, 2002/03, S. 190-295.
- PONS, Rouven, 2001: „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz“, Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I., Deutsche Hochschulschriften 1195, Egelsbach u. a.
- QUEDNAU, Rolf, 1979: 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.
- QUEDNAU, Rolf, 1980: Zum Programm der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, S. 244-279.
- QUEDNAU, Rolf, 2006: Zum Wandel des Konstantin-Bildes in der Kunst: Raphael und Rubens/Pietro da Cortona. Konstantin der Große, Kolloquium Trier 2005, Hgg. Alexander DEMANDT / Josef ENGEMANN, Trier, S. 273-284.
- QUEDNAU, Rolf, 2007: Silvesterlegende und Konstantinische Schenkung; Konstantin als Bauherr und Stifter; Konstantin als Konzilsbegründer; Konstantin als Vorbild weltlicher Herrschaft, AUSSTELLUNGSKATALOG TRIER 2007, S. 434-449, 454-465. Ferner Beiträge in der Begleit-CD zum Katalog.
- QUEDNAU, Rolf, 2008: Costantino il Grande a Roma, Forme e funzioni della memoria nelle testimonianze visive da ponte Milvio a Mussolini, Costantino il grande tra medioevo ed età moderna, Hgg. Giorgio BONAMENTE / Giorgio CRACCO / Klaus ROSEN, Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento, Quaderni 75, Bologna, S. 49-116.
- RICCARDI-CUBITT, Monique, 1992: The Art of the Cabinet, including a chronological guide to styles, London.
- RIPA, Cesare, 1603: Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione, Rom, Fotomechan. Nachdruck, Einl. Erna MANDOWSKY, Hildesheim u. a. 1984
- ROHLMANN, Michael, 2001: Antigisch art *Alemannico more composita*, Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance, Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance, Akten des interdisziplinären Symposions vom 27. und 28. Mai 1999 im Deutschen Historischen Institut in Rom, Hg. Stephan FÜSSEL / Klaus L. VOGEL, Wiesbaden, Pirkheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung 15/16, 2000/2001, S. 101-180.
- ROMMEL, Otto, 1952: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien.
- SAUSER, Ekkart, 1968: Anker, Lexikon der christlichen Ikonographie, 1, Sp. 119.
- SCHLANGE-SCHÖNINGEN, Heinrich, 2006: Das Bild Konstantins in der Neuzeit, Konstantin der Große, Kolloquium Trier 2005, Hgg. Alexander DEMANDT / Josef ENGEMANN, Trier, S. 285-297.
- SCHLANGE-SCHÖNINGEN, Heinrich, 2007: Forschung zu Konstantin seit dem 18. Jahrhundert, AUSSTELLUNGSKATALOG TRIER 2007, S. 509-511.

- SCHLEIER, Erich, 1979: Guglielmo Cortese, Carlo Maratta e Pietro del Pò decoratori di un mobile romano. *Paragone* 30, 353, Juli, S. 113-118.
- SCHÖNLEBEN, Johann Ludwig, 1680: *Dissertatio polemica de prima origine Aug. Domus Habsburgo-Austriacae*, Laibach.
- SCHUMANN, Jutta, 2003: *Die andere Sonne, Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, *Colloquia Augustana*, Hg. Johannes BURCKHARDT / Theo STAMMEN 17, Berlin.
- SCHWERDTFEGER, Elisabeth, 1983: Friedrich von Hessen-Darmstadt, Ein Beitrag zu seinem Persönlichkeitsbild anhand der Quellen im Vatikanischen Archiv, *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 41, S. 165-240.
- SUTHERLAND HARRIS, Ann, 1996: Guglielmo Cortese, *The Dictionary of Art* 7, Hg. Jane TURNER, London, New York, S. 902 f.
- SZAROTA, Elida Maria, 1976: *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern u. München.
- TAUSCHHUBER, Georg, 1947: *Kaiser Leopold I. und das Wiener Barocktheater*, Diss. Universität München 1947, Mühldorf am Inn.
- TERVARENT, Guy de, 1997: *Attributs et Symboles dans l'art profane, 1450-1600*, *Dictionnaire d'un langage perdu*, Genf 1958-64, 2. korr. Aufl., *Titre courant* 7, Genf.
- TRAPP, Eugen, 2002: *Kunsthistorische Brechungen zwischen Bayern und Rom, Carl Amurath, Pietro del Pò, Jacob Herman und eine Neri-Büste von Bernini? „Bedeutung in den Bildern“*, *Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Hg. Karl MÖSENER / Gosbert SCHÜSSLER, *Regensburger Kulturleben* 1, Regensburg, S. 455-475.
- VERNULAEUS, Nicolaus, 1640: *Historia Austriaca seu Virtutes Augustissimae Gentis Austriae libri tres*, Löwen.
- WACHSMANN, Ute, 1985: *Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, Untersuchungen zur Ikonographie*, Diss. Universität Bonn 1984, 2 Bde. Bonn.
- WIMMER, Ruprecht, 1986: *Constantinus redivivus, Habsburg im Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts*, *Die österreichische Literatur, Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050 - 1750)*, Hg. Herbert ZEMAN unter Mitwirkung von Fritz Peter KNAPP (Mittelalter), 2 Teile, Graz, Teil 2, S. 1093-1116.
- WITTKOWER, Rudolf, 1981: *Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque (1955)*, 3. Aufl. rev. v. Howard HIBBARD / Thomas MARTIN / Margot WITTKOWER. Oxford.
- ZIMMERMAN, Heinrich (Hrsg.), 1895: *Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 16, S. I-LIX.
- ZOCCA, Emma, 1959: *La Basilica dei S.S. Apostoli in Roma*, Rom.