

ROLF QUEDNAU: *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.* (= Studien zur Kunstgeschichte 13). – Hildesheim–New York: Georg Olms 1979. XII, 1043 S., 135 Abb.

Als eine der großen Lücken in der Erforschung der Malerei der römischen Hochrenaissance erwies sich bisher das Fehlen einer monographischen Untersuchung über die Wandmalereien der Sala di Costantino im zweiten Obergeschoß des Vatikanischen Palastes, mit denen Raffael vermutlich 1519 von Leo X. (reg. 1513–21) beauftragt worden war. Nach dem Tod Raffaels (6. April 1520) bekamen seine beiden Schüler Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni den Auftrag, die die Franken zwischen 1520 und 1524 ausgeführt haben.

Während in der bisherigen Forschung vor allem die Frage nach dem Anteil Raffaels an der Entwurfsplanung der Freskendekoration der Sala di Costantino im Mittelpunkt des Interesses stand, legt nun Rolf Quednau mit seiner 1976 in München abgeschlossenen, durch John Shearman angelegten Dissertation nicht nur eine außergewöhnlich umfangreiche, sondern auch höchst profunde Arbeit vor, in der er erstmals den gesamten Komplex der Sala di Costantino – die Geschichte und die Funktion des Saals im 16. Jahrhundert, die Planung und Ausführung der Freskendekoration, die Ikonographie und die ikonologischen Bedeutungen des Bildprogramms, das aus einem Papst- und aus einem Konstantinszyklus besteht –, in umfassender und systematischer Weise untersucht hat. Die von Quednau geleistete Forschungsarbeit und die dabei erzielten Resultate sind imponierend. Seine sich durch Akribie auszeichnenden Beweisführungen basieren im einzelnen auf einem breiten, vielfach unveröffentlichten Quellenmaterial, das sich einerseits aus Zahlungsdokumenten, Briefen, Gesandtenberichten, den Tagebüchern der päpstlichen Zeremonienmeister rekrutiert, andererseits aus theologischer und humanistischer Literatur, Kommentaren, Predigten sowie panegyrischen Dichtungen für Leo X. und Clemens VII. Die Spannweite der von Quednau in seine Analysen miteinbezogenen Gebiete ist groß. Sie umfaßt das Papstzeremoniell im 15. und 16. Jahrhundert, als dessen Experte er sich im Detail ausweist, das Primatsdogma, die von den deutschen Humanisten und Reformatoren seit 1517 neu entfachte Kontroverse um die Echtheit des „Constitutum Constantini“ ebenso wie z. B. die Festzugsprogramme der beiden Medici-Päpste Leos X. und Clemens' VII., das von Raffael und seinen Schülern betriebene Antikenstudium und die Problematik der künstlerischen Zuschreibung der Freskendekoration der Sala di Costantino.

Das logisch aufgebaute Buch ist in dreizehn große Hauptkapitel untergliedert. Dazu gehört ein umfangreicher Quellenanhang (S. 798–940), in dem für den Zeitraum von 1447 bis 1600 „alle erreichbaren Quellenaussagen“ (S. 798) über die baulichen Veränderungen, die Ausmalungen, Restau-

rierungen und die Funktion der Sala di Costantino in chronologischer Folge abgedruckt sind.

Das erste Drittel des Buches gilt den historischen Realien und den Problemen der künstlerischen Ausstattung der Sala di Costantino (S. 1 bis 156). Die Untersuchung beginnt mit der Einleitung, die zunächst einen Überblick über die Bewertungen und Zuschreibungen der Fresken in den Künstler-Viten, in den Malerei-Traktaten und in der Guiden-Literatur vom 16. bis zum 19. Jahrhundert enthält, wobei auch die Nachstiche und Kopien nach diesen Fresken aus dem 17. und 18. Jahrhundert berücksichtigt werden. Daran schließen sich die Darlegungen über den Forschungsstand und die Zielsetzung der Arbeit an, die Quednau als „Rekonstruktion sowohl des ursprünglichen Aussehens der Medici-Wandmalereien als auch des historischen Kontextes, in dem diese Dekoration entstanden ist“ (S. 19) definiert, was er im einzelnen noch näher ausführt (S. 19–22). Im darauf folgenden Kapitel II zeigt Quednau die Geschichte der Sala di Costantino auf, die er vom frühen 16. bis ins 20. Jahrhundert verfolgt hat (S. 23–43). Nach Pontifikaten geordnet, stellt er erstmals die Indizien und Schriftquellen über die baulichen Veränderungen, die handwerklichen und künstlerischen Arbeiten sowie die Restaurierungen zusammen, die im Laufe der Zeit in der Sala di Costantino durchgeführt worden sind. Als nächstes erörtert er die Funktion der Sala di Costantino im 16. Jahrhundert. Dieses 3. Kapitel (S. 44–69) bildet einen Schwerpunkt der Arbeit und ist nicht nur für den Konstantinssaal, sondern auch für die Zweckbestimmung der benachbarten Räume im zweiten Obergeschoß des Vatikanischen Palastes, einschließlich der Stenzen Raffaels, von grundlegender Bedeutung, denn in der bisherigen Forschung wurden darüber fast nur Vermutungen angestellt. Wie Quednau zeigt, der hierfür nicht nur die Tagebücher der päpstlichen Zeremonienmeister für die Zeit von 1480 bis 1580 durchgearbeitet hat, wurde die als „*aula pontificum superior*“ und als „*sala grande*“ bezeichnete Sala di Costantino für Zeremonien benutzt, die einen halböffentlichen Charakter besitzen, d. h. für Festessen, Bankette, Hochzeiten von Verwandten des Papstes, halböffentliche Audienzen.

Mit Kapitel IV (S. 70–79) setzen die kunsthistorischen Analysen über die unter Leo X. begonnenen und unter Clemens VII. (reg. 1523–1534) vollendeten Wandmalereien der Sala di Costantino ein. Quednau beginnt mit einer detaillierten Beschreibung des Dekorationssystems, das an den Hauptwänden aus je zwei Nischenarchitekturen mit thronenden Papstfiguren besteht, zwischen denen gemalte Teppiche gespannt sind, die Szenen aus dem Leben Konstantins des Großen darstellen. Dabei geht er auch auf die anderen Bestandteile der ursprünglichen Raumausstattung der Sala di Costantino ein, wie z. B. auf die vergoldete, mit den Impresen Leos X. verzierte Balken- bzw. Kassettendecke, für die Antonio da Sangallo d. J. 1518/19 bezahlt worden war, und welche unter Gregor XIII. 1581 durch

ein steiles Gewölbe ersetzt wurde, das die ursprüngliche Raumproportion völlig entstellt hat (S. 75 f.; vgl. außerdem S. 31 ff.)¹. Im Anschluß daran (S. 80–95) behandelt Quednau die zahlreichen, seit langem in der Forschung diskutierten Quellen – die Briefe des Sebastiano del Piombo an Michelangelo, Zahlungsbelege, die Raffael-Vita des Paolo Giovio und die Nachrichten Vasaris –, welche über die Ausführung der Wandmalereien Auskunft geben, und auf deren Grundlage er erstmals eine überzeugende Unterscheidung von vier Arbeitsphasen vornimmt und danach den Ablauf der Planung und der Ausführung der Fresken bestimmt. In die 1. Phase, die von 1519 bis zum Tod Raffaels am 6. April 1520 reicht, gehören die Entwurfsprojekte und die Vorzeichnungen des Urbinaten, der nach Giovio und Vasari für die Wandgliederung des Saals mit der Nischenarchitektur verantwortlich ist und Entwürfe für die Konstantinsschlacht angefertigt hat, worauf Quednau im folgenden Kapitel noch genau eingeht. Unter der 2. Phase versteht Quednau die Zeit von Raffaels Tod bis zum Beginn der Ausmalung des Saals durch die Raffael-Schüler Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni, denen Leo X. nach langem Zögern – er wollte eigentlich lieber Michelangelo für die Ausmalung der Sala di Costantino gewinnen (S. 84 mit Anm. 286 auf S. 578) –, im Herbst 1520 endgültig den Auftrag erteilt hatte (S. 84–86; 89–90). In diese Zeit gehören nach Quednau die beiden ausnahmsweise in Öl als Probefiguren ausgeführten Personifikationen der „Comitas“ und „Justitia“, die laut Vasari von diesen Raffael-Schülern stammen und von denen eine vor Juli 1520 entstand (S. 82; 90). Die übrigen Malereien des Saals wurden in Fresko ausgeführt. Als 3. Phase bezeichnet Quednau die Zeitspanne von Spätherbst 1520 bis zum Tod Leos X. am 1. 12. 1521. Bis dahin war, wie aus einem Brief Baldassare Castigliones vom 16. 12. 1521 hervorgeht, bereits über die Hälfte der Sala di Costantino ausgemalt (S. 86; 91). Aus den an den Wänden dargestellten Impresen kann außerdem geschlossen werden, daß unter Leo X. sämtliche Malereien auf der Süd- und Ostwand, auf denen als Hauptbilder die „Kreuzesvision Konstantins d. Gr.“ und die „Konstantinsschlacht“ dargestellt sind, ausgeführt wurden (S. 90 f.), wobei man mit den Fresken auf der Südwand begann (S. 92). Die halbfertige, durch den Tod Leos X. unterbrochene Ausmalung der Sala di Costantino wurde dann un-

¹ Zur ursprünglichen Ausstattung der Sala di Costantino gehörten ferner 20 kostbare, von Leo X. in Auftrag gegebene, heute verschollene Bildteppiche, auf denen die Impresen des Papstes und spielende Putten dargestellt waren. Quednau erwähnt diese Teppichserie, für die sich eine Anzahl dem Tommaso Vincidor zugeschriebener Vorzeichnungen erhalten hat, nur beiläufig (27, 78, 518), da er hierüber eine monographische Untersuchung vorbereitet. – *Ders.*, Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts. Zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung in München 1.7.–28.8.1977, in: *Kunstchronik* 31 (1978) 64 f.; Abb. 5 (mit Literatur). – *N. Dacos*, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico* (Rom 1977) 95, 133, Anm. 279 (mit einer Übersicht über die bisher bekannten Vorzeichnungen für diese Teppichserie).

ter dem zweiten Medici-Papst Clemens VII. von denselben Raffael-Schülern Giulio Romano und Penni von Februar bis August 1524 zu Ende geführt, was durch Zahlungen dokumentiert ist. In diese 4. und letzte Etappe fällt die Ausführung der Fresken auf der West- und Nordwand mit der „Schenkung Konstantins d. Gr. an Silvester I.“ und der „Taufe Konstantins d. Gr. durch Silvester I.“. Im August 1524 war die gesamte Ausstattung der Sala di Costantino vollendet.

Nach dieser chronologischen Einordnung der Wandfresken der Sala di Costantino erörtert Quednau anhand von 33 Zeichnungen – darunter bisher unveröffentlichte – den Anteil Raffaels an der Entwurfsplanung für die nach seinem Tod ausgeführten Dekorationen (S. 96–108; vgl. ferner S. 210 f., 244, 248). Hierfür konnte Quednau von den bereits vorliegenden, besonders durch die wegweisenden Untersuchungen John Shearmans und Konrad Oberhubers erbrachten Ergebnissen ausgehen, die er durch weiterführende Beobachtungen und durch seine aus den Quellen gewonnenen Schlüsse über den Arbeitsverlauf noch genauer analysiert. Danach gehen mit Sicherheit folgende Elemente der Freskendekoration der Sala di Costantino auf die Entwurfsarbeit Raffaels zurück: das Dekorationssystem mit der Scheinarchitektur der Nischen, Pilaster und den Figuren, ferner die Komposition der „Konstantinsschlacht“ und mit großer Wahrscheinlichkeit auch diejenige der „Kreuzesvision“. An weiteren Zeichnungen zeigt Quednau die Rolle des Raffael-Intimus Giulio Romano auf, dem er z. B. alle erhaltenen Kartons für die Fresken der Sala di Costantino zuschreibt (S. 108–117; 206 f.). Für die beiden zuletzt unter Clemens VII. ausgeführten Fresken sind kaum Zeichnungen überliefert (S. 114 f.). Bei drei Blättern mit Kompositionen für die Sockelzone der Sala di Costantino zieht Quednau die Autorschaft des Penni in Erwägung.

Das aus der Betrachtung der Zeichnungen gewonnene Bild ist dann für Quednau eine der Grundlagen für seine Überlegungen zur Zuschreibung der Wandmalereien (S. 118–130). Die unter Leo X. ausgeführten Fresken der „Konstantinsschlacht“ und der „Kreuzesvision“ weist er stilistisch zum größten Teil Giulio Romano zu, während er in den Bildern auf der West- und Nordwand eine gleichstarke Beteiligung von Giulio Romano und Penni sieht (S. 126 f.). In den Personifikationen zeige sich der Einfluß Giulio Romanos, doch bleibe offen, ob es sich um eigenhändige Werke des Meisters oder um Arbeiten seiner Schüler handele (S. 127). Schließlich geht Quednau noch auf die Künstlerfrage bei den als Chiaroscuro ausgeführten Bildern in der Sockelzone ein, die seit dem 18. Jahrhundert mit den Namen des Polidoro da Caravaggio und dessen Mitarbeiter Maturino verbunden werden, eine Zuschreibung, die er glaubwürdig unterstützt.

Diesen kunsthistorischen Teil des Buches schließt das Kapitel über die „Wandgliederung und allgemeine Aspekte der Dekoration“ ab (S. 131 bis 156), in welchem Quednau die Komposition des Dekorationssystems, das

durch eine Scheinarchitektur gegliedert ist, bespricht und als Raffaels „einflußreichsten Beitrag auf dem Gebiet der illusionistischen Wandmalerei“ (S. 131; 506) würdigt. Als die für Raffael anregendste Bildquelle müssen Michelangelos Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle angesehen werden, wo ein verwandtes Gliederungssystem mit vorspringenden Pilastern und zurückfliehenden nischenartigen Architekturen, in denen die Propheten und Sibyllen thronen, begegnet (S. 136 ff.). Anschließend leitet Quednau die einzelnen architektonischen und figürlichen Bestandteile der Wanddekoration der Sala di Costantino, wie z. B. die Architekturform der Nischen mit Muschelkalotte, die Figurentypen der statuenartig thronenden Päpste² ab; dafür zieht er im einzelnen ein komplexes Bildmaterial heran (S. 138–150). Hervorgehoben seien seine Ausführungen über die Idee der gemalten Bildteppiche, auf denen die Konstantinsszenen dargestellt sind (S. 148 f.), sowie zur Buntfarbigkeit der gemalten Scheinarchitektur des Dekorationssystems, in der sich nach seiner Meinung die Absicht der Imitation antiker Marmorinkrustation und allgemein die von Raffael für den Konstantinssaal intendierte Nähe zur illusionistischen Wandmalerei der Antike zeige (S. 152–156).

Nachdem Quednau mit diesem ersten Teil seiner Arbeit alle Probleme, die die Datierung, die künstlerische Ausstattung und die Funktion der Sala di Costantino betreffen, behandelt und damit den ersten Punkt seiner Zielsetzung, die Frage nach dem ursprünglichen Aussehen der unter den beiden Medici-Päpsten entstandenen Dekoration des Saals beantwortet hat, wendet er sich in den folgenden Kapiteln, die nach ihrem Umfang den Hauptteil der Arbeit ausmachen, dem Bildprogramm zu, das sich aus einem Papst- und aus einem Konstantinszyklus zusammensetzt. Er beginnt mit dem in der Forschung stets vernachlässigten Zyklus der acht in Nischen thronenden, durch Nimben als Heilige charakterisierten und inschriftlich bezeichneten Päpste aus der Frühzeit der Kirche, die von 14 weiblichen, paarweis geordneten Begriffspersonifikationen seitlich flankiert werden. Zunächst ist die Feststellung wichtig, daß sich um 1500 in dieser als „aula pontificum superior“ bezeichneten Sala – sowie in der im 1. Stock direkt unterhalb des Konstantinssaals befindlichen „aula pontificum inferior“ – jeweils ein älterer Zyklus mit Porträts heiliger Päpste befand (S. 158 f.; vgl. ferner S. 24 f.). Der unter Leo X. ausgeführte Papstzyklus der Sala di Costantino knüpft damit also bewußt an eine ältere, für diesen Raum bezeugte Bildtradition an, wobei allerdings nicht überliefert ist, welche Päpste in diesem Vorgängerprogramm dargestellt waren.

² Mit Recht erwähnt Quednau unter den Vorbildern für die gemalten Papstfiguren der Sala di Costantino auch die Bildtradition der Grab- und Ehrenstatuen der Päpste (140, 182). Hierzu neuerdings: M. Butzek, Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom (Bad Honnef 1978).

Mit Ausnahme des Hl. Petrus sind alle Päpste der Sala di Costantino inschriftlich bezeichnet. Die Originalität dieser z. T. falsch ergänzten Inschriften wurde in der Forschung bisher bezweifelt. Aufgrund von Vasaris Beschreibung der Fresken sowie anderer Quellen und Indizien legt Quednau eine überzeugende Rekonstruktion der ursprünglichen Papstnamen vor (S. 159–164). Danach sind hier in chronologischer Folge, mit der auf der Ostwand der Sala di Costantino begonnen wird und welche auf der Nordwand schließt, folgende heilige Päpste dargestellt; dabei handelt es sich jeweils nur um einen Vertreter des 1. bis 6. Jahrhunderts und nicht, wie meist üblich, um eine historisch vollständige, ununterbrochene Reihe: Petrus, Clemens I., Alexander I., Urbanus I., Damasus I., Leo I., Silvester I., Gregor I. (S. 163). Die Außergewöhnlichkeit dieser Auswahl zeigt Quednau dann durch den Vergleich mit früheren und gleichzeitigen römischen Papstzyklen auf (S. 164–172).

Im Unterschied zur früheren Bildtradition der Papstzyklen begegnen in der Sala di Costantino erstmals weibliche Personifikationen als Begleitfiguren der Päpste. Sie sind mit Ausnahme einer einzigen Figur durch Inschriften, die dem ursprünglichen Sachverhalt entsprechen (S. 173), namentlich bezeichnet und stellen acht Tugenden (*Moderatio*, *Comitas*, *Justitia*, *Caritas*, *Prudentia*, *Innocentia*, *Fortitudo*, *Fides*) und fünf Begriffspersonifikationen (*Ecclesia*, *Religio*, *Pax*, *Veritas*) dar³. Während sich entsprechende Zusammenstellungen von Tugenden und Begriffspersonifikationen wohl vorher in der Kunst kaum nachweisen lassen (S. 173 f.), finden

³ Problematisch ist die Deutung der nicht inschriftlich bezeichneten Personifikation zur Linken Gregors I. auf der Nordwand der Sala di Costantino, die in ihrer hoch erhobenen Rechten ein Blitzbündel hält und dabei auf das aufgeschlagene Buch herniederblickt, das auf ihrem linken Oberschenkel liegt. Außerdem befanden sich ursprünglich, wie Zeichnungen überliefern, neben ihrem rechten Fuß drei übereinandergestapelte Bücher. Quednau (304–8; Abb. 40, 84) deutet diese Figur als „Fulminatio“ bzw. als „Allegorie der päpstlichen Banngewalt“ (307). Dabei stellt er fest, daß die Darstellung einer weiblichen Figur mit einem Blitzbündel in der Kunst des 15. und 16. Jhs. „nahezu singulär zu sein scheint“ (305). Seine Interpretation leuchtet mir im einzelnen nicht ein. Viel überzeugender ist die Deutung als „Eloquentia“, die *Peter Ward-Jackson* im Hinweis auf Ripa in seinem Katalogtext zu einer Zeichnung mit dieser Papstgruppe im Victoria and Albert Museum in London gibt. Denn nach *Ripa* kann die „Eloquentia“ mit denselben Attributen dargestellt werden wie diese Figur. Dabei beruft sich *Ripa* übrigens für die Bedeutung des Blitzes als Attribut der „Eloquentia“ auf *Pierio Valeriano*. – *C. Ripa*, *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione* (Reprint der Ed. Rom 1603, Hildesheim–New York 1970) 127, s. v. *Eloquenza* („*Donna vestita di rosso (...) nella mano destra tiene un folgore, et nella sinistra un libro aperto*“). – *P. Ward-Jackson*, *Italian Drawings 1, 14th–16th Century* (Victoria and Albert Museum Catalogues) (London 1979) 77 Kat.- und Abb.-Nr. 155. – Zu dieser Zeichnung unbedingt auch Quednau 304, 775, Anm. 1158. – Eine Nachzeichnung des Girolamo da Carpi nach der „Eloquentia“ der Sala di Costantino bei *Norman W. Conedy*, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi* (= *Studies of the Warburg Institute*, 35) (London–Leiden 1976) 122, Nr. BM 8; Taf. 49, BM 8.

sich solche dagegen in der Festzugsikonographie und Panegyrik für Leo X. seit 1514 häufiger, wo bisweilen sogar die für die Sala di Costantino charakteristischen Paare überliefert sind (S. 174–78, 189, 208, 224 f., 240, 256, 272, 282, 324).

Nach Ausführungen über den Ornat der Päpste im Zyklus der Sala di Costantino (S. 178–181) widmet sich Quednau im einzelnen den acht Päpsten und den Personifikationen, deren formale Vorbilder, Ikonographie und Bedeutungen er aufgrund eines reichhaltigen Angebotes von Bildquellen sowie antiker und zeitgenössischer Literatur, der Papstgeschichten des 15. und 16. Jahrhunderts, des Liber Pontificalis und der pseudo-isidorianischen Dekretalen bis ins kleinste Detail untersucht. An formalen Vorbildern kommen wiederum vor allem Michelangelos Figuren der Sixtinischen Decke in Betracht (S. 140, 183, 232, 234, 242, 244 ff., 271 f., 285, 507), außerdem frühere Figurenerfindungen Raffaels⁴. Jede Gruppe, die eine geschlossene Sinneinheit bildet, bespricht Quednau in einem eigenen Kapitel monographisch (S. 181–314). Daraus ergibt sich, daß die paarweis gruppierten Personifikationen einerseits spezielle Tugenden und Eigenschaften des betreffenden Papstes, den sie flankieren, verkörpern, andererseits versinn-

⁴ Quednaus Ausführungen über die Vorbilder der Begriffspersonifikationen der Sala di Costantino regen im einzelnen zu weiteren Recherchen an. So erinnert der Figurentyp der „Pax“ (*hier Taf. 3 a*), deren einzelne Motive Quednau von zwei verschiedenen Figuren Raffaels ableitet (261 ff.; Abb. 37), an die antike Sitzstatue einer Nymphe (*hier Taf. 3 b*), die sich im frühen 16. Jh. in der Antikensammlung Della Valle in Rom befand. Diese Sitzstatue weist der „Pax“ vergleichbare Motive auf; beide Figuren stützen sich jeweils mit einer Hand auf ihren Sitz auf und schlagen die Beine übereinander. Als weitere Anregung für das vergleichsweise voluminöse Sitzen der „Pax“ kommt Michelangelos „Erithrea“ der Sixtinischen Decke in Betracht, die ebenfalls die Beine übereinanderschlägt. – Die früheste, bisher noch unveröffentlichte Nachzeichnung nach der Sitzstatue der Nymphe findet sich im Skizzenbuch eines Anonymus in Holkham Hall, Ms. 701, Fol. 34 und 34^{bis} (*hier Taf. 3 b*), das ins 1. Viertel des 16. Jhs. datiert wird und früher sogar Raffael selbst zugeschrieben wurde. In der Beischrift ist für diese Statue die Sammlung Della Valle angegeben. Die Nymphe, die später in die Uffizien gelangte, gehörte zu der unter dem Namen „Aufforderung zum Tanz“ bekannten hellenistischen Gruppe. – *J. D. Passavant*, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi 2* (Leipzig 1839) 591 f., Nr. ii (mit einer korrekturbedürftigen Wiedergabe der Beischrift). – *Canedy* (Anm. 3) 58, Nr. R. 94; Taf. 12, R. 94 (Nachzeichnung nach dieser Nymphe, allerdings mit bereits ergänztem Kopf, der übrigens wie bei der „Pax“ über die Schulter des aufgestützten Armes gewendet ist). – *G. A. Mansuelli*, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture I* (Rom 1958) 80–82; Abb. 52. – Zum bisher noch nicht näher untersuchten Skizzenbuch in Holkham Hall: *A. Schmitt*, *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 21 (1970) 116. – Zum Motiv der übergeschlagenen Beine in der antiken und nachantiken Kunst: *H. von Einem*, *Die Medicimadonna Michelangelos* (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 190) (Opladen 1973) bes. 15–22, der allerdings weder die „Pax“ der Sala di Costantino noch die frühen Nachzeichnungen nach der Nymphe erwähnt. Eine Nachzeichnung des Girolamo da Carpi nach der „Pax“ der Sala di Costantino bei *Canedy* (Anm. 3) Taf. 11, R. 87. – Foto: The Warburg Institute London.

bildlichen sie allgemeine Aufgaben und Funktionen des Papsttums und des päpstlichen Hirtenamtes. Darüber hinaus können sie als individuelle Attribute der Auftraggeber, Leos X. und Clemens' VII., aufgefaßt werden, die nicht nur in den Festzugsprogrammen und in der Panegyrik als Inbegriff aller Tugenden verherrlicht werden (S. 174 ff., 228 ff., 256 f., 352 f.), sondern auch in den Figuren zweier historischer Päpste der Sala di Costantino porträtiert sind: Leo X. als Clemens I. (S. 179, 211–232) und Clemens VII. als Leo I. (S. 270–284)⁵.

In der Auswahl und Charakterisierung der Päpste zeigt sich eine auf das Primatsdogma ausgerichtete Tendenz. Dies wird besonders in der Darstellung des von der „Ecclesia“ und der „Aeternitas“ flankierten Hl. Petrus deutlich, wo auf die Autorität der Christusworte in Mt. 16, 18 angespielt wird (S. 191–204; Abb. 33). Wie Quednau zeigt, sind es gerade diese Herrenworte, durch die sich das Papsttum jener Zeit gegenüber Konziliaristen und Abtrünnigen, wie z. B. Luther, legitimierte, der in seinen frühen Schriften (1517) Mt. 16, 18 als Grundlage des römischen Primats bestritt (S. 193 f.). Diesen kirchenpolitisch hochaktuellen Aspekt des Bildprogramms der Sala di Costantino weist Quednau nicht nur an weiteren Papst-Darstellungen (Clemens I. alias Leo X., Silvester I.) nach, sondern auch in der Ideologie des Konstantinszyklus.

Die Untersuchung des Konstantinszyklus bildet den Auftakt des letzten Teils der Arbeit (S. 327–458). Dieser Teil unterscheidet sich formal von den vorangegangenen Kapiteln durch seinen katalogartigen Charakter. Außerdem verzichtet Quednau hier auf den Anmerkungsapparat und bezieht die wichtigsten Nachweise mit in den Haupttext ein, was die Lesbarkeit beeinträchtigt.

Nach einem für die vier Konstantinsfresken einheitlichen Schema erörtert Quednau jeweils folgende Punkte: Die Topographie der Rom-Ansichten sowie der Innenräume des Lateran-Baptisteriums und Alt-St. Peters, die Textquellen der Bildthemen, die Bildvorlagen für die Kompositionen, Einzelfiguren und Motive sowie die erhaltenen Vorzeichnungen und Kar-

⁵ In seinen Ausführungen über Leo I. erörtert Quednau hauptsächlich das Problem der Gleichsetzung mit Clemens VII. (bes. 273–275). Als inhaltliches Argument hierfür führt er – wie bereits schon J. Traeger für die Gleichsetzung Leos X. mit Leo I. im Attilafresko der Stanza d'Eliodoro (*Ders.*, Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 [1971] 53) –, die Herkunft beider Päpste aus Etrurien an (275). Dabei geht Quednau leider auf die kirchengeschichtliche Bedeutung Leos des Großen so gut wie nicht ein, obwohl bekanntlich gerade mit diesem Kirchenlehrer, der in der Sala di Costantino gegenüber vom Hl. Petrus dargestellt ist, das Dogma vom Primat der römischen Kirche und die christliche Rom-Idee verbunden sind. Schließlich ist Leo I. zusammen mit Gregor I. der bedeutendste der in diesem Zyklus dargestellten Päpste. Ferner wäre zu überlegen, ob die beiden Tugenden „Veritas“ und „Innocentia“ zu Seiten Leos I. nicht ebenfalls auf die Bedeutung dieses Kirchenlehrers zu beziehen sind. – W. Ullmann, Leo I. and the Theme of Papal Primacy, in: *Journal of Theological Studies* N. S. 11 (1960) 25–51.

tons. Bei der Besprechung der sich durch antiquarisches Detail überbietenden Fresken der „Kreuzesvision“ und der „Konstantinsschlacht“, die thematisch auf die Konstantins-Vita des Eusebius zurückgehen, nehmen die Nachweise über die benutzten antiken Bildvorlagen und deren Verarbeitung durch Raffael einen breiten Raum ein, wobei Quednau die Fülle der der Antike entnommenen Motive auflistet. Als die wichtigsten antiken Vorbilder stellen sich, wie seit langem bekannt, die Trajanssäule⁶, die trajanischen Reliefs vom Konstantinsbogen⁷, außerdem einige Schlachtsarkophage⁸ heraus.

Im Anschluß an diese Analyse der unter Leo X. ausgeführten Fresken erörtert Quednau grundsätzliche, den antikisierenden Kompositions- und Reliefstil Raffaels betreffende Probleme sowie dessen sich in diesen Wandbildern dokumentierende und für die Kunst der späteren Zeiten wegwei-

⁶ Quednau, bes. 354. – Für Nachzeichnungen und Stiche nach Reliefs der Trajanssäule aus dem Raffaelkreis s. neuerdings: *Dacos* (Anm. 1) 161 f.; Taf. CXLVIII, Fig. 9. – *M. G. Pasqualitti*, La Colonna Traiana e i disegni rinascimentali della Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia* 46 (1978) 157–201, bes. 193 f. mit zahlreichen unnummerierten Abbildungen nach den Jacopo Ripanda zugeschriebenen Nachzeichnungen nach den Reliefs der Trajanssäule im Codex des Palazzo Venezia zu Rom. – *K. Oberhuber*, The Illustrated Bartsch 26, Formerly Volume 14 (Part 1), The Works of Marcantonio Raimondi and His School (New York 1978) Nr. 202–206.

⁷ Zu einer eigenhändigen, in München befindlichen Silberstiftzeichnung Raffaels nach einem der trajanischen Reliefs mit sprengenden Reitern am Konstantinsbogen (Quednau 356, Nr. i) s. ferner: *R. Harprath*, Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München) (München 1977) 109 f., Nr. 75; Abb. 20. – Quednau (Anm. 1) 62. – Weitere Nachzeichnungen nach den trajanischen Reliefs am Konstantinsbogen bei *Schmitt* (Anm. 4) 102; Abb. 7, 111; Abb. 20, die diese Blätter dem Zeichner des Skizzenbuches in Holkham Hall (Anm. 4) zuschreibt.

⁸ Bei dem von Quednau häufig zitierten sog. „kleinen Ludovisischen Schlachtsarkophag“ (Rom, Thermenmuseum) (143, 354, 359 f., 362, 616 mit Anm. 458; Abb. 101), den übrigens, was nachgetragen sei, zuerst *E. H. Gombrich* (The Style all'antica: Imitation and Assimilation, neuerdings in: Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance (London 1966) 122–28; Abb. 165) für die „Konstantinsschlacht“ herangezogen hat, vermißt man eine Angabe darüber, wo sich dieses Stück zur Zeit Raffaels in Rom befand und seit wann es nachweislich bekannt ist. – Für das Bewegungsmotiv des toten, rücklings in den Tiber fallenden Soldaten im Vordergrund der „Konstantinsschlacht“, den Quednau überzeugend von zwei Schlachtreiefs am Konstantinsbogen und der Trajanssäule ableitet (358; Abb. 89, 99), könnte außerdem der frontal aus dem Wagen stürzende Phaeton auf dem damals in S. Maria in Aracoeli befindlichen Sarkophag (heute Florenz, Uffizien) eine Rolle gespielt haben, der seit Ende des 15. Jhs. oft nachgezeichnet worden ist. Hierauf wies bereits hin: *B. Jacoby*, Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos (Diss. phil. Bonn 1971) (Bonn 1971) 141–147 (mit der früheren Literatur). – Eine Amico Aspertini zugeschriebene Nachzeichnung nach diesem Phaeton-Sarkophag wurde jüngst veröffentlicht von *W. Stedman Sheard*, Antiquity in the Renaissance. Catalogue of the Exhibition held April 6–June 6 1978 (Smith College Museum of Art) (Northampton/Mass. 1979) Kat.- und Abb.-Nr. 22.

sende Leistung auf dem Gebiet der Historienmalerei (S. 375–384). Darauf folgt die Deutung des leoninischen Konstantinszyklus, in der Quednau zwei Hauptideen herausarbeitet: Die Bedeutung Konstantins des Großen als erster christlicher Kaiser, der durch seinen Sieg über den Christenverfolger Maxentius die Kirche den Frieden zurückgegeben und damit für die Christenheit ein Friedenszeitalter herbeigeführt hat. Diese allgemeine Bedeutung Konstantins des Großen setzt Quednau dann mit den Friedensbemühungen Leos X., der als „Rex pacificus“ gepriesen wurde (S. 388), und mit dessen Kreuzzugsplänen gegen die Glaubensfeinde und der damit verbundenen Idee eines universalen Weltfriedens in Beziehung (S. 388 bis 394)⁹. In diesem Sinne deutet er auch die beiden ursprünglich unter Leo X. geplanten, jedoch nicht ausgeführten Konstantinsszenen der „Vorführung der Gefangenen“ und der „Vorbereitung zum Blutbad“ (S. 394 bis 398), über deren Projektierung Sebastiano del Piombo 1520 in einem Brief berichtet (S. 84; 94).

Anstelle dieser beiden Themen wurden 1524 unter Clemens VII die „Taufe Konstantins d. Gr. durch Silvester I.“ und die „Schenkung Konstantins d. Gr. an Silvester I.“ dargestellt (S. 399–463), wodurch der Konstantinszyklus gegenüber dem unter Leo X. geplanten Programm einen anderen Akzent bekommen hat, der, wie Quednau zeigt, auf der Bedeutung des Papsttums als geistliche Macht, der die weltliche Gewalt untersteht, liegt (S. 447 f.). Als einen der Hauptgründe für diesen Programmwechsel führt Quednau die um die Echtheit und die Rechtsgültigkeit des „Constitutum Constantini“ durch Hutten und Luther neu entbrannte Diskussion an, die sich in den Jahren zwischen 1519 und 1521 zuspitzte und auf welche man von päpstlicher Seite sofort mit entsprechenden Gegengutachten reagierte, in denen die Konstantinische Schenkung als Tatsache hingestellt wird (S. 448–457). Für die kirchenpolitische Aktualität dieser beiden in der Sala di Costantino dargestellten Konstantinsthemen weist Quednau außerdem noch auf die Bündnispolitik Clemens' VII. mit Karl V. hin, und kann dafür als Stütze Bildprogramme mit diesen Konstantinsthemen anführen (S. 458–63).

Nach der Besprechung der gemalten Bronze-Chiaroscuro in der Sockelzone (S. 472–93) und den polychromen Medici-Allegorien auf den Fenster-

⁹ Kreuzzugspläne gehörten seit dem Fall von Konstantinopel 1453 fast obligatorisch zum Regierungsprogramm eines jeden Papstes. S. hierzu: *J. M. McManamon S. J.*, *The Ideal Renaissance Pope: Funeral Oratory from the Papal Court*, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 14 (1976) bes. 45–47, 52 f. (mit weiterer Literatur). – *Kenneth M. Setton*, *The Papacy and the Levant (1204–1517)* (= *Memoirs of the American Philosophical Society* Nr. 114, 127) (Philadelphia 1976–78). – *J. W. O'Malley*, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450–1521* (= *Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies* Nr. 3) (Durham/North Carolina 1979) bes. 233–237 (über die Türken- und Kreuzzugsfrage unter Leo X.).

stürzen (S. 499–505) der Sala di Costantino folgt schließlich die Zusammenfassung, in der Quednau auch die Frage nach dem möglichen Autor des Ideenprogramms der Sala di Costantino anschnidet (S. 519–23). Nach seinen Überlegungen böte sich am ehesten der Dominikaner Silvester Prierias an, der unter Leo X. und Clemens VII. das Amt des „Magister Sacri Palatii“ bekleidete (S. 522 f.). Prierias gehörte in den Jahren 1518 bis 1520 zu den prominentesten Gegnern Luthers und war einer der eifrigsten Verfechter des päpstlichen Primatsdogmas (vgl. außerdem S. 296–301)¹⁰.

Durch die Untersuchung Rolf Quednaus gehört die Sala di Costantino nun zu den best erforschten Objekten der römischen Hochrenaissance. Freilich macht seine Untersuchung auch deutlich, daß das Bildprogramm der Sala di Costantino nicht mehr jene verschlüsselte geistige Subtilität besitzt wie die unter Julius II. von Raffael ausgeführten Programme der benachbarten Stanzen. An einigen Stellen der Arbeit hätte auf Wiederholungen von schon Gesagtem verzichtet und das Ganze gestrafft werden können. So wird man z. B. über die Auftragsgeschichte und den Arbeitsverlauf mehrfach von neuem informiert (vgl. S. 26 f., 81 f., 327 f., 457 f.). Nach Abschluß des Manuskripts im Spätsommer 1975 (S. VII) erschienene Literatur wurde nicht mehr berücksichtigt¹¹. Bedauerlich ist das Fehlen eines Re-

¹⁰ Zu Silvester Prierias (= Silvester Mazzolino da Priero) s. außer der bei Quednau zitierten Literatur ferner: *Carter Lindberg*, Prierias and his Significance for Luther's Development, in: *The Sixteenth Century Journal* III, 2 (1972) 45–64. – *J. F. D'Amico*, A Humanist Response to Martin Luther: Raffaele Maffei's Apologeticus, in: *ibid.* VI, 2 (1975) 37–56. – Auf die päpstliche Auseinandersetzung mit Luther und der Reformation spielt auch *Dacos* (Anm. 1) 65–72 in ihrer Deutung des Bildprogramms der Loggien an, wobei sie ebenfalls Prierias hervorhebt (67). Doch überzeugen ihre Ausführungen kaum. Zu *Dacos* vgl. die kritische Rezension von *N. W. Canedy*, in: *The Art Bulletin* LXIII (1981) 154–157.

¹¹ S. die Literaturangaben in den vorangegangenen Anmerkungen. – Zum Komplex der Sala di Costantino ist seit Quednau bisher keine andere Untersuchung erschienen. Nur die Medici-Allegorien auf der Nordwand sowie die Darstellungen des Sol Apollon und der Luna Diana an der Westwand, die über den Papstgruppen Damasus' I. und Leos I. als Karyatiden fungieren und in einer ihrer Sinnschichten auf die Imprese Clemens' VII. „Candor Illaesus“ anspielen (*Quednau*, 257, 468 f., 279–284; Abb. 37, 38), fanden in folgendem Aufsatz Erwähnung, durch den jedoch Quednaus Ausführungen nicht überholt worden sind. *Marilyn Perry*, „Candor Illaesus“: The „Impresa“ of Clement VII and other Medici Devices in the Vatican Stanza, in: *The Burlington Magazine* 99, 2 (1977) 676–686. – Für die Zuordnung der „Veritas“ zum Sol Apollon in der Papstgruppe Leos I. (*Quednau* 278, 280 f., 284) sei ferner auf das Julius II. gewidmete Gedicht des Evangelista Maddaleni de' Capodiferro auf den Apollon vom Belvedere hingewiesen, das übrigens für Clemens VII. kopiert wurde. In diesem Gedicht bezeichnet sich Apollon als der „Wahre“. Nachweise und teilweiser Abdruck des Gedichtes bei *E. Schröter*, Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II., in: *RQ* 75 (1980) bes. 232–234; Taf. 6. – In diesem Zusammenhang und besonders auch für die Darstellung des Sol Apollon in der Sala di Costantino, welcher formal von der Figur des Apollon vom Belvedere beeinflusst ist (*Quednau* 280; *Perry* 685, Anm. 43), ist interessant, daß diese Apollonstatue unter Clemens VII. 1532 von

gisters, was sich bei der Benutzung dieser komplexen, die 1000-Seitenzahl überschreitenden Untersuchung, besonders für die Erschließung des Quellenmaterials, als Handikap erweist.

Es fielen lediglich folgende Punkte auf, die nicht zur Sprache kamen: Übersehen wurde der Stein als Attribut der „Aeternitas“, auf den sie ihren linken Fuß setzt, wodurch Quednaus ekklesiologische Interpretation der Petrus-Gruppe im Sinne von Mt. 16, 18 (S. 190–93; Abb. 33)¹² weiter sichtbar bestätigt wird. – Bei den Konstantinsfresken wurde nicht das Problem diskutiert, nach welchem Porträttyp Konstantin der Große dargestellt ist. Merkwürdigerweise trägt er in allen vier Hauptbildern einen Lippen- und kurzen Wangenbart¹³, was jedoch der gängigen antiken Überlieferung der Porträttypen Konstantins des Großen widerspricht; denn nach Aussage der meisten Münzbildnisse und Büsten ist für ihn gerade die Bartlosigkeit bzw. die Rasur typisch¹⁴. Auch auf den trajanischen, konstantinisch überarbeiteten Reliefs

Montorsoli einschneidend ergänzt wurde und als neues Attribut Lorbeerzweige erhielt. Lorbeer ist nicht nur dem Apollon heilig, sondern auch ein Symbol der Medici-Familie. – *G. Daltrop*, Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belvedere, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia XLVIII (1975–1976)* bes. 134; Abb. 10. – *J. M. Kliemann*, Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala Grande (Diss. phil. Heidelberg 1974) [Bamberg 1976] bes. 52–55 (Lorbeer); 64–67; 241–244 (zu den aus Anlaß der Papstwahl Leos X. 1513 in Florenz veranstalteten Festzügen, auf die auch Quednau mehrfach zu sprechen kommt). – Zu bestimmten Einzelproblemen erschien seit 1976 folgende Literatur, wobei hier nur die allerwichtigste zitiert wird: *Wolfram Setz*, Lorenzo Vallas Schrift gegen die Konstantinische Schenkung „De falso credita et ementita Constantini Donatione“. Zur Interpretation und Wirkungsgeschichte (= Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 44) [Tübingen 1975] bes. Kap. VI, 151–183. – *Ders.*, Lorenzo Valla. De falso credita et ementita Constantini Donatione (= *Monumenta Germaniae historica; Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 10) [Weimar 1976]. – *H. Smolinsky*, Domenico de' Domenichi und seine Schrift „De potestate pape et termino eius“. Edition und Kommentar (= *Vorreformationsgeschichtliche Forschungen* 17) [Münster 1976]. – *L. Buisson*, Potestas et Caritas. Die päpstliche Gewalt im Spätmittelalter. Mit einem bibliographischen Nachtrag (= *Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte* 2) [Köln 1981]. – *J. Shearman*, Raphael, Rome, and the Codex Escurialensis, in: *Master Drawings* 15 (1977) 107–146.

¹² S. die besseren Abbildungen bei *J. Hess*, On Raphael and Giulio Romano, in: *Ders.*, Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock II (Rom 1967) Taf. 135, Abb. 5. – *K. Oberhuber*, Raphaels Zeichnungen. Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520 (Berlin 1972) 193, Abb. 216.

¹³ S. die Abbildungen bei *Hess* (Anm. 12) Taf. 140–141. – *Oberhuber* (Anm. 12) 200, Abb. 227. – *Gombrich* (Anm. 8) Abb. 163. – *F. Hartt*, Giulio Romano II (New York 1958) Abb. 57–60. – *G. Daltrop* und *F. Roncalli*, Die Vatikanischen Museen (Florenz 1979) 43, Farbab. (Kreuzvision Konstantins d. Gr.).

¹⁴ *R. Delbruecke*, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches (= *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 8) (Berlin–Leipzig 1933) bes. 10–17; Taf. 1–4. *Maria R. Alföldi*, Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst (Mainz–Bonn 1963) bes. 57–69 „Das trajanische Bild Constantins“; 58 (über die Bedeutung der Bartlosigkeit bzw. der Rasur

der West- und Ostwand im Hauptdurchgang des Konstantinsbogens, von denen das „Schlachtrelief“ nach Meinung der Forschung das Vorbild für den reitenden Konstantin im „Schlachtbild“ der Sala di Costantino abgab, ist der zu einem Konstantinporträt umgearbeitete Kaiserkopf bartlos gegeben¹⁵. Dieser antiken Überlieferung entspricht es, daß Konstantin d. Gr. dann auf einer Medaille des Cristoforo di Geremia (tätig um 1456 bis 1476)¹⁶ sowie in dem Leo X. gewidmeten Werk „Illustrium Imagines Imperatorum“ (1517) des Andreas Fulvius ohne Bart dargestellt ist (*hier Taf. 4*)¹⁷. Als bartlos ist Konstantin d. Gr. ferner auf einer von Quednau erstmals bekannt gemachten Kopie nach einem frühen Entwurf Raffaels für die rechte Hälfte der Konstantinsschlacht der Sala di Costantino projiziert (S. 368, Nr. XIV; Abb. 118)¹⁸. Gerade dieser sich hinsichtlich

Konstantins d. Gr.). – *Raissa Calza*, Iconografia Romana Imperiale da Carusio a Giuliano (287–363 d. C.) (Rom 1972) 209–264, Nr. XXII; Taf. LXXI–LXXXI. – *H. P. L'Orange*, Sleine Beiträge zur Ikonographie Konstantins des Großen, in: *Ders.*, Likeness und Icon. Selected Studien in Classical und Early Mediaeval Art (Odense University Press 1973) 23–31; Abb. 1–7. – Übrigens sind diese Untersuchungen bei *Quednau* nicht erwähnt. – Es sei darauf hingewiesen, daß Konstantin d. Gr. auf gallischen Münzen, besonders aus Trier, manchmal mit einem kleinen, flaumartigen Kinnbart dargestellt ist. Diese Münzbildnisse stammen alle aus der Zeit vor seiner Eroberung Italiens, d. h. vor 312 n. Chr. (*Delbrueck* 12; Taf. 1, Nr. 1–2. – *Calza* 210; Taf. LXX, Nr. 244–246). Von diesen Münzporträts Konstantins d. Gr. ergeben sich jedoch keinerlei Beziehungen zu den Darstellungen des Kaisers in der Sala di Costantino.

¹⁵ *H. P. L'Orange* und *A. von Gerkan*, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 10) (Berlin 1939) I 189; II Taf. 50 a–b. – *L'Orange* (Anm. 14) 25, Abb. 3.

¹⁶ *G. F. Hill* and *G. Pollard*, Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art (London 1967) Kat.- und Abb.-Nr. 211. – Diese Medaille ist, wie die Bearbeiter übersahen, eine recht getreue Kopie nach dem Porträt Konstantins d. Gr. auf dem sog. „Gründungsmedaillon von Konstantinopel“. Hierzu: *Konrad Kraft*, Das Silbermedaillon Constantins des Großen mit dem Christusmonogramm auf dem Helm, neuerdings in: *H. Kraft* (Hrsg.), Konstantin der Große (= Wege der Forschung CXXXI) (Darmstadt 1974) bes. 340; Taf. III, Abb. 5 (mit der älteren Literatur).

¹⁷ *Andreas Fulvius*, Illustrium Imagines Imperatorum et illustrium Virorum ac Mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressis (Romae [apud Jacobum Mazochium] 1517) Fol. XCVv: Constantinus Magnus. – Dieses Münzbildnis scheint eine seitenverkehrt wiedergegebene Kopie nach einer Kleinmünze Konstantins d. Gr. aus der Zeit um 315 n. Chr. zu sein; zugrunde liegt jedenfalls der Typ der sog. „Helm-Schild-Lanzen-Büste“. – *Kraft* (Anm. 16) 303; Taf. III, Abb. 4.

¹⁸ Paris, Louvre, Inv.-Nr. 4001. – Als Vorbild für den Konstantin d. Gr. in dieser Zeichnung nimmt *Quednau* das entsprechende Münzbild bei *Andreas Fulvius* (*hier Anm. 17; Taf. 4*) an, was jedoch nicht überzeugt. Während Konstantin d. Gr. in der Zeichnung mit langen, bis auf die Schulter fallenden Ringellocken dargestellt ist, erscheint er bei *Fulvius* im Sinne der antiken Porträtüberlieferung mit kurzem, im Nacken eng anliegendem Haar. – Außerdem weist *Quednau* allgemein auf ein ebenfalls bei *Fulvius* abgebildetes Münzbild Alexanders d. Gr. hin, das große Ähnlichkeit mit dem Konstantin der Zeichnung aufweist, insofern als beide jünglingshaft und mit langen Ringellocken dargestellt sind. Sie unterscheiden sich eigentlich nur durch die verschiedenen Helmtypen

des Konstantinporträts vom ausgeführten Fresko unterscheidende Entwurf gibt Anlaß, über das Problem des in der Sala di Costantino als bärtig charakterisierten Kaisers zu reflektieren. Ob diese Abänderung auf bestimmte Schriftquellen zurückzuführen ist, oder ob vielleicht hierfür sogar mittelalterliche Bildtraditionen des bärtigen Konstantin d. Gr. in Betracht kommen – man denke z. B. an die Darstellungen im Silvesterzyklus von SS. Quattro Coronati in Rom (13. Jh.)¹⁹ oder an das berühmte Konstantin-Medaillon aus dem Besitz des Duc de Berry²⁰ –, bleibt noch zu untersuchen. Mit einem Wangenbart ist Konstantin d. Gr. außerdem nicht nur in einem der unter Julius II. ausgeführten Grisaillefresken in der Fensterlaibung der Stanza d'Eliodoro dargestellt²¹, sondern auch noch in Berninis Reiterstatue in der Vorhalle von St. Peter²².

voneinander. Eine Abbildung des Münzbildes Alexanders d. Gr. nach Fulvius sowie weitere Literatur zu diesem, seit der Mitte des 15. Jhs. beliebten Alexandertyp, der aus der Vermischung mit bestimmten Athenaköpfen entstanden ist, bei E. Schröter, Zur Inhaltsdeutung des Alexander-Programms der Sala Paolina in der Engelsburg (...), in: RQ 75 (1980) bes. 86 f., Anm. 28; 95, Anm. 57; Taf. 2, a–b.

¹⁹ O. Demus, Romanische Wandmalerei (München 1968) 126 f.; Abb. 55–57. – Traeger (Anm. 5) 47, Abb. 17; 49, Abb. 20. – Bärtig ist Konstantin d. Gr. z. B. auch im Silvesterzyklus an den Chorschranken des Kölner Doms dargestellt. S. hierzu ebenfalls R. Quednau, Zum Programm der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43 (1980) 244–279, bes. 250–59 mit Literatur über die Ikonographie bestimmter Konstantinthemen im Mittelalter (Anm. 51, 53).

²⁰ Ausst.-Kat. Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates (Kunsthistorisches Museum Wien) (Wien 1962) 510, Kat.-Nr. 565; Taf. 76 (mit Hinweis auf die Nachwirkung dieses Konstantin-Medaillons in Reliefs am Fassadensockel der Certosa von Pavia). – R. Weiss, The Medieval Medaillons of Constantine and Heraclius, in: Numismatic Chronicle Ser. 7 III (1963) 129–44. – M. Jones, The First Cast Medals and the Limbourgs. The Iconography and Attribution of the Constantine and Heraclius Medals, in: Art History 2 (1979) 34–44.

²¹ Traeger (Anm. 5) 48, Abb. 18. Es handelt sich um das Thema der „Konstantinischen Schenkung“, die als Chiaroscuro unter der „Messe von Bolsena“ dargestellt ist. Dieses Bild kann, wie Traeger mit Recht feststellt, als ikonographischer Vorläufer für das thematisch entsprechende Fresko in der unmittelbar benachbarten Sala di Costantino angesehen werden. – Im Zusammenhang mit dem Problem des bärtigen Konstantins d. Gr. sollte nicht übersehen werden, daß die Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Kapitol vom frühen Mittelalter bis zum 15./16. Jh. als Konstantin d. Gr. gedeutet wurde. Auch nach der altertumswissenschaftlich richtigen Bestimmung des Reiters als Marc Aurel, welche Bartolomeo Platina (1421–1481) verdankt wird, hielt sich die ältere Bezeichnung. S. z. B. die Tagebucheintragung des päpstlichen Zeremonienmeisters Biagio Martinelli von Cesena zum 25. Januar 1538 mit dem Bericht über die Besichtigung des Reiterstandbildes durch Paul III., bei: P. Künzle, Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16) (München 1961) bes. 257, Anm. 8.

²² H. Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen (Berlin 1970) bes. 283–85; Abb. 150–59. Auch Bernini ging für diese Statue zuerst vom bartlosen Konstantintypus aus. – Wie R. Wittkower (Gian Lorenzo Bernini [London 1955] 233 f., Nr. 73; Abb. 108) bemerkt, hat Bernini nachweislich die Lebensbeschreibung Konstantins d. Gr. in der Kirchengeschichte des Nikephoros von Konstantinopel studiert.

Ferner wäre im Zusammenhang mit der Deutung der Konstantinsfresken ein zusammenfassender Hinweis auf die im Vatikan bereits vor der Ausmalung der Sala di Costantino bildlich präsente Konstantinthematik angebracht gewesen. Schon in bestimmten, ebenfalls kirchenpolitisch zu verstehenden Bildprogrammen der Vorgänger Leos X., Julius' II. und Sixtus' IV., spielt Konstantin d. Gr. bzw. der Konstantinsbogen eine Rolle²³.

Diese Rezension hat nur in großen Zügen auf die Fülle der von Rolf Quednau eingehend behandelten Probleme der Sala di Costantino hinweisen können²⁴. Die Arbeit Quednaus, in der zum erstmalig die Raumbfunktion eines der bedeutendsten Säle des Vatikanischen Palastes nachgewiesen wurde, kann darüber hinaus nicht nur als Kompendium für das päpstliche Zeremonienwesen im 15. und 16. Jahrhundert, für die Ikonographie der Tugenden in Mittelalter und Renaissance, für die Ideologie der beiden Medici-Päpste, Leos X. und Clemens' VII. und deren Impresen betrachtet werden, sondern auch als ein grundlegender Beitrag zum Spätwerk Raffaels.

Elisabeth Schröter

ERWIN ISERLOH (Hrsg.) in Verbindung mit BARBARA HALLENSLEBEN: *Confessio Augustana und Confutatio*. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche (= Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 118). – Münster: Aschendorff 1980.

Vom 3. bis 7. September 1979 veranstaltete die Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum in Augsburg ein Internationales Symposium mit dem Thema: „Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger

²³ In dem unter Sixtus IV. ausgeführten Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle ist der Konstantinsbogen insgesamt dreimal dargestellt; und zwar zweimal in Peruginos „Schlüsselübergabe an Petrus“ und einmal in Botticellis „Bestrafung der Rotte Korah“. Jeweils ist er Träger hochbedeutsamer Inschriften, die sich teilweise auf Sixtus IV. beziehen. – L. D. Ettlinger, *The Sistine Ceiling before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy* (Oxford 1965) 91, 104, 108, 112–15; Taf. 5, 12, 32. – Übrigens fand 1484 unter Sixtus IV., was Quednau erwähnt (373), eine Aufführung der „historia Constantini Cesaris“ im Vatikanischen Palast statt. – Zur Konstantinthematik unter Julius II. s. Traeger wie in Anm. 21, ferner 72 f., Abb. 33; 79–82, Abb. 41 a–d zur Rezeption der trajanischen Reliefmedaillons am Konstantinsbogen in den Gewölbmalereien der Stanza d'Eliodoro. – Unter den Triumphbögen, die aus Anlaß der Rückkehr Julius' II. aus Bologna am 27. März 1507 in Rom errichtet wurden, befand sich auch eine, und zwar vor St. Peter aufgestellte Nachbildung des Konstantinsbogens, auf der bestimmte Taten des Papstes dargestellt waren. – L. von Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 1484–1513* III, 2 (Freiburg/Br. 1926) 744. – Schröter (Anm. 11) 229 f.

²⁴ Bedauerlicherweise ist ein Teil der Abbildungen, vor allem nach den Konstantinsfresken der Sala di Costantino, für eine genauere Beschäftigung kaum brauchbar. Man konsultiere die vergleichsweise besseren Fotos in der älteren Literatur (s. hier Anm. 12 13).