

# NOVUS CONSTANTINUS

*Die Gestalt Konstantins des Großen in der imperialen Kunst der mittelalterlichen Kaiserzeit*

*Von Ernst Günther Grimme*

In der Vorhalle der Peterskirche zu Rom hat man in der Barockzeit Konstantin dem Großen und Karl dem Großen Reiterstandbilder errichtet. Schon im Pontifikat Innozenz X. (1644–1655) wurde beschlossen, eine Reiterstatue Konstantins des Großen aufzustellen<sup>1)</sup>. Unter Alexander VII. erhielt Lorenzo Bernini den Auftrag, doch erst unter Klemens IX. fand die Reiterstatue Konstantins nach Fertigstellung des linken Armes der Kolonnaden ihren endgültigen Ort. Sicherlich war die erst im Jubiläumsjahr 1725 aufgestellte Reiterstatue Karls des Großen von Cornacchini schon von Anfang an als Gegenstück gedacht. „Der Ort, an dem die beiden Schutzherrn der Kirche ihren Platz gefunden hatten, kann nicht sinnvoller gewählt werden. Sie stehen an den Stellen, wo die Vorhalle mit ihrem Petrus-Paulus-Ecclesia-Programm und die Korridore des Vorplatzes, wo ‚Kirche‘ und ‚Welt‘ aneinanderstoßen“<sup>2)</sup>. Ein letztes Mal hat hier das große Thema der Gegenüberstellung von Konstantin dem Großen und Karl dem Großen eine monumentale Gestaltung erfahren. Doch kaum ermisst man angesichts der künstlerisch grandiosen Schöpfung Berninis und der pathetisch-leeren Figur Cornacchinis, welche Bedeutungsfülle dieser Gegenüberstellung einst innewohnte (Abb. 1 und 2).

Konstantin hatte durch seinen im Zeichen des Kreuzes erfochtenen Sieg an der milvischen Brücke und durch das von ihm einberufene nicänische Konzil die in der Kirche verkörperte Civitas Dei un-

trennbar mit dem Imperium Romanum verbunden. Christliche Geschichtstheologie und römische Reichsidee waren hinfert nicht mehr zu trennen. So wurde Konstantin als neuer Augustus und erster Herrscher des neuen Gottesvolkes zum Vorbild aller christlichen Kaiser<sup>3)</sup>. Wie das Heer des Feindes am Pons Milvus geschlagen wurde und sein Anführer Maxentius im Tiber umkam, wurde der siegreiche Konstantin zum „neuen Moses“, der analog zum Durchzug durchs Rote Meer und die Vernichtung Pharaos sein Heer zum Sieg führte und Maxentius den Tod in den Fluten bereitete.

So schildert schon Eusebius von Cäsarea (\* um 265, † um 340) den Triumph Konstantins und leistet damit einen entscheidenden Beitrag zur Ausprägung des mittelalterlichen Konstantinsbildes<sup>4)</sup>. In seiner Beschreibung vom Einzug des siegreichen Feldherrn am 29. 10. 312 heißt es: „Er zog als Triumphator ein. Der ganze Senat empfing ihn, sowie der Adel und das Volk mit Weibern und Kindern,



Abbildung 1: Lorenzo Bernini: Reiterstandbild Konstantins des Großen in der Vorhalle von St. Peter zu Rom



Abbildung 2: Agostino Cornacchini: Reiterstandbild Karls des Großen in der Vorhalle von St. Peter zu Rom

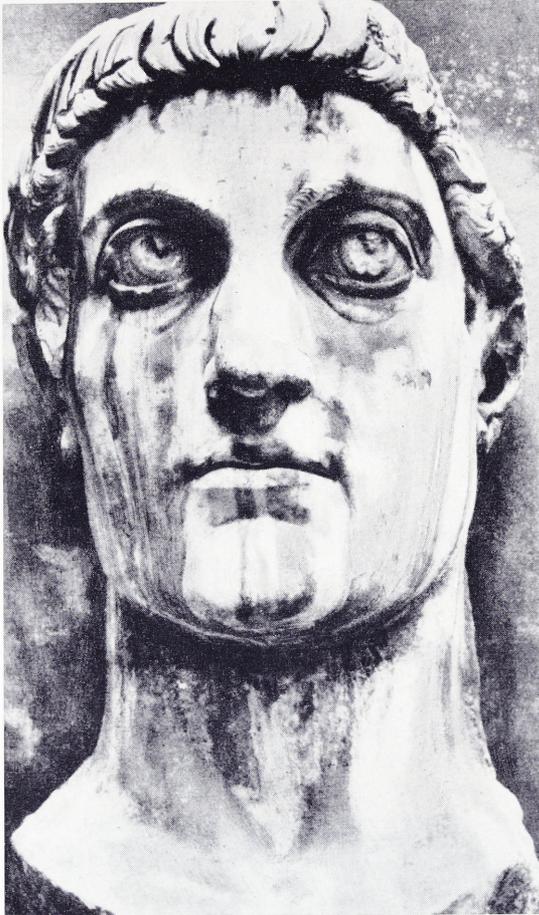


Abbildung 3:  
Kolossalkopf Konstantins  
im Hof des Konservatorenpalastes

Freude im Antlitz und Herzen; ihm, dem Befreier, dem Retter, dem Geber alles Guten schwollen im unaussprechlichen Jubel die festlichsten Zurufe entgegen. Doch er von innerer und angeborener Frömmigkeit erfüllt, wurde dadurch in seinem Sinne nicht beirrt, noch durch die Lobeserhebungen stolz gemacht, und da er sich der göttlichen Hilfe bewußt war, so befahl er sofort, daß dem ihm errichteten Standbild das Wahrzeichen des Leidens unseres Herrn, das Kreuz in die Hand gegeben werde.“

14 Jahre später wird dem Kaiser neben dem Kolosseum, unter Verwendung von Bildwerken eines Trajansbogens, die Triumphpforte errichtet. Die Widmungsinschrift, die der noch heidnisch denkende Senat am Bogen anbringen läßt, spricht in kühler Zurückhaltung davon, daß Konstantin den Staat „auf die Eingebung der Gottheit hin“ an den Tyrannen gerächt habe. Weiterhin widmete man dem Kaiser den beim Forum Romanum gelegenen Monumentalbau der Maxentiusbasilika und errich-

tete ihm in der Westapsis eine kolossale Sitzstatue. Von ihren gewaltigen Ausmaßen künden die Fragmente, die man in der Regierungszeit Papst Innozenz VIII. (1484–1493) an der Südseite der Maxentiusbasilika gefunden und im Hof des Konservatorenpalastes aufgestellt hatte, ohne freilich zu wissen, wer der Dargestellte sei<sup>5)</sup>. Mehr als zweieinhalb Meter mißt allein der gut erhaltene Kopf (Abb. 3). Der Eindruck der ganzen Statue muß ein gewaltiger gewesen sein. Wie der Befund der ebenfalls gefundenen rechten Hand eindeutig erkennen läßt, hat der Kaiser einen Stab gehalten, von dem Eusebius als einer „hohen Lanze in Gestalt eines Kreuzes“ spricht (Eusebius, Hist. Eccl., IX, 9–11; Vita Const., I, 40). Konstantin selbst hatte an dem Standbild folgende Inschrift anbringen lassen: „Unter diesem einzigartigen Zeichen, dem Zeichen der wahren virtus, habe ich die Stadt Rom, Senat und Volk, dem Joch der Tyrannenherrschaft entrissen und in der alten Freiheit und Würde wiederhergestellt“<sup>6)</sup>. Das Siegeszeichen der Statue weist auf das Labarum hin, unter dem von nun an die Siege des Kaisers zum Sieg des Christengottes werden sollten. Zudem hielt das römische Standbild einen heute noch vorhandenen riesigen Steinglobus in der Linken. Auch die in Konstantinopel errichtete Statue Konstantins des Großen soll, wie es der freilich erst 500 Jahre nach der Errichtung dieses Kolossalbildes schreibende Theophanes bezeugt, einen Globus in der Hand gehalten haben<sup>7)</sup>. Daß die Weltkugelsymbole dieser Statuen von einem Kreuz bekrönt waren, lassen die späteren Konstantinsmünzen, namentlich die schöne Silberprägung des Jahres 315 vermuten (Abb. 4). Aus Anlaß des zehnjährigen Regierungsjubiläums Konstantins geschlagen, zeigt sie den Herrscher erstmals mit dem Kreuz über der Weltkugel und dem mit dem Christuszeichen gezierten Helm<sup>8)</sup>.



Abbildung 4: Festmünze vom Jahre 315

Andere Münzen mit dem Reiterbild Konstantins halten vielleicht die Erinnerung an ein Reiterstandbild des Kaisers aufrecht, das ihm im Jahre 334 errichtet wurde.

Der Formenkanon verbindet die konstantinischen Denkmäler und Münzen mit der spätantiken Überlieferung, doch finden sich auch Elemente, die auf die Funktion früh- und hochmittelalterlicher Kunstwerke hinweisen, bei denen die äußere Hülle ihren Sinn von einer Reliquie erhielt. So brachte man die Kreuzesnägel als Symbole des Sieges am Haupt der römischen Konstantinsstatue und am Zügel des kaiserlichen Streitrosses an<sup>9)</sup>. Auch das Kreuz, das die Statue als „Wahrzeichen des Leidens unseres Herrn“ in der Hand hielt, könnte durch eine Reliquie ausgezeichnet gewesen sein. – Neben der Neubewertung der Reliquie und ihrer Verbindung mit ausdeutenden Werken der Kunst läßt sich nunmehr die Entwicklung neuer Bildtypen oder die Neuinterpretation älterer Vorlagen verfolgen. So erscheint in Konstantinsdarstellungen an Stelle der besiegten Barbaren die zertretene Schlange als Symbol der Häresie unter den Füßen des Herrschers. Eusebius beschreibt eine Mosaikdarstellung, die der Kaiser vor dem Prothyron seines Palastes zur Verherrlichung seines Sieges über Licinius ausführen ließ und Konstantin mit seinen Söhnen zeigte. Unter seinen Füßen sah man den durchbohrten Drachen, über seinem Haupte das Zeichen des Heiles<sup>10)</sup>.

Doch auch auf dem Gebiet der Architektur entstehen in konstantinischer Zeit Bauten, die traditionsbildend gewirkt haben, so daß man von einer besonderen „römisch-kirchlichen Konstantintradition“ gesprochen hat. Allen voran die Peterskirche im Vatikan (Abb. 5), zeitlich etwas früher die Salvatorikirche im Lateran mit dem Baptisterium, die Petrus-Marcellinus-Basilika mit dem Mausoleum der Kaiserin Helena sowie die Kirche San Sebastiano. Es waren die letzten imperialen Monumentalarchitekturen in der alten Hauptstadt<sup>11)</sup> und wohl geeignet, den Blick späterer Herrscher auf sich zu ziehen.

Doch Konstantin ist ja nicht nur der Erbauer des Prototyps der weströmischen Basilika, er ist zugleich der Gründer der seinen Namen tragenden nova Roma. Am 11. Mai 330 hatte Konstantin den Grundstein zur neuen römischen Hauptstadt gelegt, von der noch Augustinus (*De Civitate Dei* V, 25) schreibt, daß durch Gottes Gunst Konstantin eine andere Stadt gründete „eine Genossin des Römischen Imperiums, gleichsam eine Tochter der Roma, die da gewesen ist“. Damit hatte Konstantin das eigentliche Vorbild für Karl den Großen geschaffen, von dessen Aachener Residenz Angilbert als zweitem Rom spricht, „zu neuer Blüte gewaltig emporwachsend, mit hochgebauten Kuppeln, die Sterne zu berühren“.

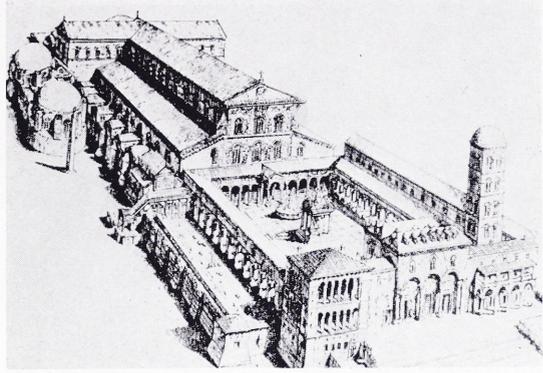


Abbildung 5: Alt-St.-Peter

Vom Ostreich hat die Konstantinsverehrung ohnehin entscheidende Impulse erfahren, war es doch höchste Ehre jeden Kaisers, ein „neuer Konstantin“ genannt zu werden. In Konstantinopel hatte sich der große Städtegründer unter dem Bild des Sonnengottes eine Statue errichten lassen<sup>12)</sup>. Die Bezeichnung *Helios Basileus* und *Lux mundi* für den byzantinischen Kaiser hielten diese Vorstellung lebendig. Da aber das Bild des Sonnengottes seine Züge der frühen Christusdarstellung geliehen hat, erschien in solcher Vergegenwärtigung gleichsam Christus-Helios-Konstantin in eins gesetzt<sup>13)</sup>. So erklären sich manche ikonographischen Eigenheiten, in denen sich die klaren Grenzen heidnischer und christlicher Ikonographie verwischen und Konstantin mit christlicher Kreuzfahne vom Sonnengott beschirmt dargestellt werden kann<sup>14)</sup>.

Von nicht minder weittragender Bedeutung ist die Einbeziehung Konstantins in den Bilderkreis des neuen Testaments. Hier konnte man sich auf die Anordnung des Sarkophages mit den Gebeinen des Kaisers unter den Kenotaphen der zwölf Apostel der Apostelkirche in Byzanz berufen und Konstantin als den „Apostelgleichen“ verehren.

Es entspricht dem Geschichtsdenken starker und selbstbewußter Epochen, aus jenen geschichtlichen Phasen, in denen man eigenes Wollen und Fühlen gespiegelt fand, die Legitimierung des eigenen Handelns abzuleiten. So wird die Gestalt Konstantins, des ersten christlichen Kaisers, im frühen Mittelalter nicht nur zum Vorbild, an dem man sich orientiert, vielmehr wird sein Sieg im Zeichen des Kreuzes als politische Realität, der jeweilige Herrscher, der im Namen des Christengottes sein Heer gegen den Feind führt, als neuer Konstantin empfunden. So nennt Gregor von Tours Chlodwig, der sein Haupt vor dem neuen Christengott beugte und von Remigius die Taufe empfing, *novus Constantinus*.

In der Zeit Karls des Großen zeichnet sich die Konstantinsanalogie anfangs nicht in voller Klarheit ab. Dies findet seine Erklärung in der stets

bewußt gebliebenen Zugehörigkeit Konstantins zum oströmischen Reich, dessen Metropole durch ihren Namen stets an ihren Gründer erinnerte. Der politische Glaube der Byzantiner war von Konstantin in feste Bahnen gelenkt worden und gründete sich auf die Vorstellung, daß der römische Kaiser in Konstantinopel der gottgewollte Nachfolger Konstantins mit dem Anspruch auf die Weltherrschaft sei und in seiner Eigenschaft als Stellvertreter Christi gleicherweise Staat und Kirche vorstehe. Erst nach seiner römischen Krönung wird Karl der Große die Konstantinstradition so freizügig handhaben können, daß er seinen Anspruch „novus Constantinus“ zu sein, direkt vom ersten christlichen Kaiser ableiten kann, ohne den Umweg über das byzantinische Kaisertum wählen zu müssen. In den *Libri Carolini* ist die Herrscherauffassung noch sehr allgemein formuliert: „Herrschen, unsterblich und wahrhaftig sein ist nur seiner (Christi) Natur eigen; allen aber, die dies erreichen, ist dies allein durch das Geschenk dessen zugeteilt, der in Wirklichkeit regiert, allein und unsterblich und wahrhaftig ist.“<sup>15)</sup> In Rom legte man der Berufung auf Konstantin, nicht zuletzt im Hinblick auf die sogenannte Konstantinische Schenkung, großes Gewicht bei, und schon 778 ist in einem Brief Papst Hadrians I. in bezug auf Karl von einem neuen Konstantin die Rede<sup>16)</sup>. Für Karls Herrschaftsanspruch sind vor der Kaiserkrönung die gesalbten Könige des alten Bundes nicht weniger bedeutsam als Konstantin. Dies gilt vornehmlich von David, mit dessen Namen sich der Kaiser bei Hofe gerne anreden ließ. Auch der sechsstufige Steinthron Karls erinnerte an den Sitz des weisen Königs. Seine Geschichte wurde zudem in der zu Karl in enger Beziehung stehenden Kirche von Müstair in Graubünden in einem monumentalen Freskenzyklus verherrlicht.

E. Ewig hat deutlich gemacht, wie die Bedeutung Konstantins für Karl den Großen mit der Krönung des Jahres 800 mehr Gewicht gewinnt. Läßt sich in den fränkischen Quellen der Zeit vor 800 der Hinweis auf den ersten christlichen Kaiser nur zweimal belegen, so mehren sich späterhin die Zeugnisse von der Übernahme kaiserlicher Attribute, die ihren Ursprung aus der konstantinischen Ära nicht verleugnen<sup>18)</sup>.

Im Freskenzyklus der Ingelheimer Pfalz, dessen Konzeption sicherlich noch auf Karl und seine Hofgelehrten zurückging, waren neben dem Bilde des Siegers über die heidnischen Sachsen Konstantin, Theoderich, Karl Martell und Pippin dargestellt. Karl folgte mit solcher „Ansippung“ einer Tradition, die auch schon seine Vorgänger gepflegt hatten, indem sie sich wie Pippin „novus Moyses et David“ nannten.

Deutlicher als die Schriftquellen belegen die Zeugnisse der bildenden Kunst die Ausprägung der Kon-

stantinstradition. Im Jahre 781 hatte Karl seinen Sohn Pippin vom Papst im Baptisterium des Lateranspalastes taufen lassen, in dem nach der Überlieferung Papst Silvester die Bekehrung Konstantins durch die Taufe besiegelt hatte. Ein Evangelistar, das Karl unmittelbar nach seiner Rückkehr dem Schreiber Godescalc in Auftrag gab, zeigt vor dem Weihnachtsevangelium das Bild des Lebensbrunnens, das nicht nur allgemein als Hinweis auf die „Evangelien als das Wasser des ewigen Lebens“ verstanden werden darf, sondern auf Grund der Untersuchungen Paul Underwoods unmittelbar Bezug auf die römische Taufe Pippins im Lateransbaptisterium nimmt, betont doch die Widmung, daß die Handschrift auf Karls Geheiß zur Erinnerung an die historische Begebenheit angefertigt wurde. Auch die Formanalyse weist nach Nordenfalks Beobachtung auf ein konstantinisches Vorbild, das Karl, vielleicht in Gestalt einer antiken Prachthandschrift, als päpstliches Geschenk von seinem Romzug mitbrachte und die seinem Schreiber als Vorlage gedient haben mag<sup>19)</sup>.

Nicht minder eindringlich manifestiert sich die Bedeutung der Konstantinsdarstellungen in Zeugnissen der Goldschmiedekunst, der Glyptik und der Numismatik. Am Beispiel des Trierer Buchdeckels der Ada-Handschrift (Abb. 6) läßt sich verfolgen,

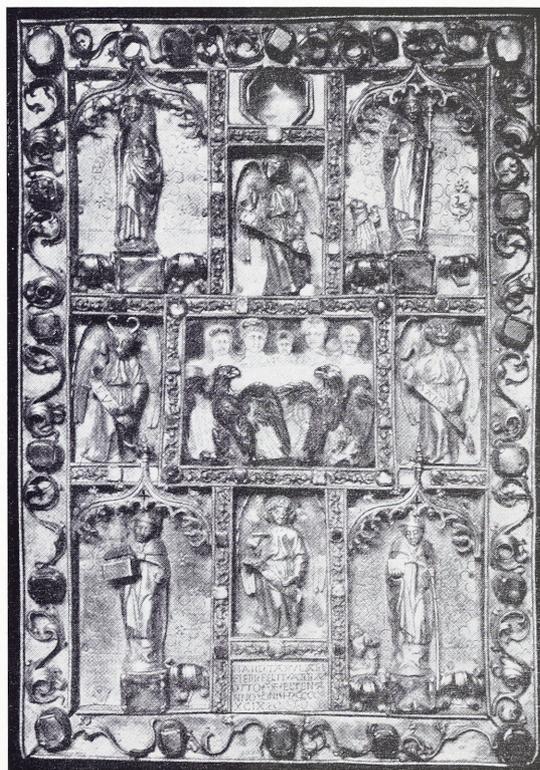


Abbildung 6:  
Der Buchdeckel der Trierer Adahandschrift

wie die mittelalterliche Konstantinsikonographie noch an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ihren „Traditionszwang“ ausübt, der es dem Trierer Goldschmied Wolff 1499 verbietet, seinen neuen Buchdeckel für die berühmte karolingische Handschrift im Formenvokabular seiner eigenen Zeit auszuführen, sondern ihn veranlaßt, unter Wiederverwendung eines konstantinischen Cameos aus dem alten Buchdeckelschema die *Crux gemmata* zu entwickeln. Nach dem Gedicht, das in der Mitte des letzten Blattes der Handschrift in roter Capitalis Rustica eingetragen ist, wurde die Handschrift und ihr ursprünglicher kostbarer Metalleinband von der *Mater Ada ancilla dei* in Auftrag gegeben<sup>20</sup>). Die heutige spätmittelalterliche Adaption des Deckels spiegelt deutlich das karolingische Vorbild. Sie verwendet sogar den Hauptschmuck dieses Vorgängers: den Cameo mit den Büsten Konstantins und seiner Familie. So hat man sich im Zentrum des Gemmenkreuzes dieses zu rekonstruierenden karolingischen Buchdeckels eine Konstantinsapothese zu denken<sup>21</sup>).

Schon vor Karls Kaiserkrönung finden sich Siegel und Münzbilder nach konstantinischem Vorbild, doch sind die bekannten Denare, die Karl als *Laureatus* zeigen (Abb. 7), erst nach seiner Anerkennung als Kaiser<sup>22</sup>) geprägt worden und dürfen als Ausdruck des politischen Programmes einer „Erneuerung des römischen Reiches im Geiste Konstantins“ gewertet werden<sup>23</sup>). Das Münzbild des Revers – eine antike Tempelfassade mit der Umschrift „*religio christiana*“ – veranschaulicht die gleiche Vorstellung. Sie ist Ausdruck der entscheidenden politischen Neubewertung der Konstantintradition, deren man sich mit deutlichem Seitenblick auf Ostrom nunmehr als Legitimation des karolingischen Herrschaftsanspruches bedient: „*Aurea Roma iterum renovata renascitur orbi*“ schreibt Einhard. Wie nun der Grundriß der konstantinischen Peterskirche und der übrigen konstantinischen Bauten Roms durch Karl „zur Grundlage eines neuen Universalstiles gemacht“ wird<sup>24</sup>) stellt sich beiläufig die Frage, ob nicht nach dem Weihnachtstag des Jahres 800 der Grundriß der Aachener Pfalzkapelle anders geplant worden sein könnte. Doch auch vor der römischen Krönung hatte St. Peter der Gestaltung der im Typ so andersartigen Pfalzkirche Karls wesentliche Züge geliehen. Nicht nur das Atrium mit dem Pinienbrunnen wird von hier übernommen, auch das Motiv der Anbetung der 24 Ältesten vom Fassadenmosaik von Alt-Sankt-Peter<sup>25</sup>) (Abb. 5) erscheint im ikonographischen Programm der Aachener Anlage, obgleich man hier gezwungen war, ihm den für dieses Thema ungewöhnlichen Ort in der Kuppel zuzuweisen<sup>26</sup>). Daß Karl die römische Peterskirche besonders hoch achtete, wird von Einhard bezeugt. Von seinen dokumentarisch belegten Schenkungen



Abbildung 7:  
Karolingischer Denar mit Bildnis  
Karls des Großen



Abbildung 8: Petrus, Papst Leo und Karl der Große.  
Kopie aus dem Trikliniumsmosaik des Lateran

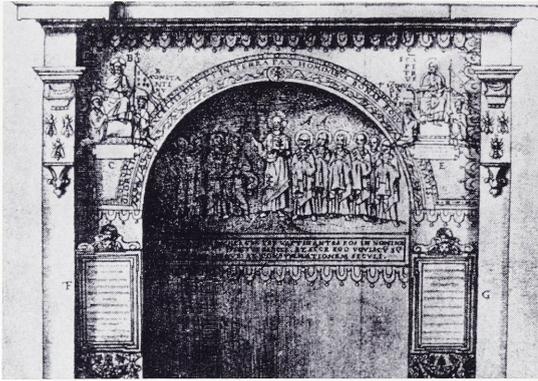


Abbildung 9:  
Die Apsis des lateranensischen Trikliniums

ist freilich wenig erhalten. Eine Kopie des 16. Jahrhunderts hält die Erinnerung an einen monumentalen Silberkruzifixus aufrecht, den Papst Leo III. mit einem weiteren in den Proportionen passenden Kreuz von Karl zum Geschenk erhielt und ihn neben dem Hochaltar von Sankt Peter aufrichten ließ<sup>27)</sup>.

Nach dem Tode Papst Hadrians I. (Dezember 795) ließ Karl nach Ausweis der Lorscher Annalen eine Grabplatte anfertigen, die über die Alpen geschafft und nach Rom gebracht wurde. Sie hat heute

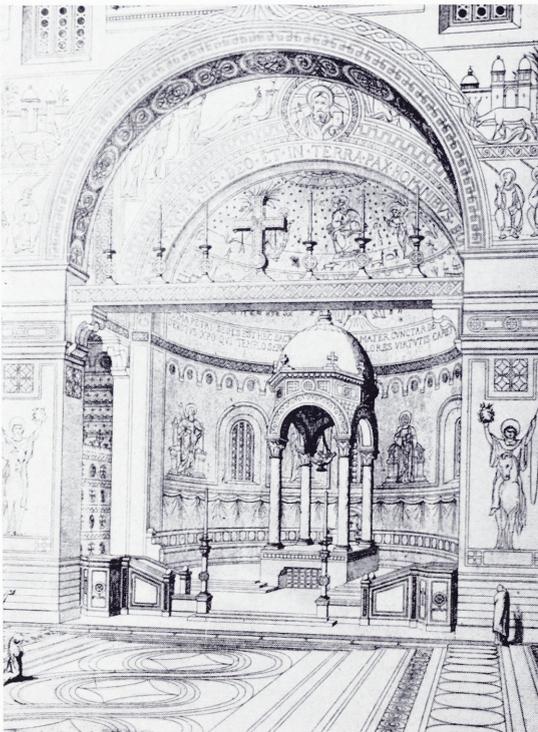


Abbildung 10: Rekonstruktion des Inneren von Alt-St.-Peter (nach Letarouilly)

ihren Ort in der Marmorvertäfelung der Vorhalle von Sankt Peter. Das von Alkuin verfaßte Lobgedicht auf den Toten verrät die Kenntnis von Hexametern römischer Epitaphe. Die Rahmung verwendet antikisierende Weinrankenmotive, wie sie nach Köhlers<sup>28)</sup> Darlegungen auch in der Buchmalerei der Hofschule Karls des Großen vorkommen.

Direkter noch als die Auszeichnung konstantinischer Bauten läßt sich die römische Konstantinsymbolik in Karls imperialer Ikonographie nachweisen. Zweimal – im Triklinium des Lateran und in St. Susanna – wird Karl zusammen mit Papst Leo III. abgebildet. Vom Trikliniumsmosaik vermittelt heute neben einer Aquarellkopie Grimaldis<sup>29)</sup> nurmehr die Nachbildung an der Seitenwand des Baues, der die heilige Stiege aufnimmt, eine Vorstellung (Abb. 8). Die erhaltenen Teile des Mosaiks sind in der Regierungszeit Papst Clemens XII. (1730–1740) zugrunde gegangen. Das Mosaik ist laut Schramm<sup>30)</sup> noch in der Königszeit Karls angefertigt worden und verleugnet in seinen charakteristischen Zügen nirgends die geistige Urheberchaft Papst Leos III. In der Apsis erschien Christus mit den zwölf Aposteln. In Dreiergruppen links und rechts vom Triumphbogen sah man Christus, der Silvester die Schlüssel und Konstantin die Fahne übergab, sowie Petrus, der Leo die Stola und Karl die Fahne überreichte (Abb. 9). Hier wurde dem Hinweis auf Karl als neuen Konstantin, der im Sinne Roms Erneuerer des Constitutum sein sollte, bildhafter Ausdruck verliehen. Das päpstliche Rom dokumentiert damit seine unvergessene politische Sendung, jetzt „wo es eine Kaiserkrone bereit hält für den Sprossen aus dem karolingischen Hause der neuen Weltbeherrscher . . . der unheilvolle Bruch durchs Abendland, der seit den Tagen der neuen Roma klafft, festigt sich zum kirchlichen Schisma des 9. Jahrhunderts, und ein byzantinischer Dichter sagt von der Kaiserkrönung des Jahres 800: So zerriß das Band, das die Städte bis jetzt vereinte“ (H. Rahner). Schon Papst Hadrian hatte auf einer Weihekronen über dem Petrusgrab seinen und Karls Namen gemeinsam anbringen lassen. Nach dem Tode Hadrians hatte Leo III. als neuer Papst eine Botschaft an Karl gerichtet und ihm die Schlüssel zum Petersgrab und die Fahne von Rom übersandt.

Vielleicht war die Karl-Konstantinsanalogie in Alt-Sankt-Peter noch sehr viel anschaulicher, denn die eingangs erwähnten Reiterbilder in der Vorhalle von Neu-Sankt-Peter stehen vermutlich in einer alten Tradition und hatten im ersten Bau Vorgänger. Tatsächlich bietet eine alte Rekonstruktionszeichnung (Abb. 10) aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts einen wenn auch unsicheren Hinweis in dieser Richtung<sup>31)</sup>. Unter der Bezeichnung „Wiederherstellung der inneren Choransicht der

Basilika mit der Grabstätte Petri nach alten Bildern“ ist hier der Chor mit Querhaus und Triumphbogen wiedergegeben. Auf den beiden Triumphbogenpfeilern sieht man zwei Reitergestalten. Auf den mangelnden Quellenwert der phantasievollen Zeichnung ist bereits zu Recht hingewiesen worden<sup>32</sup>). Doch ist es möglich, daß diese Reiterbilder mißverständliche Wiedergaben von Karl-Konstantin-Reiterdarstellungen sind. Woher freilich Letarouilly, der Zeichner dieses Blattes, seine Kenntnisse hat und welche Anhaltspunkte er seiner Rekonstruktion zugrunde legte, muß offenbleiben. Immerhin erinnert diese Anordnung der Reiterbilder am Triumphbogen an eine ähnliche Darstellung am sogenannten Einhardsbogen, einem gesicherten Monument der karolingischen Zeit (Abb. 11). Seit einigen Jahren ist dieses einzigartige Werk wieder in unser Blickfeld gerückt<sup>32</sup>). Die mit archäologischer Treue ausgeführte Zeichnung im Manusc. fr. 10440 zeigt den Bogen, den Einhard „ad tropaeum aeternae victoriae sustinendum“ errichten ließ. Über dem Arcus erhob sich auf einem Sockel ein Triumphkreuz, das aber schon zur Zeit der Anfertigung der Zeichnung verloren war. Möglicherweise handelt es sich um das Modell zur Großarchitektur eines wirklichen Triumphbogens nach Art der Lorscher Torhalle oder eines Iettnerartigen Bogens im Innern einer Kirche<sup>33</sup>). Die Analogie zum Triumphbogen der Letarouillyzeichnung liegt um so näher, als der Einhardsbogen in seinen Leibungen zwei sich gegenüberstehende Reiterfiguren zeigt. Der erste Reiter mit federgeschmücktem, dreieckigem Helm trägt eine Uniform, wie sie aus dem Widmungsbild der Viviansbibel und anderen karolingischen Miniaturen bekannt ist. Sie wurde von oberen Offizieren des karolingischen Hofes getragen. Der Helm des anderen Reiters erinnert in seiner dem Kopf angepaßten Form und dem charakteristischen Kamm an den Helm byzantinischer Kaiser, wie ihn Münzbilder des vierten und fünften Jahrhunderts überliefern. Unter den Hufen der Pferde winden sich, von den Lanzen der Reiter durchbohrt, zwei Ungetüme, die das besiegte Heidentum und die überwundene Häresie symbolisieren – eine Abwandlung des antiken Motivs des Siegers, der über die unterlegenen Barbaren hinwegtritt. Offenbar handelt es sich bei den Reitern

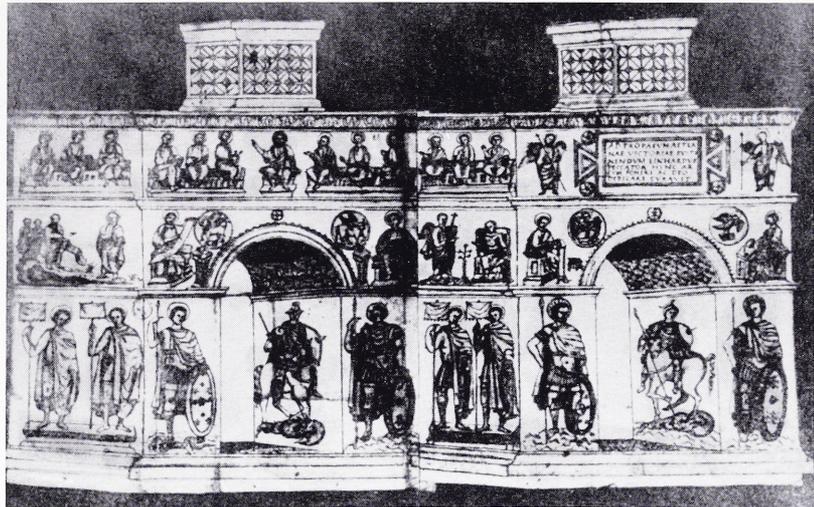


Abbildung 11: Der Einhardsbogen

um die Verkörperung des ost- und des weströmischen Kaisers oder, konkreter, um Karl den Großen (bzw. Ludwig den Frommen) und Konstantin<sup>33</sup>).

Daß man im Mittelalter den Typ des Reiterstandbildes mit der Darstellung Konstantins verbunden hat, erweist die ursprünglich vergoldete Reiterstatue Kaiser Marc Aurels, die als „erhabenstes



Abbildung 12:  
Das Reiterstandbild Marc Aurels



Abbildung 13: Silberschale mit Reiterbild Konstantins (Leningrad, Eremitage)

Gerichtszeichen Roms im Mittelalter“ seit dem 10. Jahrhundert vor dem Lateranspalast stand (Abb. 12). Man hielt den Reiter für Kaiser Konstantin den Großen. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts weicht die Vorstellung vom „Caballus Constantini“ auf Grund des andersartigen geschichtlichen Denkens dieser Zeit der „statua Aureliani vulgariter Constantiniana“<sup>34)</sup>. Auch aus dem 4. Jahrhundert gibt es Reiterbilder Konstantins, wie es eine in der Leningrader Eremitage aufbewahrte Silberschale beweist (Abb. 13). Sie zeigt in ihrem Schlüsselbild den nimbierten Herrscher mit heiliger Lanze und dem Schild, der das Christusmonogramm trägt.

Hier drängt sich neuerlich die Frage nach Sinn und Bedeutung des berühmten Reiterbildes auf, das Karl der Große im Jahre 801 aus Ravenna nach Aachen schaffen ließ, um es vor seinem Palast aufzurichten. Man bezeichnete es als ein Standbild Theoderichs, das dem siegreichen Ostgotenherrscher vermutlich im Jahre 484 in Byzanz gesetzt worden war und das dieser später nach Ravenna überführen ließ<sup>35)</sup>. Auf Grund des Gedichtes von Walhfrid Strabo und des Berichtes des Agnellus von 838 hat das Reiterdenkmal in Aachen als Bild Theoderichs gegolten. Aber war nicht die ravennatische Anordnung der Statue vor dem Palast Theoderichs schon eine Übernahme des römischen Vorbildes mit dem Marc-Aurel-Konstantins-Reiterbild vor dem Lateranspalast und somit Ravenna nur eine „Zwischenstation“ der Wanderung des Nova-Roma-Gedankens von Rom nach Aachen? So mochte sich in der Aachener Aufstellung des Denkmals vor der

Pfalz Römisches und Ravennatisches kaum mehr voneinander scheiden lassen und gleicherweise Theoderich und Konstantin gemeint sein. In Aachen kommt nun noch die Bedeutung „Karl“ hinzu, denn nicht die Darstellung einer historischen Persönlichkeit war ja das Entscheidende, sondern „die leibhaftige Repräsentation der königlichen Macht“.

Herbert von Einem<sup>36)</sup> hat die Ausstrahlung des Aachener Reiterbildes gemäß seiner kaum zu überschätzenden Bedeutung für das mittelalterliche Herrscherbild bis in die ottonische Zeit verfolgt und erwogen, ob nicht die Aachener Anordnung von Otto I., der sich als Erneuerer des römischen Kaisertums und Nachfolger Karls fühlte, nach Magdeburg übertragen wurde. Hier sollte nach Ottos Wunsch das neue Rom entstehen. Vermutlich hat der berühmte Magdeburger Reiter aus der Zeit um 1240 einen Vorgänger gehabt, der vor der Pfalz stand. Dieser Reiter aber könnte das Aachener Denkmal gewesen sein, das Otto nach Magdeburg hätte bringen lassen. Konstantinopel, Rom, Ravenna, Aachen, Magdeburg hießen dann also die Stationen, denen der Magdeburger Reiter seine Bedeutungsfülle dankt. Noch heute erinnern die Begleitfiguren des Reiters, die man als Personifikationen der Roma und Konstantinopolis gedeutet hat, an die spätantike Tradition<sup>37)</sup>.

Auf ein weiteres Reiterbild, die berühmte karolingische Reiterstatuette im Louvre, fällt von hier neues Licht. Sie hält vermutlich die Erinnerung an die Aachener Theoderichstatue wach und erweist zum anderen, daß der karolingische Herrscher, der in der Kleinplastik dargestellt ist, sich ebenfalls in der monumentalen Reiterskulptur wiedererkannt hat. Die Louvrestatuette ist kaum ein vereinzelt Stück gewesen. Sie zeigt an, daß nun der Norden sich anschickt, die Tradition des Reiterstandbildes zu übernehmen und fortzuführen<sup>38)</sup>. So liest man im Testament Erzbischofs Bruno von Köln, eines Bruders Ottos des Großen, daß er der Kirche Sankt Pantaleon in Köln einen „equitem argenteum a magonciaco archiepiscopo datum“ vermachte<sup>39)</sup>.

Diesem Beispiel aus dem Umkreis Ottos I. ließe sich die Anordnung eines elfenbeinernen Reiterreliefs auf dem Ambo Heinrichs II. im Aachener Dom anschließen. Hier sieht man einen von Genien gekrönten Reiter, eine alexandrinische Arbeit des 6. Jahrhunderts, die mit den übrigen Elfenbeinreliefs des Ambo ursprünglich eine sella oder einen Thron geziert hat<sup>40)</sup>. Hier, an dem ausgezeichneten Ort in unmittelbarer Nähe der großen Crux gemata der Ambomitte, wäre ein Hinweis auf den Herrscher, der dieses Zeichen zum Feldzeichen Christi erhob, besonders sinnvoll.

Einmal von Karl begründet und festgelegt, verändert sich die Konstantintradition in der Zeit der karolingischen Herrscher nur unwesentlich. Eine



strenge Kontinuität läßt sich schon in der Zeit Karls nicht rekonstruieren, denn „man tut Karl dem Großen unrecht, wenn man seine ganze Regierung als eine Kette von konsequenten Handlungen ansieht“<sup>41</sup>). Auch läßt sich die Konstantintradition nicht aus der Gesamtantikenrezeption der sogenannten karolingischen Renaissance herauslösen. Gewiß wird man in dem Kaiser, der sich der Herrscherikonographie Roms bedient, nicht mehr jenen Karl wiedererkennen können, der in den Libri Carolini Rom auf eine Stufe mit Babylon stellte und jede Nachahmung des alten Roms, vornehmlich aber den mit den Herrscherbildern verknüpften Kult, als mit der apostolischen Lehre unvereinbar strengstens ablehnte<sup>42</sup>). Der Wandel bahnte sich im letzten Jahrzehnt des 8. Jahrhunderts an. „Aus dem nominellen Verfasser der Libri Carolini ist zwar kein Bilderverehrer, aus dem schlichten David kein adorations-süchtiger Autokrat geworden, der seinen Bildern die Proskynese erweisen läßt; aber er hat doch unleugbare Konzessionen gemacht. Der Mann, der noch um 790 der antiken Kunst vorgeworfen hat, daß sie Falsches und Unmögliches abbilde, hat stufenweise eine Hofkunst ins Leben gerufen, in der das retrospektive Element überwog (J. Déer).“ Eines dieser Elemente ist die Konstantintradition.

Im Jahre 816 krönt Papst Stephan IV. Ludwig den Frommen in Reims mit einer Krone, „quale Constantini caesaris ante fuit“ (Ermoldus Nigellus) und gibt damit der alten Tradition eine „römische“ Ausrichtung. Wenig später wurde der typologische Freskenzyklus in der Ingelheimer Pfalz vollendet, in dem neben Konstantin, Theodosius, Karl Martell und Pippin Karl der Große als Sieger über die Sachsen den anderen „Bekehrungssiegern“ zugeordnet war<sup>43</sup>).

Aus dem vierten Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts besitzen wir zwei Fuldenser Niederschriften „de laudibus sanctae crucis“ des Hrabanus Maurus. Die beiden illuminierten Handschriften werden heute in der österreichischen Nationalbibliothek zu Wien (cod. 652, theol. 397) und in der vatikanischen Bibliothek (Reg. lat. 124) aufbewahrt<sup>44</sup>). Sie sind durch zwei große Widmungsbilder ausgezeichnet, die Hrabanus zeigen, wie er von seinem Lehrer Alkuin empfohlen wird und dem heiligen Martin und Papst Gregor IV. sein Bildgedicht überreicht. Hier ist vornehmlich jedoch fol. 3 mit einem Bildnis Ludwigs des Frommen wichtig (Abb. 14). Nach Art griechischer Bildgedichte, wie sie bevorzugt Konstantins Hofpoet Publius Optatianus gepflegt hatte, ist die Gestalt Ludwigs ganz von den Buchstaben eines dichtgeschriebenen Kommentars eingesponnen. Wie für diese auffällige Textgestaltung ein konstantinisches Vorbild anzunehmen ist, so erweisen sich auch die übrigen Bilder, vor allem jedoch die Darstellung Ludwigs des Frommen, als Kopien nach Vorlagen aus der gleichen Zeit<sup>45</sup>). Ludwig erscheint

als christlicher Krieger, sein Haupt ist nimbiert und von einem Helm bedeckt. Die erhobene Rechte umfaßt ein hohes Stabkreuz. Die Linke stützt sich auf den Buckelschild. In der Haltung wie auch der Länge und Drapierung des Paludamentums erinnert die Gestalt an die Kriegerdarstellungen einer karolingischen Elfenbeintafel der Sammlung Carrand (Florenz, Bargello), die jüngst als Doppelbildnis Karls des Großen erkannt wurden<sup>46</sup>). Wie die Elfenbeine „die karolingische Nachahmung und Auffrischung eines spätantiken Kaiserdiptychons“ sind, so liegt auch der Ludwigminiatur ein spätantikes Vorbild zugrunde, das der karolingische Maler möglichst getreu wiederzugeben sucht. Namentlich das Wiener Exemplar läßt in der Härte der Linienführung, der Betonung des kräftigen Gesichtsumrisses, den weitgeöffneten Augen, den starren Gesichtszügen, der Rückführung weicher Binnenmodellierungen im Gesicht auf wenige markante Linien an ein Vorbild aus konstantinischer Zeit denken, das im Gesichtstyp dem Konstantin der oben erwähnten Leningrader Silberschale des 4. Jahrhunderts verwandt gewesen sein mag. Kreuzzeichen und Nimbus sind zudem direkte Hinweise auf Konstantin. Die Ineinssetzung Ludwig-Konstantin wird außerdem durch den Text der Lobpreisungen auf das heilige Kreuz sinnfällig gemacht.

Nicht von ungefähr mögen im Jahre 840 die Gebeine Ludwigs des Frommen in einem Sarkophag aus der Zeit Konstantins des Großen beigesetzt worden sein. Das große Relief der Schauseite zeigt Moses und die Israeliten nach dem Durchzug durch das Rote Meer, während Pharao mit den Ägyptern in den Fluten umkommt. Diese Szene kehrt auf vielen Sarkophagen der konstantinischen Zeit wieder, deren Reliefs in Konstantin den neuen Moses feiern, der Maxentius-Pharao den Untergang bereitet<sup>47</sup>).

29 Jahre nach der Beisetzung Ludwigs im Metzzer Arnulfskloster läßt sich Karl der Kahle in der gleichen Stadt als novus Constantinus akklamieren.

Die Konstantinssymbolik hat auf die Ausbildung der mittelalterlichen Krönungsinsignien gewirkt. So erscheint das konstantinische Siegeszeichen Christi seit der Zeit Konrads II. über der Stirnplatte der Krone und weckt die Erinnerung an das Kreuzzeichen, das, wie es Münzen erweisen, zusammen mit dem Chi-Ro auf den Seiten des Helms Konstantins erschien<sup>48</sup>). Die schönste mittelalterliche Ausprägung fand das Kreuz als Tropaion Christi in der langen Reihe der Triumphkreuze im Aachener Lotharkreuz. André Grabar<sup>49</sup>) hat den Charakter dieser Kreuze als „instrument de la victoire impériale“ beschrieben, in dem die Könige siegen und herrschen. Lotharkreuz und Reichskreuz haben für den deutschen Kaiser gleiche Funktion wie das sogenannte „Kreuz Konstantins“ für den Basileus in Konstantinopel. Sie alle gehen im letzten

auf das Memorienkreuz zurück, das Konstantin auf dem Golgathafelsen im Atrium zwischen Grabbasilika und Anastasisrotunde errichten ließ<sup>50</sup>), und von dessen Aussehen das Apsismosaik von Sta. Pudenziana in Rom noch eine gewisse Vorstellung vermittelt.

Das Aachener Lotharkreuz ist ein Vortragekreuz. Im Zentrum der dem König bei seinem Einzug in die Aachener Krönungskirche zugewandten Seite ist es mit dem antiken Augustuskameo ausgezeichnet. Über seine vielschichtige Bedeutung sei hier nicht neuerlich gesprochen. Sicherlich aber intendiert die antike Herrscherkameo in der Mitte des konstantinischen Siegeszeichens neben der gerade für Otto III. so charakteristischen Augustusapotheose auch die Vorstellung Konstantins des Großen, den der „neue Konstantin“ beim Einzug in seine Krönungskirche vor Augen hat.

Weniger bewußt mag die Konstantinssymbolik im berühmten Widmungsblatt des Evangeliars Ottos III. im Aachener Domschatz gewesen sein. Der Herrscher erscheint als Ausdruck einer Erneuerung des sakralen Kaiserranges im Glorienschein der Mandorla und setzt damit jene Tradition fort, die in der Verquickung von Herrscher- und Sonnenkult Konstantin und Christus unter dem Bild antiker Sonnengottheiten darstellte<sup>51</sup>.

Im Jahre 999 wird Gerbert, ein Freund Ottos, zum Papst gewählt. Er nennt sich Silvester II. und deutet damit an, daß sein Verhältnis zu Otto dem des ersten Silvester zu Konstantin entspreche. In der Elfenbeinsitula des Aachener Domschatzes (westdeutsch, um 1000) thront Silvester II. zur Rechten Petri, während zur Linken des Apostelfürsten Otto III. erscheint – eine Anordnung, die an die Dreiergruppen des karolingischen Trikliniumsmosaiks erinnert und die dort wiedergegebenen beiden Dreiergruppen in eine zusammenzieht. Drei Jahre zuvor war Otto unter dem Zeichen der heiligen Konstantinslanze zu seinem Romzug aufgebrochen. Sie war ihm Symbol der Herrschaft über Italien<sup>52</sup>). Mehr und mehr jedoch wird im 11. Jahrhundert die Isolierung des unbeschränkten Kaisergedankens spürbar. Immer stärker werden die Mächte von innen und außen, die die Berufung auf Konstantin nicht mehr anerkennen. So begnügt man sich damit, die herrscherliche Legitimität auf Karl den Großen, den neuen Konstantin, zu gründen. Zwar hatten sich Heinrich I. und Otto I. in Magdeburg als Nachfolger Karls gefühlt, auch Otto III. bekannte sich in leidenschaftlicher Verehrung zu ihm, doch wird die Berufung auf Karl erst in dem Maße zu einer politischen Realität, wie der wirkliche Machtuntergrund zu schwanken beginnt<sup>53</sup>). Beredtes Zeugnis hierfür ist das ikonographische Programm des Aachener Karlsschreins aus der Regierungszeit Friedrichs I., das aufs engste mit der Kanonisation Karls (1165) verknüpft ist<sup>54</sup>).

Um diese Zeit hat Friedrich Barbarossa den großen Radleuchter für das Aachener Oktogon in Auftrag gegeben. Er symbolisiert bekanntlich das himmlische Jerusalem. Darüber hinaus weckt er die Vorstellung der „Aurea Roma“, die die kaiserliche Herrscherfülle versinnbildlicht. Wir verweisen auf die goldene Kaiserbulle Friedrich Barbarossas (Abb. 15), auf der der Herrscher in der Stadt selbst erscheint, deren Gestalt dem Leuchter ähnlich sieht.



Abbildung 15: Kaiserbulle Friedrichs I. (um 1168)



Abbildung 16:  
Eike von Repgow vor Karl und Konstantin kniend  
(frühes 13. Jahrhundert)

Und wie sich beim Einzug des Herrschers die Stadt, die der Herrscher betritt, in die himmlische Stadt verwandelt und der Herrscher selbst „more and more becomes a likeness of Christ“<sup>55</sup>), so erhält der Leuchter erst durch die Gegenwart des Kaisers seine volle Wirklichkeit. Er erst verleiht ihm den echten Glanz der Aurea Roma und des Himmelsjerusalems.

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts schreibt Eike von Reggow den „Sachsenspiegel“. Dieser Aufzeichnung des Rechtes „Wie christliche Könige es gesetzt haben“ ist ein Bild vorangestellt, das Eike mit erhobener Schwurhand vor zwei mit Laubkronen gekrönten Königen kniend zeigt. Es sind Konstantin und Karl. Die Miniatur zeigt sie in der für das hohe Mittelalter charakteristischen Verbindung als Bürgen göttlicher Rechtsordnung (Abb. 16).

Der Ausgang der staufischen Epoche sieht in Rom noch einmal eine Beschwörung Konstantins, der nun als Kronzeuge gegen seinen „abgefallenen pflichtvergessenen“ Nachfolger Friedrich II. auftritt. Der Kardinal Rinaldo Conti von Ostia, ein Neffe Papst Gregors IX., ließ in der von ihm gestifteten Capella S. Silvestro bei S. S. Quattro Coronati einen Freskenzyklus mit der Silvesterlegende anbringen, die als kirchenpolitisches Manifest noch einmal vor Augen führen wollte, „was ein wohlthätiger Papst von einem bekehrten Kaiser empfangen hatte“. Nach den Szenen mit dem Aussatz des Kaisers und seiner wunderbaren Heilung durch die Bilder der Apostel zeigt der Maler den erlösten Monarchen, der dem Papst die Herrschaft über Italien überträgt. Der Kaiser selbst ergreift die Zügel des Pferdes, auf dem der Papst reitet und führt Silvester zum Lateranpalast, der dem Papst als Residenz gedacht war (Abb. 17).

Auch späteren italienischen Konstantinszyklen ist, wenn auch weniger deutlich, jene römische Tendenz eigen, die in Konstantin den Kaiser sah, der sich dem Papst unterwarf. So auch haben wir uns Giotto's letztes römisches Werk vorzustellen, den



Abbildung 17: Konstantin führt das Pferd des Papstes Silvester (Rom, Capella S. Silvestri bei S. S. Quattro Coronati)

Freskenzyklus, den er für die Loggia della Benedicione von S. Giovanni in Laterano anlässlich der Verkündigung des großen Jubiläums von 1300 gemalt hat. Von den Bildern, die vor allem die Taufe Konstantins und die Gründung der lateranensischen Basilika verherrlichten, sind nur Fragmente übriggeblieben, genug jedoch, um als Vorbild die Hauptszene eines Flachreliefs mit dem Kaiser Theodosius auf der Tribüne des Palastes zu Konstantinopel nachweisen zu können (C. Mitchell). – Es erübrigt sich, von den zahlreichen weiteren Freskenzyklen der Konstantinsvita von Agnolo Gaddi bis Piero della Francesca zu sprechen. Ihnen liegen weit-schweifige Texte zugrunde<sup>56</sup>), die sich in den Randzonen der biblischen Texte gebildet hatten und meistens den Akzent auf die Auffindung des wahren Kreuzes durch Konstantins Mutter Helena legen<sup>57</sup>).

Im Zwielflicht italienischer Protorenaissance verliert das Bild Konstantins seine geprägte Form und gewinnt neue Konturen. „Der Stifter des christlichen römischen Kaisertums und der Entthroner des alten Roms, der Gründer der zweiten Roma am Bosphorus, hatte dem ganzen Mittelalter gegolten als Urheber der weltlichen Herrschaft des Papstes . . . Nun überträgt ihm die Phantasie die Rolle eines Propheten, Vorläufers, Wegweisers der erwarteten großen Wandlung . . . Der versinkende Konstantin gilt als Symbol für die, welche seine Erben sein wollen: für die neuen Herrschernaturen der Renaissance“ (Burdach). Nichts vermöchte das neue Konstantinsbild besser zu erhellen als die Vorgänge in den Sommertagen des Jahres 1347, als Cola di Rienzi nach geglückter Verschwörung gegen den römischen Adel für kurze Zeit Herrscher über die ewige Stadt geworden war. Im lateranensischen, durch die Konstantinstradition geheiligten Baptisterium nahm er im antiken Taufbecken ein Bad und ließ verkünden, daß er „nach empfangenem Bade in der Wanne des glorreichen Kaisers Konstantin“ der Stadt Rom die Herrschaft über den ganzen Erdkreis zuspreche. Von den italienischen Städten, die er für frei erklärte, erhielt Perugia „das Banner Konstantins, den weißen Adler im roten Feld, darunter die Worte Asia, Africa, Europa“. Von den sechs Kränzen, mit denen er sich am 15. August krönen läßt, waren einige aus Kräutern geflochten, die in den Fugen des Konstantinsbogens wucherten . . .

Mehr und mehr wird Konstantin mit der Fortentwicklung des geschichtlichen Bewußtseins zu dem Kaiser, der nur mehr in der aus humanistischer Gelehrsamkeit gespeisten Erinnerung als der erste Herrscher, der im Zeichen des Christengottes siegte, fortlebt. So wandelt Karl V. nach seinem Sieg bei Mühlberg das Cäsarwort „veni, vidi, vici“, mit dem man ihm zu schmeicheln hoffte, in einen Hinweis auf den Sieg Konstantins über Maxentius ab und sagte „veni et vidi, sed vixit Christus“<sup>58</sup>) Auch

Tizian hat sich an Darstellungen Konstantins erinnert, als er Karl V. mit der heiligen Lanze<sup>59)</sup> als Feldherrn zu Pferd gemalt hat<sup>60)</sup>.

Unsere Untersuchung begann mit einer Erwähnung der Reiterstatuen Konstantins und Karls des Großen in der Vorhalle von St. Peter. Sie erwiesen sich im Rahmen eines umfassenden, übergeordneten ikonographischen Programmes als Nachfahren der alten Tradition. Ihren Ort hatte ihnen schon Chrysostomus in der 26. Homilie zum 2. Korintherbrief zugewiesen, wo er von den Gräbern der Märtyrer spricht. Diese seien bedeutsamer als die Paläste der Fürsten. Dafür zeuge nicht nur Rom, sondern auch Konstantinopel, denn, so fährt er fort, „was den Kaisern in ihren Burgen die Türhüter, das sind an den Gräbern der Fischer die Kaiser, jenen kommt der Vorzugsplatz im Hause zu, diese müssen sich mit der Schwelle begnügen“<sup>61)</sup>.

Das Genie Berninis bewahrte das Konstantinsbild von St. Peter vor dem Vergessenwerden. Nicht seiner geschichtlichen Bedeutung, sondern seinem künstlerischen Wert dankt es seine Popularität. Die zugehörigen Tondi mit Konstantins Taufe und der Grundsteinlegung zu St. Peter von Lorenzo Ottone verdeutlichen den alten ikonographischen Zusammenhang. In Cornacchinis Reiterbild Karls (entküllt 1725) auf der gegenüberliegenden Seite schildern die Tondidargestaltungen den Empfang und die Zurüstung Karls für die Krönung in Rom. In Cornacchinis Reiterbild wird deutlich, daß nun auch die künstlerische Kraft erlahmt war, die dem großen Vorwurf allein noch Leben hätte geben können. Das Theatralische, unverbindlich Leere mochte selbst den Zeitgenossen bewußt geworden sein, als sie das Reiterbild Karls aus seinem übergeordneten Zu-

sammenhang herauslösten und es 1729 anlässlich der Aufführung der Oper „Carlo magno“<sup>62)</sup> zur Theaterkulisse herabwürdigten (Abb. 18).

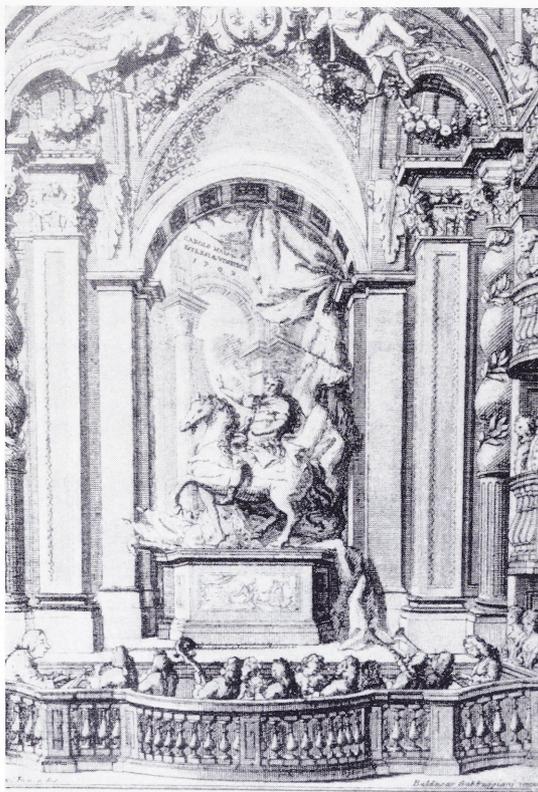


Abbildung 18:  
Opernaufführung vor dem Reiterbild Karls des Großen

<sup>1)</sup> L. von Pastor „Geschichte der Päpste“, XIV, 1, S. 280.

<sup>2)</sup> H. Sedlmayr „Der Bilderkreis von Neu St. Peter in Rom“ in: Epochen und Werke, Wien – München 1960, S. 38.

<sup>3)</sup> Eugen Ewig „Das Bild Konstantins des Großen in den ersten Jahrhunderten des abendländischen Mittelalters“ in: Historisches Jahrbuch, 75. Jahrgang, München – Freiburg, 1956, S. 1 ff.; ders. „Zum christlichen Königs-Gedanken im Frühmittelalter“ in: „Das Königtum, seine geistigen und rechtlichen Grundlagen“, Lindau und Konstanz 1956, S. 7 ff.

<sup>4)</sup> E. Ewig „Das Bild Konstantins“ a. a. O. S. 3.

<sup>5)</sup> H. Siebenhüner „Das Kapitol in Rom“, München 1954, S. 44.

<sup>6)</sup> Zitiert nach H. Doerries „Konstantin der Große“ Stuttgart 1958, S. 37 ff.

<sup>7)</sup> P. E. Schramm „Sphaira, Globus, Reichsapfel“, Stuttgart 1958, S. 17.

<sup>8)</sup> J. Karayamopoulos „Konstantin der Große und der Kaiserkult“ in: Historia V, 1956, S. 341 – 57.

<sup>9)</sup> H. Doerries, a. a. O. S. 37 ff.

<sup>10)</sup> E. Ewig, a. a. O., S. 21.

<sup>11)</sup> Eusebius „Vita Constantini“ III. cf. André Grabar „L'empereur dans l'art byzantin“, p. 43.

<sup>12)</sup> E. Ewig, a. a. O., S. 11.

<sup>13)</sup> J. Straub „Konstantins christliches Sendungsbewußtsein“ in: Das Neue Bild der Antike, S. 386.

<sup>14)</sup> C. Pilger „Konstantinos Helios“ in: Hermes, 36, 1901, S. 47 ff.

<sup>15)</sup> Noch im Christusrelief der Stirnwand des Hadelinusschreines in Visé aus dem 11. Jahrhundert ist diese Tradition lebendig.

<sup>16)</sup> G. Bandmann „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger“, Berlin 1951, S. 164.

<sup>17)</sup> Zitiert nach P. E. Schramm „Karl der Große im Lichte der Staatssymbolik“ in: Karolingische und ottonische Kunst, Werden, Wesen, Wirkung; Wiesbaden 1957, S. 16.

<sup>18)</sup> Et sicut temporibus beati Silvestri Romani pontificis a sanctae recordationis piissimo Constantino Magno imperatore per eius largitatem sanctae Dei catholica et apostolica Romana ecclesia elevata atque exaltata est et potestatem in his Hesperiae partibus largiri dignatus, ita et in his vestris felicissimus temporibus atque nostris . . . amplius quam amplius permaneat, ut omnes gentes quae hic audierint, edicere valeant: „Domine salvum fac regem, et exaudi nos in die qua invocaverimus te; quia ecce novus christianissimus Dei Constantinus imperator his diebus surrexit, per quem omnia Deus sanctae ecclesiae apostolorum principis Petri largiri dignatus est.“ (Codex Carolinus, Nr. 60; M. G. Epp. III, 587; zitiert nach E. Ewig a. a. O., S. 31).

<sup>19)</sup> E. Ewig a. a. O., S. 34.

<sup>20)</sup> Vgl. P. E. Schramm „Die Anerkennung Karls des Großen“ a. a. O., S. 474 ff.

<sup>21)</sup> Vgl. C. Nordenfalk „Die Buchmalerei“ in: Das frühe Mittelalter, Genf 1957, S. 136.

<sup>22)</sup> W. Köhler „Die Hofschule Karls des Großen“, Berlin, 1958, Textband S. 34.

<sup>23)</sup> J. Déer „Das Kaiserbild im Kreuz“ in: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte, Aarau 1955.

- <sup>22)</sup> P. E. Schramm „Herrschaftszeichen und Staatssymbolik“ Band I, Stuttgart 1954, S. 311 f.
- <sup>23)</sup> R. Gaetens „Münzen Karls des Großen sowie der Päpste Hadrian I. und Leo III.“ in: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte II, 1950/1, T. III 2–3.
- <sup>24)</sup> G. Bandmann a. a. O., S. 224.
- <sup>25)</sup> Quelle im Liber Pontificalis und im Codex Farfensis Nr. 124.  
J. Wilpert „Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert“, Freiburg i. Br. 1916.
- <sup>26)</sup> Ch. Ihm „Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts“, Wiesbaden 1960, S. 136.
- <sup>27)</sup> Schüller–Piroli „2000 Jahre St. Peter“, Olten 1950.  
Das Kreuz wurde nach dem Sacco di Roma wegen seines Silberwertes eingeschmolzen, um Kelche, Kandelaber, Statuetten u. a. daraus anzufertigen. Die Kopie zeigt über dem Kopf Christi nochmals die Gestalt des Erlösers in Büstenform. Am Sockel Petrus und Paulus nach Art der Katakombenmedaillons; links und rechts Maria und Johannes.
- <sup>28)</sup> W. Köhler „Die karolingischen Miniaturen“, Band III, Berlin 1960, T. 53.
- <sup>29)</sup> Farbig reproduziert in „Ewiges Rom“ München–Zürich 1960, T. 53.
- <sup>30)</sup> P. E. Schramm „Karl der Große im Lichte der Staatssymbolik“ a. a. O., S. 53.
- <sup>31)</sup> P. Letarouilly „Le Vatican et la Basilique de Saint Pierre de Rome“, Paris 1882; abgeb. bei Th. Hofmann „Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom“, Zittau 1928, Sp. 22.
- <sup>32)</sup> H. von Einem „Zur Deutung des Magdeburger Reiters“ in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1953, S. 43 ff. Anm. 16.  
B. de Montesquiou–Fézensac „L'Arc de Triomphe d'Einhardus“ in: Cahiers archéologiques, 1948, S. 80 f. – Ders. „L'Arc de Triomphe d'Einhardus“ in: Karolingische und Ottonische Kunst, Wiesbaden 1957, S. 43 ff.
- <sup>33)</sup> B. de Montesquiou–Fézensac a. a. O., S. 58.
- <sup>34)</sup> H. Siebenhüner a. a. O., S. 58.
- <sup>35)</sup> C. P. Bock „Die Reiterstatue des Ostgotenkönigs Theoderich vor dem Palast Karls des Großen zu Aachen“, in: Jahrbücher der Vereinigung von Altertumsfreunden in Rheinland, Bonn 1844.  
A. Grimm „Das Reiterstandbild des Theoderich zu Aachen und das Gedicht des Walhafried Strabo darauf“, Berlin 1869.  
J. von Schlosser „Die Reiterstatue des Theoderich in Aachen“, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Band 123.  
H. von Einem „Zur Deutung des Magdeburger Reiters“ a. a. O.  
Zusammenstellung der Literatur über das Aachener Reiterbild bei O. Hartig „Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis“, Bamberg 1939, S. 158/159.
- <sup>36)</sup> H. von Einem a. a. O.
- <sup>37)</sup> Zum Vergleich weist v. Einem auf das sog. Güntertuch (10. Jahrhundert) im Bamberger Domschatz, auf dem ein kaiserlicher Reiter zwischen zwei bekrönten, reichgekleideten Frauengestalten erscheint. Vgl. H. Jantzen „Zur Deutung des Kaiser-Otto-Denkmal in Magdeburg“ in: Repertorium für Kunstwissenschaft 46, 1925, S. 125–133.  
Die Personifikationen der Roma und der Konstantinopolis stützen die Vermutung O. Hartigs („Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis“ a. a. O.), daß es sich beim Magdeburger Reiter um eine Darstellung Konstantins handele. Auch im Bamberger Reiter möchte Hartig Konstantin erkennen.
- <sup>38)</sup> J. Déer „Ein Doppelbildnis Karls des Großen“ in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, S. 140) bezeichnet es als Werk der Ada-Gruppe.
- <sup>39)</sup> Wortlaut des Testamentes mitgeteilt von H. Schroers in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, Köln 1910, S. 108 ff. – Vgl. von Einem a. a. O., Anm. 60.
- <sup>40)</sup> W. F. Volbach „Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters“, Mainz 1952, S. 46.
- <sup>41)</sup> L. M. Hartmann „Geschichte Italiens im Mittelalter“, III, 1, 1908, S. 83; zitiert nach Déer „Ein Doppelbildnis Karls des Großen“ a. a. O., Anm. 196.
- <sup>42)</sup> Vgl. J. Déer „Ein Doppelbildnis Karls des Großen“ a. a. O., S. 141.
- <sup>43)</sup> P. Clemen „Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden“, Düsseldorf 1916, S. 747.
- <sup>44)</sup> A. Goldschmidt „Die deutsche Buchmalerei“ I, München 1928, S. 18, T. 55, Kat. S. 50/51.  
Katalog „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr“, Essen 1956, Nr. 301, S. 182, T. 32.
- <sup>45)</sup> C. Nordenfalk hat die Frage zum ersten Male gestellt. Er möchte an die literarisch bezeugte Konstantinsstatue denken, die „der Kaiser nach seinem Sieg über Maxentius in Rom errichten ließ“. (C. Nordenfalk „Die Buchmalerei“ a. a. O., S. 92). Vgl. J. Strzygowski in Bull. de la société archéol. 5, 1902, S. 28 ff.
- <sup>46)</sup> J. Déer „Ein Doppelbildnis Karls des Großen“ a. a. O., S. 103–156.
- <sup>47)</sup> Vgl. E. Becker „Konstantin der Große der ‚Neue Moses‘“ in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 31, 1910, S. 161 ff.
- <sup>48)</sup> A. Alföldi „The Helmet of Constantine with the Christian Monogram“, in: Journal of Roman Studies 22, 1932, S. 9–23; ders. „The Initials of Christ on the Helmet of Constantine“, in: Studies in Roman Economic and Social History; Princeton 1951, S. 303–11.
- <sup>49)</sup> A. Grabar „L'Empereur dans l'art byzantin“, Paris 1936, S. 32 ff.
- <sup>50)</sup> Zuletzt C. Cecchelli „Il trionfo della croce“, Rom 1953, S. 104 f. und S. 170 f.
- <sup>51)</sup> G. Bandmann „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger“ a. a. O., S. 164.
- <sup>52)</sup> K. Hampe „Das Hochmittelalter“, Münster–Köln 1953, S. 50.
- <sup>53)</sup> H. Hoffmann „Karl der Große im Bild der Geschichtsschreibung des frühen Mittelalters“ (800–1250), Berlin 1919.
- <sup>54)</sup> E. G. Grimme „Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter“, Köln 1957, S. 38 ff.
- <sup>55)</sup> E. Kantorowicz „Kings Advent“ in: Art Bulletin, XXVI, 1944.
- <sup>56)</sup> So die Actus beati Silvestri und die scriptura de inventione crucis Dominicae – Legenden, die im 9. Jahrhundert mit der donatio Constantini verknüpft wurden.
- <sup>57)</sup> Von Konstantinsdarstellungen und -zyklen, die vornehmlich der Geschichte der Kreuzfindung und -verehrung gewidmet sind, seien die Darstellungen des von Gertrud um 1038 dem Braunschweiger Dom geschenkten Tragaltars des Welfenschatzes (Ohio-Museum, Cleveland) mit Reliefbildern Sigismunds, Adelheids, Konstantins und Helenas genannt. Ferner die Grubenschmelzmedaillons auf den Flügeln eines Reliquiendiptychons (Stavelot, wahrscheinlich Godefroid de Claire, um 1150) in der New Yorker Morgan Library und der „Traum Konstantins“ auf dem Triptychonreliquiar für das wahre Kreuz (Lüttich, um 1170) im Schatz der Tongerner Marienkirche.  
In Köln findet sich die Konstantinsdarstellung häufig zusammen mit Helenabildern auf Grund der Bedeutung Helenas und Konstantins für Köln und das Rheinland. So in der inneren westlichen Vorhalle von St. Gereon (nach 1227) und am Eingang des Domchorgestühls. Hier erschienen Konstantin und Silvester gleichsam als „Chorführer der Vertreter der kirchlichen und weltlichen Macht“ (Clemen). – In den Malereien des Domchores nimmt die Silvesterlegende mit 14 Szenen auf 2 Schrankenfeldern einen breiten Raum ein. Durch die heilige Irmgardis, Gräfin von Aspel, war eine Kopfreliquie Silvesters nach Köln gekommen und in einer „argentea herma“ gefaßt worden. Dieses Büstenreliquiar des 14. Jahrhunderts, das auf dem Pilgerblatt Petrus Schonemanns aus dem Jahre 1671 noch abgebildet ist, verschwand im 18. Jahrhundert.
- <sup>58)</sup> W. Braunfels „Tizians Augsburger Kaiserbildnisse“ in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann, Berlin 1956, S. 203 ff.
- <sup>59)</sup> Erstmals hatte Liutprand die heilige Lanze in Verbindung zu Konstantin gebracht. Im Rolandslied heißt es, daß die Spitze der Longinusanlanze in den Griff von Karls Schwert „Joyeuse“ eingelegt gewesen sei (vgl. P. E. Schramm „Herrschaftszeichen und Staatssymbolik“ a. a. O., S. 525). – Um 935 übersandte Rudolf von Burgund dem deutschen König Heinrich I. die heilige Lanze, die „als Konstantinslanze Sinnbild und Beleg für den Anspruch auf Italien und das Kaisertum war“ (Holtzmann).
- <sup>60)</sup> W. Braunfels a. a. O.
- <sup>61)</sup> Migne, P. G. LXI p. 531.
- <sup>62)</sup> H. Tintelnot „Barocktheater und barocke Kunst“, Berlin 1939, S. 199.