

# Die Anfänge des neuzeitlichen Spolienbegriffs bei Raffael und Vasari und der Konstantinsbogen als Paradigma der Deutungsmuster für den Spolienegebrauch

Hans-Rudolf Meier

In seiner 1510 publizierte Beschreibung der neuen und alten Sehenswürdigkeiten („mirabilia“) der Stadt Rom berichtet der Florentiner Kanonikus Francesco Albertini, die Porphyrsäulen in der Kapelle Sixtus' IV., die 1479 als zukünftige Grabkapelle des Papstes am südlichen Langhaus der Peterskirche geweiht worden war, seien „spolia“ aus den Domitiansthermen.<sup>1</sup> In der gleichen Publikation ist von diesen Thermen konsequenterweise von „vestigia [...] dispoliata“, geplünderten Überresten also, die Rede. Albertini war damit, soweit wir sehen, der Erste, der das lateinische Wort „spolium“ im neuzeitlichen Sinn auf die Architektur übertrug. Von „spoliare“ (= der Kleider berauben) abgeleitet, bedeutet der Begriff wörtlich übersetzt das Abgezogene, Abgeschnittene und meint im ursprünglichen Wortsinn Beutestücke, genauer: die dem erschlagenen Feind abgenommene Rüstung. Im 4. Jh. bezeichnet Amianus Marcellinus damit die Beute ganz allgemein, nennt er doch die von Kaiser Julians korrupten Höflingen eingezogenen Tempelschätze „templorum spolia“.<sup>2</sup> Auch im Mittelalter sind es die Beutestücke an sich, die als Spolien bezeichnet werden, so etwa in den Gesta Frederici, wo beschrieben wird, wie die Genuesen zum Reichstag von Roncaglia beladen mit Beutestücken kamen, die sie den Sarazenen abgenommen hatten.<sup>3</sup> Explizit genannt werden dabei als besondere Attraktion exotische Tiere.

### Spolien im „Raffaelbrief“ und in Vasaris Viten

Seit der Renaissance werden als Spolien in Beschreibungen von Architektur jene Bauteile bezeichnet, die von dem Gebäude, für das sie einst geschaffen wurden, entfernt und in einem neuen Kontext wiederverwendet wurden. Das setzt voraus, dass die vorerst ausschließlichen antiken Bauwerke, von denen die so bezeichneten Bauglieder stammten, grundsätzlich als schützenswert ange-

sehen wurden und die Störung ihrer Integrität als Raub erschien, die antiken Reste also nicht mehr primär als natürliche Materiallager gesehen wurden.

Es war freilich nicht Albertinis Schrift, die den Spolien-Begriff als kunst- und architekturgeschichtlichen Fachterminus etabliert hat. Eine größere Wirkung hatte der sog. Raffael-Brief an Leo X., der nur kurz nach Albertinis Werk im zweiten Jahrzehnt des 16. Jhs. verfasst wurde. Darin ist erstmals von Spolien im Zusammenhang mit jenem Monument die Rede, das in der Kunstgeschichte gleichsam paradigmatisch für den Beginn der Spolienarchitektur steht: dem Konstantinsbogen in Rom. Grundtenor des Briefes an den Papst ist die Klage über den Verfall der Denkmäler Roms, der in der Spätantike begonnen habe.<sup>4</sup> Der Niedergang der Architektur habe dabei nach dem der andern Künste eingesetzt. Das zeige sich beispielsweise am Konstantinsbogen, dessen Komposition schön und gut sei „in allem, was die Architektur betrifft; aber die Skulpturen desselben Bogens sind dumm und schlecht in Entwurf und Ausführung. Die Spolien aus der Zeit der Kaiser Trajan und Antonius Pius sind dagegen hervorragend und im Stil vollkommen.“<sup>5</sup>

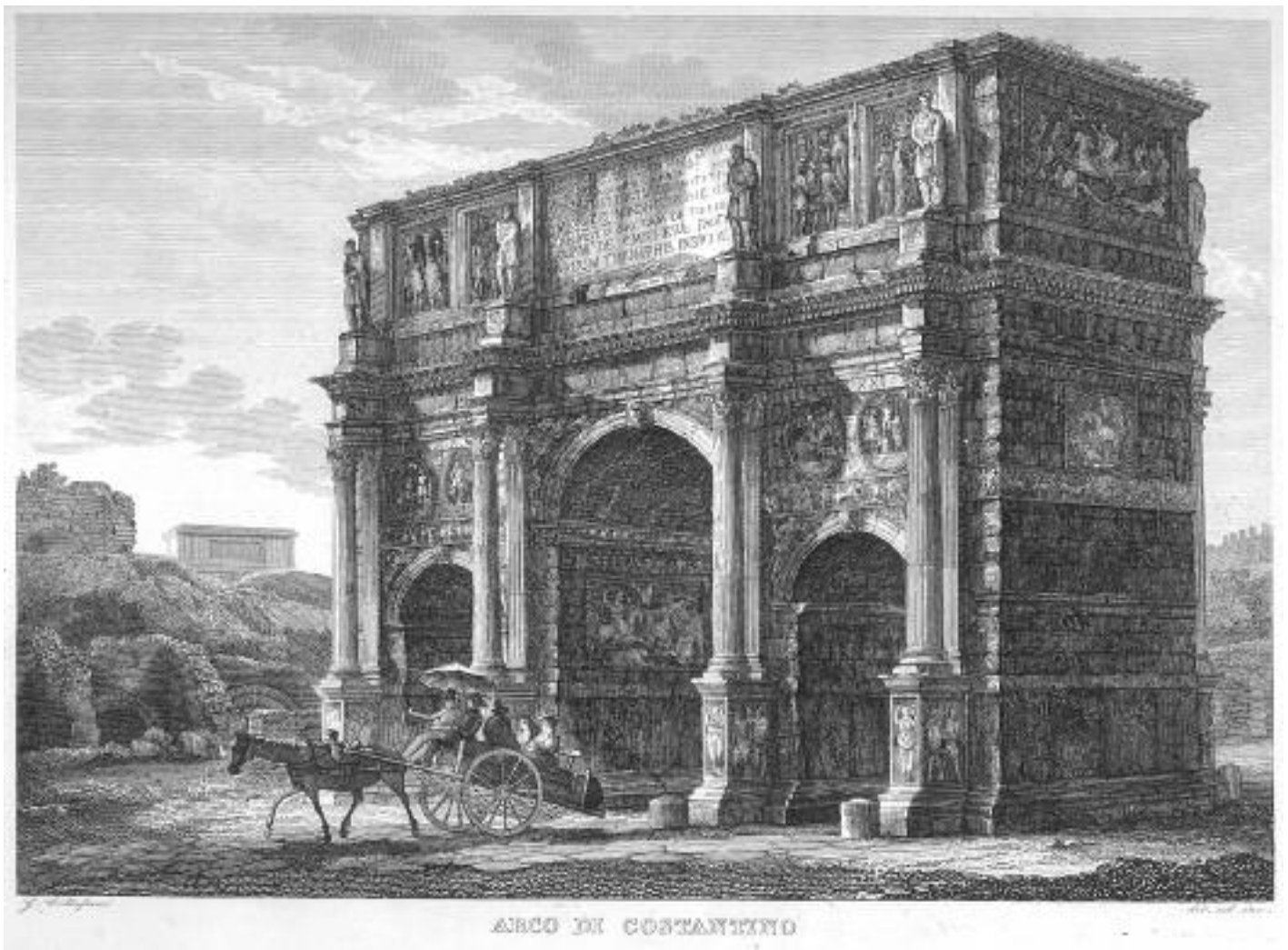
Als Autor oder zumindest Mitverfasser des in drei Exemplaren überlieferten Briefes gilt Raffael, was dem Schreiben zu entsprechender Beachtung in der Forschung verholfen hat. Da die erste Edition freilich erst 1733 erfolgte, dürfte der unmittelbare Anteil dieses Schreibens an der Verbreitung des Spolienbegriffs eher gering gewesen sein. Anders dagegen die Bedeutung von Giorgio Vasari, der sowohl Albertinis Schrift als auch den sog. Raffaelbrief gekannt haben dürfte.<sup>6</sup> Wie für weitere bis heute nachwirkende kunstgeschichtliche Topoi ist Vasari wohl auch für den Eingang des Spolienbegriffs in die Forschung verantwortlich, ist doch in seinen Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten mehrfach von „spolie“, gelegent-

lich auch von „spoliare“ oder „spoliato“ die Rede.<sup>7</sup> Dabei verwendet Vasari die Begriffe derart selbstverständlich, dass wir annehmen können, sie seien im 16. Jh. für das damit beschriebene Faktum allgemein verständlich und gebräuchlich gewesen.

Im Proömium der zweiten Auflage seiner „Vite“, die unter anderem zeigen sollten, wie nach dem Niedergang im Mittelalter die Renaissance der Künste mit Giotto und Cimabue ihren Beginn in der Toskana nahm, beschreibt auch Vasari den Konstantinsbogen als Exempel für den zunehmenden Verfall der Kunst in spätrömischer Zeit: Für diesen Niedergang der Künste „können jene Werke der Skulptur und der Architektur deutliches Zeugnis geben, die zur Zeit Konstantins in Rom geschaffen wurden, v.a. der Triumphbogen, der ihm das römische Volk beim Kolosseum errichtete. Wie man dort sieht, bediente man sich aufgrund des Fehlens guter Meister nicht nur Geschichten aus Marmor [d.h. narrativer Reliefs] aus der Zeit Trajans, sondern auch Spolien, die von verschiedenen Orten in Rom herbeigeführt wurden. Und wer erkennt, dass die Opferdarstellungen in den Tondi, d.h. die Skulpturen im Halbreief und ebenso die (Statuen der) Gefangenen und die großen erzählenden Reliefs, die Säulen, die Gebälke und die anderen früher hergestellten Ornamente und Spolien ausgezeichnete Arbeiten sind, erkennt auch, dass jene Werke, die als Füllung von zeitgenössischen Bildhauern gemacht wurden, äußerst plump sind, genauso wie einige kleinfigurige Marmorreliefs unter den Tondi und die Sockelzone, wo einige Viktorien dargestellt sind, sowie zwischen den Bögen an den Seiten gewisse Flüsse, die sehr ungelentk so gefertigt sind, dass man fest glauben kann, die Bildhauerkunst habe bereits damals begonnen, das Gute zu verlieren; und doch war das alles noch vor den Goten und den anderen barbarischen und fremden Völker, die zusammen mit Italien auch die ganzen besseren Künste zerstörten.“<sup>8</sup>

### Spolien als Zeichen künstlerischen Unvermögens

Vasari konkretisiert, was im Raffaelbrief nur implizit enthalten war: Die Wiederverwendung älterer Reliefs am spätantiken Ehrenbogen ist für ihn die Folge der Absenz von fähigen zeitgenössischen Bildhauern („maestri buoni“). Damit nimmt er zu einer der in der späteren Debatte um die Funktion und Bedeutung



von Spolien immer wieder diskutierten Fragen eindeutig Stellung. Die Spolienverwendung als Kompensation eines Mangels ist eine auch heute noch vertretene Sichtweise: „Zeitgenössische Werkstätten waren offenbar nicht mehr imstande, ein umfangreiches und anspruchsvolles Dekorationsprogramm bestehend aus Reliefs und Bauplastik in hoher Qualität und in angemessener Zeit herzustellen, so dass man sich bereit fand, sogar älteren Staatsdenkmälern die geeigneten Werkstücke zu entnehmen. Die hohe Wertschätzung des älteren Spolienmaterials und die Einsicht in die eigenen mangelnden Kräfte, Gleichwertiges herstellen zu können, werden hier deutlich fassbar.“<sup>9</sup> Mit dem Faktor Zeit, den Hugo Brandenburg hier einbringt, knüpft er an eine zweite praktisch argumentierende Deutungsebene für die Spolienverwendung an, für die als prominenter Vorläufer Jacob Burckhardt zu nennen wäre. Dieser sah im Konstantinsbogen „ein Werk der Hast und Eile“, das

von Senat und Volk von Rom dem Kaiser nach dessen Sieg an der Milvischen Brücke rasch errichtet worden sei, weshalb man sich bereits vorhandener Elemente bediente und einen trajanischen Triumphbogen beraubt habe.<sup>10</sup> Tatsächlich spricht Burckhardt von „Raub“<sup>11</sup> und ist damit nahe an der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Spolie, der in seinem Werk soweit ich sehe nicht vorkommt. Die deutlich negativ geprägte Wortwahl entspricht Burckhardts Gesamtbeurteilung des Konstantinsbogens, die er mit seinen Zeitgenossen teilte. Entsprechend fasste 1901 Alois Riegl den damaligen Stand der Dinge zusammen, es habe „hinsichtlich der ästhetischen Wertschätzung der Konstantinsreliefs [...] bisher im allgemeinen keine Meinungsverschiedenheiten“ gegeben, und es seien die Nachsichtigsten gewesen, „die dabei den entschuldigenden Umstand geltend machten, dass der Konstantinsbogen in großer Eile hätte aufgeführt werden müssen, was sich ja schon aus

der Verwendung ergebe, die einzelne Reliefs von abgebrochenen älteren Werken daran gefunden haben.“<sup>12</sup> Riegl freilich ließ es damit nicht bewenden und versuchte in seiner „Spätömischen Kunstindustrie“, mit der er die Grundlagen für eine Neubeurteilung der spätantiken Kunst legte, auch die Qualitäten der konstantinischen Reliefs zu zeigen. Den Spolienbegriff findet man allerdings auch bei Riegl nicht, ging es ihm doch um die neu gefertigten und nicht die wiederverwendeten Bauglieder.

Die positive Neubewertung der spätantiken Kunst im 20. Jh. bewirkte auch eine neue Sicht auf den Konstantinsbogen und damit auf die Spolienverwendung. Jedenfalls überwiegt in der jüngeren Forschung die Antithese zu den utilitaristischen Erklärungsmustern, wie sie mit deutlich negativer Färbung von Vasari bis Burckhardt zu finden sind.

Um das Problem und die Bedeutung von Konstantins Triumphbogen für die

1 Der Konstantinsbogen im mittleren Drittel des 19. Jhs. (Gaetano Cottafavi, *Raccolta delle principali vedute di Roma e suoi contorni*, Rom 1837)

Spolienfrage zu verstehen, gilt es kurz zurückzublenden: Noch brauchbare Bauglieder aus älteren, in der Regel wohl obsoleten Bauten für neue Gebäude wiederzuverwenden, ist seit den Anfängen der Baukunst ein alltäglicher Vorgang. Spätestens seit der römischen Kaiserzeit sind auch erste gesetzliche Bestimmungen bekannt, welche die Entfernung von Ziergliedern von alten Gebäuden zum Schmuck von Neubauten regeln, indem sie diese einschränken.<sup>13</sup> Dass aber auch zentrale Staatsmonumente und damit Bauten mit höchstem repräsentativen Anspruch und Aufwand mit Altmaterial errichtet wurden und man dies auch deutlich zeigte, ist ein vor der Spätantike weitgehend unbekanntes Phänomen. Wenn zuvor einmal, wie für den augusteischen Apollo-Sosianus-Tempel auf dem römischen Marsfeld, ein griechischer Tempelgiebel demontiert und nach Italien überführt wurde, so verwendete man ihn am neuen Ort – zwar umgedeutet im Sinne einer „interpretatio romana“ – in seiner ursprünglichen architektonischen Funktion wieder.<sup>14</sup> Auch als Septimius Severus (193-211) die unter Augustus errichtete Porticus Octaviae in Rom restaurierte und dafür auf Spolien zurückgriff, wurden die älteren Bauglieder in ihrer angestammten architektonischen Funktion versetzt.

Erst an der Schwelle vom 3. zum 4. Jh. fand dann der für die Architekturgeschichte folgenreiche und zukunftsweisende Wandel statt, der sowohl als Zeichen einer neuen Ästhetik als auch eines gewandelten Geschichtsbewusstseins zu gelten hat. Aus der Zeit Diokletians (284-305) sind mehrere Spolienbauten überliefert, und möglicherweise ist sogar schon unter Kaiser Aurelian (270-275) im sog. Arco di Portogallo (oder Arcus triumphalis) eine Art Vorläufer des Konstantinsbogens zu finden.<sup>15</sup> Jedenfalls waren in dem 1662 zerstörten Bau, der die römische Via Lata (heute Via del Corso) überspannte, hadrianische Reliefplatten verbaut, die offensichtlich aus einem anderem – nämlich funerals – Zusammenhang stammten. Dennoch bleibt der Konstantinsbogen aufgrund seiner Erhaltung, seiner Qualität und seines Entstehungszusammenhangs an einem – zumindest rückblickend – welthistorischen Wendepunkt der Initialbau der Spolienarchitektur par excellence.

### Der Konstantinsbogen

Grundlegend für die Erforschung des Konstantinsbogens und die seitherige

Beurteilung durch die Fachwelt ist die Monografie, die der norwegische Archäologe Hans Peter L'Orange zusammen mit dem deutschen Bauforscher Armin von Gerkan 1939 publizierte.<sup>16</sup> Während dieser die extensive Spolienverwendung noch im Sinne Burckhardts mit den knappen drei Jahren zwischen Konstantins Sieg an der Milvischen Brücke und den Decennalienfeiern von 315 erklärte, legte L'Orange das Fundament für eine ganz andere, nämlich ideologisch begründete Interpretation. Ausgehend von der Beobachtung, dass die erhaltenen Kaiserportraits in den wiederverwendeten Reliefs alle für die Montage am Triumphbogen überarbeitet worden waren und die meisten dieser umgearbeiteten Köpfe nun die Züge Konstantins tragen,<sup>17</sup> schloss er von dieser gezielten Intervention auf eine ebenso überlegte Auswahl der Spolien. Er fragte sich deshalb, ob Konstantin mit der Wahl gerade dieser Reliefs sich vor den Römern „als Novus Trajanus, Novus Hadrianus, Novus Marcus [...] als Garant des tief ersehnten, durch ihn wieder heraufgeführten ‚Saeculum Aureum‘“ präsentieren wollte.<sup>18</sup> Bis in die jüngste Gegenwart hat die nachfolgende Forschung diese Frage zu meist bejaht, gerade weil man davon ausgeht, dass Konstantin selbst bzw. ein enger Vertrauter für das Programm des Bogens verantwortlich waren oder dieses zumindest abgesegnet haben.<sup>19</sup> Nahegelegt wird dies nicht zuletzt durch signifikante Abweichungen im Bildprogramm des Bogens im Vergleich zu älteren Ehrenbögen wie jenen für Titus oder Septimius Severus. Auffallend ist v.a. die Abwesenheit der traditionsreichen und für ein kaiserliches Ehrenmonument essentiellen Szenen der Triumphprozession und des Opfers auf dem Kapitol. Beide Szenen wären am Denkmal Marc Aurels, das man für den Konstantinsbogen plünderte, vorhanden gewesen. Noch heute lässt sich dies an den drei in den Kapitolinischen Museen aufbewahrten Reliefs, die aufgrund ihres Stils, ihrer Thematik und ihrer Dimensionen vom selben Monument stammen wie die acht Reliefs an den Längsseiten der Attika des Konstantinsbogens, leicht überprüfen: Sie zeigen Marc Aurel beim Opfer, auf dem Triumphwagen und bei der Unterwerfung gefangener Barbaren.<sup>20</sup> Dass gerade diese drei Reliefs nicht berücksichtigt wurden, kann in naheliegender Weise mit Rücksichten auf Konstantins Sympathien für die christliche Kirche erklärt werden.<sup>21</sup>

Durch die Erkenntnisse der modernen Forschung verlieren die Begründungen

von Burckhardt und Vasari für den Einsatz von Spolien an Gewicht. Daran vermögen auch jüngste Versuche, das Pendel wieder von der Programmatik in Richtung Pragmatik zu bewegen, nichts wirklich zu ändern.<sup>22</sup> Denn wäre es bei der Errichtung des Bogens hauptsächlich um Zeit- und Kostenersparnis gegangen, hätte man sich die Mühe der Überarbeitung der Porträts ersparen können, zumal die Anpassungen derart unauffällig blieben – und damit offensichtlich auch in der Qualität nicht abfielen –, dass sie weder von Vasari noch von Burckhardt registriert wurden. Das wiederum lässt ein anderes ideologisches Interpretationsmodell unwahrscheinlich erscheinen, dessen Kern im diametralen Gegensatz zu dem von L'Orange und seiner Nachfolger steht. Nicht der Rekurs auf das goldene Zeitalter wäre nach dieser These der Grund für die Umarbeitungen gewesen, sondern vielmehr jener auf die Tradition der „damnatio memoriae“, der bewussten Auslöschung aller personalen Zeichen – v.a. von Inschriften und Porträts – ungeliebter Vorgänger.<sup>23</sup> Der Verweis auf ältere Vergleichsbeispiele lässt freilich unberücksichtigt, dass dort jeweils bestehende Denkmäler verletzt wurden. Am Konstantinsbogen hätte man sich dagegen die Mühe gemacht, die Zeugnisse der scheinbar verachteten Vorgänger – und warum gerade dieser? – zuerst aus- und in ein neues Bauwerk einzubauen, nur um sie dann zu verändern. Auch in diesem Fall stellt sich die Frage, welche die modernen, ideologiebetonten Interpretationen insgesamt allzu leicht außer Acht lassen und damit letztlich die jüngste nachmoderne Wende provozierten, nämlich die der Sichtbarkeit, der Wahrnehmung der Spolien überhaupt. Dass die spätantiken Betrachter, anders als dann Vasari und Burckhardt, die überarbeiteten Köpfe als solche erkannten, ist unwahrscheinlich. Leichter zu erfassen sind die Stilunterschiede zwischen den mittelkaiserzeitlichen und den neu angefertigten konstantinischen Reliefs,<sup>24</sup> ganz im Gegensatz zu den Differenzen innerhalb der Spolien, die zwar Raffael erkannt zu haben scheint, die danach aber wieder lange unbeachtet blieben. Ob aber viele Römer in der Spätantike die spolierten Werke auch richtig einordnen und damit deren Bedeutung – im negativen oder im positiven Sinne – verstehen konnten, ist fraglich. Spätestens im Frühmittelalter war mit der Identifizierung der Reiterstatue Marc Aurels mit Kaiser Konstantin die Differenz aufgehoben. Viel leichter zu sehen war dagegen für den



2 Rom,  
Konstantinsbogen,  
Gesamtansicht,  
Nordseite

spätantiken Betrachter, dass Konstantins Bogen eine lange imperiale Bautradition fortführte, seine Vorgänger aber an Größe und Reichtum der Dekoration übertraf. Zu vermuten ist, dass dies auch Konstantins Verständnis seiner eigenen Stellung in der Reihe der Kaiser spiegelte.

### Distinktion oder Integration?

Was bleibt, ist eine Differenz zwischen der Intention und der Rezeption des Bogens; führt eine Analyse der ersteren zur Betonung distinguierender Aspekte, so die der letzteren zur Hervorhebung integrativer Momente. Damit sind zwei grundsätzlich polare Kategorien angesprochen, welche das Spektrum der Anwendungsmöglichkeiten und -intentionen der Spolienverwendung beschreiben: Setzt man die Spolien so ein, dass sie im Neubau quasi aufgehen bzw. plant diesen so, dass er die Spolien völlig integriert, oder will man mit den Spolien bewusst einen Bruch, zumindest eine Differenz inszenieren, zeigen, dass hier etwas Fremdes eingefügt wurde? Um diese für das Verständnis der Spolienverwendung essentielle Frage kreist ein Großteil der modernen Interpretationen von Spolienbauten.

Allerdings zeigt das Beispiel des Konstantinsbogens auch, wie diese Kategorien von den Rezeptionsbedingungen abhängig sind: L'Orange konnte die überarbeiteten Köpfe vom Gerüst aus erkennen und dokumentieren, was den früheren Betrachtern nicht möglich war. Die heutige Bauforschung geht noch näher an ihre Objekte heran und kann durch exakte Analysen Differenzen feststellen, deren Erkennbarkeit kaum intendiert war. So erweist sich nach neueren Untersuchungen beispielsweise Bramantes Tempietto in S. Pietro in Montorio zu Rom als Spolienbau, dessen Wahrnehmung freilich keineswegs auf Heterogenität, sondern dezidiert auf Idealität angelegt war.<sup>25</sup> Die entsprechenden Fragestellungen und Methoden vorausgesetzt, lässt sich also selbst dort differenzieren, wo einst Integration intendiert war. Daraus resultieren erneut Unsicherheiten, zumal wir nur in seltenen Fällen über zeitgenössische Quellen verfügen, welche die Intentionen der Spolienverwendung erhellen. Nicht sehr viel häufiger sind wir über die genaue Herkunft der Spolien informiert. Gerade für eine Interpretation, welche auf die „Bedeutung“ der Spolien zielt, wäre dies aber unerlässlich, will man sich nicht völ-

lig ins Feld der Spekulation begeben. Noch einmal sei dies an einem Deutungsversuch des Konstantinsbogens exemplifiziert: Pietro Barceló bringt die Wiederverwendung der trajanischen Reliefs zusammen mit den Reitertruppen, die auf Maxentius' Seite kämpfend von Konstantin an der Milvischen Brücke besiegt wurden.<sup>26</sup> Das Lager dieser „Equites singulares“ ließ der siegreiche Konstantin danach schleifen, um in diesem Gebiet seine Lateransbasilika zu errichten. Um dies plakativ zu veranschaulichen, habe – so Barceló – Konstantin die Reliefs von einem Monument der zerstörten Kaserne an seinen Ehrenbogen übertragen lassen. Die Schwächen dieser Deutung sind evident: Sie krankt nicht nur daran „dass die hier vermutete Herkunft der Friessegmente unbeweisbar und mithin wenig wahrscheinlich bleibt; irritieren muss es zugleich, dass das zitierte Deutungsmodell nur einen der drei älteren Spolienzyklen betrifft.“<sup>27</sup>

Es zeigt sich, dass der Konstantinsbogen als Einstieg in das Phänomen der Spolienarchitektur nicht nur deshalb besonders geeignet ist, weil er am Anfang einer Ära der Wiederverwendung von Baugliedern und zugleich am Anfang des

3 Rom,  
Konstantinsbogen,  
Hadrianische Spolie  
mit Jagdszene.  
Der Kopf des  
Kaisers ist über-  
arbeitet und trägt  
die Züge  
Konstantins



Forschungsinteresses an diesem Phänomen steht, sondern weil die verschiedenen Deutungen, die er erfahren hat, auch exemplarisch die unterschiedlichen Ansätze, Methoden und Modelle ihre (meist ungenannten) Prämissen und die damit verbundenen Probleme offenbaren.

*Hans-Rudolf Meier, Prof. Dr. phil., ist Professor für Denkmalkunde und angewandte Bauforschung an der TU Dresden.*

Anmerkungen

1 Francisco Albertino, *Opusculum de mi-*

*rabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, hier zit. nach der Basler Ausgabe 1519, fol. 79v; zum Folgenden ebd., fol. 18v. Die Kapelle ging mit dem Altbau bei der Errichtung des neuen Petersdoms unter. Zu Albertinis Werk vgl. J. v. Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neue-*

## Spolien



4 Rom,  
Konstantinsbogen,  
Hadrianische Spolie  
mit Opfer an Apoll.  
Der Kaiserkopf ist  
überarbeitet und  
trägt die Züge  
von Constantius  
Chlorus  
oder von Licinius

ren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 186ff.

2 Amm. Marc. Hist Rom. 22.4, 3.

3 „Venerunt [...] legati lanuensium, qui non longe ante hec tempora, captis in Hispania inclitis civitatibus et in sericorum pannorum opificio prenovilissimis Almaria et Ulixibona, Sarracenorum spo-

liis onusti redierant, leones, strutiones, psitacos cum ceteris pretiosis muneribus principi presentantes.“ Ottonis episcopi frisigensis et Rahewini Gesta Friderici seu rectius Cronica. Die Taten Friedrichs oder richtiger Cronica, übs. von Adolf Schmidt, hrsg. von Franz-Josef Schale (Ausgewählte Quellen zur Deutschen

Geschichte des Mittelalters, Bd. 17), Darmstadt 2000, S. 314f.

4 Georg Germann, Raffaels „Denkmalpflegebrief“, in: Die „Denkmalpflege“ vor der Denkmalpflege. Akten des Berner Kongresses 30.6.-3.7.1999, hrsg. von Volker Hoffmann mit Jürg Schweizer und Wolfgang Wolters (Neue Berner

- Schriften zur Kunst, Bd. 8), Bern u.a. 2005, S. 267-286.
- 5 „[...] il comportamento del quale è bello e ben fatto in tutto quel che appartiene all'architettura, ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono. Quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e di Antonino Pio sono eccellentissime e di perfetta maniera." Lettera a Leone X, hrsg. von Renato Bonelli, in: Arnaldo Bruschi et. al., *Scritti rinascimentali di architettura* (Trattati di architettura Vol. 4), Mailand 1978, S. 459-484, hier S. 474f.; deutsch zit. nach Georg Germann, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1987, S. 99.
  - 6 Arnold Nesselrath, *Raphael's Archaeological Method*, in: Raffaello a Roma, Rom 1986, S. 365.
  - 7 Nachweis aller Varianten und deren Verteilung auf die Bände und Editionen bei: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (nella redazioni del 1550 e 1568), *Indice di frequenza*, a cura di Paola Barocchi et al., Bd. I, Pisa 1994, S. 421.
  - 8 „E di ciò possono rendere chiara testimonianza l'opere di scultura e d'architettura che furono fat[te] al tempo di Gostantino in Roma e particolarmente l'arco trionfale fattogli dal popolo romano al Colosseo, dove si vede che, per mancamento di maestri buoni, non solo si servirono delle storie di marmo fatte al tempo di Traiano, ma delle spoglie ancora condotte di diversi luoghi a Roma. E chi conosce che i vóti che sono ne' tondi, cioè le sculture di mezzo rilievo, e parimente i prigionieri e le storie grandi e le colonne e le cornici et altri ornamenti fatti prima e di spoglie, sono eccellentemente lavorati, conosce ancora che l'opere le quali furono fatte per ripieno dagli scultori di quel tempo sono goffissime, come sono alcune storiette di figure piccole di marmo sotto i tondi et il basamento da piè, dove sono alcune vittorie, e fra gli archi dalle bande certi fiumi che sono molto goffi e si fatti che si può credere fermamente che insino allora l'arte della scultura aveva cominciato a perdere del buono; e nondimeno non erano ancora venuti i Goti e l'altre nazioni barbare e straniere che distrusono insieme con l'Italia tutte l'arti migliori." Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (nella redazioni del 1550 e 1568), Vol. II, Testo, Florenz 1967, S. 14 (Übs. d. Aut.).
  - 9 Hugo Brandenburg, *Die Verwendung von Spolien und originalen Werkstücken in der spätantiken Architektur*, in: Joachim Poeschke (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München 1996, S. 11-48, hier S. 18.
  - 10 Jacob Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Grossen*, hrsg. von Bernhard Wyss, Bern o.J. [1950], S. 315 und 395.
  - 11 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Neudruck der Urausgabe, Leipzig 1924, S. 34.
  - 12 Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927 (Reprint Darmstadt 1973), S. 89f.
  - 13 *Senatusconsultum Hosidianum* (unter Claudius i.J. 44) und *Senatusconsultum Acilianum* (unter Hadrian i.J. 122); dazu J. Michael Rainer, *Bau- und nachbarrechtliche Bestimmungen im klassischen römischen Recht*. Grazer rechts- und staatswissenschaftliche Studien Bd. 44, Graz 1987, S. 285ff.
  - 14 Eugenio La Rocca, *Der Apollo-Sosianus-Tempel*, in: *Kaiser Augustus und die verlorenen Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlin 7.6.-14.8. 1988, Berlin 1988, S. 121-136.
  - 15 Urbano Barberini et al., *Via del Corso*, Rom 1961, S. 34ff. Die Datierung des Bogens ist umstritten. Hans Peter L'Orange/A. von Gerkan, *Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939, S. 210f. halten den Bogen für diokletianisch; Mario Torelli, *Arco di Portogallo*, in: Eva Margareta Steinby, *Lexicon Topographicum Urbis Romae I*, Rom 1993, S. 77-79.
  - 16 L'Orange/ von Gerkan (wie Anm. 15), zuletzt zum Konstantinsbogen u.a.: Patrizio Pensabene/C. Panella (Hrsg.), *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria* (Studia archeologica), Rom 1999; Paolo Liverani, *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 111 (2004), S. 383-434; vgl. auch Dale Kinney, *Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia*, in: *The Art of Interpreting* (Papers in Art History from The Pennsylvania State University Vol. IX), Pennsylvania 1995, S. 52-67, bes. S. 56-58; Hans-Rudolf Meier, *Christian Emperors and the Legacy of Imperial Art*, in: *Imperial Art as Christian Art – Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Peritinentia 15 (N.S. 1; 2001), S. 63–75.
  - 17 Zwei davon abweichende bärtige Gesichter identifiziert L'Orange (S. 172) noch als Darstellungen von Licinius und sah im Ganzen deshalb ein Monument tetrarchischer Staatsrepräsentation; inzwischen sieht man in diesen Köpfen Konstantins Vater Constantius Chlorus, was dem Bogen eine stärker auf Konstantin persönlich zugeschnittene Aussage gibt. Zur Neuidentifizierung Raissa Calza, *Un problema di iconografia imperiale sull'Arco di Costantino*, in: *Atti della Pontif. Accademia Romana di archeologia Ser. III. Rendiconti*. 32 (1959/60), S. 133-161; vgl. auch Jens Rohmann, *Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 105 (1998), S. 259-282.
  - 18 L'Orange/ von Gerkan (wie Anm. 15), S. 191.
  - 19 Zur Diskussion, ob der Kaiser oder der Senat für das Programm verantwortlich zeichnete, vgl. Jas Elsner, *From the culture of spolia to the cult of relics: the Arch of Constantine and the genesis of late antique forms*, in: *Papers of the British School at Rome* 68 (2000), S. 149-184, bes. S. 171.
  - 20 Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Bd. 2: *Die städtischen Sammlungen*, Tübingen 1966, S. 255ff., Nr. 1444; ebd., S. 256: „Dazu kommt, dass sich unsere drei Reliefs in der Kirche S. Martina befanden, in der weiterer ‚Abfall‘ eingemauert war, den man am Konstantinsbogen nicht verbaut hatte“.
  - 21 José Ruyschaert, *Essai d'interprétation synthétique de l'arc de Constantin*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 35 (1962/63), S. 79-100, bes. S. 96f.
  - 22 Liverani (wie Anm. 16); Robert Coates-Stephens, *Attitudes to "Spolia" in some late antique texts*, in: Luke Lavan/ William Bowden (Hrsg.), *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*, Leiden/Boston 2003, S. 341-358.
  - 23 So z.B. Ingo Herklotz, in: *Journal für Kunstgeschichte* 2 (1998), S. 106.
  - 24 Zumindest Del Pozzos Zeichner Pietro Testa neigte aber dazu, die Differenzen einzueben, Vgl. Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28), München 1999, S. 146 und Abb. 8-10.
  - 25 Manfred Schuller, *Pflege des Denkmals oder Denkmal der Pflege?*, in: Hoffmann et al. 2005 (wie Anm. 4), S. 249-266.
  - 26 Pietro Barceló, *Una nuova interpretazione dell'arco di Costantino*, in: G. Bonamente/F. Fusco (Hrsg.), *Costantino il Grande dall'antichità all'umanesimo*, Macerata 1992, Bd. 1, S. 105-114.
  - 27 Herklotz (wie Anm. 23), S. 106.

DG

1/1

s/w