

DAS THEMA DER 'KONSTANTINSCHLACHT' PIERO DELLA FRANCESCAS

von Frank Büttner

Der Freskenzyklus mit der Darstellung der Kreuzeslegende in der Kirche S. Francesco in Arezzo ist als Hauptwerk des Piero della Francesca gut bekannt und oft behandelt worden.¹ Auch die Fragen der Ikonographie dieser Fresken sind in jüngerer Zeit verschiedentlich Gegenstand eigener Untersuchungen gewesen.² Die Frage nach dem Thema und der Bedeutung der Darstellung der Konstantinschlacht (Abb. 1), jenes Freskos, das im untersten Feld der rechten Wand der Chorkapelle zu sehen ist, wurde dabei jedoch zu schnell als problemlos und schon beantwortet angesehen. Dem unbefangenen Beobachter hätte eigentlich der eklatante und doch nie aufgeklärte Widerspruch zwischen dem stets behaupteten Thema des Freskos und der Darstellung des Piero auffallen müssen.³ "La fuga e la sommersione di Massenzio" nannte Vasari das Bild⁴ und der in der neueren kunsthistorischen Literatur übliche Titel lautet: "La vittoria di Costantino su Massenzio".⁵

Die *Legenda Aurea*, jenes Sammelwerk des Jacobus de Voragine, das nach allgemeiner Annahme dem Freskenzyklus Pieros als Quelle diente⁶, gibt uns folgenden Bericht von der Maxentiuschlacht: "... abbiendo assalito Massenzio imperadore lo 'mperio de' romani, Costantino imperadore venne a combattere con Massenzio appresso il ponte di Albino. Essendo dunque Costantino molto angoscioso, e levando gli occhi spesso al Cielo per esserli mandato aiuto, vide per sonno, a la parte del levante in cielo, il segno de la Croce, isplendente di splendore di fuoco e angeli che li stavano presenti e dicevano a lui: 'O Costantino, in questo segno vincerai'. E ... mentre che Costantino si maravigliava quello che ciò fosse, la notte sopravvegnete gli apparve Cristo col segno che quelli vide nel cielo, e comandò che fosse fatta una figura del segno, la quale apportasse aiutorio a l'entrate de le battaglie. Allora Costantino fatto lieto e già sicuro de la vittoria, si si disegnò ne la fronte il segno de la Croce ch' egli aveva veduto in cielo, e trasforma il gonfalone da combattere in segnali de la Croce, e porta in mano diritta una croce d'oro. Poscia pregò Domenedio che nol lasciasse macolare la sua mano diritta, la quale avea armata col segno di salute, col sangue de' romani; ma che, senza ispargimento di sangue, gli desse vittoria di quello tiranno. Ora avea Massenzio fatto fare la trappola, composte le navi al fiume, e posti e' ponti disotto ad iguagliare. E approssimandosi già Costantino al fiume, Massenzio gli si fece incontro con pochi molto tosto, e comandò che gli altri gli tenessero dietro; e dimenticandosi de l'opera ch'elli avea fatta, saltò in sul ponte con alquanti, e de la trappola con che volle ingannare Costantino, rimase ingannato, e affondò nel fiume profondo."⁷

Was zeigt nun das Fresko? Von der linken Seite her, wo sich in der Kapelle auch die Darstellung des in seinem Zelt schlafenden Konstantin befindet, rückt das Heer des römischen Kaisers vor und hat schon den Fluß, den uns Piero fast in der Bildmitte zeigt, erreicht. Eng zusammengedrängt stehen in der linken Bildhälfte die Reiter, und ihre Lanzen bilden einen dichten, leicht nach rechts sich neigenden Wald. Die Hauptfiguren, mit denen das Fresko links anhebt, sind die Trompetenbläser und die ganz unverdeckte Gestalt eines mit einer Keule bewaffneten Reiters auf einem weißen Pferd, das sich auf die Hinterbeine gestellt hat und lossprengen möchte. Weitgehend verdeckt von einem Ritter in silberner Rüstung auf braunem Pferd reitet Konstantin dem Zug voran. Sein mit einer Krone geschmückter spitzer Hut zeichnet ihn aus. In der



1 Piero della Francesca, Konstantinschlacht. Arezzo, S. Francesco.

ausgestreckten rechten Hand hält er ein kleines weißes Kreuz. Dieses Kreuz ist gegen jene Reiter gerichtet, die rechts jenseits des Flusses zu sehen sind. Unmittelbar vor Konstantin zeigt uns Piero einen Reiter in brauner Rüstung auf dunkeltem Pferd, der offensichtlich als letzter der nach rechts davon eilenden Schar den Fluß durchquert. Während die Hinterbeine des Pferdes noch im Wasser stecken, hat es mit den Vorderhufen schon festen Boden gewonnen und es ist dabei, sich aus dem Wasser herauszuarbeiten. Das letzte Bildviertel rechts, das die fliehenden Gegner Konstantins zeigt, ist leider stark zerstört. Protagonist dieser Gruppe war ein von Vasari besonders gelobter Bogenschütze, der kaum bekleidet auf einem ungesattelten Pferd saß.⁸ Heute ist von diesem 'Sarazenen' kaum mehr etwas zu sehen, doch können wir uns mit Hilfe der bekannten Kopie des Johann Anton Ramboux (Abb. 2) ein Bild von ihm machen.⁹ Links hinter diesem Reiter ist in der Kopie ein bärtiger Mann zu erkennen, der in Kopfbedeckung und Rüstung Konstantin gleicht. Jedoch wird gewöhnlich nicht dieser, sondern jener Reiter im Fluß als Maxentius bezeichnet, auch wenn bei diesem nichts auf die Herrscherwürde, die Maxentius doch innehatte, hindeutet.¹⁰

Man muß konstatieren, daß Piero die wichtigsten Elemente der Erzählung von der Schlacht an der milvischen Brücke, die auch in den anderen Berichten über diese Schlacht wiederkehren¹¹ und die für das Verständnis der Ereignisse dort konstitutiv sind, nicht dargestellt hat. Weder zeigt er die Schiffbrücke, die Maxentius hatte errichten lassen, noch den durch die eigene List verursachten Untergang des Maxentius und seines Heeres im Fluß. Gerade dieses Ende des Gegners der Christen hatte seit Eusebius immer wieder Anlaß gegeben, darin eine typologische Parallele zum Untergang des Pharao im roten Meer zu ziehen.¹² Auch stellt Piero die Gegner Konstantins auf der Flucht dar und nicht gegen ihn anstürmend.¹³

Wie dieses Ereignis mit einfachsten Mitteln adäquat angedeutet werden kann, zeigt eine Illustration des 14. Jahrhunderts zu Paolino Venetos "Satyrica historica" (Abb. 3).¹⁴ Der unbekannte Zeichner hat die Schlacht als mittelalterlichen Zweikampf aufgefaßt. Für Konstantin ist wichtig, daß er im Zeichen des Kreuzes kämpft, das sowohl auf dem Schild des Imperators wie im Kopfschmuck seines Pferdes zu sehen ist. Sein Gegner Maxentius wird unterhalb einer mit wenigen Strichen angedeuteten Brücke kopfüber im Wasser liegend dargestellt. So werden der Ort und der Ausgang des Kampfes unmißverständlich deutlich gemacht. Raffael und seine



2 Johann Anton Ramboux, Kopie nach Piero della Francesca "Konstantinschlacht", Aquarell. Düsseldorf, Kunstmuseum.

Schule haben in der Sala di Costantino im Vatikan die Schlacht an der milvischen Brücke in einem panoramaartigen Gemälde mit einer unüberschaubaren Zahl von Figuren veranschaulicht.¹⁵ Der Ort ist durch Fluß und Brücke klar bezeichnet. Konstantin, von zwei mit Kreuzen geschmückten Feldzeichen überragt, ist in der Mittelachse des Bildes deutlich herausgehoben. Mit dem Motiv des über am Boden liegende Gegner hinwegsprenghenden Pferdes, dem sogenannten *Dexileos-Motiv*¹⁶, wird er als Sieger gekennzeichnet. Konstantin hat seine Lanze erhoben und blickt nach rechts unten, wo sein Gegner Maxentius, der dank seiner Krone eindeutig identifizierbar ist, in den Fluten versinkt. Über den Ausgang des Kampfes wird der Betrachter nicht im Unklaren gelassen. Angesichts dieser und anderer Beispiele der Darstellung der Schlacht an der milvischen Brücke, in denen der Untergang des Maxentius in den Fluten des Tiber als der entscheidende Moment herausgehoben wird, drängt sich die Frage auf, was Piero della Francesca möglicherweise dazu hat bewegen können, in seinem Fresko den Kernpunkt der Erzählung zu übergehen und die Schlacht so darzustellen, daß der unbefangene Betrachter wohl die Flucht, nicht aber den Untergang der Anführer des gegnerischen Heeres wahrnimmt. Diese Frage bekommt dadurch eine noch größere Dringlichkeit, daß Luca Signorelli in seiner "Pala di Umbertide" (Abb. 4) die Darstellung Pieros in allen entscheidenden Einzelheiten übernommen hat.¹⁷ Die Darstellung des Traums und der Schlacht Konstantins hat er auf seiner kleinen Tafel zusammengezogen. Wie bei Piero fehlt jeder Hinweis auf die Brücke und auf das Ertrinken der Feinde. Der einzige der Fliehenden, der mit seinem Pferd noch halb im Wasser steckt, ist von Signorelli so dargestellt worden, daß der Betrachter annehmen darf, daß auch er sich bald auf festem Boden befinden wird. Wenn man nicht unterstellen will, daß Signorelli ohne nachzudenken bei Piero abgemalt hat, muß man davon ausgehen, daß er von der 'Richtigkeit' seiner Darstellung wie der Pieros überzeugt war. Natürlich gilt dies auch für die Auftraggeber der beiden Künstler.

Wie konnte es geschehen, daß ein Künstler so offensichtlich an dem Kern der Geschichte, die er nach allgemeiner Überzeugung hat illustrieren sollen, vorbeiging? Daß er sich einfach nur irrte, ist wohl angesichts der Duplizität der Fälle auszuschließen. Eine Möglichkeit, für die gerade Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts Verständnis haben könnten, wäre, daß der Künstler sich nur für die Form und nicht für den Inhalt seiner Darstellung interessierte. Daß

für Piero die formalen Probleme großes Gewicht hatten, zeigt sich an dem Fresko der Begegnung Salomons mit der Königin von Saba. Diese Begegnung, die in der *Legenda Aurea* nur implizit erwähnt wird, und die Agnolo Gaddi in seinem Fresko in S. Croce in Florenz ganz folgerichtig unberücksichtigt ließ, nahm Piero zum Anlaß, eine prächtige Loggia darzustellen, in der die Königin mit ihrem Gefolge dem jüdischen König gegenübertritt.¹⁸ Piero erweiterte seine Darstellung hier aber ganz im Sinne der Legende, was man von seiner Schlachtendarstellung, wenn es die Darstellung der Schlacht an der milvischen Brücke wäre, nicht würde sagen können. Es wäre auch ungerechtfertigt, Piero Gleichgültigkeit gegen den Inhalt seiner Darstellungen zu unterstellen. Diese Annahme widerlegt beispielsweise seine Darstellung des Todes Adams, die alle Erzählmomente der Legende wiedergibt, oder die Darstellung der Auffindung des Kreuzesholzes, in der, anders als bei Gaddi, anschaulich gemacht wird, daß alle drei Kreuze von Golgatha gefunden wurden, wodurch notwendig wurde, durch das Wunder der Totenerweckung zu beweisen, welches das Kreuz Christi sei.

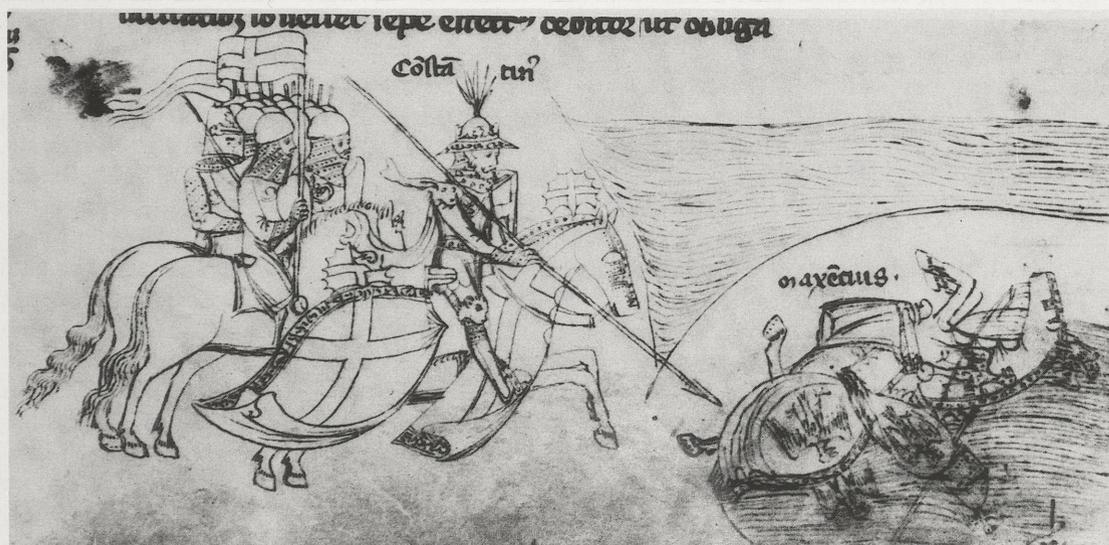
Die adäquate Umsetzung des Legendentextes in den anderen Fresken spricht entschieden gegen die These, Piero habe den Bericht von der Schlacht an der milvischen Brücke nicht richtig verstanden. Bevor wir uns nun aber auf Spekulationen über die möglichen Motive seiner Entscheidung für eine vom Text abweichende Darstellung einlassen, sollten wir fragen, ob die Lösung des Problems nicht auf der anderen Seite zu finden sein könnte, nämlich bei uns, in unseren Vorstellungen, die wir an das Werk Pieros herantragen. In Pieros Fall besteht die Möglichkeit, daß er einen anderen Text illustrierte als denjenigen, der ihm üblicherweise unterstellt wird. In der *Legenda Aurea* wird nämlich vor dem Bericht über die Schlacht gegen Maxentius eine andere Schlacht geschildert, in der Konstantin ebenfalls den Sieg im Zeichen des Kreuzes errungen haben soll. Die durch die Überlieferung seit Vasari immer wieder bekräftigte Annahme, daß Piero die Maxentiuschlacht dargestellt habe, wurde im Laufe der Zeit zur festen Überzeugung. Dies hat offensichtlich selbst jene Autoren, die die *Legenda Aurea* genauer gelesen haben, wie beispielsweise Laurie Schneider¹⁹, darin gehindert, diese andere Legendenversion wahrzunehmen. Erst in neuerer Zeit ist ganz vereinzelt auf diese andere Fassung hingewiesen worden, jedoch ohne daß daraus für die Interpretation Konsequenzen gezogen worden wären.²⁰ In dieser zweiten Legendenversion heißt es: "In quello tempo sì si raundè a lato al fiume Danubio una innumerabile gente barbaresca, che volevano valicare il fiume e tutte le contrade, infino in Oriente, sottomettere a la loro signoria. La qualcosa avendo spiato Costantino imperadore, mosse il campo e allogossi co' suoi de l'oste sua a rimpetto del detto fiume. E crescendo la moltitudine de' barbari e già valicando il fiume, Costantino sì si mosse da grandissima paura veggendo ch'ellino doveano l'altra die combattere con lui. Sì che la notte vegnente fu isvegliato da l'angelo, e ammaestrato da lui che dovesse ragguardare in su. E quegli ragguardando in cielo, vidde il segno de la santa Croce, fatto di chiarissimo lume; e avea questa soprascritta fatta di lettere d'oro: 'In questo segno sarai vincitore.' Il quale essendo de la celestiale visione confortato, fece una simiglianza di croce e comandò che si portasse innanzi a l'oste sua; e vegnendo sopra i nemici sì li misse tutti a fuggire e uccisene grandissima moltitudine."²¹

Das Fresko Pieros stimmt in allen wesentlichen Zügen mit der in dieser Legendenversion geschilderten Situation überein. Die Barbaren, so besagt die Legende, hatten sich jenseits der Donau versammelt und begonnen, über den Fluß zu setzen, als Konstantin ihnen entgegen zog und sie mit dem Zeichen des Kreuzes, das er dem Heer vorantragen ließ, zur Flucht zwang. Zwar trägt Konstantin bei Piero das Kreuz selber, doch in der Wiedergabe des Geschehens, in der Anlage des Handlungsortes und in der Darstellung der Feinde, die vor Konstantin über den Fluß fliehen, entspricht das Fresko dieser Legende genau. Daß es Barbaren sind, die hier besiegt werden, wird vor allem durch die Figur des 'sarazenischen' Reiters, wie Vasari ihn nennt, deutlich gemacht, aber auch durch die Fahnen, die sie mit sich führen, die einen Moh-

renkopf und einen Drachen zeigen. Über dem Heer Konstantins hingegen weht als kaiserliches Zeichen eine gelb-rote Fahne mit einem Adler. Erwähnt werden sollte auch, daß von einer Brücke, die man ja in Pieros Fresko vergeblich sucht, in dieser Legendenfassung keine Rede ist.

Es lohnt sich, an dieser Stelle auch einen Seitenblick auf den "Traum Konstantins" (Abb. 5) zu werfen. Der der Maxentiusschlacht vorausgehende Traum ist eine doppelte Vision. Zunächst sieht Konstantin bei Tage ein Kreuz am Himmel, neben dem Engel, stehen.²² In der folgenden Nacht erscheint ihm dann Christus, der ihn auffordert, das "Labarum" anzufertigen. Die Kreuzesvision, die der Donauschlacht vorausging, ist schlichter. Hier erscheint ihm ein Engel, der ihm das Kreuz am Himmel zeigt. Es ist unbezweifelbar, daß Piero in seinem Fresko die Vision Konstantins vor der Donauschlacht darstellte, auch wenn er sich die Freiheit nahm, das leuchtende Kreuz nicht am Himmel erscheinen zu lassen, sondern über dem zeigenden Finger des Engels.²³ Auch der "Traum Konstantins" spricht dafür, daß Piero die zweite Legendenfassung illustrierte.

Der Sieg Konstantins über die Barbaren an der Donau: der heutige Betrachter wird sich dieser Benennung vielleicht nur widerstrebend bedienen, weil es unmöglich ist, die Schlacht an der Donau, die hier dargestellt sein soll, mit einem konkreten historischen Ereignis zu verknüpfen und weil für ihn Kreuzesvision und Bekehrung Konstantins untrennbar mit dem Sieg über Maxentius verbunden sind. Das vertiefte historische Wissen, aber auch neuere Verbildlichungen der Konstantinschlacht an der milvischen Brücke, vor allem die Darstellung in der Sala di Costantino des Vatikan, haben heute die Erinnerung an die Berichte von der Donauschlacht vollständig verdrängt. In der mittelalterlichen Überlieferung jedoch sind beide Versionen der Legende nebeneinander zu finden.²⁴ Jene erste Fassung, in der die Kreuzesvision verdoppelt ist, da Konstantin zunächst mittags am Himmel ein Kreuz sieht und ihm dann nachts Christus mit dem Kreuz erscheint, und in der die Vision mit der Maxentiusschlacht verbunden wird, geht zurück auf die *Vita Constantini* des Eusebios.²⁵ Diese *Vita* in der Fassung des Eusebios blieb allerdings im Mittelalter weitgehend unbekannt, da sie erst 1544 ins Lateinische übersetzt wurde.²⁶ Sie ist aber von den beiden griechischen Kirchenhistorikern Sokrates Scho-



3 Der Sieg Konstantins über Maxentius. Aus: *Paolino Veneto, Satyrice historica*. Rom, Bibl. Vat., Ms. vat. lat. 1960, fol. 183.

lastikos und Sozomenos aufgenommen, weitergebildet und verbreitet worden.²⁷ Von daher übernahm sie dann wohl Cassiodor in seine *Historia ecclesiastica*, auf die sich Jacobus de Voragine mehrfach beruft.²⁸ Gerade die historisch orientierten Verfasser scheinen diese Legendenversion zu bevorzugen. Sie erscheint beispielsweise auch im *Speculum historiale* des Vincenz von Beauvais.²⁹ Daß sie sich gegenüber der zweiten Version durchsetzen konnte, ist daran ablesbar, daß sie in das nachtridentinische Brevier Eingang fand³⁰ und schließlich durch die *Acta Sanctorum* bestätigt wurde.³¹ Auch in der *Legenda Aurea* ist ihr hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der Vorzug gegeben worden, doch wird dort im gleichen Satz hinzugefügt, daß die andere Legendenfassung es sei, die gewöhnlich in den Kirchen gelesen werde.³²

Diese zweite Legendenfassung, in der ein Engel nachts dem schlafenden Konstantin erscheint und in der die Kreuzesvision mit der Schlacht an der Donau verbunden wird, geht nach den Ausführungen der *Acta Sanctorum* auf eine "Scriptura de inventione crucis dominicae" zurück, die bereits in dem gelasianischen "Decretum de libris recipiendis et non recipiendis" unter die apokryphen Schriften eingereiht wird.³³ Diese Legende, die vermutlich im 5. Jahrhundert aufkam und deren ältester lateinischer Text aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammt, beginnt unmittelbar mit der Schilderung der Barbarenschlacht an der Donau.³⁴ Die Worte dieser in vielen Manuskripten verbreiteten Legendenversion klingen in der *Legenda Aurea* deutlich nach. Das Verdikt des Gelasius hat so wenig wie bei den anderen als apokryph eingestuften Büchern die Verbreitung dieser Kreuzeslegende verhindern können. Sie wurde integraler Teil der Heiligenakten des Judas-Cyriacus, jenes Juden, der nach der Legende bei der Kreuzesauffindung durch Helena eine so wichtige Rolle gespielt hat.³⁵ Danach finden wir diese Legende bei verschiedenen Kirchenvätern, etwa in den Homilien des Beda Venerabilis³⁶, in der Schrift "De laude et inventione Sanctae Crucis" des Berengosus Abbas³⁷ und, in ganz verkürzter Form, im *Speculum ecclesiae* des Honorius Augustodunensis.³⁸ Daß sie auch zu Pieros Zeiten noch nicht als unglaubwürdig angesehen wurde, läßt sich daran ablesen, daß der Mailänder Boninus Mombritius die Version der Donauschlacht, und nicht etwa die Maxentiusschlacht in seine umfangreiche Sammlung von Heiligenlegenden aufnahm, die um 1470/80 gedruckt wurde.³⁹

Für die mittelalterliche Kirche waren die beiden Legendenfassungen offensichtlich gleichwertig. Das spiegelt sich besonders deutlich in den Texten zur Liturgie des Festes der "Inventio Crucis" am 4. Mai. In den frühesten liturgischen Quellen zu diesem Fest, das im Abendland zuerst in Gallien gefeiert wurde, finden sich keinerlei Hinweise auf Konstantin.⁴⁰ Auch in den Kreuzhymnen des Venantius Fortunatus, die traditionsbildend wirkten, fehlt noch jede Anspielung auf die historischen Ereignisse.⁴¹ In späteren Hymnen wird das Kreuz als Siegeszeichen besungen und auch Konstantin erwähnt, ohne daß ein konkreter Bezug auf ein historisches Ereignis hergestellt wurde.⁴² Erst in den Sequenzen, die früher zumeist Adam von S. Victor zugeschrieben wurden und die im späten Mittelalter weiteste Verbreitung fanden, werden die Schlachten am Tiber und an der Donau unmittelbar nacheinander genannt.⁴³

Eine stichprobenartige Untersuchung von Brevieren des 13. bis 16. Jahrhunderts ergibt, daß die Legende dort anlässlich des Festes der "Inventio Crucis" ganz unterschiedlich berücksichtigt wird. In einem Franziskanischen Brevier des ausgehenden 13. Jahrhunderts in der Biblioteca Riccardiana beispielsweise fehlt jeder Hinweis auf die Schlachten.⁴⁴ Ein Brevier der Dominikaner von 1488 nennt nicht einmal den Namen Konstantins.⁴⁵ Ein *Breviarium Romanum*, das 1478 in Venedig gedruckt wurde und ein mit ihm weitgehend übereinstimmendes Franziskanisches Brevier des 15. Jahrhunderts in der Biblioteca Riccardiana bringen eine ausführliche Lesung, in der die Kreuzesvision und der Untergang des Maxentius mit der Schiffsbrücke, die er selbst zu einer Falle hatte umbauen lassen, geschildert werden.⁴⁶ Im *Breviarium Romanum*, das von den Franziskanern allgemein benutzt wurde, scheint diese Version im späteren 15. Jahrhundert üblich geworden zu sein. Daß sie dann auch in das nachtridentinische Brevier übernommen wurde, wurde oben bereits erwähnt.



4 Luca Signorelli, Konstantinschlacht. Umbertide, S. Croce.

Daß schließlich die Entscheidung zwischen den Legendenfassungen zugunsten jener Version ausfiel, die die Schlacht an der milvischen Brücke schildert, ist einem Wandel des historischen Bewußtseins zuzuschreiben, das geschichtliche Wahrheit und Legende immer deutlicher zu unterscheiden lernte. Je genauer sich die Humanisten mit der Geschichtsschreibung der christlichen Spätantike befaßten, desto offensichtlicher wurde der unterschiedliche Wert der Quellen, desto größer mußte das Gewicht der frühesten Quellen werden, und das waren im Hinblick auf Konstantin vor allem die Schriften des Eusebios und seiner unmittelbaren Nachfolger. An dieser Stelle ist daran zu erinnern, daß eine der wichtigsten Debatten, die in der Renaissance um das Problem der historischen Wahrheit geführt wurden, sich mit der Überlieferung der Geschichte Konstantins verband: die Debatte um die Echtheit des "Constitutum Constantini".⁴⁷ Nikolaus von Cues, Lorenzo Valla und Aeneas Silvio Piccolomini haben sich in ihren Texten, mit denen sie die Konstantinische Schenkung als Fälschung entlarvten, ausdrücklich auf die historischen Schriften der Kirchenväter berufen.⁴⁸ In den Entgegnungen, die für die Echtheit des "Constitutum" eintraten, um damit die weltlichen Machtansprüche des Papsttums zu retten, wurde notwendigerweise zugleich der Versuch gemacht, die Konstantinlegenden zu rehabilitieren. In der Neufassung des Programms der Sala di Costantino unter Clemens VII. wurde ganz bewußt auf diese Legenden zurückgegriffen.⁴⁹ Die gegenreformatorische Theologie verhielt sich im Hinblick auf die Legendenversionen neutral und hielt die Legende von der Donauschlacht immerhin für möglich.⁵⁰

Die Frage nach der historischen Wahrheit war für Piero und seine Auftraggeber noch nicht zu einem Problem geworden. Selbst wenn man die Schriften des Eusebios gekannt hätte, hätte man ihn kaum für eine glaubwürdige Autorität gehalten, denn Eusebios weiß von der Kreuzesauffindung nichts, weiß nichts von den Nachforschungen der Helena und von dem Judas, der den Ort des Kreuzesholzes schließlich preisgab.⁵¹ Gerade der Umstand, daß Piero diesem Judas ein eigenes Fresko widmete, was bei den älteren Zyklen der Kreuzeslegende nicht der Fall ist, läßt darauf schließen, daß die Franziskaner in Arezzo den legendenhaften Ausschmückungen der Geschichte von der Kreuzesauffindung sehr wohl noch Glauben schenkten.

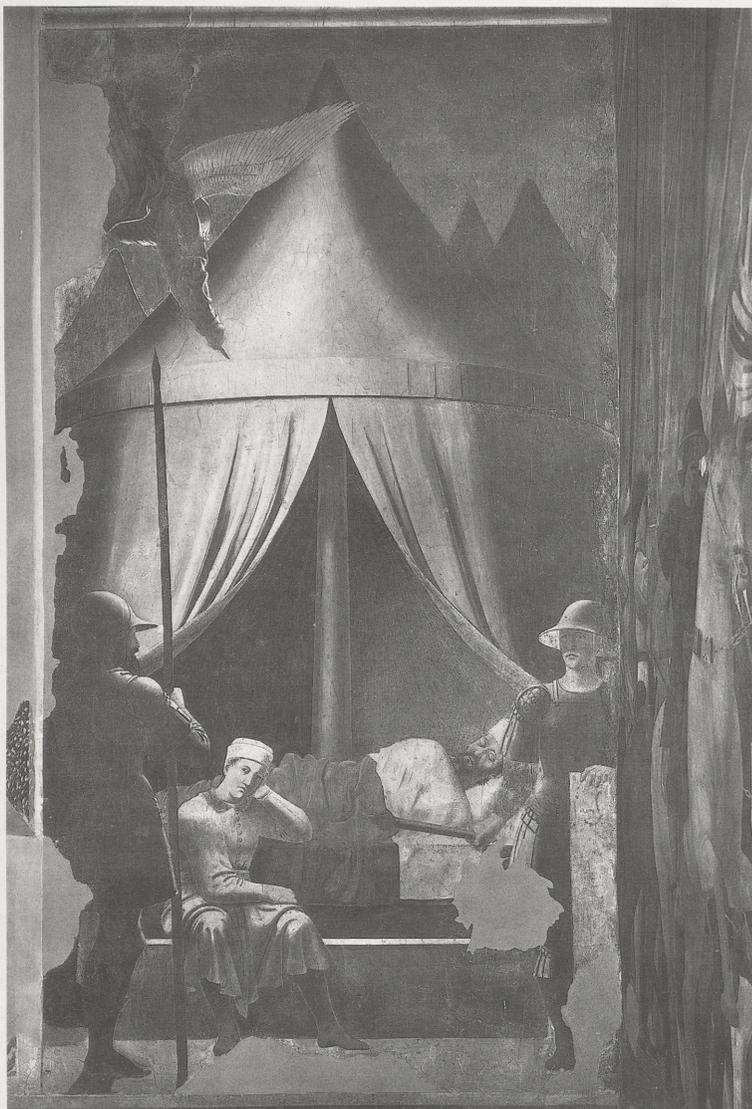
Mit der Aufnahme der Vision und der Schlacht des Konstantin unterscheidet sich das Areti-ner Programm, das Piero ausführte, erheblich von den älteren Freskenzyklen der Kreuzeslegende. Bei Agnolo Gaddi beispielsweise, dessen Fresken im Chor von Santa Croce in Florenz Piero gekannt und als Anregung benutzt hat, sind die Szenen so ausgewählt, daß das Kreuzesholz

selbst, der eigentliche Gegenstand der Legende, in jedem Bild gegenwärtig ist.⁵² In der Geschichte Konstantins jedoch spielt dieses Holz materialiter keine Rolle. Diese Ereignisse sind nur das Vorspiel, das zur Wiederauffindung des Kreuzesholzes durch Konstantins Mutter Helena führte. Auch wenn Konstantin in der legendarischen Überlieferung immer seinen festen Platz gehabt hat, ist es, von der ikonographischen Tradition her geurteilt, nicht ganz selbstverständlich, daß die Konstantinschlacht in Pieros Zyklus einbezogen wurde.

Es ist also zu fragen, ob es um die Mitte des 15. Jahrhunderts Gründe für eine besondere Aktualität der Gestalt Konstantins gegeben haben könne.⁵³ Und in der Tat gab es in der Zeit, in der Piero seine Aretiner Fresken schuf, eine ganze Reihe gewichtiger Gründe, sich an Konstantin zu erinnern und sich mit seinen "res gesta" zu befassen. Natürlich wird man hier zuerst an die eben erwähnte Diskussion um das "Constitutum Constantini" denken, dessen Authentizität von Nicolaus von Cues in einer 1433 für das Konzil zu Basel verfaßten Denkschrift angezweifelt worden war. Auch Lorenzo Vallas Schrift gegen die Konstantinische Schenkung, 1440 entstanden, war vermutlich an die Mitglieder des damals in Florenz versammelten Konzils gerichtet.⁵⁴ Die Diskussion, in die dann wie erwähnt auch Aeneas Silvio Piccolomini eingriff, war damals noch ohne besondere Brisanz.⁵⁵ Es war eine Diskussion unter Humanisten, eine Diskussion, die in unserem Zusammenhang insofern nicht ganz nebensächlich ist, da wir annehmen dürfen, daß auch Giovanni Bacci von ihr Kenntnis hatte, der, wie Carlo Ginzburg zeigen konnte, in der Entstehungsgeschichte der Aretiner Fresken eine bedeutende Rolle gespielt haben muß und der engste Beziehungen zu führenden Persönlichkeiten des Humanismus in der Toskana hatte.⁵⁶

In der westlichen Kirche galt Konstantin nicht als Heiliger.⁵⁷ Kultische Verehrung wurde hier nur Helena zuteil, der die Hauptrolle bei der Auffindung des Kreuzes zugeschrieben wurde. In der östlichen Kirche hingegen und insbesondere in Konstantinopel gab es einen ausgeprägten Konstantinkult. Es ist vorstellbar, daß in der Zeit des Florentiner Konzils, in der nach Wegen zu einer Union der Kirche gesucht wurde, die unterschiedliche Bewertung des römischen Kaisers bewußt wurde. Sicherlich trug dazu dann auch die Kreuzesreliquie bei, auf die Ginzburg im Zusammenhang mit Pieros Fresken aufmerksam gemacht hat. Diese kostbare Reliquie, die aus dem Besitz der Paläologen-Dynastie stammte, hatte der Patriarch von Konstantinopel 1451 nach Italien gebracht, und er vermachte sie kurz vor seinem Tode 1459 an Kardinal Bessarion, durch den sie später in den Besitz der Scuola Grande della Carità nach Venedig gelangte.⁵⁸ Auf der Vorderseite des Reliquiars sind Konstantin und Helena als Heilige dargestellt.

Aktualität im eigentlichen Sinne erhielt die Gestalt Konstantins jedoch erst im Zusammenhang mit der Bedrohung und schließlichen Eroberung Konstantinopels durch die Türken. Der Fall der einst von Konstantin neu gegründeten Stadt im Jahre 1453 wurde überall im Westen als tiefer historischer Einschnitt empfunden. Es gibt eine ganze Reihe von Belegen dafür, daß man sich in dieser Krise mit besonderer Intensität an Konstantin als beispielhaften christlichen Herrscher erinnerte. In einer 1452 in Rom verfaßten Denkschrift, die dazu aufruft, den bedrängten Griechen zu Hilfe zu eilen, wird das Argument gebracht, daß die römische Kirche, die Konstantin so viel verdanke, "propter eius memoriam" verpflichtet sei, zu verhindern, daß seine Stadt in die Hände der Ungläubigen falle.⁵⁹ Auch Antoninus von Florenz erinnerte später in seiner Türkenrede, die er vor Calixtus III. hielt, an die Verdienste Konstantins.⁶⁰ Für Aeneas Silvius Piccolomini war die Eroberung Konstantinopels der eigentliche Anstoß, seinen "Dialogus pro donatione Constantini" zu verfassen, und er hat in den Text ein langes fiktives Gebet eingefügt, in dem Konstantin daran erinnert, wie oft er dank des göttlichen Beistandes siegreich war, und nun Gott um Beistand für die Christen bei der Wiedereroberung Konstantinopels bittet. Am liebsten möchte Konstantin selbst auf die Erde zurückkehren, um der Christenheit zu helfen.⁶¹



5 Piero della Francesca, Traum Konstantins. Arezzo, S. Francesco.

Die Idee eines neuen Kreuzzuges zur Befreiung Konstantinopels stand nach 1453 für ein Jahrzehnt im Mittelpunkt aller politischen Bemühungen der römischen Kirche. Nachdem Nikolaus V. vergeblich mit einer Bulle zum Kreuzzug aufgerufen hatte⁶², stellte sein Nachfolger Calixtus III. sein ganzes Pontifikat in den Dienst dieser Idee. Gleich nach seiner Wahl legte er ein Kreuzzugsgelübde ab, forderte in mehreren Bullen die Christen zum Kreuzzug auf und sandte Botschafter in alle Staaten Italiens aus, die die Regierenden zur Mitwirkung bewegen sollten.⁶³ In allen Kirchen ließ er den Kreuzzug predigen und befahl, daß zur Mittagszeit die Glocken geläutet werden sollen, um zum Gebet aufzurufen, mit dem Gott gnädig gestimmt werden sollte.⁶⁴ Pius II., der 1458 der Nachfolger von Calixtus auf dem päpstlichen Stuhl

wurde, setzte die Bemühungen seines Vorgängers mit nicht geringerem Eifer fort.⁶⁵ Unmittelbar nach seiner Wahl rief er die Fürsten zu einem Kongreß nach Mantua zusammen, um den Kreuzzug beschließen zu lassen. In dieser Bulle wird dadurch eine Brücke von der Gegenwart zu den Zeiten Konstantins geschlagen, daß hervorgehoben wird, die christlichen Völker seien seit der Herstellung des Friedens durch Konstantin niemals einem solchen Druck ausgesetzt gewesen wie gegenwärtig durch die Türken.⁶⁶ Pius II. rief die Erinnerung an Konstantin abermals in seinem denkwürdigen Brief an Mohammed wach, mit dem er den islamischen Sultan zum Christentum zu bekehren hoffte. Konstantin wird hier als idealer Herrscher geschildert, der nach seiner Taufe durch Silvester die Kreuzesvision hatte und im Zeichen des Kreuzes über die inneren Feinde wie über die feindlichen Barbaren siegte und dem Reich eine segensreiche Friedenszeit brachte.⁶⁷ Pius preist Konstantin als selig und fordert Mohammed auf, sich nach diesem Vorbild zu richten und sich zu bekehren.⁶⁸

Die wichtigsten Mitstreiter im Werben der Päpste für den Glaubenskrieg waren die Mönchsorden, und unter ihnen waren die Franziskaner wieder die eifrigsten.⁶⁹ Sie waren es vor allem, die sich mit ihren Predigten bemühten, die Erschütterungen, die die Bedrohung und Eroberung Konstantinopels überall in Europa auslösten, für den Kreuzzugsgedanken auszunutzen, Ablassgelder einzutreiben und Freiwillige zu werben. Die Ereignisse fanden auch in Arezzo ein lebhaftes Echo. Eine alte Chronik der Stadt weiß zu berichten, daß beim Fall Konstantinopels auch sieben Aretiner Adelige umkamen, die ein Jahr zuvor dorthin gezogen waren, um der Stadt gegen die andrängenden Türken beizustehen.⁷⁰ Weiter weiß diese Chronik zu berichten, daß auch in Arezzo große Prozessionen abgehalten wurden, mit denen gemäß der von Calixtus III. erlassenen Bulle für die Abwendung der Türkengefahr gebetet werden sollte. Man sammelte in Arezzo auch Gelder für den Kreuzzug, die allerdings teilweise veruntreut wurden.⁷¹

Die Vermutung, daß zwischen dem historischen Ereignis des Falls von Konstantinopel einerseits und dem Freskenzyklus Pieros andererseits, der die Gestalt Konstantins in einer von der ikonographischen Tradition her ungewöhnlichen Weise betont, ein innerer Zusammenhang bestehen müsse, drängt sich geradezu auf. Aby Warburg war der erste, der einen solchen Zusammenhang vermutet hat.⁷² Er machte darauf aufmerksam, daß Piero die Gestalt des Konstantin nach dem Vorbild der Medaillenporträts des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Paläologus geschaffen hat.⁷³ Gegen die verschiedenen Versuche, daraus eine Identifizierung Konstantins mit einer bestimmten historischen Persönlichkeit abzuleiten⁷⁴, meine ich, daß der Spitzhut mit Krone für Piero nur das spezifische Signum der oströmischen Herrscherwürde ist.⁷⁵

Im Grunde ist die Erscheinungsweise Konstantins nur ein schwaches Argument für den behaupteten Zeitbezug der Fresken Pieros.⁷⁶ Die oben erläuterte Deutung der Konstantinschlacht eröffnet jedoch die Möglichkeit, das Verhältnis der Fresken Pieros zur Zeitgeschichte genauer zu fassen, als es bisher mit dem Schlagwort der Kreuzzugspropaganda geschah. Bevor dies dargelegt werden kann, ist ein kurzer Blick auf die Frage der Datierung der Fresken zu werfen. Die Ansichten darüber gehen bekanntlich weit auseinander. Ein allgemein akzeptierter *terminus post* ist mit dem Tod Lorenzo di Bicci 1452 gegeben. Das einzige wirklich feste Datum ist das Jahr 1466, in dem das Werk als vollendet erwähnt wird.⁷⁷ Diese lange Zeitspanne, in der die Fresken entstanden sein müssen, wird durch den durch Quellen belegten Romaufenthalt Pieros in den Jahren 1458 und 1459 unterbrochen. Ob Piero die Fresken vor diesem Romaufenthalt gemalt hat, wie Longhi meinte, worin ihm neuerdings Paolucci folgte, ob sie insgesamt nach dem Romaufenthalt entstanden, wie Battisti behauptete, oder ob sie teils vor, teils nach Rom geschaffen wurden, wie beispielsweise Gilbert und Ginzburg glaubten, bleibt umstritten.⁷⁸ Die Konstantinsfresken jedoch sind auch nach Meinung jener, die für eine Frühdatierung des ganzen Zyklus eintreten, erst unmittelbar vor der Romreise Pieros entstanden.

Damit aber ging der Konzeption dieser Bilder ein Ereignis voraus, das das ganze Abendland mit Jubel und Hoffnung erfüllte. Im Sommer 1456 belagerte Mohammed II. mit seinem Heer

Belgrad und nach der Lage der Dinge konnte er darauf rechnen, nach der Überwindung dieser Stadt Ungarn in der Hand zu haben.⁷⁹ Eine kleine bunt zusammengewürfelte Schar von Kreuzrittern schaffte es jedoch, unter der Führung von Johannes von Hunyadi und angefeuert von dem greisen Franziskaner Johannes von Kapistran, die nicht eben starke Festung zu halten und die übermächtigen Türken sogar noch in die Flucht zu schlagen. Aus den zeitgenössischen Schilderungen geht hervor, welch großen Anteil an diesem unerwarteten Sieg man Johannes von Kapistran zuschrieb, der, als Glaubenskämpfer der Gefahr nicht achtend, bei einem Ausfall aus der Stadt der Christenschar voranschritt und gleichsam als Feldzeichen seinen Stock emporhielt, der die Form eines Antoniuskreuzes hatte.⁸⁰

Zwischen diesem Sieg und jenem, den Konstantin gegen die Barbaren errang, besteht eine denkwürdige Parallelität. Beide wurden an der Donau errungen und auch auf den Belgrader Sieg paßt die Erzählung der *Legenda Aurea*, daß sich die Barbaren anschickten, sich das Abendland bis Sonnenuntergang zu unterwerfen und von einem ganz schwachen Heer im Zeichen des Kreuzes vertrieben wurden.

Pius II. brachte in seiner Rede, die er 1459 zur Eröffnung des Fürstenkongresses in Mantua hielt, den Sieg von Belgrad mit dem Sieg Konstantins in Verbindung: "Et hi tamen Turcos uicere, non tam ferrum quam fidem hostibus opposcentes. Ab his tumidus ille Turcorum Imperator, insuperabilis antea creditus, et terror gentium appellatus, in acie uictus, ab obsidione deiectus, castris exutus, turpem arripere fugam compulsus est".⁸¹ Unter den Beispielen von Glaubenssiegen, die der Papst dann anführt, findet sich auch derjenige Konstantins, freilich ohne einen Hinweis darauf, welche Legendenfassung gemeint ist: "Nec noua magnificis caret exemplis: Constantino magno pugnam timenti, signum crucis in caelo monstratum est, et uox diuinitus audita quae diceret: In hoc Constantine uince". Der Sieg Konstantins über die Barbaren ist ein Exemplum, das sich in dem Sieg von Belgrad wiederholte.

Der quasi typologische Bezug zwischen Konstantins Schlacht an der Donau und dem Sieg bei Belgrad kann als der entscheidende Grund dafür angesehen werden, daß in Arezzo die Konstantinsszenen in den Zyklus der Kreuzeslegende aufgenommen wurden.⁸² In dem Zyklus Agnolo Gaddis in S. Croce waren sie noch nicht enthalten und auch nicht in den toskanischen Programmen des frühen 15. Jahrhunderts. Cenni di Francesco in Volterra und Masolino in Empoli sind dem Vorbild Gaddis im wesentlichen gefolgt.⁸³ In diesen Zyklen spielt die Konstantingeschichte, auch wenn sie in der Kreuzeslegende tradiert worden war, keine Rolle, weil sie die Geschichte des Kreuzesholzes nur indirekt betrafen. Durch die dramatischen welthistorischen Ereignisse konnte die Aufmerksamkeit Pieros und seiner Auftraggeber auf diesen Teil der Legende gelenkt werden.

Die Päpste Nikolaus V., Calixtus III. und Pius II. hatten der Kirche und den Orden den Auftrag gestellt, für einen Kreuzzug gegen die Türken zu werben. Die Auftraggeber Pieros stellten den Zyklus der Kreuzeslegende dadurch in den Dienst dieser Aufgabe, daß sie der Schlachtendarstellung besonderes Gewicht gaben. Indem das Konstantinsfresko den Sieg des Imperators darstellt und den Sieg bei Belgrad mitklingen läßt, will es den Gläubigen Siegeszuversicht vermitteln, will sie darin bestärken, dem Aufruf der Päpste zum Kreuzzug zu folgen. Die historische Wirklichkeit freilich sah ganz anders aus. Ein Kreuzzug kam trotz aller Bemühungen von Calixtus und dann vor allem von Pius nicht zustande. Der bei Belgrad errungene Vorteil wurde nicht genutzt. Das Eigeninteresse führte zahlreiche Staaten gerade in die entgegengesetzte Richtung, zur Zusammenarbeit mit dem türkischen Herrscher.⁸⁴ Die aktuellen Intentionen, die Piero mit seinem Werk verfolgte, gerieten bald in Vergessenheit.

ANMERKUNGEN

- ¹ Grundgedanken der folgenden Überlegungen hat der Verfasser bereits in seinem Aufsatz: "Piero della Francesca 'Konstantinschlacht'", in: Kgesch. Studien zur Florentiner Renaissance, hrsg. von L. O. Larsson und G. Pochat, Stockholm 1980, S. 222 ff. vorgetragen. Da dieser Privatdruck kaum verbreitet sein dürfte und sich durch die neuere Literatur, vor allem durch das Buch von C. Ginzburg, Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance, Berlin 1981, ergänzende Aspekte ergaben, scheint es mir gerechtfertigt, zum Jubiläumsjahr Piero della Francesca diese Überlegungen weiter auszubauen und erneut vorzutragen. Vgl. auch W. Henze, Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, München 1970, S. 106 ff. Die ältere Literatur zur Kreuzeslegende wird zusammengefaßt bei E. Battisti, Piero della Francesca, Mailand 1971, Bd. II, S. 19-32. Zur neueren Literatur vgl. G. Centauro, Dipinti murali di Piero della Francesca. La basilica di S. Francesco ad Arezzo. Indagini su sette secoli, Mailand 1990. Zum Problem der Chronologie der Werke Pieros vgl. C. Gilbert, Change in Piero della Francesca, New York 1968.
- ² Ch. de Tolnay, Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca, in: Arte Antica e Moderna, XXIII, 1963; M. Alpatow, Les fresques de Piero della Francesca à Arezzo. Semantique et stylistique, in: Commentari, XIV, 1963; L. Schneider, The Iconography of Piero della Francesca's Frescoes Dealing with the Story of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo, in: The Art Quarterly, XXXII, 1969, S. 22 ff.; L. Marin, La théorie narrative et Piero peintre d'histoire, in: O. Calabrese (Hrsg.), Piero teorico dell'arte, Rom 1985, S. 55 ff.; D. Arasse, Piero della Francesca, peintre d'histoire?, in: Calabrese, S. 85 ff.
- ³ Eine Ausnahme macht Arasse (Anm. 2), S. 89 und Anm. 8, der den Widerspruch zumindest konstatiert, jedoch ohne näher darauf einzugehen.
- ⁴ Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 496.
- ⁵ A. Paolucci, Piero della Francesca. Catalogo completo, Florenz 1990, S. 58.
- ⁶ Vgl. K. Clark, Piero della Francesca, London 1951, S. 21 f.; H.W. Grohn, Piero della Francesca, Die Fresken in San Francesco zu Arezzo, München 1961 und die in Anm. 1 genannte Literatur.
- ⁷ Iacopo da Varagine, Leggenda Aurea, volgarizzamento toscano del Trecento, hrsg. von A. Levasti, Florenz 1924-26, Bd. II, 1925, S. 593-595. Der lateinische Text: Jacobus a Voragine, Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta, hrsg. von Th. Graesse, Dresden/Leipzig 1846, S. 306.
- ⁸ Vgl. Anm. 4.
- ⁹ Düsseldorf, Kunstmuseum. Zuerst publiziert von A. Warburg, Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux (1912), abgedr. in: ders., Gesammelte Schriften, Leipzig/Berlin 1932, Bd. I, S. 251 f.
- ¹⁰ Nur Battisti (Anm. 1), Bd. I, S. 249 f. möchte den Konstantin gleichenden Reiter als Maxentius bezeichnen. Daß man von diesem Maxentius absolut nicht sagen kann, daß er im Fluß umkommt, hat ihn offensichtlich nicht weiter gestört.
- ¹¹ Vgl. unten S. 27 f. u. Anm. 24.
- ¹² Eusebios, Kirchengeschichte, IX, 9; ders., Leben Konstantins, I, 38, PG, Bd. XX, Sp. 952 f.
- ¹³ Hier ist einzuräumen, daß ders., Vita Constantini, I, 38 (PG, Bd. XX, S. 952 ff.), den Vorgang so darstellt, daß Maxentius auf seiner Flucht vor Constantin in die eigene Falle läuft. Einzelne spätere Autoren folgen dieser Version. An dem Kernpunkt, daß Maxentius im Fluß umkommt, ändert sich dabei jedoch nichts.
- ¹⁴ Degenhart-Schmitt, Bd. II/2, S. 274, Nr. 693: Paolino Veneto, Chronologia Magna und Satyrica historica, Rom, Bibl. Vat. lat. 1960, fol. 183; zu der Handschrift vgl. auch B. Degenhart und Annegrit Schmitt, Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustration und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel, in: Röm. Jb., XIV, 1973, S. 93.
- ¹⁵ R. Quednau, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. (Studien zur Kunstgeschichte, XIII), Hildesheim/New York 1979, S. 346 ff.
- ¹⁶ Zu diesem Motiv vgl. Henze (Anm. 1), S. 217 ff.
- ¹⁷ Ebda., S. 107; Battisti (Anm. 1), Bd. I, S. 485.
- ¹⁸ Neuere Interpretationen haben in dieser Erweiterung des Legendenstoffes durchaus einen Sinn finden können. Schneider (Anm. 2), S. 26 wies darauf hin, daß Piero sich hier möglicherweise an der "Paradiestür" Lorenzo Ghibertis orientierte. Dort ist die Darstellung nach den Darlegungen von R. Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1970, S. 180 ff. als Anspielung auf die durch das Florentiner Konzil geweckte Hoffnung auf die Union der römischen und der griechischen Kirche zu verstehen. Eine einfache Übertragung dieser Deutung auf das Fresko Pieros ist allerdings, wie auch Ginzburg (Anm. 1), S. 57 betont, problematisch.
- ¹⁹ Schneider (Anm. 2), S. 28.
- ²⁰ Arasse (Anm. 2), 89.

- ²¹ *Iacopo da Varagine* (Anm. 7), S. 592 f.; der lateinische Text, Hrsg. *Graesse* (Anm. 7), S. 305; dort steht übrigens für "tutte le contrade infino in Oriente": "omnes regiones usque ad occidentem", was inhaltlich sicher sinnvoller ist.
- ²² Nach einzelnen späteren Fassungen dieser Legende ereignete sich auch diese erste Vision bei Nacht.
- ²³ Der Befund ist an dieser Stelle des Freskos offensichtlich gestört, zumindest ist der zeigende Finger des Engels nicht korrekt gezeichnet. Da das Kreuz über der Hand erscheint, könnte es sein, daß der Engel ursprünglich das weiße Kreuz in seiner Faust hielt.
- ²⁴ Zur Überlieferung der Konstantinlegende vgl. *C. Bush Coleman*, *Constantine the Great and Christianity* (Studies in History, Economics and Public Law, Columbia University, LX/1), New York 1914; *E. Gerland*, *Konstantin der Große in Sage und Geschichte* (Texte und Forschungen zur byzantinisch-neugriechischen Philologie, XXIII) Athen 1927; *V. Burch*, *Myth and Constantine the Great*, London 1927; *E. Ewig*, *Das Bild Konstantins des Großen im abendländischen Mittelalter*, hrsg. von *J. Spörl*, in: *Historisches Jb.*, LXXV, 1956, S. 1 ff.; *A. Linder*, *The Myth of Constantine the Great in the West: Sources and Hagiographic Commemoration*, in: *Studi medievali*, III. Folge, XVI, 1975, S. 43 ff.; *J.W. Drijvers*, *Helena Augusta: Waarheid en Legende*, Diss. Groningen 1989.
- ²⁵ *Eusebios*, *Vita Constantini*, Kap. 28 und 38, PG, Bd. XX, Sp. 944 und 952 ff. Der Zeitpunkt der ersten Kreuzesvision wird in der späteren Überlieferung dieser Version, entgegen dem Bericht des Eusebios, ebenfalls nachts angesetzt, so zum Beispiel in der *Legenda Aurea*, vgl. oben.
- ²⁶ *Linder* (Anm. 24), S. 48.
- ²⁷ *Socrates scholasticus*, *Historia ecclesiastica*, PG, Bd. LXVII, Sp. 38; ganz ähnlich bei *Sozomenus*, *Historia ecclesiastica*, PG, Bd. LXVII, Sp. 868.
- ²⁸ *M. Aurelius Cassiodorus*, *Historia ecclesiastica, vocata tripartita*, PL, Bd. LXIX, Sp. 687 f.
- ²⁹ *Vincentius Bellocensis*, *Speculum historiale*, Neudruck der Ausgabe Douais 1624, Graz 1965, S. 519.
- ³⁰ *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. P.M. jussu editum*, Pars verna, Regensburg 1923, S. 849 (Mai die III, In secundo Nocturno, lectio IV).
- ³¹ A.S.S., Mai tomus I, Paris 1680, S. 362 ff.
- ³² *Iacopo da Varagine* (Anm. 7), Bd. II, S. 595. Vgl. den lateinischen Text, hrsg. von *Graesse* (Anm. 7), S. 307: "Haec igitur hystoria de inventione sanctae crucis, quae in ecclesiasticis hystoriis invenitur, cui etiam consonant chronicae, videtur esse magis authentica quam illa, quae per ecclesias recitatur."
- ³³ PL, Bd. LIX, Sp. 174. Die Legende wird nicht vollkommen abgelehnt, sondern es wird hinzugefügt: "Sed cum haec ad catholicarum manus advenerit, beati Pauli apostoli praecedet sententia ... Omnia probate, quod est bonum tenete."
- ³⁴ *Inventio Sanctae Crucis*, hrsg. von *A. Hodler*, Leipzig 1889, S. 1.
- ³⁵ A.S.S., Mai tomus I, S. 445 (*Acta apocrypha S. Iuda-Quiriaco*). Einen Überblick über die Überlieferungsgeschichte gibt *Drijvers* (Anm. 24), S. 172 ff. Vgl. auch *L. Duchesne*, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, Paris 1955, S. CVII ff.
- ³⁶ *Beda Venerabilis, Liber III Homiliae subditae*, PL, Bd. LXXXIV, Sp. 494 f.
- ³⁷ *Berengosus Abbas, De laude et inventione Sanctae Crucis*, PL, Bd. CLX, Sp. 954 f.
- ³⁸ *Honorius Augustodunensis, Speculum ecclesiae*, PL, Bd. CLXXII, Sp. 947.
- ³⁹ *B. Mombritius, Sanctuarium seu vitae Sanctorum*, Neuausgabe, Paris 1910, S. 376. Der Text "Sanctae Crucis inventio" beginnt unmittelbar mit der Schilderung der Donauschlacht: "Anno ducentesimotricesimotertio post resurrectionem domini nostri Iesu christi. Regnante uenerabili dei cultore magno uiro Constantino: sexto anno regni eius: gens multa barbarorum congregata est super Danubium fluuium ad debellandum contra Romanos. Nunciatus est hoc imperatori Constantino. Congregans et ipse multitudinem exercituum profectus est ouiam ipsis et ut uidit Constantinus: quod transierant Danubium: et multitudo innumerabilis esset: contristatus ualde timuit usque ad mortem. Ea uero nocte uenit ad eum uir splendidissimus: et suscitauit eum dicens: Constantine noli timere: sed respice sursum in caelum: et uide: et intuens in caelum uidit signum Crucis Christi: et lumen clarum constitutum: et super se litteris aureis scriptum titulum: In hoc signo uinces. Viso autem signo hoc rex Constantinus fecit similitudinem Crucis: quam uiderat in caelo: et fecit antecedere signum: Et impetu facto cum exercitu super barbaros: proxima luce processit eos concidere. Timentes autem barbari: dederunt fugam per ripas Danubii: Mortuaque est ex eis non minima multitudo: Et dedit deus in die illa uictoriam magnam Constantino per uirtutem sanctae Crucis." Der Text stimmt weitgehend mit dem bei *Holder* (Anm. 34) abgedruckten Text überein. Die weitere Schilderung der Ereignisse, die Reise der Kaiserin nach Jerusalem, die Befragung des Judas und die Auffindung und Probe der Kreuze, entspricht ganz der Darstellung bei *Piero*.
- ⁴⁰ *L.A. Muratori, Liturgia Romana vetus*, Venedig 1748, Bd. I, S. 645 (*Sacramentarium gelasianum*); Bd. II, S. 607 (*Missale Gothicum*); Bd. II, S. 865 ff. (*Sacramentarium Gallicanum*). Im *Sacramentarium Gregorianum* (Bd. II, S. 1 ff.) fehlt das Fest der *Inventio Crucis*.
- ⁴¹ *J. Szövérfy*, *Hymns of the Holy Cross. An annotated edition with introduction*, Leiden 1976, S. 7 ff.
- ⁴² Vgl. z. B. den Hymnus "Crux tua Christe", in dem nur vom Sieg durch das Kreuz gesprochen wird: *F.J.*

- Mone*, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Freiburg 1853, Bd. I, S. 134; Konstantin wird genannt in dem Hymnus "Vexilla Christi refulgent": *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. XXXIX, S. 21.
- ⁴³ In der Sequenz "Salve Crux, arbor vitae praeclara" heißt es: "O crux profanis / Terror et ruina, / Tu Christianis / Virtus et divina / Salus et Victoria. // Tu properantis / Contra Maxentium / Tu proeliantis / Iuxta Danubium / Constantini gloria" (*Analecta Hymnica*, Bd. LIV, S. 192; vgl. PL, Bd. CXCVI, Sp. 1512). In der Antiphon "Laudes Crucis attollamus" fehlten die Anspielungen auf die Siege Constantins offensichtlich ursprünglich (vgl. *Analecta Hymnica*, Bd. LIV, S. 188). Die eingefügten Zeilen sind jedoch — wenn auch in unterschiedlicher Anordnung — in den meisten spätmittelalterlichen Ausgaben zu finden, beispielsweise in dem *Missale Romanum*, Speyer um 1506: "Reges credunt, hostes cedunt / Sola cruce, Christo duce. / ... / Roma naves universas / In profundum vidit mersas / Una cum Maxentio. / Fusi Thraces, caesi Persae. / Sed et Partis dux adversae / Victus ab Heraclio." Die Barbaren, die von Konstantin an der Donau besiegt wurden, werden in einigen Legendenversionen als Thraker bezeichnet. Vgl. auch den Hymnus "Celibria solemnia", *Analecta Hymnica*, Bd. VIII, S. 31, wo die Ereignisse in ähnlicher Weise zusammen gefaßt werden.
- ⁴⁴ *Breviarium Monasticum* (Ende 13. Jh.), Florenz, Biblioteca Riccardiana, MS Ricc. 370; vgl. A. Lopez, Descriptio Codicum Franciscanorum Bibliothecae Riccardianae Florentinae, in: Archivum Franciscanum historicum, II, 1909, S. 128.
- ⁴⁵ *Breviarum ad usum ordinis Praedicatorum*, 1488: BNCF, Sign. K 744.
- ⁴⁶ *Breviarium Romanum*, Venedig 1478 (Expl. in BNCF, Sign. E 1.17), fol. 279r. *Breviarium Fratrum minorum iuxta ordinem Romanae Curiae* (MS des 15. Jahrhunderts mit Miniaturen von J.F. Torelli), Florenz, Biblioteca Riccardiana, MS Ricc. 284, fol. 347r.
- ⁴⁷ G. Laehr, Die Konstantinische Schenkung in der abendländischen Literatur des Mittelalters bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Historische Studien, CLXVI), Berlin 1926; ders., Die Konstantinische Schenkung in der abendländischen Literatur des ausgehenden Mittelalters, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, XXIII, 1932, S. 120 ff.; *Constitutum Constantini*, hrsg. von H. Fuhrmann (Monumenta Germaniae Historica, Fontes iuris Germanici antiqui in usum scholarum separatim editi, Bd. X), München 1968.
- ⁴⁸ *Nicolaus de Cusa, De concordantia catholica libri tres* (Opera Omnia, Bd. XIV, hrsg. von G. Kallen), Hamburg 1963, S. 329, wo es über die Schenkung heißt: "... in authenticis libris et historiis approbatis non invenitur." Zu Valla: W. Setz, Lorenz Vallas Schrift gegen die Konstantinische Schenkung. De falso credita et ementita Constantini donatione. Zur Interpretation und Wirkungsgeschichte, Tübingen 1975, bes. S. 37 ff. Edition des "Dialogus Aeneae pro donatione Constantini" von A.S. Piccolomini: J. Cugnoni, Aeneae Silvii Piccolomini Senensis qui postea fuit Pius II. Pont. Max. Opera inedita, in: Atti della R. Accademia dei Lincei, III. Folge, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, III, Rom 1883, S. 550 ff. Piccolomini beruft sich vor allem auf Sokrates und Theodoretus, vgl. z. B. S. 571 f.
- ⁴⁹ *Quednau* (Anm. 15), S. 447 ff.
- ⁵⁰ *Iacobus Gretser S.J., De Cruce Christi*, Ingolstadt 1600, Bd. I, S. 44 hält es für wahrscheinlich, daß die drei verschiedenen Berichte über die Kreuzesvisionen des Konstantin alle zutreffen. Er beruft sich dabei auf *Nikephros Kallistos*, *Ecclesiastica historia*, PG, Bd. CXLVI, S. 15 ff. Bezeichnend ist seine Argumentation I, S. 192, mit der er für den Wahrheitsgehalt der Judas-Cyriacus-Legende eintritt: "Neque fabulae loco habenda est haec de Iuda narratio; non modo propter Gregorii Turonensis auctoritatem, sed multo magis propter officium Ecclesiasticum de Inventione S. Crucis, in quo eadem prorsus de Iuda legitur et ab omnibus Ecclesiasticis quotannis recitantur." Wie bereits erwähnt, hat erst die kritische Sichtung der Legendenüberlieferung durch die Bollandisten die Unglaubwürdigkeit dieser Legendenfassung besiegelt.
- ⁵¹ Vgl. zu diesem Problem die Ausführungen zur Legende der Helena in: A.S.S., Augusti tomus III, S. 564 ff. und *Drijvers* (Anm. 24), S. 172 ff.
- ⁵² B. Cole, Agnolo Gaddi, Oxford 1977, S. 79 ff. Zusammenfassung der ikonographischen Tradition bei *Battisti* (Anm. 1), Bd. II, S. 24 f. Vgl. früher: P. Mazzoni, La Leggenda della Croce nell'Arte Italiana, Florenz 1914.
- ⁵³ Zu dieser Frage besteht vor allem deswegen Anlaß, weil Konstantin, wie Laehr 1932 (Anm. 47), S. 121 f. gezeigt hat, bei den frühen Humanisten, bei Boccaccio, Petrarca und Poggio keineswegs positiv beurteilt wurde.
- ⁵⁴ *Setz* (Anm. 48), S. 75 ff.
- ⁵⁵ Diese Brisanz erhielt der Streit um die Konstantinische Schenkung erst, als Ulrich von Hutten Vallas Schrift veröffentlichte und zu einem Argument für die Reformation umfunktionierte; vgl. W. Setz (Hrsg.), Des Edlen Römers Laurentii Vallensis Clagrede wider die erdicht und erlogne begabung so von dem Keyser Constantino der Roemischen kirchen sol geschehen sein. Eine deutsche Übersetzung von L. Vallas Schrift De falso credita et ementita Constantini donatione aus der Reformationszeit, Frankfurt 1981.
- ⁵⁶ Welche Rolle die einzelnen Mitglieder der Familie Bacci konkret bei der Entstehung gespielt haben, konnte bis heute leider nicht völlig aufgeklärt werden. Die von Vasari (*Vasari-Milanesi*, Bd. II, S. 497) als Stifter

genannten Luigi und Carlo Bacci sind in der Genealogie der Familie nicht zu finden. Nach den Forschungen von M. Salmi, I Bacci di Arezzo nel sec. XV e la loro cappella nella chiesa di San Francesco, in: Riv. d'Arte, IX, 1916-1918, S. 224-237 und ders., La pittura di Piero della Francesca, Novara 1979, S. 207 ff., wurde mit dem Testament des Baccio Bacci († 1417) die Ausmalung der Kapelle verfügt. Die Ausmalung wurde jedoch erst Ende der vierziger Jahre in Angriff genommen, wie der Verkauf einer "vigna" 1447 belegt, bei dem Francesco Bacci, der Sohn Baccio und Francescos Neffen Andrea di Tommaso und Agnolo di Girolamo unterzeichneten. Giovanni Bacci, Francesco Sohn, über den *Ginzburg* (Anm. 1), S. 39 ff. reiches Material zusammentrug, tritt hier noch nicht auf, jedoch trug er spätestens nach dem Tod des Vaters im März 1459 mit Verantwortung für den Auftrag, die er sich aber sicher mit seinem Vetter Agnolo teilte, der 1458 Prior von S. Francesco wurde und dort auch 1481 begraben wurde.

⁵⁷ Vgl. Linder (Anm. 24), S. 43 ff.

⁵⁸ *Ginzburg* (Anm. 1), S. 60 f. Die Reliquie befindet sich heute in der Accademia in Venedig, vgl. *Giovanna Nepi Sciré* und *F. Valcanover*, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Mailand 1985, S. 167.

⁵⁹ *L. v. Pastor*, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 5. Aufl., Freiburg 1923/24, Bd. I, S. 607.

⁶⁰ *Antoninus Florentinus, Chronicon*, ed. Maturus, Lyon 1586, Bd. I, S. 588; vgl. *Pastor* (Anm. 59), Bd. I, S. 607.

⁶¹ Bei Pius II (vgl. *Cugnoni* [Anm. 48], S. 568 f.) heißt es: "O magnam atque exuberantem erga me tue miserationis abundantiam! quis unquam maioribus, quam ego sum, preuentus est muneribus gratiarum? Sed unum est, o rex altissime astrorum motor et orbis, quod me hodie conturbat et animum expungit meum. Nam ciuitatem, quam tuo iussu orientalis imperii sedem constitui, in qua solium patriarchale post romanum sublimius fuit, perfidi Maumethis satellites occuparunt, templeque toto terrarum orbe memoranda, in quibus tuum nomen omnibus horis in hoc usque tempus laudatum est, nefanda et abhominabili spurcicia polluerunt; ... Tuas et intemerate genetricis tue sanctissimas imagines deleuerunt. Scio te minus ista probare. Sed quamdiu tua patientia sines abuti Turcos? quando tuis icta fulminibus scelerate gentis audacia conteretur? ... Age, summa pietas, aperi tue misericordie sinum, da ueniam flenti populo, succurre his qui tuum nomen scriptum in frontibus habent, et redde iam denique blasfemie mercedem Turcis. Aut si nihil hec te cura remordet, sine me de celo in terram ire, descendere qui uelint mecum, mortalium facta despiciere, christianorum fouere in bello gentem, at nec Turchorum arma iuuato, permittito sua cuique exorsa laborem fortunamque ferant."

⁶² *Pastor* (Anm. 59), Bd. I, S. 622 ff.

⁶³ Zu den Kreuzzugsbemühungen von Calixtus III. vgl. ebda., Bd. I, S. 676 ff.

⁶⁴ Vgl. *P. Schwenke* und *H. Degering*, Die Türkenbulle Papst Calixtus III. Ein deutscher Druck von 1456 in der ersten Gutenbergtype, Berlin 1911. *Bartolomeo Sacchi, gen. Platina, Liber de Vita Christi ac omnium pontificum* (1479), hrsg. von *G. Gaida* (Rerum italicarum scriptores, Bd. III/1), Bologna 1913/32, S. 342; man liest dort über Calixtus: "Mandavit paeterea, ut assiduo rogatu deus fleteretur, in meridie campanis signus dari fidelibus omnibus, ut orationibus eos iuarent, qui contra Turcos continuo dimicabant."

⁶⁵ *Pastor* (Anm. 59), Bd. II, S. 15 ff.

⁶⁶ *Pius II, Epistolae in pontificatu editae*, Novara 1487, S. a 2 recto: "Nam postea quam Constantino principe pax reddita est ecclesiae, nunquam dominici gregis ea pressura fuit, quomodo cernimus ..." Zu dieser Bulle "Vocavit nos pius" vom 13. Oktober 1458 vgl. *Pastor* (Anm. 59), Bd. II, S. 18 f.

⁶⁷ *Pio II, Lettera a Maometto II (Epistula ad Mahumetem)*, ed. *G. Toffanin*, Neapel 1953, S. 119 h: "Viderat per quietem in aere signum crucis et vocem audiverat dicentem: 'In hoc, Constantine, vinces'. Paruit: vexillum crucis erexit, civilibus bellis finem imposuit, superavit hostes, barbaros afflixit, imperium ampliavit, pacem subditis dedit, ecclesiae aperuit, concilia sacerdotum celebravit, haereses eliminavit, lucem quam acceperat ab Evangelio cunctis gentibus communicavit. Magnificus et excelsus super omnes Caesares inventus, Graecis et Latinis litteris celebratus." Zur Datierung des Briefes auf 1461 *Toffanin*, S. XX und *G. Voigt*, *Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius der Zweite und seine Zeit*, Bd. III, Berlin 1863, S. 659.

⁶⁸ *Pio II* (Anm. 67), S. 120: "Nec alienum fuerit tantum imperatorem, qui christianam fidem tantopere ampliaverit, in alio saeculo cum Christo regnantem credere, cui servivit in hoc dum viveret. Quodsi omnibus qui patriam auxerint, iuverint, defenderint, certum est esse in caelum diffinitum locum, in quo beati aevo sempiterno fruuntur — sicut philosophi doctissimi tradiderunt —, multo id certius de illis sperandum est, qui per lege Domini vel servanda vel agenda summis studiis contenderunt: sicut de Constantino ostensum est, quem sicut in terra felicem fuisse dicimus, ita et in caelo beatum credimus." Der in halben Anführungszeichen gesetzte Teil dieses Textes ist ein Zitat aus dem "Somnium Scipionis" von Cicero (*De re publica* VI.13,13). Heidnische Apotheose und christliche Seligsprechung fließen hier zusammen.

⁶⁹ *L. Wadding*, *Annales Minorum*, 3. Aufl., Quaracchi 1932, Bd. XII, S. 205; Bd. XIII, S. 61, S. 132 ff.

⁷⁰ *Pietro Farulli, Annali, ovvero notizie storiche dell'antica, nobile, e valorosa città di Arezzo in Toscana*, Foligno 1717, S. 181.

⁷¹ *Pastor* (Anm. 59), Bd. I, S. 686.

⁷² *Warburg* (Anm. 9), S. 254 und 390.

⁷³ Ebda., S. 253. Die Medaille hat Pisanello geschaffen.

⁷⁴ Ich halte es für unwahrscheinlich, daß Piero den Palaiologen Johannes VIII. mit Konstantin identifizieren wollte, wie dies zuletzt von *Ginzburg* (Anm. 1), S. 58 f. behauptet wurde. Die Argumentationskette Ginzburgs ist folgendermaßen: Johannes VIII. Palaiologos wird in Pieros Fresko dargestellt, weil er dem Patriarchen Gregorios III. Melissenus von Konstantinopel die Kreuzesreliquie schenkte, die dieser kurz vor seinem Tod 1459 an Bessarion weitergab, der daraufhin, durch sein Amt als Protektor des Minoritenordens dazu berechtigt, unmittelbar in die Programmkonzeption in Arezzo eingriff und die Darstellung von Konstantin/Palaiologos anregte und Giovanni Bacci die Pisanello-Medaille mit der Darstellung Konstantins schenkte. Diese Argumentationskette hat ihre Schwachstelle bei der von Ginzburg postulierten Verbindung zwischen Giovanni Bacci und Bessarion, die 1458/59 stattgefunden haben soll. Diese Verbindung konnte von Ginzburg mit nichts belegt werden. Sie stützt sich letztlich nur auf seine Interpretation der "Geißelung" Pieros in Urbino, die wiederum auf einer fragwürdigen Argumentationskette aufgebaut ist: Die Gestalt, die in Pieros "Entscheidung des Chosroës" links hinter Chosroës im Profil dargestellt ist, ist mit dem Mann im Brokatmantel in Pieros "Geißelung" identisch und ebenfalls mit dem identisch, der ganz links in Pieros "Madonna di Misericordia" in Sansepolcro kniet. In diesem Mann ist nach Ginzburg Giovanni Bacci zu erkennen, weil Vasari schreibt, daß Piero Luigi Bacci zusammen mit Carlo Bacci "ed altri suoi fratelli, e molti Aretini che fiorivano allora nelle lettere" bei der "decollazione d'un re" porträtiert habe. Die Ähnlichkeit der drei Figuren ist unbestreitbar, wenn auch die eigentümliche Formung des Ohres kein eindeutiges Kriterium ist, da dann zum Beispiel auch der Hieronymus der "Pala di Brera" hinzugezogen werden müßte, dessen Ohr genauso aussieht. Der Identifizierungsversuch Ginzburgs scheidet jedoch vor allem daran, daß er nicht erklären kann, wie Giovanni Bacci dazu gekommen sein soll, an so herausragender Stelle des Polyptychons porträtiert zu werden, das die Confratelli della Misericordia von Sansepolcro in Auftrag gaben. Eine Verbindung Baccis zu dieser Bruderschaft ist, so weit ich sehe, nicht nachweisbar. Wenn man aber annehmen will, daß die Figur ein Porträt ist, muß es nach den Auftragsgepflogenheiten der Zeit, ein Porträt eines Mitgliedes der Bruderschaft sein. Ginzburg übergeht diesen schwierigen Punkt bezeichnenderweise mit Schweigen. Dieser Punkt stellt jedoch seine ganze Beweisführung in Frage. Wenn der Dargestellte auf dem Bild in Sansepolcro nicht Giovanni Bacci ist, wird man schwerlich behaupten können, daß der Mann auf der "Geißelung" eben dieser Giovanni Bacci sein müsse.

⁷⁵ Das Signum des Spitzhutes ist so eng mit Konstantinopel verbunden, daß es auch auf Mohammed II. übergehen konnte, den neuen Herrscher über das Gebiet des Byzantinischen Reiches: *Hartmann Schedel, Buch der Chroniken*, Nürnberg 1493, S. 256 v. hat als Porträt des Sultans eine Kopie der erwähnten Pisanello-Medaille abgebildet. *Battisti* (Anm. 1), Bd. I, S. 250 geht aber wohl zu weit, wenn er sich auf Schedel beruft, um die von ihm aufgestellte Behauptung zu stützen, daß die rechts im Bild mit Spitzhut dargestellte Gestalt, die nur noch in der Kopie des Ramboux zu sehen ist, Maxentius in der Gestalt Mohammeds II. sein soll. Auch den daraus gezogenen historischen Folgerungen kann ich nicht zustimmen.

⁷⁶ Als Anzeichen des Zeitbezuges sind noch eher die Fahnen in den Schlachtenbildern zu betrachten. Einen eindeutigen Hinweis auf die Türken gibt die Fahne gleich neben dem Thron des Chosroës, die den goldenen Halbmond zeigt. Oberhalb davon ist neben der zerfetzten Fahne mit dem Mohrenkopf eine Fahne mit einem Skorpion zu sehen. Dieser kann ein Sinnbild "der Falschheit und der Verhärtung der Heiden" sein (*S. Braunfels*, Artikel Skorpion, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von *E. Kirschbaum*, Rom/Freiburg 1968 ff., Bd. IV, Sp. 171). Auch die Fahne mit dem Drachen, die die Barbaren in der Konstantinschlacht mit sich führen, ist als Hinweis auf die "ungläubigen" Mohammedaner zu verstehen. Pius II. hat in seiner Bulle, mit der er 1458 zum Fürstenkongreß nach Mantua einlud, den Sultan Mohammed II. als "virotesimus draco", als "höchst übelriechenden Drachen" bezeichnet (Pius II. [Anm. 66], S. a 2 recto).

⁷⁷ Vgl. *Battisti* (Anm. 1), Bd. II, S. 226, Dokument Nr. 86.

⁷⁸ Nicht vergessen werden sollte der nachdrückliche Hinweis von *Battisti* (Anm. 1), Bd. II, S. 22 f. und S. 230 auf das Dokument von 1473, das sich auf Geldforderungen Pieros an Mitglieder aus der Familie der Bacci bezieht. Die Forderungen richten sich an Agnolo di Girolamo Bacci und an die Erben des Andrea di Maestro Tommaso. *Ginzburg* (Anm. 1), S. 50 hat natürlich recht, daß Battistis Folgerung falsch ist, Francesco Baccis Erben, also auch Giovanni Bacci hätten mit dem Auftrag nichts zu tun, weil sie hier nicht erwähnt werden. Ihr Fehlen in dem Dokument kann sehr gut damit begründet werden, daß sie ihren Anteil bereits bezahlt haben. Dieses Dokument mahnt, den Abschluß der Arbeiten nicht allzuweit nach vorne zu rücken und es steht gegen die in der Argumentation Ginzburgs liegende Tendenz, die alles entscheidende Rolle auf Seiten der Auftraggeber Giovanni Bacci zuzuschreiben. Auch Agnolo Bacci, seit 1458 Prior von S. Francesco und 1481 dort begraben, wird Einfluß auf das Unternehmen gehabt haben. Die Vermutung ist naheliegend, daß der Engel am rechten Pfeiler des Chorbogens neben der Konstantinschlacht als sein Namenspatron dort angebracht worden ist (*Battisti* [Anm. 1], Bd. II, S. 22). Auch auf dem Agostino-Polyptychon Pieros ist der Erzengel Michael als Namenspatron dargestellt, vgl. *Battisti* (Anm. 1), Bd. I, S. 303.

⁷⁹ Zu den historischen Ereignissen vgl. *F. Babinger*, *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*, München 1953,

S. 146 ff. und J. Hofer, Johannes Kapistran, Ein Leben im Kampf um die Reform der Kirche, Heidelberg 1964, Bd. II, S. 372 ff.

- ⁸⁰ Vgl. die Viten des Johannes von Kapistran, die Nicolao de Fara und Christophoro a Varisio verfaßten, abgedruckt in: A.SS., Octobris tomus X, Paris 1869, Sp. 469 ff.; Christophoro a Varisio schreibt S. 531 f.: "... tamquam fortes enim erant machinae et bombardae, et tanta eorum multitudo, quod muri castris paulatim ruebant; ut iam ad capiendum ipsum se praepararent. Quod cernens Pater, voce magna multiplicabat nomen 'Jesus' et caeteros ad clamandum incitabat. Deinde cum magno fervore descendens de castro, coepit baculum suum, in quo signum Thau apparebat, et post se vocans christi milites, id est cruce signatos, portam castris iussit aperire ... Exiens igitur Pater castrum cum paucis cruce signatis, tamquam alter Josue, clamans quantum poterat 'Jesus, Jesus, Jesus' ... Interim sagittae et lapides, a Thurcis projecti, circa caput Patris volitabant, sed nihil ei nocere potuerunt. In virtute igitur Nominis Jesu Christi versi sunt hostes in fugam, quos christiani animati prosequens, infinitos ex eis occiderunt, alios fugaverunt, et alios captivos duxerunt. Sed imperator eorum vulneratus, vix tandem effugere potuit." Vgl. auch die Berichte bei *Wadding* (Anm. 69), Bd. XII, S. 388 ff. und 750 ff. Natürlich zielen diese Berichte darauf ab, die Rolle des Johannes von Kapistran besonders herauszustellen. Zur Quellenkritik vgl. *P.J. Hofer*, Der Sieger von Belgrad 1456, in: *Historisches Jb.*, 1931, S. 163 ff.

Die sehr späte Kanonisierung Johannes' von Kapistran hat die Entfaltung einer eigenständigen Ikonographie verhindert. Die einzigen frühen szenischen Darstellungen enthält das Polyptychon von Sebastiano di Cola da Casentino im Museo Civico in Aquila (vgl. *F. Bologna*, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in: *Proporzioni*, III, 1950, S. 86 ff.; *O. Bonmann*, Johannes Kapistran in der figurativen Kunst seiner abruzzesischen Heimat, in: *Franziskanische Studien*, LII, 1970, S. 289 ff.) Der Altar in Aquila schildert auf einer Tafel auch den Sieg bei Belgrad 1456. In einer Flußlandschaft stehen sich die Heere der Kreuzfahrer auf der linken und der Türken auf der rechten Seite des Bildes gegenüber. An der Spitze des christlichen Heeres steht der greise Johannes von Kapistran, in der Linken hält er eine Kreuzesfahne, die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben. Auch wenn zwischen diesem Altarbild und dem Fresko Pieros keine Verbindungen nachzuweisen sind, zeigt die Gegenüberstellung der beiden Bilder doch die Vergleichbarkeit der Situation.

- ⁸¹ *Aeneae Sylvii Piccolomini Senensis ... opera quae extant omnia*, Basel 1571, S. 909.

- ⁸² Daß die Bacci von Anfang an die Kreuzeslegende haben darstellen lassen wollen, ist zwar nirgendwo belegt und bislang allzu selbstverständlich vorausgesetzt worden. Es ist jedoch anzunehmen. Einen Hinweis darauf darf man in Bicci di Lorenzos Fresko über dem Chorbogen sehen, das das Jüngste Gericht zeigt vgl. *Gilbert* (Anm. 1), S. 61. In der Liturgie zum Fest der "Inventio Crucis", wie sie beispielsweise das *Breviarium Romanum* von 1478 enthält, gibt es verschiedene Hinweise auf das Endgericht. Dazu gehört z. B. die Antiphon: "Hoc signum crucis erit in caelo, cum dominus ad iudicandum venerit": *Breviarium Romanum* (1478) (Anm. 46), S. 279; diese Antiphon, die auch später zum festen Bestand der Liturgie dieses Tages gehörte, findet sich auch in dem franziskanischen *Breviarium monasticum* aus dem späten 13. Jh. (vgl. oben Anm. 44).

- ⁸³ *Battisti* (Anm. 1), Bd. II, S. 24 f.; *S. Pfleger*, La Cappella della Croce nella Chiesa di S. Francesco a Volterra, in: *Rassegna Volterra*, LIX-LX, 1983/84, S. 171 ff.; zu den jüngst restaurierten Fresken der Kreuzeslegende in S. Stefano in Empoli vgl. den Katalog der Ausstellung: Masolino a Empoli, Empoli 1987.

- ⁸⁴ Vgl. *Pastor* (Anm. 59), Bd. I, S. 756 ff. und Bd. II, S. 220 ff.

RIASSUNTO

L'articolo tratta di un affresco appartenente al ciclo della "Leggenda della Vera Croce", capolavoro di Piero della Francesca in S. Francesco ad Arezzo, ovvero la "Battaglia di Costantino". Vasari aveva dato all'affresco il titolo "La fuga e la sommersione di Massenzio", interpretando così l'opera di Piero come rappresentazione della battaglia storica al Ponte Milvio. Egli collegò l'opera di Piero con un avvenimento che al suo tempo, grazie all'affresco dipinto da Giulio Romano nella Sala di Costantino del Vaticano, era perfettamente familiare. Il fatto che le narrazioni tradizionali della battaglia contro Massenzio, di cui la versione più conosciuta era quella della "Legenda Aurea", non concordino affatto con la raffigurazione di Piero — poiché non vengono mostrati da lui né lo stratagemma militare di Massenzio né il suo rovinare nel Tevere — non ha disturbato Vasari. Anche chi più tardi ha studiato l'affresco si sentiva talmente sicuro di conoscerne il tema, che non ha messo in dubbio l'interpretazione trasmessa da Vasari. Nella "Legenda Aurea", tuttavia, oltre a quella del Ponte Milvio viene narrata una seconda battaglia, che si accorda assai meglio con la scena raffigurata da Piero: la battaglia del Danubio. Quest'ultima, storicamente non ben documentabile, deve essere stata preceduta anch'essa dalla visione notturna della croce. La tradizione di questa variante della storia è collegata alla leggenda di Giuda Ciriaco, cui anche Piero fa riferimento, e che a sua volta costituisce parte essenziale della leggenda della "inventio crucis", mentre la tradizione che collega l'apparire della croce con la battaglia al Ponte Milvio risale ad Eusebio, che non accenna al ritrovamento della croce. È dimostrabile che le due leggende nel XV secolo godevano ancora di una tradizione parallela. L'opera di Piero si distacca dal ciclo della Leggenda della Vera Croce creata da Agnolo Gaddi in S. Croce a Firenze, che determina l'iconografia della leggenda, nell'accentuare la figura di Costantino. Già Aby Warburg ha sostenuto la tesi che la presenza di Costantino in questo ciclo sia da mettere in relazione con il saccheggio di Costantinopoli. Con il programma da loro proposto, i committenti di Piero si mettevano al servizio della propaganda per la crociata iniziata da Callisto III e Pio II. Per la scelta del tema della battaglia di Costantino vi era una circostanza storica assai attuale. Nel 1456 Maometto II occupò con il suo esercito la città di Belgrado, sul Danubio. Una piccola schiera di cavalieri crociati, condotti da Giovanni di Hunyadi ed incitati dal francescano Giovanni da Capestrano, riuscì non solo a tenere la città ma anche a ricacciare indietro il soverchiante esercito nemico, impedendo con questo che, attraversato il Danubio, si inoltrasse ad occidente. Tra questa vittoria e quella che Costantino aveva ottenuto un tempo sul Danubio c'è un parallelismo degno di nota. Nel discorso da lui tenuto a Mantova all'apertura del congresso dei sovrani, nel 1459, Pio II mise in relazione la vittoria di Belgrado con quella di Costantino. Il riferimento quasi tipologico tra i due avvenimenti può essere considerato il motivo determinante per cui ad Arezzo vennero inserite nella leggenda della Croce le scene che si riferiscono a Costantino. Generazioni successive hanno visto rappresentata nell'affresco di Piero la battaglia contro Massenzio ignorando ogni contraddizione, poiché questo avvenimento era loro storicamente più familiare, e perché non intendevano più il riferimento alla vittoria di Belgrado.

Bildnachweis:

Gab. Fotografico, Firenze: Abb. 1, 5. - Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf: Abb. 2. - Biblioteca Vaticana, Roma: Abb. 3. - Alinari: Abb. 4.