

Die Geißelung Christi von Piero della Francesca — Buchbesprechungen zur Interpretation

Prof. Dr. Ernst-Erich Doberkat

13. Dezember 2016

Einige der Bücher, die bei der Diskussion von Piero della Francescas *Die Geißelung Christi* (Abbildung 1) von Interesse sind, sollen hier kurz angesprochen werden. Dieses Bild, das als eines der Höhepunkte der Frührenaissance in Italien gilt, ist außerordentlich geheimnisvoll, weil außer dem Maler, der eine Signatur auf dem Bild hinterlassen hat, so gut wie nichts über das Bild bekannt ist: es ist weder klar, wann das Bild gemalt wurde, noch wer der Auftraggeber ist, und wenn man sich das Bild genauer ansieht, so ist es alles andere als klar, was dieses Bild denn eigentlich genauer darstellen soll. Und so ist es nicht verwunderlich, dass dieses Bild nach seiner Entdeckung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensiv diskutiert wurde. Die Literatur weist zweiundvierzig Interpretationen aus (wenn ich richtig gezählt habe), keine der Interpretationen stimmt mit einer anderen über ein, keine dieser Interpretationen vermag das Bild auch wirklich vollständig zu erklären. Aber es ist ein Kunstwerk, daher ist klar, dass ein unerklärter und unerklärbarer Rest bleibt. Trotzdem ist es überraschend, dass das Spektrum der möglichen Erklärungsversuche so groß ist.

Bevor ich auf das Bild selbst eingehe, möchte ich einigen Worten zum Maler schreiben. Sein Geburtsdatum ist nicht bekannt, die meisten Schätzungen schlagen das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts vor. Der amerikanische Soziologe Banker, von dem gleich noch die Rede sein wird, hat auf der Grundlage intensiven Aktenstudiums insbesondere von Notariatsakten aus dem Heimatgebiet des Malers den Vorschlag gemacht, dass als Geburtsjahr etwa 1412 (mit einer Abweichung von ein oder zwei Jahren) für sehr plausibel gehalten werden kann. Sein Todestag ist ebenfalls unbekannt, wir wissen jedoch aus den Akten seiner Heimatstadt, dass er am 12. Oktober 1492 dort begraben worden ist, beiläufig an dem Tag, an dem Kolumbus die Neue Welt betreten hat. Der Maler hat den größten Teil seines Lebens in seiner Heimatstadt Borgo San Sepolcro verbracht, Reisen haben ihn unter anderem nach Florenz, nach Rom, nach Ferrara, nach Rimini und in andere Städte Mittelitaliens geführt, möglicherweise hat er auch Venedig besucht. Seine wichtigsten Arbeiten finden sich in Arezzo, in Urbino (im Palazzo Ducale, jetzt Nationalmuseum der Marken) und in seiner Heimatstadt Borgo San Sepolcro. Es ist klar, dass er mit den niederländischen Malern seiner Zeit mindestens indirekt Kontakt gehabt haben musste, und dass er mit seinen Zeitgenossen wie etwa Fra Angelico, Paolo Ucello, Andrea Mantegna und anderen Malern in intensivem Austausch gearbeitet hat. Das Werk von Leon Battista Alberti findet seinen Einfluss unmittelbar in den Arbeiten von Piero della Francesca, es ist jedoch nicht bekannt, ob sich die beiden jemals persönlich getroffen haben (auch wenn im Tempio Malatesta in Rimini, der von Alberti erbaut worden ist, von Piero eine Kapelle freskiert wurde, in der sich ein Bildnis von Sigismondo Malatesta erhalten hat). Leider sind viele seiner Werke verloren gegangen, insbesondere die Fresken



Abbildung 1: Piero della Francesca: *Die Geißelung Christi*

im Vatikan, die Raphael entfernen ließ, als er Direktor der Kunstwerke des Vatikans wurde (soviel Kollegialität muß sein). Vieles ist den Wirren der vergangenen vierhundert Jahre zum Opfer gefallen. Einer seiner wichtigsten Auftraggeber war der Herzog von Urbino, Federico da Montefeltro, dessen auffällig charakteristische Nase durch Pieros Porträt bekannt gemacht wurde.

Piero della Francesca ist nicht nur als Maler bekannt geworden, er gilt ebenfalls als einer der wichtigsten Mathematiker des ausgehenden 15. Jahrhundert in Italien. Seine überlieferten Bücher befassen sich einmal mit dem Abakus, einem für kaufmännisches Rechnen unerlässlichen Instrument, das mit unserem Rechenbrett am besten verglichen werden kann. Weiterhin hat er sich, außerhalb der damaligen akademischen Mathematik stehend, auf der Grundlage der Werke von Euklid und Archimedes mit solchen Fragestellungen der Geometrie befasst, die sich mittelbar oder unmittelbar aus seiner Beschäftigung der Perspektive ergeben haben. Eines seiner Bücher, das sich in der Bibliothek des Herzogs von Urbino befand, hat den Titel "Über die Perspektive". In ihm diskutiert er prinzipielle Aspekte der perspektivischen Darstellung, die ihren praktischen Niederschlag in seinen Gemälden, unter anderem auch in der Geißelung finden. Eine theoretische Abhandlung über reguläre Körper, die sich mit Fragestellungen aus der archimedischen Geometrie befassen, stellt die Summe seiner geometrischen Arbeiten dar. Sie wurden später von einem seiner Schüler (der sie zum Teil als eigene Werke ausgegeben hat) und von Leonardo da Vinci weitergeführt.

Für den Kontext der Interpretation des Bildes ist es vielleicht wichtig zu wissen, dass es auf jeden Fall im mittleren Drittel des Quattrocento gemalt worden ist, in einer Zeit, in der die katholische Kirche außerordentlich aktiv war, um die Eroberung des Byzantinischen Reiches durch geeignete politische Konstellationen zu verhindern, und, als das die durch den Fall von Byzanz 1453 nicht mehr sinnvoll war, die Wiedereroberung von Byzanz auf politischem Wege zu ermöglichen. Dies sollte zum einen mit dem Konzil von Ferrara-Florenz in den Jahren 1438-1443 bewerkstelligt werden, zum anderen durch die Konferenz von Mantua im Jahre 1460. Wichtige Persönlichkeiten in diesem Prozess waren unter anderem der Papst Pius II und der Kardinal Bessarion, eine weitere wichtige Rolle spielten die Herrscher von Ferrara.

Ich gehe jetzt auf einzelne Interpretationen dieses Bildes ein, möchte aber die Anmerkungen vorwegschicken, dass es sich um eine Auswahl handelt, die durch meine eigenen Vorlieben geprägt ist. Andere Leute mögen andere Selektionen aus der Literatur treffen, insbesondere klassische Interpretationen bevorzugen. Sie sind seit etwa fünfzig Jahren in der Literatur zu finden, unter anderem die Interpretationen von *R. Longhi*¹, der ein erstes grundlegendes Werk über Piero della Francesca in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts geschrieben hat, oder die bahnbrechende Interpretation von *C. Ginzburg*² aus den frühen siebziger Jahren.

Ich beginne mit der Interpretation von **R. Lightbown**³, der einen üppig bebilderten Band mit den Werken Pieros vorlegt. Jedes dieser Werke wird sorgfältig betrachtet und interpretiert. Unter anderem eben auch die Geißelung. Lightbown kommt zu dem Ergebnis (oder wir sagen besser: zu der These) dass es sich bei diesem Bild um eine Bitte um Hilfe handelt. Er interpretiert das Bild so, dass die drei Gestalten im Vordergrund, deren Funktion ja das eigentliche Mysterium des Bildes ausmacht, auf der linken Seite einen byzantinischen Botschafter und auf der rechten Seite einen italienischen Fürsten darstellt, der von dem Byzantiner um Hilfe gebeten wird. Die Geißelung im Hintergrund wird als osmanische Bedrohung der christlichen

¹R. Longhi, *Piero della Francesca*, Sansoni, Florenz, ³1980

²C. Ginzburg, *Erkundigungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der Frührenaissance*, Fischer Wissenschaft, Frankfurt, ²1991

³R. Lightbown, *Piero della Francesca*, Leonardo Editore, Mailand, 1992

Kirche und des byzantinischen Reiches zu Beginn des 15. Jahrhunderts interpretiert. Der Körper Christi ist noch unverletzt, was darauf hindeutet, dass die eigentliche Aktion noch nicht stattgefunden hat. Der Jüngling in der Mitte wird als Engel interpretiert, der sozusagen eine Vermittlungsfunktion zwischen dem Byzantiner und dem Italiener hat, und der die göttliche Mission, in der der Byzantiner mit seiner Bitte unterwegs ist, unterstreichen soll. Als Entstehungsdatum nimmt Lightbown die späten vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts an, also eine Zeit, in der Byzanz noch hätte gerettet werden können.

Nach vielen gründlichen und in verwinkelte Details gehende Studien zu Piero und zum Leben in Borgo San Sepolcro zur Zeit des Malers legt **J. R. Banker**⁴ ein Buch zum Wirken und zum Leben von Piero vor. In diesem Buch werden einzelne Aspekte der Lebenszeit des Malers untersucht. Einige seiner Bilder werden interpretiert, unter anderem eben auch die Geißelung. Banker widmet sich natürlich der Identifikation der drei Personen im Vordergrund, hierbei geht er jedoch von der Person des Mannes ganz rechts aus, den er als jemanden klassifiziert, der auch in anderen Bildern von Piero zu sehen ist und dessen Alterung in diesen Bildern deutlich wird. Auf der Grundlage der Kriterien, die sich hieraus ergeben, identifiziert Banker den Mann als einen Politiker aus Rimini, der Piero persönlich nahe gestanden hat und der in einem politischen Komplott zu Tode gekommen ist. Der junge Mann im Vordergrund wird als Sohn dieses Politikers identifiziert, der durch die Konsequenzen des Komplotts ebenfalls eingekerkert wurde und in der Haft gestorben ist. Der dritte im Bunde wird nicht identifiziert, Banker hält ihn für einen unbenanntes Mitglied der Montefeltro-Familie.

Die amerikanische Kunsthistorikerin **M. Aronberg Lavin**⁵ hat einen großen Teil ihres Lebenswerks der Erforschung der Arbeiten Pieros gewidmet. Sie legt unter anderem drei Monographien zu Piero vor, eines dieser Bücher befasst sich mit der Geißelung. Sie analysiert zunächst die Geometrie, die dem Bild zugrunde liegt, und zeigt, dass es noch eine zusätzliche Lichtquelle geben muss, die das Bild illuminiert. Eine weitere Analyse zeigt, dass Christus genau auf diese Lichtquelle schaut, so dass man hier auf ein göttliches Licht schließen kann. Die bauliche Situation auf diesem Bild ist ebenfalls zweigeteilt, einmal die Gerichtshalle, zum anderen der freie Hof, auf dem sich die drei Gestalten befinden. Jeder der drei Gestalten wird ein Bauwerk zugeordnet: der bärtigen Gestalt vorne links die Gerichtshalle, der in Brokat gekleideten Gestalt vorne rechts das großbürgerliche Haus im Hintergrund, und dem geheimnisvollen Jüngling in der Mitte der im Hintergrund sichtbare Garten. Der vornehm gekleidete Mann auf der rechten Seite wird von Frau Lavin als der Markgraf von Mantua identifiziert, Indizien aus anderen Gemälden und Medaillen legen diesen Schluss nahe. Diese Identifikation passt zum Hintergrund. Der Mann auf der linken Seite ist durch den gespaltenen Bart und durch seinen Hut als Byzantiner zu erkennen; überraschenderweise identifiziert Frau Lavin diesen Mann als den Regenten Ottaviano Ubaldini, der nicht nur ein wichtiger Politiker in Urbino war, sondern auch als Astrologe einen guten Namen hatte. Er ist sozusagen als Magier aus dem Osten verkleidet dargestellt. Der junge Mann in der Mitte der Gruppe stellt die Verbindung zwischen dem linken und dem rechten Mann dar. Hierzu sollte man wissen, dass sich in den beiden Familien, die durch die Erwachsenen repräsentiert werden, um 1460 Schreckliches ereignet hat, wobei jeweils ein Sohn oder ein Adoptivsohn zu Schaden oder zu Tode gekommen sind. Nach Frau Lavins Lesart stellt der junge Mann für beide die Trauer über den Verlust dar, den beide erlitten haben.

⁴J. R. Banker, *Piero della Francesca — Artist and Man*, Oxford University Press, Oxford, New York und Tokio, 2014

⁵M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, The University of Chicago Press, Chicago und London, 1972

Piero war ein wichtiger Mathematiker im Quattrocento, seine mathematischen Arbeiten wurden insbesondere von **Jane V. Field**⁶ dargestellt und im Kontext der mathematischen und der künstlerischen Entwicklung der Frührenaissance analysiert. Im Laufe dieser Untersuchungen betrachtet sie auch die Geißelung und schreibt leicht ernüchtert: “Die Identität der drei Figuren im Vordergrund war das Subjekt vieler Spekulationen, die meisten davon basierten auf Quellen außerhalb des Bildes.” Sie schlägt eine eher technische Betrachtung des Bildes ohne Berücksichtigung des historischen oder mythologischen Kontext vor, so hält sie den in Brokat gekleideten Mann auf der rechten Seite für einen Kaufmann, den man auf der linken Seite für einen Gelehrten oder einen Theologen, und die zentrale Figur in der Mitte für einen Engel oder einen Heiligen. Auf der Grundlage der Signatur, die für Piero unüblich ist, und auf der Grundlage der Beobachtung, dass während der Entstehungszeit des Bildes die Bauarbeiten am Palazzo Ducale in Urbino begonnen hatten, so dass hier auch für Maler viele Aufträge zu erwarten waren, schlägt sie vor, dieses Bild als Ausweis und Nachweis der technischen und künstlerischen Fähigkeiten des Malers zu interpretieren. Das würde zum Buch über die Perspektive passen, denn es handelt sich hier um die praktische Unterfütterung der dort angestellten theoretischen Überlegungen.

Die in Siena lehrende Byzantinistin **S. Ronchey**⁷ geht bei ihrer Interpretation von der Beobachtung aus, dass die politische Entwicklung in Italien auch durch die Bedrohung und die Eroberung von Byzanz durch die Osmanen geprägt wurde. Hilferufe wurden insbesondere von der byzantinischen Herrscherfamilie ausgesandt, von der ein Mitglied den Überfall auf Konstantinopel überlebt hat. Und so deutet Frau Ronchey das Bild als Hilferuf des byzantinischen Kaiserhauses, das durch den Kardinal Bessarion politisch repräsentiert wurde, an die katholische Christenheit, Byzanz durch einen Kreuzzug wieder zu erobern und damit der Christenheit wieder zugänglich zu machen. In diesem Zusammenhang wird die üblicherweise als Pilatus interpretierte Person ganz links im Bild als der gefallene byzantinische Kaiser Johannes VIII interpretiert, die drei Personen im Vordergrund stellen zum einen den Kardinal Bessarion (als jungen Mann) dar, der vornehm gekleidete Mann rechts wird als der Gastgeber des Konzils zu Ferrara interpretiert, und der Jüngling in der Mitte, der in Purpur gekleidet daherkommt, als Repräsentanten des letzten byzantinischen Herrschers. Diese Interpretation ist eingebettet in eine außerordentlich interessante Gesamtschau der Situation zur Mitte des Quattrocento in Florenz, Urbino und Rimini.

Soweit die betrachteten Interpretationen. Wir haben die Interpretation von **B. Roeck**⁸, in der das Bild als versteckte Mordanklage interpretiert wird, nicht weiter verfolgt, weil sie zwar interessant und unterhaltsam, aber als allzu spekulativ daherkam. Es gibt etwa noch eine Interpretation mithilfe der esoterischen *Geometria Sacra*⁹, die jedoch völlig unzugänglich geblieben ist und daher nicht berücksichtigt wurde. Das Bild hat eine Fülle von Untersuchungen auch in anderen Bereichen ausgelöst, zum Beispiel Untersuchungen über die Bausituation in Urbino gegen Ende des Quattrocento¹⁰, oder Überlegungen zu einer jüdischen Perspekti-

⁶J. V. Field, *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, New York und Tokio, 1997 sowie J. V. Field, *Piero della Francesca. A Mathematician's Art*, Yale University Press, New Haven und London, 2005

⁷S. Ronchey, *L'engima di Piero. L'ultimo bizantino e la crociate fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Rizzoli, Mailand, 2006

⁸B. Roeck, *Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas Geißelung. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*, C. H. Beck, München, 2006

⁹D. Alessandri, *Flagellazione 42. L'ultima interpretazione della Tavola urbinata di Piero della Francesca*, Metauro Edizioni, Pesaro, 2011

¹⁰E. F. Landei, *La scena della 'Flagellazione' di Piero della Francesca*, Bolletino d'arte, 65, 1991, 29 – 66

ve¹¹, in der das Verhältnis zwischen Juden und Christen am Hof zu Urbino näher beleuchtet wurde, um nur einige zu nennen (Frau Ronchey meint sarkastisch, dass das Bild eine regelrechte Literaturgattung begründet hat). Schließlich ist das Buch von **D. King**¹² zu nennen, in dem ein — im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zu besichtigendes — Astrolabium des fränkischen Mathematikers Regiomontanus dazu dient, eine Interpretation des Bildes zu konstruieren.

¹¹J. Hoffmann, *Piero della Francesca's "Flagellation". A Reading from Jewish History*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, 340 – 357

¹²D. King, *Astrolabes and Angels, Epigrams and Enigmas*, Franz Steiner, Stuttgart, 2007