

Bernd Roeck: Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas „Geißelung“. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte; München: C. H. Beck 2006, 3. Aufl.; 256 S. mit 74 Abb.; ISBN-10: 3-406-55035-5; € 19,90

Piero della Francescas „Geißelung Christi“ ist eines der rätselhaftesten Werke der italienischen Renaissance. Es ist eines der ganz wenigen von Piero signierten Bilder, trägt allerdings keine Jahreszahl. Die Tafel befindet sich heute in der Galleria Nazionale delle Marche im Palast von Urbino, ihr ursprünglicher Besitzer und der Bestimmungsort sind, wie auch das eigentliche Bildthema, bis heute ungeklärt, was zu unzähligen Interpretationsversuchen geführt hat¹. Erst seit dem frühen 18. Jahrhundert ist die „Geißelung“ in der Sakristei des Domes von Urbino bezeugt.

Bernd Roeck legt nun eine Deutung vor, nach der es sich bei dem Bild um „eine[r] Art gemalter Mordanklage“ (S. 28) gegen Federico da Montefeltro, den Grafen und späteren Herzog von Urbino, handele. Das Buch hat in der Tagespresse begeisterte Resonanz gefunden, inzwischen erschien diese „kunsthistorische Kriminalgeschichte“ bereits in dritter Auflage; offenbar hat der Autor mit dem reißerischen Titel den Nerv des Publikums getroffen².

Piero della Francescas Bild hat Generationen von Kunsthistorikern fasziniert, denn seine Darstellung ist ein absoluter Sonderfall: die Geißelung Christi, die im Hintergrund einer minutiös konstruierten Palastaula stattfindet, ist kombiniert mit einer rechts vorne geschilderten Gruppe von drei männlichen Gestalten, deren Deutung und möglicher Zusammenhang mit der Passionsszene bis heute auf Klärung warten. Die Rätselhaftigkeit dieser Gruppe hat in Urbino offenbar zu einer Legendenbildung geführt, denn in der mittleren der drei männlichen Gestalten, dem blonden Jüngling, vermutete man eine Darstellung des ersten Herzogs von Urbino, Oddantonio da Montefeltro, der 1444 das Opfer einer Verschwörung wurde.

Das ist der Ausgangspunkt von Roecks Deutung: er behauptet, daß die „seit dem 18. Jahrhundert nachweisbare Identifizierung des jungen Mannes [mit Oddantonio] in Vergessenheit geriet“ (S. 14), er also als erster diese Bestimmung wieder in Betracht ziehen würde. Davon kann freilich keine Rede sein, in der gesamten Forschungsliteratur spielt dieser Name eine große Rolle, allerdings wird die Identifizierung mit Oddantonio meistens abgelehnt³.

Roeck ist überzeugt, daß Federico da Montefeltro der Anstifter des Mordes an

1 Vgl. MARILYN ARONBERG LAVIN (Hrsg.): Piero della Francesca and His Legacy (*Studies in the History of Art, 48; Symposium Papers XXVIII, National Gallery of Art*); Washington 1995, S. 17, Appendix 2: Identification of Figures in Piero della Francesca's Flagellation“. Siehe auch SILVIA RONCHEY: L'Enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro; Mailand 2006; dazu die Rezension von SILVIA PEDONE in diesem Heft des *Journals*, S 43–49.

2 Doch ist seine These nicht ganz neu: die Quintessenz ist bereits in dem gemeinsam mit Andreas Tönnemann veröffentlichten Buch enthalten: BERND ROECK und ANDREAS TÖNNESMANN: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino; Berlin: Wagenbach 2004, S. 67–72.

3 Vgl. dazu auch die bei JEANNE VAN WAADENOIJEN: La Flagellazione di Piero della Francesca in: *Arte Cristiana* 81, 1993, S. 183–198, S. 186, aufgeführten Deutungsvorschläge. Roeck zitiert nur an späterer Stelle in den Anmerkungen kommentarlos Autoren, die Oddantonio in ihre Überlegungen einbeziehen.

seinem Stiefbruder Oddantonio und damit „der Brudermörder von Urbino“ (S. 70) war. Es muß daher zunächst kurz auf die Umstände der Ermordung Oddantonios eingegangen werden.

Oddantonio da Montefeltro wurde im Sommer 1444 zusammen mit seinen im Volk verhaßten Ratgebern Opfer eines Mordanschlags. Er hatte erst 15 Monate zuvor im Alter von gerade sechzehn Jahren nach dem Tod des Vaters Guidantonio da Montefeltro sein Erbe angetreten. Mißwirtschaft, hohe Zahlungen an Papst Eugen IV. für die Erlangung des prestigeträchtigen Herzogstitels und Steuererhöhungen hatten – abgesehen von den in sämtlichen zeitgenössischen Chroniken, sogar in solchen der „gegnerischen“ Seite aus Rimini und Forlì, vermerkten persönlichen Verfehlungen des Herzogs – zu Unmut unter der Bevölkerung geführt. Der junge, unerfahrene Mann stand, nach einhelliger Meinung, unter dem Einfluß von Ratgebern, die aus dem Lager des mit den Montefeltro seit Generationen verfeindeten Hauses Malatesta von Rimini kamen. So plante man in Urbino eine Verschwörung mit dem Ziel, den ungeliebten Fürsten zu beseitigen und dafür seinen als tüchtig anerkannten Stiefbruder Federico da Montefeltro als Landesherrn einzusetzen.

Federico war der eheliche Sohn von Guidantonios Tochter Aura und Bernardino Ubaldini della Carda. Graf Guidantonio ließ seinen Enkel Federico noch vor der Geburt Oddantonios vom Colonna-Papst als seinen angeblich unehelichen Sohn legitimieren. Durch diese Umstände seiner Geburt ist er sicher ein Sonderfall, doch ging man im 15. Jahrhundert mit den unehelichen, bei Bedarf vom Papst großzügig legitimierten Fürstenkindern sehr pragmatisch um; von einer Stigmatisierung illegitimer Sprößlinge kann keine Rede sein⁴. Das Testament Guidantonios setzt im Falle des Todes von Oddantonio ohne leibliche legitime Nachkommen Federico, seinen „figliolo legittimato“ zum einzigen Erben ein⁵.

Federico war, das ist verbürgt, zum Zeitpunkt des Mordes an seinem Stiefbruder als Condottiere in Pesaro mit der Sicherung der Herrschaft für Galeazzo Malatesta beschäftigt, der sich durch seinen mit ihm im Streit liegenden Bruder Sigismondo Malatesta von Rimini bedroht sah. Federicos Erscheinen vor den Toren Urbinos in relativ kurzer Zeit hat Anlaß zu Spekulationen gegeben. Er scheint in die Mordpläne eingeweiht gewesen zu sein. Doch ließen ihn die Verschwörer stundenlang warten und erst detailreiche Verträge und Sicherheitsklauseln unterschreiben; erst dann konnte er in die Stadt einziehen und die Macht übernehmen. Das wiederum spricht nicht dafür, daß er der Urheber bzw. Anstifter des Mordes war, und es gibt schon gar keinen Anlaß, ihn, den vermutlichen Mitwisser, als „notorischen Mörder“ zu bezeichnen, wie Roeck es tut⁶. Freilich war Federico Nutznießer des Mordes, aber das wäre

4 S. dazu GIACOMO BANDINO ZANOBI: Tra famiglia e „familia“: i Bastardi delle case signorili di area Marchigiana, in: „Familia“ del principe e famiglia aristocratica, Hrsg. Cesare Mozzarelli (*Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime*, 41), 1988, S. 415–435.

5 Vgl. dazu JAN LAUTS und IRMLIND LUISE HERZNER: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Kriegsherz, Friedensfürst und Förderer der Künste; München 2001, S. 38. – Das Testament ist abgedruckt bei GIOVANNI SCATENA: Oddantonio da Montefeltro, 1^o Duca di Urbino; Rom 1989, S. 91, Anm 4.

6 ROECK/TÖNNESMANN (wie Anm. 2), S. 190.

andernfalls Domenico Novello Malatesta, Gemahl der Violante Montefeltro, der Schwester Oddantonios, gewesen. Diesem Coup zuvorzukommen, lag durchaus im wohlüberlegten Interesse der Bürger Urbinos. Die Auseinandersetzungen zwischen Urbino und Rimini vergleicht Roeck „mit einem mafiösen Bandenkrieg“ (S. 59), wenn es ihm darum geht, Federico als möglichst brutal darzustellen; später urteilt er jedoch im Hinblick auf dieselben Kämpfe zutreffend und sachlich, es sei „um die Macht in der strategisch wichtigen Region zwischen Adria und Apennin, um die Form der kleinen Staaten, an denen sie [die Montefeltro und die Malatesta] bauten“, gegangen (S. 80).

Roeck sieht ein wichtiges Argument für seine Mordthese in der Tatsache, daß Federico erst 1474 vom Papst zum Herzog ernannt wurde; triumphierend verkündet er, daß nämlich dreißig Jahre die Verjährungsfrist für Mord gewesen sei, wofür er sich auf eine einschlägige rechtshistorische Untersuchung von 1828 beruft, die noch nie in diesem Zusammenhang beachtet worden sei⁷ (S. 34). Roeck scheint sich darauf verlassen zu haben, daß man seinen Angaben unbesehen vertraut. Macht man sich jedoch die Mühe, bei Karl August Dominik Unterholzner, seinem Gewährsmann, nachzuschauen, stellt man überrascht fest, daß in dem fraglichen Zusammenhang überhaupt nicht von Mord, sondern nur von privaten Eigentumsdelikten die Rede ist. Auch die Angabe einer dreißigjährigen Verjährungsfrist ist nicht korrekt, denn in dem Gesetz heißt es: „*praescriptio XXX vel XL annorum*“. Mord fällt unter die Verbrechen, die im Kapitel über das Strafrecht (das „*peinliche Recht*“) behandelt werden; die Verjährung beträgt hier nur 20 Jahre⁸! Die Verjährung ist aber bei Federico da Montefeltro ohnehin ein fragwürdiges Argument, da ihm ja von der gegnerischen Seite der Malatesta die Schuld an diesem Mord von Anfang an angelastet wurde. Auf der anderen Seite stand die Reputation Federicos außer Zweifel. Pius II. war zwar der Meinung, daß der Mord nicht ohne Federicos Wissen geschehen sei, trotzdem bestätigte er dessen Vikariat über das kirchliche Lehen Urbino und ernannte ihn sogar zum Generalverweser des Kirchenstaates für die Zeit des geplanten Kreuzzuges und seiner Abwesenheit aus Italien.

Die Verleihung eines Herzogstitels ist im übrigen – wie auch im Falle des sechzehnjährigen Oddantonio durch Papst Eugen IV. – kein Ausweis für persönliche Integrität und stellt keine persönliche Würdigung von Seiten des Papstes dar, sondern verdankt sich allein politischem Kalkül. So sah dann Sixtus IV. Anlaß, Federico zum Herzog zu erheben, nur weil er es in diesem Moment für opportun hielt und er ihn sich zusätzlich verpflichten wollte.

Federico hat bei Roeck von Anfang an „den Part des Schurken“, ihm, dem „hakennasigen Bastard“ oder „Hakennasigen“ wird „die Identität eines Mörders“ zugesprochen, der sich „Sixtus IV. [...] als Mordwerkzeug andiente“ (S. 12, 34, 35, 195

7 KARL AUGUST DOMINIK UNTERHOLZNER: Ausführliche Entwicklung der gesamten Verjährungslehre aus den genuinen in Deutschland geltenden Rechten, Bd. II; Leipzig 1828, s.79, §179). Die gleiche Behauptung findet sich bereits in ROECK/TÖNNESMANN (wie Anm. 2), S. 39.

8 UNTERHOLZNER (wie Anm. 7), Zehntes Buch, s. 435, §304; ein Sonderfall ist der Vatermord, der gar nicht verjährt (S. 453, §309).

u. ö.). Mit dem letzten Zitat ist Federicos Rolle bei der „Pazzi-Verschwörung“ gemeint. Als *Gonfaloniere* bzw. Feldherr des Papstes und des Königs von Neapel war er in dieser Unternehmung gegen die Brüder Medici verpflichtet, mit einem Kontingent Bewaffneter im Hintergrund bereitzustehen, ein Eingreifen erübrigte sich dann. Der Mörder Giuliano de' Medicis oder „fast“ der Mörder Lorenzos, wie Roeck meint, ist er deshalb aber nicht⁹. Im übrigen wissen wir aus der Korrespondenz Federicos, daß er einen offenen Krieg gegen die Medici vorgezogen hätte, sich bei König und Papst aber nicht durchsetzen konnte. – Mit anderen Personen, die in diesem Buch auftreten, geht Roeck wesentlich verständnisvoller um: die Machenschaften Sigismondo Malatestas werden mit dem Fehlverhalten anderer entschuldigt, bei Ludovico Trevisans oder Prospero Colonnas unzimperlichen Methoden heißt es, hier würde „eine Idee vermittelt, welcher Männer es damals bedurfte, dem Heiligen Stuhl die Macht zusammenzuhalten“ (S. 126). Warum wird dann allein Federico da Montefeltro zum „Erzverräter“ stilisiert? Die Zeitgenossen werden ihn kaum so gesehen haben.

Doch zurück zu dem jungen Mann auf der „Geißelung“, den Roeck für eine in Vergessenheit geratene Darstellung Oddantonios hält. Er vergleicht den jungen Mann mit einer auf Kupfer gemalten Porträtminiatur, die mit „Otto Antonius Urbini Dux I“ beschriftet ist und sich seit 1578 in der Ambraser Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol befand (Abb. 3; heute im Kunsthistorischen Museum in Wien). Dargestellt ist ein blonder junger Mann in Dreiviertelfigur im Kostüm des 15. Jahrhunderts, der auf einen neben ihm liegenden Herzogshut weist; er erscheint fast frontal und ähnelt unzweifelhaft dem barfüßigen blonden Jüngling in der roten Tunika auf Piero della Francescas „Geißelung“. Roeck nimmt an, daß die Darstellung Oddantonios auf der „Geißelung“, das Porträt der Ambraser Sammlung sowie drei weitere Porträts von Oddantonio, die 1624 in einem Inventar erwähnt werden (S. 17), auf ein authentisches Porträt des Herzogs Oddantonio zurückgehen müßten. Dabei übersieht er jedoch, daß es einen Porträttyp, wie er hier als selbstverständlich vorausgesetzt wird – nämlich eine fast frontale Ansicht des Porträtierten –, zu dieser Zeit in Italien überhaupt nicht gibt. Ein Porträt Oddantonios hätte ja nur 1443/44 entstanden sein können. Üblich ist noch jahrzehntelang das Profilbildnis, wie z. B. Pieros nicht vor 1451 gemaltes Porträt des Sigismondo Malatesta im Louvre bezeugt. Jeanne van Waadenonijien hat schon auf diesen wichtigen Umstand hingewiesen¹⁰.

Ein Interesse an Oddantonios Porträt erwuchs erst im späten 16. Jahrhundert, als Francesco Maria II. della Rovere, der letzte Herzog von Urbino, Porträts seiner Vorfahren anfertigen ließ, unter ihnen auch solche Oddantonios, der als erster Herzog in dieser Reihe wichtig war. Das sind die in den Inventaren von 1624 und 1631 genannten Porträts, die fast alle zu Serien gehören. Offenbar ist also das Oddantonio-Porträt der Ambraser Sammlung nach dem jungen Mann auf der „Geißelung“ Pieros angefertigt worden, weil man in ihm eine Darstellung des ermordeten Herzogs zu

⁹ Das behauptet nicht einmal MARCELLO SIMONETTA: Federico da Montefeltro contro Firenze, in: *Archivio storico italiano* 161, 2003, S. 261–284, der einen Brief Federicos mit Äußerungen zur Pazzi-Verschwörung dechiffrierte.

¹⁰ VAN WAADENOIJEN (wie Anm. 3).

sehen glaubte; dabei erhielt er ein passendes Kostüm des mittleren 15. Jahrhunderts, um das Porträt „authentisch“ erscheinen zu lassen. Das Ambraser Porträt stellt also unter Beweis, daß sich Pieros „Geißelung“ vor 1580 in Urbino befunden haben muß, zwar nicht im Palast, aber vielleicht in einer Kirche, einem Kloster oder in einem Bruderschaftsgebäude¹¹.

Oddantonio da Montefeltro Mutter war Caterina Colonna, eine Schwester des Kardinals Prospero Colonna, deren Onkel wiederum Papst Martin V. war. Dieser hatte übrigens Federico de Montefeltro legitimiert. Roeck sucht deshalb den Auftraggeber der „verschlüsselten Mordanklage“, als welche er die „Geißelung“ bezeichnet, unter den Angehörigen der Familie Colonna, insbesondere gilt sein Interesse dem mächtigen Kardinal Prospero Colonna (S. 123 ff.). Seine diesbezüglichen Untersuchungen, zu denen auch Archiv-Recherchen im Colonna-Archiv in Subiaco gehören, blieben ergebnislos. Er ist jedoch überzeugt, das Bild um 1680 in der Sammlung der Signori Ducci in San Sepolcro, der Heimatstadt Pieros, nachweisen zu können. In einer Beschreibung der Gemälde im Hause Ducci werden – neben anderen Gemälden Piero della Francesca – vier „kleine Bilder“ von seiner Hand erwähnt: eine „Geißelung“, eine „Kreuzigung“, eine Kreuzabnahme“ und eine „Auferstehung“¹². Roeck zitiert nur die Beschreibung der „Geißelung“ und behauptet mit Nachdruck, es handele sich dabei um die berühmte „Geißelung“ Pieros, die sich jetzt in Urbino befindet (S. 198).

Die Beschreibung der „Geißelung“ der Sammlung Ducci stimmt jedoch nicht mit dem Bild Pieros in Urbino überein; und Roeck verschweigt auch, daß auf die anderen Bilder ebenfalls eingegangen wird (seine Anm. 4 auf S. 231). Die Beschreibung der „Kreuzigung“ ist sogar so genau, daß mit ihr zweifelsfrei das Bild der Frick Collection, New York, identifiziert werden kann. Dieses Bild mißt 37,5 × 41,1 cm, ist also etwa nur halb so groß wie die „Geißelung“, um die es in unserem Zusammenhang geht. Alle vier Bilder gehörten offensichtlich zur Predella des Augustiner-Altars¹³.

Um zu erklären, wie die „Geißelung“ in eine Privatsammlung in San Sepolcro gelangt wäre, läßt Roeck seiner Phantasie abermals freien Lauf (vgl. die entsprechen-

11 Roeck lehnt die Priorität des Oddantonio-Porträts auf der „Geißelung“ gegenüber dem Ambraser Bildnis ab, weil das eine sehr ungewöhnliche „historistische Praxis“ gewesen wäre – ein Argument, das jedoch die dynastischen Interessen zu wenig berücksichtigt; auch glaubt er, daß sich die „Geißelung [...] noch im späten 17. Jahrhundert aller Wahrscheinlichkeit nach keineswegs in Urbino“ befunden habe (S. 18). Dazu weiter unten.

12 Zuerst publiziert von ALESSANDRO PARRONCHI: Per la ricostruzione del Polittico di Sant'Agostino, in: Omar Calabrese (Hrsg.): *Piero teorico dell'arte*, Rom 1985, S. 37–48. Der Text ist auch abgedruckt bei ANDREA DI LORENZO: *Il Polittico Agostiniano di Piero della Francesca*; Turin 1996, S. 150; danach ist hier zitiert: „Casa del Dr. Luca e Francesco Ducci: sono molte pitture di ragguardevoli artefici. Vi sono 4 quadretti di Piero della Francesca, nell'uno una flagellazione di Cristo effigiata in piccolo si vede nel quale sei figurine graziosissime con belle attitudini oltre il Cristo espresse sono; è bellissima una da parte ch'un ministro rappresenta, e le due de'manigoldi che battono non sono a quella in verun conto inferiori. In altro una Crocifissione similmente dipinta si scorge, sonvi due gruppi di figure a cavallo acconciamente fatti e tre soldati che a piè della Croce in terra seggono per giucarsi la veste altresì bellissimi sono, come la Vergine dalle Marie accompagnata ed il S. Giovanni che par ch'al Redentore favelli. Nel 3 è la deposizione assai ben rappresentata, e nell'ultimio la Resurrezione, tutte in piccolo graziosamente lavorate. [...]“.

13 Diese mehr als naheliegende Schlußfolgerung schon bei PARRONCHI (wie Anm. 11, S. 39) und DI LORENZO (wie Anm. 12), S. 88 ff.; von Roeck wird sie ohne Begründung abgelehnt.

de Äußerung S. 12). Als der vermeintliche Auftraggeber, Kardinal Prospero Colonna, 1463 starb, sei das Bild möglicherweise noch nicht vollendet gewesen (S. 198). Die Tafel sei also im Besitz Pieros geblieben, „der gewiss gut daran [tat], das gefährliche Gemälde sorgsam zu verbergen, solange er sich um Aufträge beim lebenden Judas [damit ist Federico gemeint, s. u.] bemühte“ (S. 199). Allerdings wird die „Geißelung“ in dem – zumal was Gemälde betrifft (entgegen Roeck) – sehr genauen Nachlaßinventar Pieros nicht aufgeführt. Die ganze Colonna-Fährte, die Roeck zu seiner kunsthistorischen Kriminalgeschichte ausbaut, erweist sich somit als ein Holzweg.

Der Deutung der „Geißelung“ durch Roeck als einer Mordanklage gegen Federico ist damit der Boden entzogen, und deshalb könnte diese Besprechung hier enden. Aber wenigstens einige seiner übrigen Thesen sollen darüber hinaus noch erörtert werden.

Aus der vermuteten Auftraggeberschaft des Kardinals Colonna leitet Roeck das Hauptargument für seine Deutung der drei Männer im Vordergrund der „Geißelung“ ab. Man habe sich, um die Mordanklage gegen Federico zu versinnbildlichen, der „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine bedient. Genauer gesagt handele es sich auf dem Bild um die Geschichte des Pilatus, der als Brudermörder, und des Judas, der als Brudermörder und Mörder seines Vaters Ruben in Diensten des Pilatus geschildert wird: „Die fromme Legende liest sich wie eine Paraphrase der Karriere Federico da Montefeltros“¹⁴. Roeck wundert sich, daß man diese Textgrundlage bisher nicht herangezogen hat, seiner Meinung nach wäre sie so evident, daß die „Geißelung“ Federico da Montefeltro nicht unter die Augen hätte kommen dürfen, da die darin formulierte Mordanklage allen klar gewesen wäre. Allerdings bemerkt er auch: „das Bild formuliert eine geifernde Polemik, die in merkwürdigem Widerspruch zu Pieros gelassener Erzählweise steht“ (S. 79). Damit hat er recht; aber wer entfacht denn diese Polemik?

Nach Roeck stellt der Mann links den Brudermörder Judas dar, mit dem zugleich Federico da Montefeltro gemeint sei. Um diese Gestalt überhaupt als Judas ansprechen zu können, vergleicht er sie mit dem Judas aus dem „Abendmahl“ von Andrea del Castagno (S. 63) – doch zeigt die Gegenüberstellung, daß es hier nichts zu vergleichen gibt. Judas/Federico soll sogar die Äpfel, die er, nach der „Legenda Aurea“, seinem Vater Ruben gestohlen hat, in seinem Mantel verborgen halten, sagt Roeck. – Wenn sie so wichtig sind, warum sind sie dann nicht zu sehen?

Roeck beruft sich bei diesen Deutungen sehr nachdrücklich auf den Begriff der Typologie, zum Beispiel: „Die typologischen Entsprechungen Federico da Montefeltros, Pilatus und Judas, waren im Spätmittelalter Inkarnationen des Verwerflichen“ (S. 79, vgl. S. 51). Das aber ist ein unzulässiger Gebrauch der Typologie, die nur funktioniert, wenn einem Antitypus als Typus Christus gegenübersteht, nicht aber mit bloßen Assoziationen zu zeitgenössischen Personen¹⁵.

¹⁴ Roeck zitiert in extenso den entsprechenden Passus der „Legenda Aurea“, S. 29f., 65 ff.

¹⁵ Unter Berufung auf eine Autorität wie Friedrich Ohly erweckt Roeck den Eindruck, als ginge es bei der Typologie um das Verhältnis von „Altem“ und „Neuem“ (s. das Zitat S. 67). Ohly legt jedoch

Von den angeblichen Äpfeln im Gewand des Judas ist es dann für Roeck nur ein kleiner Schritt zu der goldenen Statue mit einer großen silbernen Kugel auf der Geißelsäule im Hintergrund des Gemäldes – zweifellos einem heidnischen Idol –, die er tatsächlich als Paris mit seinem Apfel deutet. Was aber hat Paris mit Judas zu tun?

In dem vornehm gekleideten Herrn rechts auf dem Bild mit dem blaugoldenen Brokatmantel sieht Roeck nicht nur den Vater Federicos, Bernardino Ubaldini alias Ruben, er macht auch den Vorschlag, in diesem ein Selbstporträt des Malers Piero della Francesca zu sehen. Unter anderem argumentiert er, daß der korrigierte Hinterkopfkontur für Selbstporträts typisch sei. Solch einen veränderten Kopfkontur hat schließlich auch Sigismondo Malatesta auf dem Fresko im Tempio Malatestiano in Rimini. Unter Berufung auf Gunter Schweikhart spricht er von einem „der ersten Signaturbildnisse der neueren Kunstgeschichte“ (S. 91). Signaturbildnisse gibt es jedoch bereits seit dem 12. Jahrhundert, und die Künstler sind eindeutig als solche gekennzeichnet¹⁶.

Und der Jüngling in der Mitte, der vermeintliche „Oddantonio“? Er wäre nach dieser Lesart als einziger der drei tatsächlich zu erkennen gewesen. Seine rote, dreiviertellange Tunika ist gegürtet und angeschoppt, darunter sieht am Hals ein feines weißes Hemd hervor. Roeck bleibt bei der Bezeichnung „Hemd“, denn „in camixa“ sei Oddantonio ermordet worden (laut Bericht des „anonimo veronese“). Wie ein Hemd aussieht, kann man in Pieros Fresken der „Kreuzlegende“ sehen oder in seiner „Taufe Christi“. Solche Hemden waren weiß, kurz und bedeckten gerade die Blöße. – Das Gewand des Jünglings finden wir ebenfalls bei den Engeln Pieros, auch seine jungen Propheten tragen sie unter der Toga, häufig sind sie barfuß. Engel sind häufig Bestandteil der „*Sacre rappresentazioni*“, die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien, vor allem in der Toskana, während der Karwoche aufgeführt wurden. Die beiden Männer könnten also Gestalten repräsentieren, die das Passionsgeschehen bei solchen Spielen kommentierten¹⁷. Sieht man in dem Mann mit der pilzartigen Kopfbedeckung – wie auch häufig vorgeschlagen wurde – einen Griechen, so könnte es auch um die von diesem geäußerte, durch den Redegestus betonte Aufforderung an den Westen gehen, den christlichen Osten nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 zu retten¹⁸. Dieser Meinung kann man sich vielleicht noch am ehesten anschlie-

dar, daß es um das Alte und Neue Testament geht: nach typologischem Verständnis erfüllt sich das Alte Testament im Neuen Testament.

16 GUNTER SCHWEIKHART: Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt, in: Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit; Hrsg. Klaus Arnold u. a.; Bochum 1999, S. 165–187.

17 PETER MURRAY: A Note on the Iconography of Piero della Francesca, in: Festschrift für Ulrich Middeldorf, Hrsg. Antje Kosegarten/ Peter Tigler; Berlin 1968, S. 175–180. – VAN WAADENOIJEN (s. Anm. 9). Die Autorin kommt auf die Geißlerbruderschaften zu sprechen, von denen es auch in Urbino eine gab, die bereits 1333 gegründet wurde und deren confratello Federico da Montefeltro war. In dieser Bruderschaft vermutet Jeanne v. Waadenoijen den Auftraggeber des Bildes. – Zum Thema allgemein auch GÖTZ POCHAT: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien; Graz 1990, S. 342 ff.: Appendix III, Ikonographisches Register und Ausstattung der *Sacre Rappresentazioni* in Florenz).

18 Siehe z. B. DIETER JANSEN: Montefeltro, Ubaldini und Piero della Francescas Geißelung im Palazzo Ducale von Urbino, in: *Pantheon* 49, 1991, S. 44–54; S. 52 ff.

ßen, doch bleiben die Deutung und der Auftraggeber dieses ungewöhnlichen Bildes letztlich offen.

Roeck spricht nebenher noch eine ganze Reihe von kunsthistorischen Fragen an, die mit Piero della Francesca zu tun haben oder auch nicht. Aufgrund eines Kapitells mit einer größeren Anzahl von Voluten auf der „Geißelung“ hält es Roeck für angebracht, nicht nur von „Schneckenplage“ zu reden (S. 110), sondern Piero della Francesca auch „gravierende Fehler“ und mangelnde Lateinkenntnisse zu attestieren¹⁹. Er bedient sich dabei eines saloppen Tones, wie schon seine Kapitelüberschriften deutlich machen: „Das geknackte Straußenei“; „Ein Mordsbild“; „Der Schneider der Muttergottes“; „Der unsichtbare Dritte“; „Der Kardinal und die Mädchen“; „Drei Nackte in Prosperos Garten“; „Ist ein Apfel ein Apfel?“ u. s. w. – Bernd Roeck bekennt sich in seinem „Dank“ (S. 255) ausdrücklich zu dieser Darstellungsweise. Er betont aber auch die „auf kritischer Auslegung der Quellen beruhende Rekonstruktion“ des Geschehens, das er vorgelegt habe (ähnlich S. 13). „Mir schien die Geschichte gleichwohl zu schade dafür, in einem wissenschaftlichen Text, den am Ende nur ein paar Fachleute lesen würden, versteckt zu werden. So ging ich das Wagnis ein, die Erörterung eines kunsthistorischen Spezialproblems zur Erzählung zu gestalten“. – Es fehlte demnach nur, daß er diese „Erzählung“ etwa „Der Della Francesca-Code“ genannt hätte. Dazu paßt ein umfangreicher wissenschaftlicher Anmerkungsapparat natürlich nicht. Die Anmerkungen wurden deshalb in diesem Buch ausgesprochen benutzerunfreundlich in winziger Type als kontinuierlich fortlaufender Text, mit Unterbrechungen, die nur den Hauptkapiteln entsprechen, gedruckt. Gerade so, als sollten die Leser davon abgehalten werden, die bizarren Thesen des Autors zu überprüfen.

IRMLIND LUISE HERZNER

Karlsruhe

¹⁹ Roeck verweist auf JOAO BASTO: The composite capitals in Piero della Francesca's Flagellation, in: *Piero fra arte e scienza* (Atti 1992); Venedig 1996, S. 77–94, der allerdings, was Roeck verschweigt, anderer Meinung ist; siehe auch (nicht bei Roeck) JAMES R. BANKER: A manuscript of the works of Archimedes in the hand of Piero della Francesca, in: *The Burlington Magazine* 147, 2005, S. 165–169. Nach Banker hatte Piero durchaus ausreichende Lateinkenntnisse.

Hugo Chapman: Michelangelo Drawings: Closer to the Master [anlässlich der Ausstellung im Teylers Museum, Haarlem, und im British Museum, London]; London: The British Museum Press 2005; 320 S. mit vielen farb. Abb.; ISBN-13: 978-0-7141-2648-7; ISBN-10: 0-7141-2648-7; £ 25,-

Michelangelos zeichnerischem Werk war eine faszinierende Ausstellung gewidmet, die im Oktober 2005 im Teylers Museum in Haarlem eröffnet wurde und anschließend im British Museum in London zu sehen war. Ausgewählt waren ca. 90 der schönsten und bedeutendsten Blätter des Künstlers aus den Graphischen Sammlungen dieser beiden Häuser sowie aus dem Ashmolean Museum in Oxford. Anhand dieser Werke, die etwa ein Sechstel des erhaltenen Gesamtbestandes ausmachen,