

einem Majestätsiegel als Monumentalskulptur, die durch den Typus des Herrscherbildes wie die aufwendige Heraldik inspiriert scheint, ist zwar griffig, verweist aber letztlich eher auf die Tatsache, daß die Figur des thronenden Herrschers und die Heraldik die unterschiedlichen Medien herrscherlicher Repräsentation gleichermaßen bestimmten. Die Figuren thronender Herrscher an Stadt oder Brückentoren gehörten zum festen Bildrepertoire des Mittelalters und der frühen Neuzeit, und noch Matthias' Schwiegervater Ferrante I. ließ 1468 die Sitzfigur eines Königs für den Triumphbogen Alfons' I. am Castelnuovo in Neapel anfertigen, den der ungarische König bei seiner Neapolitanischen Hochzeit 1476 als ein Hauptwerk zeitgenössischer Profankunst bewundert haben wird.

Der Beitrag von Peter Hlavacek (Leipzig) beschreibt die Geschichte der Niederlassung der franziskanisch-bernhardinischen Observanten in der Lausitz, die eigentlich zur Ordensprovinz *Saxonia* gehörte, und den Einfluß der Landesherren auf diesen Prozeß. Jakub Kostowski (†, Breslau) stellt bei der Betrachtung von Architekturgestalt und Ausstattungsprogramm der Observantenkirchen im schlesischen Breslau und Jauer sowie im lausitzischen Kamenz deren antihussitischen und antitürkischen Impetus fest. Der umfangreiche Aufsatz von Markus Hoersch (Bamberg) rekonstruiert das ursprüngliche Ausstattungsprogramm der Observantenkirche in Kamenz. Wladislaw II. hatte die Gründung gegen den hartnäckigen Widerstand der Stadt durchgesetzt. Aspekte der Architektur wie eine Reihe von Altarstiftungen verweisen auf das landesherrliche Interesse an dem Bau. Katja Margarethe Mieth (Dresden) schließlich untersucht die künstlerische Provenienz der Reliquiarstatuen im heutigen Bautzener Dom. Die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens wird schon aus der Quellennotiz deutlich, daß um 1400 in Bautzen um die 40 Goldschmiede tätig gewesen sein sollen, von denen kein sicher zuzuschreibendes Werk überkommen ist.

Vor allem die Beiträge, die sich mit der spätmittelalterlichen Skulptur der Region beschäftigen, machen deutlich, wie schwierig es ist, eine präzise Vorstellung von den Kunstprozessen dort zu gewinnen und verweisen auf ein offensichtliches Forschungsdesiderat in diesem Bereich. Eine systematische Untersuchung der ausgedehnten plastischen Produktion in Schlesien, der Lausitz und Sachsen steht noch aus. Wesentliche Ansätze dazu sind jedoch im vorliegenden Band bereitgestellt.

LORENZ ENDERLEIN  
Kunsthistorisches Institut  
Universität Tübingen

Entgegnung des Autors auf die Rezension von Irmilind Luise Herzner des Buches von Bernd Roeck: *Mörder, Maler und Mäzene*. Piero della Francesca „Geißelung“. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte; 3. Aufl. München 2007, in diesem *Journal* 11, 2007, S. 50–57

Irmilind Luise Herzner widmet meinem Buch „Mörder, Maler und Mäzene“ eine ausführliche, merkwürdig aggressive Besprechung, die man getrost als totalen Verriß

kennzeichnen kann. Sie meint, meine Thesen seien „bizarr“, sie erscheinen ihr auf Phantasie, nicht auf Quellenkritik gegründet. Das Sündenregister ist lang: Ich gäbe Quellen unvollständig wieder, führte die Leserschaft hinters Licht, indem ich verfälscht aus der Literatur zitierte; den Anmerkungen wird bewußte Benutzerunfreundlichkeit attestiert. Der Leser der Rezension muß den Eindruck gewinnen, hier sei kein seriöser Historiker am Werk gewesen, sondern eine Art zweiter Dan Brown, der mit einem „Della Francesca- Code“ auf ein sensationslüsternes Publikum gezielt und dafür den unverdienten Applaus der Feuilletons eingeheimst habe. Offenbar fühlt sich die Rezensentin zu ihrer polemischen Gegenrede herausgefordert, weil meine Sicht Federico da Montefeltros diametral der Beurteilung widerspricht, die sie selbst in ihrer 2001 erschienenen Biographie des Herzogs von Urbino vertritt.<sup>1</sup> Weil das Thema von aktueller Relevanz zu sein scheint – gleichzeitig mit der Publikation meines Buches ist Silvia Roncheys umfangreiche Studie über die „Geißelung“ erschienen<sup>2</sup>, ein weiteres Buch steht kurz vor der Drucklegung<sup>3</sup> – sei eine Entgegnung auf Frau Herzners Attacke erlaubt.

1. Ausgangspunkt meiner Untersuchung war nicht der Versuch, Kardinal Prospero Colonna als Auftraggeber der „Geißelung“ namhaft zu machen. Wie ich in meinem Buch unmißverständlich deutlich mache (S. 184, 206f.) halte ich die „Colonna- These“ nur für eine von mehreren möglichen Optionen.<sup>4</sup> Am Anfang meiner Neulektüre der „Geißelung“ stand vielmehr der Versuch, die Ikonographie der „Geißelung“ aus einer Schriftquelle abzuleiten, nämlich der „Legenda aurea“ Jacobus de Voragine. Im Zentrum der Argumentation steht die Beobachtung, daß der im Hintergrund thronende Pilatus nach der Erzählung der Legende als unehelicher Sohn eines Königs geboren wurde, der gemeinsam mit dem legitimen Erben aufwuchs und diesen schließlich ermordete. Diese Beobachtung veranlaßte mich dazu, eine ältere, bis in die 1950er Jahre<sup>5</sup> verbreitete Forschungsmeinung zu überprüfen, nach welcher der im Vordergrund dargestellte, barfüßige junge Mann als der 1444 ermordete erste Herzog von Urbino, Oddantonio da Montefeltro, zu identifizieren sei; die Parallelen zu dem in einigen Quellen kolportierten „wirklichen“ Geschehen am Hof von Urbino schienen mir augenfällig zu sein.
2. Auch die Judas- Episode der Legende läßt solche Parallelen erkennen; vor allem aber ist sie bei Jakobus mit der Pilatus- Geschichte verknüpft. Ob mein Versuch, in

1 Jan Lauts / Irlind Luise Herzner, Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste, München/ Berlin 2001. Das Buch gibt keine Belege, es enthält nur summarische (und unvollständige) Literaturhinweise; Archivalien wurden nicht konsultiert.

2 Silvia Ronchey, L'enigma di Piero. L'uomo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro, Milano: Rizzoli, 2006.

3 Vgl. Jo MARCHANT: A leap of faith, in: *Nature* 29. 3. 2007, S. 488–491.

4 Ihre wichtigste Grundlage ist der Umstand, daß der Mord an Oddantonio da Montefeltro eine erbitterte Feindschaft zwischen den Netzwerken Colonna und Montefeltro begründete; Oddantonios Mutter Caterina war eine geborene Colonna. Die Familie hatte zudem einen besonderen Bezug zur Geißelsäule Christi.

5 Der Wendepunkt in der Deutungsgeschichte der „Geißelung“ war die Neuinterpretation von KENNETH CLARK: Piero della Francesca; London 1951, S. 19– 21.

Pieros Darstellung eine Auseinandersetzung mit Castagnos Judas- Darstellung im Cenacolo von S. Apollonia in Florenz zu erkennen, tatsächlich so haltlos ist, wie Herzner apodiktisch konstatiert, sei dem Augenschein überlassen.<sup>6</sup> Immerhin meinte schon Gombrich, in dem „Bärtigen“ Judas identifizieren zu können.

3. Ist der barfüßige junge Mann im Vordergrund der „Geißelung“ tatsächlich als Oddantonio da Montefeltro zu identifizieren? Eine seit langem mit der „Geißelung“ in Verbindung gebrachte Porträtminiatur aus Ambras (heute in Wien, vgl. Abb. 3 in meinem Buch) stützt diese Identifikation. Frau Herzner meint, Pieros Figur habe dem unbekanntem Miniaturisten das Vorbild für seine Darstellung geliefert, die Genealogie sei also genau umgekehrt. So ähnlich wurde in der Forschung gelegentlich argumentiert. Meine Gegenargumente sind: Da ist zunächst das Gewand des Wiener Oddantonio. Pieros Figur trägt ein einfaches rotes Hemd, der Oddantonio der Miniatur eine „Guarnacca“, wie sie junge Leute um die Mitte des 15. Jahrhunderts trugen.<sup>7</sup> Gegen die These, der Miniaturist habe dem jungen Mann eben ein „passendes Kostüm des mittleren 15. Jahrhunderts“ übergestreift<sup>8</sup>, spricht eine weitere Bildquelle, nämlich das Ölporträt Oddantonios in der Biblioteca comunale von Urbania (um 1600, Abb. 4 in meinem Buch).<sup>9</sup> Auch auf diesem Bild trägt Oddantonio ein Gewand des 15. Jahrhunderts; die Kragenpartie ist ersichtlich nach demselben Vorbild gestaltet, wie das entsprechende Detail der Wiener Miniatur. Beide Bilder dürfen also auf einen verlorenen Prototyp zurückgehen; dieser kann nicht die „Geißelung“ gewesen sein.<sup>10</sup> Auf keinen Fall berechtigt die komplizierte Geschichte der Oddantonio- Porträts zur Feststellung der Rezensentin, daß die Wiener Miniatur „unter Beweis“ stelle (!), „daß sich Pieros ‚Geißelung‘ vor 1580 in Urbino befunden haben muß“. Gegenüber den unzähligen Spekulationen, die über die Identität des Barfüßigen angestellt wurden, hat die meine den Vorteil, daß sie sich auf eine alte Deutungstradition stützen kann. Die Wiener Miniatur beweist zumindest, daß die Identifikation des jungen Mannes als Oddantonio bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht; in den Schriftquellen ist sie seit dem 18. Jahrhundert belegt. Diese Identifikation führt also näher an die Entstehungszeit des Bildes heran als jede andere, die bis heute versucht wurde. Dazu kommt, daß sie sich zur „Rede“ der Figuren des Pilatus und des Judas fügen würde.
4. Entsprechend dem Diskurs der Legende wäre Pieros „Angeklagter“ der präsumptive Mörder Oddantonios und Profiteur der Bluttat, Federico da Montefeltro. Ich

6 HERZNER, Rezension, S. 55. Mit weiterer Lit. ROECK, Mörder, S. 64f. und S. 70.

7 Weil dieses Detail wichtig ist, habe ich das Gewand des Dargestellten im Institut für Realienkunde in Krems untersuchen lassen: ROECK, Mörder, S. 211, Anm. 13.

8 Rezension HERZNER, S. 54; ihr weiteres Argument, es gäbe den Porträttyp, den die Ambraser Miniatur repräsentiere, im Italien des 15. Jahrhunderts nicht, muß dagegen wohl erwogen werden. Wenn sie ausgerechnet Pieros Fresko in Rimini mit seinem Profilporträt Sigismondo Malatestas als Gegenbeispiel anführt, ließe sich indes darauf verweisen, daß dasselbe Fresko ein Porträt des thronenden Kaiser Sigismunds *en face* gibt.

9 Vgl. ROECK, Mörder, S. 16, Abb. 4.

10 Mag sein, daß ein nicht erhaltenes Fresko Ottaviano Nellis die Vorlage lieferte: ROECK, Mörder, S. 17 mit der älteren Literatur.

möchte hier in keine Debatte über dessen Charakter eintreten.<sup>11</sup> Ob Federico tatsächlich der Drahtzieher hinter dem Attentat von 1444 war, wie ich aufgrund zahlreicher Indizien annehme, oder aber als unfreiwilliger Nutznießer einer Bürgerrevolte zur Herrschaft gelangte, ist für meine Argumentation nicht einmal besonders wesentlich. Wichtiger ist, daß zahlreiche Zeitgenossen von Federicos Verantwortung für den Mord (zumindest seiner Mitwisserschaft) überzeugt waren – von seinem Verbündeten Papst Pius II. bis zu Herzog Alfonso von Kalabrien, der ihn als einen „zweiten Kain“ beschimpfte<sup>12</sup> – das letztgenannte Quellenzeugnis wird von Herzner natürlich nicht zitiert.

5. Frau Herzner verwendet viel Platz darauf, mir eine Fehlinterpretation der „*praescriptio XXX annorum*“ nachzuweisen; im Kontext meiner Argumentation handelt es sich hier nur um ein Nebenargument. Um präzise zu sein, habe ich nirgendwo von der Verjährungsfrist für *Mord* geschrieben, wie Frau Herzner mir unterstellt, sondern aus der alten juristischen Arbeit Unterholzners allein den Hinweis gezogen: „Dreißig Jahre, das ist nach römischem Recht die Frist der *Klagverjährung*“ (S. 34, Hervorhebung B. R.). Daß Vater- und wohl ebenso Brudermord nicht verjähren, ist klar; hier geht es um die sogenannte „*praescriptio definitiva*“: Nach römischem Recht tritt die Klagverjährung („Anspruchsverjährung“) tatsächlich nach dreißig Jahren ein. Es ist bezeichnend für die – Nichthistorikern ungewohnte – „privatrechtlichen“ Vorstellungen von Herrschaft, daß der Heilige Stuhl mit der Verleihung des Herzogstitels wartete, bis auszuschließen war, daß andere Prätendenten mit Erfolg Besitzrechte an Urbino einklagten. Die Wahrung der Frist durch Rom zeigt, daß man Federicos Rechte, wohl wegen der dubiosen Umstände seiner Machtübernahme, für zweifelhaft hielt. Um eine moralische Bewertung der Tat ging es der Kurie wohl kaum. Was das hier besonders interessierende Verhältnis zu seinem „Stiefbruder“ Oddantonio betrifft, wurden die Gesichtsschreibung und wohl auch die Akten noch im 17. Jahrhundert zensiert.<sup>13</sup>
6. Frau Herzner hält weiterhin meine Hypothese, daß sich Pieros Bild bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Sansepolcro, am Ort seiner Entstehung, befunden haben könnte, für ein Produkt phantasievoller Spekulation. Daß die Rekonstruktion der Geschehnisse des Bildes eine Rechnung mit vielen Unbekannten ist, mache ich immer wieder deutlich. Auch dies geht in Frau Herzners Besprechung unter. Tatsächlich beruht meine Argumentation in diesem Punkt auf mehreren Hypothesen, und diese Unsicherheit verschweige ich auch nicht. Die erste ist, daß es zur Konzeption

11 Über Frau Herzners Buch: VOLKER REINHARDT: Rezension von Lauts/ Herzner (wie Anm. 1), in: *Kunstchronik* 2002, Heft 11, S. 554–556. Der Autor der Rezension ist einer der besten Kenner der italienischen Renaissance; seinem Urteil ist nichts hinzuzufügen.

12 CECIL H. CLOUGH: Federico da Montefeltro and the Kings of Naples: a study in fifteenth-century survival, in: *Renaissance Studies* 6, 2, 1992, S. 113–163, hier S. 162. Vgl. weiterhin BERND ROECK/ ANDREAS TÖNNESMANN: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino; 3. Aufl. Berlin 2007 und MARCELLO SIMONETTA: Federico da Montefeltro contro Firenze. Retrospectiva inedita della congiura dei Pazzi, in: *Archivio Storico Italiani* 596, 2, 2003, S. 261–284; dessen Urteil über Federico S. 267.

13 ROECK, Mörder, S. 32f.

der „Geißelung“ der direkten Kenntnis der Kunst und Architektur Roms bedurfte; ein Romaufenthalt Pieros ist aber nur für 1459/60 belegbar, woraus sich ein Terminus post quem folgern ließe (allerdings liegt ja auch ein früherer Romaufenthalt im Bereich des Möglichen). Die zweite Konjektur ist eben die Auftraggeberschaft Prospero Colonnas, der 1463 starb. Erst, wenn man diese beiden Annahmen für wahrscheinlich hält (ungefähr so argumentiere ich in meinem Buch), gewinnt jene Quelle an Bedeutung, mit der sich Frau Herzner in ihrer Rezension ausführlich auseinandersetzt: Eine Beschreibung der Gemäldesammlung von Francesco und Dr. Luca Ducci in Sansepolcro aus der Zeit um 1680.<sup>14</sup> Diese Quelle, in der eine „Geißelung“ Pieros erwähnt wird, ist schon länger bekannt. Natürlich ist es möglich, daß es sich hier um eine der Predellentafeln des Altars der Augustiner<sup>15</sup> oder um ein anderes nicht mehr erhaltenes Bild handelt.<sup>16</sup> Es gibt indes eine Formulierung in der Beschreibung, die eben doch an „unsere“ *Flagellazione* denken läßt: „... è bellissima una (figurina) da parte ch'un ministro rappresenta“, „sehr schön ist eine (kleine Figur) an der Seite, die einen Minister zeigt“. Könnte damit nicht der Herr in der prächtigen Brokat-*Cioppa* ganz rechts im Vordergrund gemeint sein?

7. Ich ließe dann, so wird mir vorgeworfen, „abermals“ meiner Phantasie „freien Lauf“, um zu erklären, wie die „Geißelung“ in den Palast der Ducci gelangt sei. Das könne nicht zutreffen; die „Geißelung“ werde nämlich, so Herzner, „in dem – zumal was die Gemälde betrifft (entgegen Roeck)– sehr genauen Nachlaßinventar Pieros nicht aufgeführt. Die ganze Colonna- Fährte ... erweist sich somit als Holzweg.“ Der Deutung der „Geißelung“ als einer Mordanklage gegen Federico sei damit der Boden entzogen.“ Ist die Sache so einfach? Pieros Testament vom 5. Juli 1487 nennt keine Einzelobjekte; darin werden Antonio di Benedetto, der Bruder des Malers, und dessen Söhne zu Erben eingesetzt.<sup>17</sup> Im Fall von dessen Tod sollen wiederum eine Hälfte die Söhne Antonios erhalten. Die andere Hälfte war Francesco, Sebastiano und Girolamo, den Söhnen von Pieros gerade verstorbenem Bruder Marco zugeordnet; dieser Todesfall hatte wohl den Anlaß für die Abfassung des Testaments geboten. Noch im Todesjahr Pieros, am 4. Februar 1492, wurde eine Teilung des Haus- und Grundbesitzes der Brüder vorgenommen. In diesem umfangreichen notariellen Akt, der sich auf eine detaillierte, autographe Beschreibung Pieros stützt, finden sich keinerlei Angaben über bewegliche Güter, etwa Hausrat oder Kunstwerke.<sup>18</sup> Das Inventar, auf das Frau Herzner vermutlich an-

14 ROECK, Mörder, S. 197–202, auch S. 231, Anm. 5; vgl. weiterhin FRANCO POLARI: *Gli Agostiniani e il Polittico di Piero della Francesca. Documenti e committenza*, in: ANDREA DI LORENZO (HRSG.): *Il Polittico Agostiniano di Piero della Francesca*, Torino 1996, S. 73–100.

15 Ich unterschlage diese Vermutung Andrea di Lorenzos keineswegs; vgl. ROECK, Mörder, S. 231, Anm. 5.

16 ALESSANDRO PARRONCHI: *Per la ricostruzione del Polittico di Sant'Agostino*, in: Omar Calabrese: *Piero teorico dell'arte*, Roma 1985, S. 37–48. Auch Parronchi meint, man denke wohl gleich an „unsere“ Geißelung; doch weist er diese These mit dem Argument zurück, auf ihr seien außer Christus sieben und nicht nur sechs *figurine* zu sehen, außerdem sei sie nie aus Urbino fortbewegt worden.

17 EUGENIO BATTISTI: *Piero della Francesca*, 2 Bde. 2. Aufl. Mailand 1992, Bd. II, S. 238, Dok. CXCIV. Dort auch die textkritischen Kommentare.

18 BATTISTI: *Piero della Francesca*, Bd. II, S. 239f. (Dok. CCIV).

spielt (sie gibt keinen Nachweis, welche Quelle sie meint) wurde, was die Rezensentin nicht erwähnt, erst acht Jahre nach dem Tod des Malers, im Januar 1500, angelegt.<sup>19</sup> Es führt die Güter aus dem Erbe des Francesco di Marco di Benedetto, eines Neffen Pieros<sup>20</sup>, auf und nennt drei Gemälde, darunter eines von Pieros Hand, nämlich die heute in London befindliche „Geburt Christi“.<sup>21</sup> Sollte die „Geißelung“, wie ich zu erwägen gebe, nach dem Tod des Malers tatsächlich- vielleicht mit den anderen Bildern- in den Besitz der Bruderschaft von S. Bartolomeo gelangt sein, spricht der Quellenbefund also keineswegs dagegen. Die wichtigsten Indizien dafür, daß sich die in der Beschreibung der Sammlung Ducci erwähnte „Geißelung“ im Palast der *Fraternità* befand, sind, daß nicht nur Piero deren Mitglied, zeitweilig sogar ihr Prior, war, sondern auch Mitglieder der Familie Ducci, welche die Gemälde um 1680 besaßen. Auch der Bildersammler Bartolomeo Ducci war Mitglied der *Fraternità*; um 1600 fungiert er als ihr Prior.<sup>22</sup> Die These, daß die „Geißelung“ um 1680 noch in Sansepolcro war, würde schließlich, wie ich in meinem Buch ausführe, auf schlüssige Weise den Reflex des Bildes auf Luca Signorellis Fassung des Themas erklären; Signorelli arbeitete bekanntlich um 1470 in Pieros Werkstatt. So müssen keine hypothetischen Reisen Signorellis nach Urbino veranstaltet werden, wie es in der älteren Forschung vorgeschlagen wurde.

8. Einige Bemerkungen von Frau Herzner sprechen tatsächlich, so will ich gerne konzedieren, Schwachpunkte meiner Interpretation an. Tatsächlich wird man nach der Entdeckung eines von Piero della Francesca kopierten Archimedes-Manuskripts die Frage nach seinen Lateinkenntnissen neu stellen müssen.<sup>23</sup> Auch kann man skeptisch sein, ob Piero tatsächlich einen „Paris“ auf die Geißelsäule stellen wollte (einschließlich der „ikonologischen“ Implikationen jener Figur).<sup>24</sup> Andere Kritikpunkte betreffen Nebensachen.<sup>25</sup>

19 Ebd., S. 244, Dok. Nr. CCXXVIII.

20 Vgl. den Stammbaum bei MARIO SALMI: *La pittura di Piero della Francesca*; Novara 1979, S. 178 f.

21 „... unum panum de raza cum figuris“, „unum quadrum cum picturis Sancte Marie“ und „una tabula cum nativitate domini nostri manu magistri Petri“. Ob die beiden zuerst genannten Bilder von Piero waren, ist unbekannt.

22 ROECK, Mörder, S. 201.

23 JAMES A. BANKER: A manuscript of the works of Archimedes in the hand of Piero della Francesca, in: *The Burlington Magazine* 147, 2005, S. 165–169; vgl. HERZNER, Rezension, S. 57. Der Umstand, daß Piero ein lateinisches Manuskript kopieren

24 HERZNER, Rezension, S. 57; vgl. aber auch meine relativierenden Bemerkungen auf S. 193 f.

25 Zum Beispiel meine Bemerkung, wir könnten in der Darstellung des Herrn im Brokatmantel „eines der ersten Signaturbildnisse der neueren Kunstgeschichte“ vor uns haben (S. 91). Ich schreibe (als langjähriger Bonner Kollege von Gunter Schweikhart und sein passionierter Leser) bewußt von der *neueren* Kunstgeschichte, weil mir natürlich bekannt ist, daß die Porträts des Quattrocento mittelalterliche Vorläufer vor allem in der Buchmalerei haben.

## ■ Erwidering der Rezensentin auf die Entgegnung von Bernd Roeck

Ich habe Bernd Roecks Entgegnung auf meine Rezension aufmerksam gelesen, aber in seinen Argumenten nichts gefunden, was meine Kritik als unzutreffend oder gar unberechtigt erscheinen ließe. Insofern könnte ich es im Prinzip dabei bewenden lassen, meine Ausführungen in Heft 1 dieses *Journals* zu bekräftigen. Da Bernd Roeck mir aber mehrfach unkorrekten Umgang mit seiner Argumentation vorwirft, scheint mir eine Antwort doch geboten. Ich beanspruche nicht mehr als das Recht auf eine kritische Auseinandersetzung mit seinen Thesen. Die etwas lockeren Bemerkungen am Schluß meiner Besprechung waren, wie ich in Erinnerung rufen möchte, nur eine Reaktion auf die erklärte Absicht Roecks, mit seinem Buch das „Wagnis“ eingegangen zu sein, „die Erörterung eines kunsthistorischen Spezialproblems zur Erzählung zu gestalten“.

Ich weiß nicht, wie Bernd Roeck auf die Idee kommt, ich würde seinen Versuch, Kardinal Colonna als Auftraggeber der „Geißelung“ zu benennen, als „Ausgangspunkt [s]einer Argumentation“ sehen. In meiner Beurteilung geht es um viel wichtigere Gesichtspunkte, auf denen seine Thesen beruhen. – Ich bin ganz der Meinung von Bernd Roeck: „Von zentraler Bedeutung ist die Identifizierung des barfüßigen jungen Mannes im roten Gewand“ (Roeck, Mörder, S. 13). Roeck sieht – wie übrigens viele andere Forscher zuvor – in ihm eine Darstellung des 1444 ermordeten ersten Herzogs von Urbino, Oddantonio da Montefeltro. Mit dieser Identifizierung steht und fällt „die Hauptthese dieses Buches“, daß es sich bei der „Geißelung“ um eine Mordanklage gegen Federico da Montefeltro handele (S. 11). Wie ich in meiner Rezension dargelegt habe, halte ich es für ausgeschlossen, daß – anders als Bernd Roeck annahm und in seiner Entgegnung noch einmal bekräftigt – der Darstellung ein authentisches Bildnis Oddantonios des frühen Quattrocento zu Grunde gelegen haben kann, da es damals einen solchen Porträttyp in Italien nicht gegeben hat: Üblich waren Profilansichten, nicht aber Dreiviertelporträts. Das ist der springende Punkt, auf den ich nicht als erste hingewiesen habe.

In seiner Entgegnung räumt Bernd Roeck – in einer Anmerkung – ein, daß dieses Argument „wohl erwogen werden“ müsse. Ich habe mich dabei auf das Bildnis Sigismondo Malatestas von Piero della Francesca im Louvre als naheliegendes Beispiel bezogen, was Roeck nicht beachtet zu haben scheint, denn er behauptet, ich würde „ausgerechnet Pieros Fresko in Rimini“ anführen. Dieses Fresko dient ihm jedoch als willkommenes „Gegenbeispiel“, mit dem er glaubt, meine Argumentation entkräften zu können, denn das Fresko gebe „ein Porträt des thronenden Kaiser Sigismunds *en face*“. Genau das ist aber keineswegs der Fall: Nicht Kaiser Sigismund ist *en face* dargestellt, sondern der Hl. Sigismund, der die Züge Kaiser Sigismunds trägt; dem *Typus* nach ist es ein Heiligenbild. Es ist der *Heilige*, vor dem Sigismondo Malatesta anbetend kniet. – Auch bei dem verlorenen Fresko Ottaviano Nellis mit dem Porträt Oddantonios, auf das Roeck verweist, kann es sich wohl nur um ein Profilbildnis gehandelt haben, denn es „soll den zehnjährigen Oddantonio zu Füßen des heiligen Erasmus gezeigt haben“ (Roeck, Mörder, S. 17).

Auf der anderen Seite erscheint es mir – wie ich dargelegt habe – sehr gut verständlich, daß man im späten 16. Jahrhundert höchstes dynastisches Interesse daran hatte, die Reihe der Herzöge von Urbino mit dem ersten Herzog, eben Oddantonio, beginnen zu lassen. Als Vorbild für ein Porträt bediente man sich offenbar der Darstellung des Jünglings auf der „Geißelung“, was darauf schließen läßt, daß sich in Urbino – mangels einer korrekten Deutung des Bildes – bereits eine entsprechende Legende gebildet hatte. So werden das Bildnis der Ambraser Sammlung und andere Exemplare entstanden sein. Es erscheint jedenfalls ausgeschlossen, daß es für das Ambraser Bildnis hinsichtlich Blickwendung, Körperausschnitt und Zurschaustellung des Herzogshutes ein Vorbild des frühen 15. Jahrhunderts gegeben hat. Was Roecks „alte Deutungstradition“ betrifft, sind wir uns ausnahmsweise einig, unterschiedlich sind aber die jeweiligen Schlußfolgerungen.

Die Identifizierung des vermeintlichen Porträts von Oddantonio betrachtet Bernd Roeck aber nicht als ausreichend, um die „Geißelung“ als eine Art „gemalte Mordanklage“ gegen Federico da Montefeltro zu verstehen (Roeck, Mörder, S. 28). An diesem Punkt bringt er die „Legenda aurea“ ins Spiel, die – was seiner Ansicht nach kaum bezweifelt werden könne – „die Ikonographie der ‚Geißelung‘ inspiriert hat“ (ibid. S. 70). Das Leben des Pilatus, wie es die „Legenda“ schildert, „liest sich wie eine Paraphrase der Karriere Federico da Montefeltros“ (ebda., S. 30), da Pilatus hier als Brudermörder dargestellt wird. Die Legenda beschreibt aber auch Judas als Brudermörder, wodurch sich Roeck nun berechtigt glaubt, die dunkelgekleidete, bärtige Gestalt neben dem vermeintlichen Oddantonio im Vordergrund der „Geißelung“ als Judas ansehen zu können, mit dem natürlich der „Brudermörder“ Federico da Montefeltro gemeint sei. Meiner Ablehnung der Identifizierung dieser Gestalt mit Judas begegnet Roeck mit der Bemerkung, die Entscheidung „sei dem Augenschein überlassen“ – woraus ich schließe, daß ich meine Zweifel nicht deutlich genug zum Ausdruck gebracht habe. Auch wenn Gombrich diese Identifizierung schon einmal erwogen hat (er dachte an den reinigen Judas, der die 30 Silberlinge zurückbringt, war sich aber der Probleme bewußt, die diese Vermutung aufwirft, da keine Silberlinge zu sehen sind), möchte ich doch noch einmal betonen, was eigentlich offensichtlich ist: Zwischen dem vornehm gekleideten Herrn mit seiner ungewöhnlichen griechischen Kopfbedeckung und seiner gemessenen Gestik und den üblichen Darstellungen des Judas liegen Welten. Judas wird stets – so auch bei Castagno, den Roeck (Abb. 20, 21) abbildet – mit Zügen ausgestattet, die ihn von vornherein als Verräter kennzeichnen, er ist der Bösewicht mit Hakennase, niedriger Stirn, wirren dunklen Haaren und finsternem Blick (nicht zufällig fühlt man sich an die Bösewichte der Westernfilme erinnert). In diesem distinguierten Herrn einen habituellen Brudermörder erkennen zu wollen, bedarf m. E. schon einer gewissen Voreingenommenheit für eine bestimmte These.

Den Mann rechts in der Goldbrokat-Cioppa bestimmt Roeck – nach der „Legenda aurea“ als Ruben, den Vater des Judas, zugleich aber als Federicos leiblichen Erzeuger, Bernardino Ubaldini della Carda (S. 74); und schließlich erwägt er, ob in ihm ein Selbstbildnis Piero della Francescas zu erkennen sei, das dann als „eines der ersten Signaturbildnisse der neueren Kunstgeschichte“ (S. 92) zu bezeichnen wäre, wo-



bei er sich für diesen Begriff ausdrücklich auf Gunter Schweikhart beruft. Auch ich schätze die Schriften von Schweikhart; deshalb liegt mir daran zu betonen, daß Schweikhart unter „Signaturbildnis“ ein Selbstbildnis in einem größeren künstlerischen Komplex – wie etwa einer Kapellenausstattung – verstanden hat, das durch die isolierte Darstellung des Künstlers und häufig durch eine Signatur eindeutig als solches ausgewiesen ist. Bernd Roeck scheint dagegen anzunehmen, ein „Signaturbildnis“ liege vor, wenn bei einer Figur in einem Bild aufgrund gewisser Indizien gewissermaßen als zweite Identität eine Darstellung des Künstlers vermutet werden kann. Auf Schweikhart kann er sich für diese Ansicht nicht berufen. In den Signaturbildnissen, wie Schweikhart sie beschrieben hat, bekennen sich die Künstler sehr selbstbewußt zu ihrer Identität.

Bernd Roeck meint tatsächlich, daß ich ihn bei der Frage der Klageverjährung falsch verstanden habe, da er „nirgendwo von der Verjährungsfrist für *Mord* geschrieben“ habe. Ich möchte daher den entsprechenden Passus seines Buches zitieren (S. 34): „Es war gewiß kein Zufall, daß, als Federico am 21. August in St. Peter die Insignien seiner neuen Würde [d.h. eines Herzogs] empfing, ein paar Tage mehr als dreißig Jahre vergangen waren, seit der Stiefbruder erdolcht worden war (der Umstand ist der Forschung bisher entgangen). Dreißig Jahre, das ist nach römischem Recht die Frist der Klageverjährung!“. Da „Erdolchen“ meiner Ansicht nach den Straftatbestand des Mordes erfüllt, habe ich darauf hingewiesen, daß in dem Zusammenhang bei Unterholzner (in seiner Untersuchung von 1826), auf den sich Roeck hier berief, nur von Eigentumsdelikten und nicht von Mord gehandelt wird. Es sei „bezeichnend“, führt Roeck weiter aus, „für die – Nichthistorikern ungewohnte[n] – ‚privatrechtlichen‘ Vorstellungen von Herrschaft, daß der Heilige Stuhl mit der Verleihung des Herzogstitels wartete, bis auszuschließen war, daß andere Prätendenten mit Erfolg Besitzrechte an Urbino einklagten“. – Wenn ich auch nur Kunsthistorikerin bin, so ist mir doch geläufig, daß Urbino ein päpstliches Lehen war und der Papst mithin nicht gehalten war, auf irgendwelche Prätendenten Rücksicht zu nehmen; einen Anspruch, Besitzrechte einzuklagen, gab es also nicht. Päpste konnten das Vikariat nach eigenem Ermessen besetzen; ein Recht, vom dem sie ja auch mehrfach rücksichtslos Gebrauch machten. Wären die Ansprüche der Colonna-Familie ernstgenommen worden, hätte ein Papst schon frühzeitig entsprechend reagieren können. Auch kam eine weibliche Erbfolge hier nicht in Betracht; das Testament Guidantonio da Montefeltros regelte die Erbfolge eindeutig, sie lag nach dem Tode Oddantonios ohne männliche Erben eben bei Federico da Montefeltro. Federico erhielt die Bestätigung seines Vikariats 1447 von Nikolaus V. – Es wäre im übrigen auch zu fragen, ob die Bestätigung des päpstlichen Vikariats überhaupt etwas mit dem Herzogstitel zu tun hatte.

Bernd Roeck bezeichnet die Geschichte mit der Verjährungsfrist – wie auch andere meiner Kritikpunkte – nur als ein „Nebenargument“. Das ist sicher richtig; aber in seinem Buch sah er es noch anders: „Die Dinge sind hin und her zu wenden, Plädoyers haben sich auf unscheinbarste Indizien zu stützen, andernfalls droht dem Urteil Revision“ (S. 12f.).

Roeck hat recht, das Inventar der Hinterlassenschaft Pieros, das ich im Sinne hatte, ist jenes publizierte von 1500. In ihm wird ein einziges Werk ausdrücklich als von Pieros Hand aufgeführt, nämlich die *unvollendete* „Geburt Christi“, die sich heute in der Londoner National Gallery befindet. Es dürfte natürlich kein Zufall sein, daß dieses unvollendete Werk in der Werkstatt Pieros verblieben ist. Ich habe mich damit begnügt, die Nichterwähnung der „Geißelung“ in den Inventaren Pieros als Faktum zu betrachten. Wie ich meine, läßt es sich sehr leicht begründen, daß dieses Gemälde längst in die Hände seines Auftraggebers gelangt war, denn das Bild ist vollendet und – als eines der wenigen – sogar signiert. Daß ein Künstler ein vollendetes Werk wegen Nichtbezahlung in der Werkstatt zurückbehalten hätte, wäre mehr als ungewöhnlich. In diesem Falle hätte die vermutlich um 1460 entstandene „Geißelung“ wohl über dreißig Jahre in der Werkstatt aufbewahrt werden müssen! Es gab diese beiden Möglichkeiten: entweder der Künstler hat nach Maßgabe des Geldeingangs an dem Werk gearbeitet, oder er lieferte das vollendete Werk und mußte sich bemühen, sein Geld einzutreiben. Es gibt also nicht den geringsten Anlaß, die „Geißelung“ beim Tod Pieros 1492 in seiner Werkstatt zu vermuten.

In Sansepolcro glaubt Bernd Roeck immer noch, eine Spur der „Geißelung“ Pieros zu finden. Obwohl die Beschreibung der 1680 in der Sammlung Ducci erwähnten „Geißelung“, wie ich in meiner Rezension gezeigt habe, die Identifizierung mit dem Bild in Urbino eindeutig ausschließt, versucht Roeck unbeirrt die von ihm angenommene Identifizierung zu retten: „Es gibt indes eine Formulierung in der Beschreibung, die eben doch an „unsere“ *Flagellazione* denken läßt: „... è bellissima una (*figurina*) da parte ch'un ministro rappresenta“, „sehr schön ist eine (kleine Figur) an der Seite, die einen Minister zeigt“. Bezeichnenderweise beschränkt sich Roeck wiederum auf einen Ausschnitt der Beschreibung; vollständig lautet sie: „si vede (nella) 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 alcun conto inferiori“. Dieser Zusammenhang läßt es kaum als möglich erscheinen, daß mit dem „ministro“ (eher ein Anführer als ein Minister) der Mann mit der Brokat-Cioppa rechts im Vordergrund des Bildes gemeint sein könnte. In der Beschreibung ist nur von sechs Figuren (die „Geißelung“ hat sieben) die Rede; vor allem aber enthält sie keinen Hinweis auf den auffälligen Unterschied in der Größe der Figuren; statt dessen spricht sie nur von kleinen Figuren („figurine“), wie sie bei einer Predellentafel nicht anders zu erwarten sind. – Ich behaupte übrigens – entgegen der Äußerung Roecks – nicht, daß er die „Vermutung“ Di Lorenzos, die „Geißelung“ der Sammlung Ducci habe zu einer Predella gehört, „unterschlage“. Ich habe geschrieben (Anm. 13), daß „diese mehr als naheliegende Schlußfolgerung“ von Roeck „ohne Begründung abgelehnt“ wird. – Auf die übrigen Argumente, die er in seiner Entgegnung zugunsten seiner Annahme anführt, die „Geißelung“ habe sich in Sansepolcro befunden, einzugehen, erübrigt sich wohl.

Bernd Roeck läßt es sich natürlich nicht entgehen, auf die harsche Rezension des Buches über Federico da Montefeltro von Jan Lauts und Irmlind Luise Herzner durch Volker Reinhardt („einer der besten Kenner der italienischen Renaissance“, Anm. 11)

in der *Kunstchronik* 55, 2002, S. 554–556, zu verweisen, und er vermerkt voller Genugtuung, dieser sei nichts hinzuzufügen. Er verschweigt dem Leser, daß es doch etwas hinzuzufügen gibt. Denn erstens galt die Besprechung Reinhardts nur dem historischen Teil des Buches (etwa 100 von 400 Seiten, von Jan Lauts verfaßt), und zweitens gab es zu der Rezension zwei Entgegnungen, und zwar von Irmilind Luise Herzner (*Kunstchronik* 56, 2003, S. 103–105) und von Johann Eckart von Borries (ebda., S. 105–107). Dazu paßt natürlich auch, daß Roeck gleich in Anmerkung 1 seiner Entgegnung zu unserem Buche schreibt: „Das Buch gibt keine Belege, es enthält nur summarische (und unvollständige) Literaturhinweise; Archivalien wurden nicht konsultiert“. – Es ist offensichtlich, daß mit einem derartigen Vorwurf das Buch insgesamt diskreditiert werden soll. Angesichts umfangreicher „Weiterführender Literatur“ zu den einzelnen Kapiteln und eines fast 30 Seiten umfassenden Literaturverzeichnisses frage ich mich, ob die Auseinandersetzung hier nicht schon den Boden der sachlichen Kritik verlassen hat.

IRMLIND LUISE HERZNER  
Karlsruhe