

Neue Ermittlungen im Falle der sogenannten „Geisselung“ von Piero della Francesca,

oder:

Auf den Spuren einer fast dreifachen ‚Mord-s-geschichte‘

Unsere Fantasie und Neugier zur folgenden freilich nicht immer ganz tod-ernst zu nehmenden Untersuchung zum Falle der mysteriösen, immer noch so genannten „Geisselung“ von Piero della Francesca (1412-1492) aus Borgo del San Sepolcro zwischen Arezzo und Urbino wurde wieder geweckt durch den Film ‚Der Meister und Margarita‘ (Regie Michael Lokschin, 2024) nach dem Roman von Michael Bulgakow (1891-1940) mit dem Motiv des weltweit durch das nicaeno-konstantinopolitanisch christliche Glaubensbekenntnis berühmt-berüchtigt gewordenen römischen Präfekten von Judäa gentilnamens ‚Pontius‘ und cog- bzw. ag-nominal ‚Pil(e)atus‘ (genannt: der ‚Wurfspeer‘, der ‚Pfeiler‘ oder die ‚Filzkappe‘). Der sogar später koptisch-orthodox kanonisierte Heilige und Märtyrer soll angeblich aus Bisenti in den Abruzzen stammen. Ebenfalls in unserer jüngsten Vergangenheit erschienen in diesem Zusammenhang einige Zeitungsartikel: „Dem Geheimnis auf der Spur“ – „Eine Verschwörung“ in der SZ vom 27.03.2025 von Rudolf von Bitter oder sogar ein ‚Zusammenklatschen der Kulturen‘ nicht von Samuel P. Huntington, sondern von dem belgisch-griechischen Kunsthistoriker Jean Pierre de Rycke in der F.A.Z. vom 29.03.024.

Größeren Eindruck mit gehöriger Skepsis hatten viel früher auf uns die eher antikonstanzhistorischen „Erkundigungen über Piero“ (1981) des italienischen Historikers Carlo Ginzburg (*1939) mit der „Geisselung“ als sichtbares Zeichen der religions-politischen Großwetterlage zur Zeit ihrer Entstehung (Versuche der Überwindung des West-Ost-Schismas, Einnahme Konstantinopels) gemacht.

Der aus Augsburg stammende, einst in Zürich lehrende Historiker Bernd Roeck (*1953) konstruierte im Jahre 2006 über-mutig in seinen Vergleichen eine auflagenstarke, kunsthistorische Kriminalgeschichte „Mörder, Maler und Mäzene“, während in letzter Zeit der ehemalige Kriminaler Silio Bozzi (*1960) im Gemälde eine Darstellung eines Initiationsritus für einen neuplatonischen Geheimbund – damit der damals noch verschütteten ‚Villa Mysterii‘ in Pompeji in gewisser Weise ähnlich – vermutet mit dem jungen Marsilio Ficino (1433-1499) in der Mitten.

Diesem ganzen Spuk versuchte 2023 die in Siena lehrende Kunsthistorikerin Alessandra Gianni in einer auch im Netz einsehbaren Studie „La Flagellazione di Piero della Francesca“ (mit dem Untertitel: „Il significato manifesto“ oder „Die offensichtliche Bedeutung“) ein Ende zu bereiten, indem sie ihrem mazedonischen Vornamensvetter gleich den gordischen Rätselknoten durchschlägt und das Bild neben einer Demonstration in Perspektive wie bei Aldous Huxley nur noch als

„Geisselung“ und nichts anderes als ‚Geisselung allenfalls im elitären Tagesgespräch‘ (ähnlich dem Folterskandal in Abu Ghreib unserer Tage) zu sehen vermag, nachdem sie fast alle relevanten Versuche zur Er-Klärung auf ihre Stichhaltigkeit vorsichtig ‚abgetastet‘ hatte.

Die meisten der von Gianni angeführten ‚Fahnder‘ (siehe: Anhang) haben Jahre bis Jahrzehnte darauf verwendet endlich den oder einen Generalschlüssel für das Tat-Geschehen, die Tat-Beteiligung und die Tat-Motive im Bild zu finden. Vielleicht macht es deshalb Sinn mit unseren unspezifischen und unbefangenen Augen diesen ‚old but not cold case‘ noch einmal aufzurollen und zu Beginn eine Fern-Autopsie nur nach dem Foto zu wagen.



Fig. 1: Die ‚Geisselung Christi‘ in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino. (Foto: Guide Turistiche Urbino)

Das breitformatige auf Pappelholz gemalte sichtbar erhaltene Beweisstück (Fig. 1-2) befindet sich seit 1915 in der Galleria Nazionale im ehemaligen Herzogspalast von Urbino rahmenlos aufgestützt gesichert in einem Glaskasten nach Raub und glücklicher, aber lösegeldträchtiger Rückkehr (1979) und besitzt die Außenmaße 67,5 x 91 cm bzw. die Bild-Innenmaße von 58,4 x 81 cm. Das Gemälde dürfte mithin in früherer Zeit, als es noch in der Sakristei des Domes von Urbino hing, eine Art



Fig. 2: Piero della Francesca: ‚Geisselung Christi‘, um 1450/55, Tempera/Holz. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
(Foto: Wikimedia)



Fig. 3: Detail von Fig. 2.

Holzrahmen ca. 5 cm breit auf Gehrung geschnitten besessen haben. Schwache horizontale Markierungen (Fig. 3) oben am Turmgebilde im Hintergrund geben wohl die etwas den Bildrand abdeckende Rahmung vor. Ob das Gemälde allerdings schon immer diesen vermuteten einfachen, genagelten Rahmen besessen hatte, oder ob es doch eher ursprünglich irgendwo eingelassen war, entzieht sich leider unserer Kenntnis. Die jetzigen Randbeschädigungen deuten auf eine nicht immer pflegliche Behandlung hin. Nach dem Foto der Rückseite anlässlich der letzten Restaurierung von 1968/69 (vgl. Cesare Brandi, *Restauri a Piero della Francesca*, *Bolletino d'Arte*, vol. 39-40, 1969, pp 241) wurden als Bildträger zwei gehobelte Holzbretter mittels Schwalbenschwanz-Einlage verdübelt und verleimt. Die beigegebenen Infrarot- und Röntgenaufnahmen tragen leider in der Druckwiedergabe zum Nachvollzug der Bild-Entstehung nicht mehr viel bei. Nach der glättenden Leim-Gips-Grundierung dürfte die unumgängliche zeichnerisch-perspektivische Anlage (sicher vor Rahmung oder Einpassung) geritzt und gezeichnet worden sein. Marilyn Aronberg-Lavin hat dazu bei den nachträglichen Hauptfiguren Anzeichen einer Lochpause entdeckt. Die Temperamalerei erfolgte vorrangig mit spitzem Pinsel und kleiner Größe. Die Weichholztafel hat stark unter noch sichtbarem Anobien-Befall gelitten sowie durch unsachgemäße Restaurierungen. Die Fehlstellungen vor allem in einigen Gesichtspartien entlang der Bretterfuge wurden bei der Restaurierung als erkennbar ausgebessert.



Fig. 4: Signatur Piero della Francescas. (Detail von Fig. 2)

Auftraggeber wie Ausführende als ‚Drahtzieher‘ müssen sich dieses Werk ausgedacht bzw. ausgemalt haben. Zum Maler findet sich wenigstens ein namentliches Bekenntnis in antikisierender ‚Capitalis monumentalıs‘ und in ihm möglicherweise geläufigen humanistischem Bildungslatein mit: „OPVS PETRI DEBORGIO S[AN]C[T]I SEPVLCRI“ (Fig. 4) also: Das Werk ist das eines

Peter aus dem Ort/Flecken zum Heiligen Grab. Aktenkundig wird dieser Maler ja nicht erst seit Vasari als Piero de' Franceschi, Schuhmacher- und Gerber-Sohn. Unbekannt bleiben jedoch die Auftraggeber und der Bestimmungsort. Die optimale Anbringung und Präsentation des Bildes wie jetzt dürfte die Bildhorizontlinie auf der damaligen Augenhöhe (also ca. 1,60m) gewesen sein. Der Horizont (= festgelegte Augenhöhe) und der fast mittige zentrale Fluchtpunkt (= Augpunkt; Distanzpunkte am Bildrand) wurden recht niedrig gewählt um eine monumentalisierende Untersicht zu erreichen. Wann das Gemälde ‚verbrochen‘ wurde, wird leider auch nicht mitgeteilt.

Nach Bernd Roeck (2006) verschwand das Kabinett-Stück für über 200 Jahre erst einmal in der Versenkung, bis es Ende des 17. Jahrhunderts in einer privaten Gemäldesammlung im Palazzo Ducci in San Sepolcro angeblich aus den Händen der dortigen Bartholomäus-Bruderschaft wieder auftauchte. Von da gelangte es um 1700 nach Urbino in die Domsakristei. Hier wurde es 1725 und 1744 inventarisiert, und dabei von dem P. Ubaldo Tossi mit den drei Herzögen von Urbino aus dem Hause Montefeltro thematisch verbunden: Oddantonio der 1444 ermordete erste Herzog zwischen seinen Nachfolgern, dem Halbbruder bzw. Neffen Federico und dessen Sohn Guidobaldo.



Fig. 5: J. A. A. Ramboux: Teilkopie der ‚Geisselung‘, um 1835, Bleigriffel auf Papier. Frankfurt/M, Städel-Museum. (Foto: Museum)

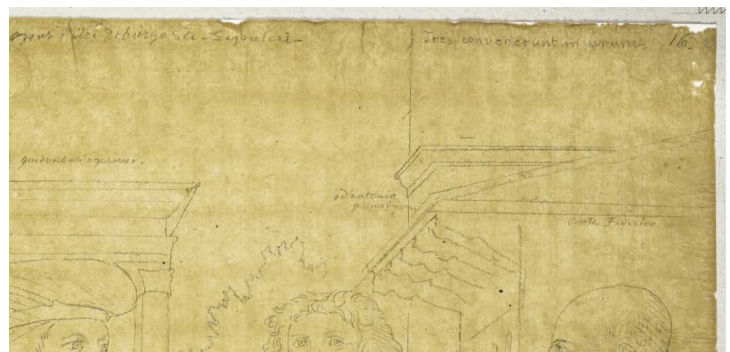


Fig. 6: Detail von Fig. 5.

Als der Kölner Maler Johann Anton Alban Ramboux (1790-1866) um 1835 (Roeck: 1843/1844) auf seiner zweiten Italienreise (1832-1842) die rechte Bildhälfte erstaunlich korrekt (über eine Pause?) nachzeichnete oder im Umriss kopierte, besaß unser Hauptbeweisstück wohl noch einen vor 1717 erneuerten (?) Rahmen (vgl. Roeck, S. 46), auf dem er „Tres convenerunt in unum“ als nachträglicher Titel (?) erkennen konnte und in eigenartiger Schrift imitierte. Andere Benennungen erfolgten in Ramboux' normaler Schreibrschrift. Diese Bezeichnungen geben wohl die obige, damals gängige Ortsmeinung wieder: „Guidobaldo primo“ [1472-1508] – „od'antonio / primo ducem“ [1427-1444] – „Conte Federico“ [1422-1482]. (Fig. 5-6)

Fast gleichzeitig berichtete sein Frankfurter Malerfreund Josef David Passavant (1787-1861) von dem eigenen Italiaufenthalt (1817-1824) in seinem Buch über Rafael, I. Band, 1839, Seite 43-45 nur noch von einem „convenerunt in unum“ und in Zusammenhang mit der rechten Bildhälfte von „drei junge(n) Männer(n) von Stand“ als „Satyre auf drei dem Herzog [= Federico da Montefeltro] feindlich gesinnte Fürsten“ und weiter: „der Sage nach (sei es) von Herzog Federico in die Sakristei der Kathedrale [von Urbino?] gestiftet.“

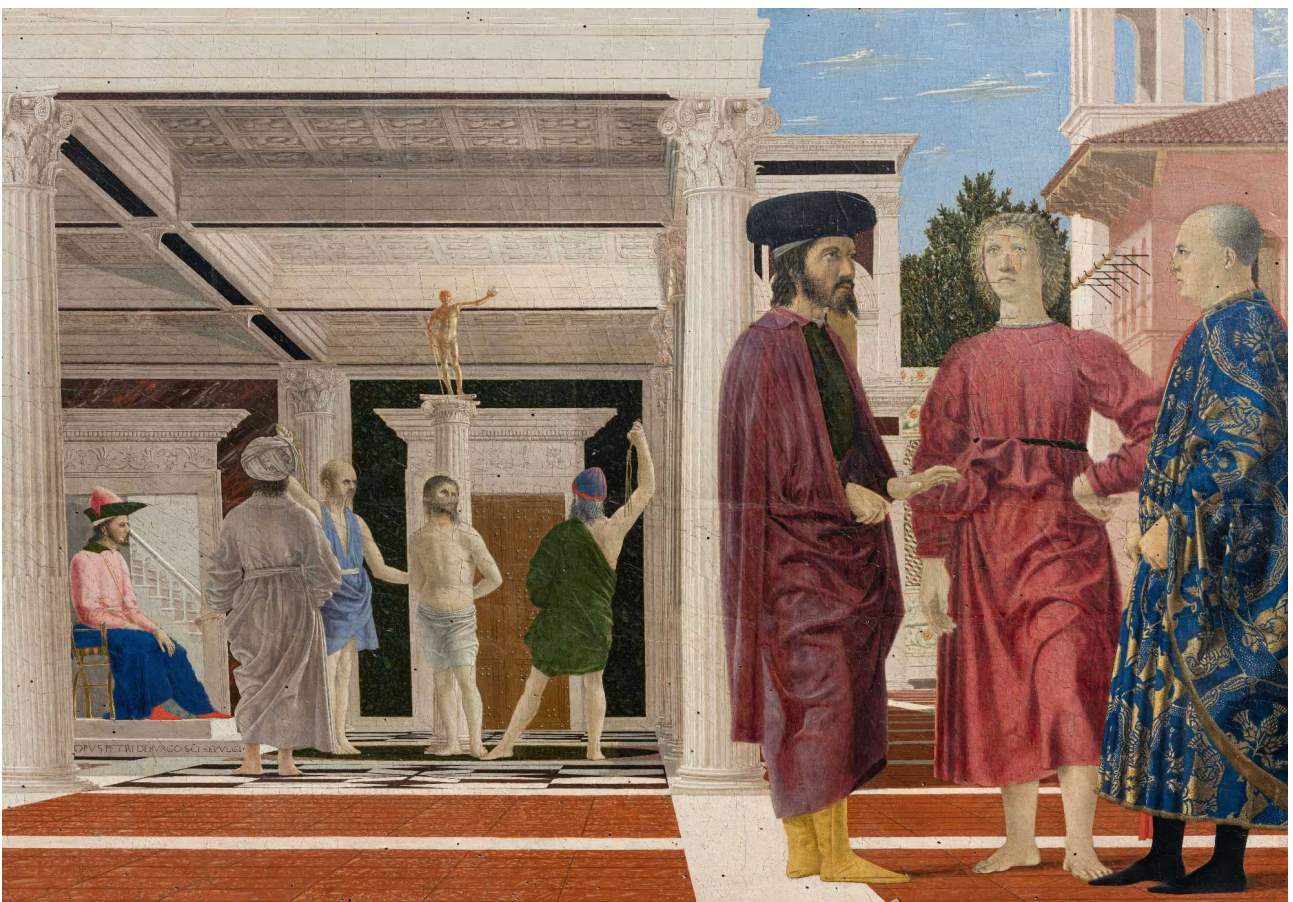


Fig. 7: Piero della Francesca: ‚Geisselung Christi‘, um 1450/55, Tempera/Holz. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. (Foto: Museum)

Wenig später im Jahre 1864 war dieses wichtige Indiz samt Rahmen ganz verschwunden, bzw. wurde von dem Maler Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) nicht mehr be- oder vermerkt.

Um den Fall neu aufzurollen zu können, müssen wir das Dokument des Tat-Geschehens und der Tat-Beteiligten (Fig. 7) noch einmal besonders motivisch genauer unter die Lupe nehmen. Unser ‚Bild-Reporter‘ Pietro ging gleichgültig ob mehr aus fremden oder eigenem Antrieb sehr überlegt, ja ganz gezielt vor. Alles spielt sich in und vor einem mindestens zweistöckigen antikisierten Gebäude mit offenem Säulenbereich römischer und kompositartiger Ordnung ‚par terre‘ ab. Der Boden ausserhalb ist mit rostroten Ziegel- und weißen Marmorplatten in großem einfachen Muster belegt, während der Innenraum geometrisch kompliziertere schwarz-weiß Marmormuster (in der Mitte kreisförmig) aufweist. Rechts etwas im Hintergrund erhebt sich ein rötliches, einfacheres, vierachsiges Gebäude mit auffälligen geschweiften Dachsparren und Vorrichtungen für ein Sonnensegel, das man sich ebenso aus dem 15. Jahrhundert stammend vorstellen kann. Dahinter ragt ein quadratischer abgeschnittener Turmbau mit großen Schall- und Beobachtungsöffnungen auf. Die ganze Anlage scheint im Hintergrund von einer ornamentierten Mauer abgeschlossen zu sein, hinter der ein Park mit Bäumen vermutet werden kann.

Da die Folderszene des Mittelgrundes wie beschrieben in einem offenen oder geöffneten Raum hinter den Säulenreihen wohl sich mit den Schilderungen des Neuen Testaments verbinden lässt, lohnt es sich die topographische Situation in Jerusalem der Jahre 30-36 n. Chr. (Fig. 8) einmal in Erinnerung zu rufen: Das römische Prätorium (Leitung der Militärverwaltung mit dem Gerichtsgebäude, der ‚Curia‘) war im Palast des verstorbenen Herodes des Großen (73 v. Chr. - 4 n. Chr.), dem neutestamentlich-bethlehemitischen Knabenmörder aus Angst vor ödipalem Herrschaftsverlust, untergebracht. Nur wenige Meter südlich also quasi im Rücken des Bildes befand sich das Haus des Hohepriesters im Essener Quartier. Rechter Hand stand ein weiterer Palast der Hasmonäer (später angeblich des Herodes-Sohnes Herodes Antipas [ca. 20 v. Chr – 39 n. Chr.] eigentlich König von Galiläa). Dazwischen und hinter einer Mauer mit Toranlagen erstreckte sich die Schädelstätte Golgatha. Eine historisch-archäologisch-topographische Abbild-Treue war hier trotz allen christlich-humanistischen Interesses natürlich noch nicht im Sinne.

Die römischen, oft kompositen Kapitelle (Fig. 9-10) konnte man dagegen so ähnlich in den damals noch reichlicher vorhandenen antiken Resten bewundern, so dass sich die von Bernd Roeck (S. 110/11) festgestellte „Schneckenplage“ durch überzählige Volutenverwendung als ganz harmlos herausstellt. Dass die Türumrandungen der eingelegten, verschiedenen marmorierten Rückwand des

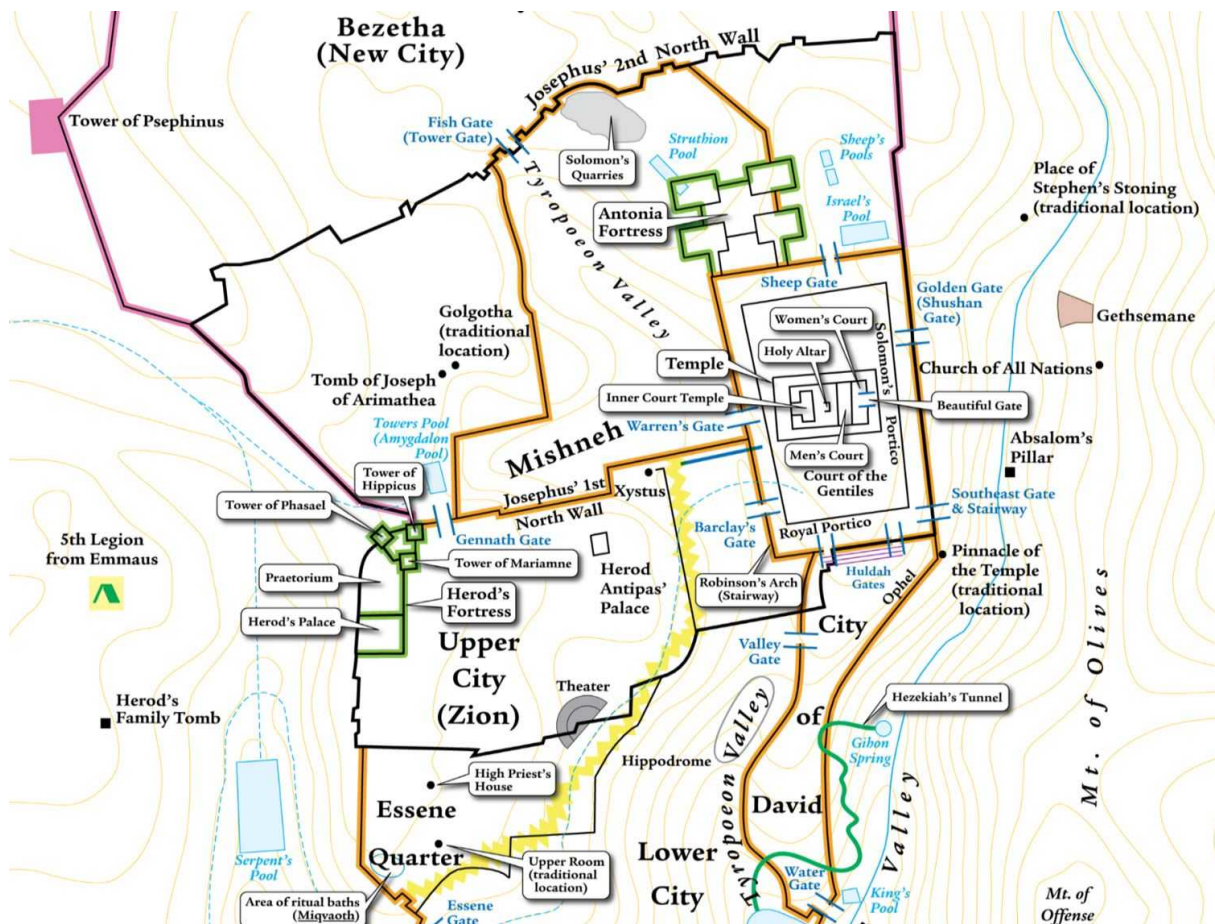


Fig. 8: Stadtplan von Jerusalem zur Zeit Jesu Christi. (Foto: conformingToJesus.com)



Fig. 9: Römisch-korinthisches Kapitell. Rom, Museo nazionale (Abb: RDK I, 12-16)



Fig. 10: Kompositkapitell (Detail aus Fig. 7)

offenen Gebäudes mit denen der italienischen Palastarchitektur der Alberti-Zeit verwandt seien, kann wohl niemand sonderlich überraschen. Die im Hintergrund erkennbare, später ausgebaut und nach Rom verbrachte Treppe („Hl. Stiege“) soll der Legende nach vom Verhörraum herunter in die ebenerdige Folterkammer geführt haben.

Die Szene spielt an einem (friedlichen?) Sommertag unter einem südlichen, leicht bewölkten, fast heiteren Himmel. Die Sonne als natürliche Lichtquelle steht links hoch am Himmel aber nicht im Zenit außerhalb des Bildausschnitts. Wir erkennen also Körper- und Schlagschatten auf der rechten Seite bzw. nach rechts. Ihre gemäßigte diffuse Hell-Dunkel-Auffassung entspricht dem Zeitstil der Bild-Entstehung. Im Innenraum kommt das Licht allerdings von rechts und unklar ob mehr von unten etwas oberhalb des Augpunktes. Der Schlagschatten-Parallelismus in Kassettendeckenbereich erlaubt eigentlich keine zweite punktförmige, innenräumliche Lichtquelle, wie von Marilyn Aronberg-Lavin seit 1969 angenommen, und von Bernd Roeck (2006, S. 82) als „überirdisch“ [göttliches] Licht (Gott als „typologisches Pendant zu Ruben“, Vater des Judas) aufge- und übernommen. Die Licht-Behandlung wirkt eher so, dass von außen bzw. unten rechts als Widerschein das Licht hereinkommt, oder dass die mittlere Kassettendecke etwas transparent auch noch Licht hereinlässt.

Vom ‚Tatort‘ wenden wir uns endlich den Tat-Geschehen und den Tat-Beteiligten zu. Insgesamt spielen Neun alles männliche Figuren eine oder ihre Rolle. Die schwierigen oder rätselhaften ‚Drei‘ im Vordergrund dürften als erstes auffallen, bevor unser Blick wieder zurück nach links in den Mittelgrund zu seinen sechs kleineren Figuren wandert. Wir werden erst später wieder zu den großen Dreien zurückkehren. Unter den in der Distanz Kleinen haben wir zwei fast nackte auf bzw. an der freistehenden Säule (Schandpfahl, Pranger: Der Kardinal Colonna wäre über die namentliche Vereinnahmung durch B. Roeck nicht gerade amüsiert) in der Raummitte vor uns. Die untere, nur mit einem weißen Lendentuch bekleidete Figur (Fig. 12) steht in einer Art Kontrapost an der Säule mit nach hinten verschränkten, verbundenen Armen aber nicht unbedingt angebunden an der Säule und wendet ihren bärtigen, leider in der Zwischenzeit etwas mutilierten Kopf zur Seite mit Blick schräg nach oben in Erwartung weniger der Hilfe Gottes als des ersten Streichs von einer Geißel, die von einer bärtigen Rückenfigur im grauen Rock geschwungen wird. Unter ihrer klostergewölbeartigen Helmkappe kommen graue längere Haarstreifen hervor. Gegenüber steht ein in eine gegürtete fliederfarbene Tunika Gekleideter mit ebenfalls hölzern erhobener Geißel, während er mit seiner Linken den Gebundenen hält. Dieser Bartlose besitzt weitgehend eine Glatze und blickt angestrengt auf sein Opfer. Er wird teilweise verdeckt durch eine barfüßige Rückenfigur (Fig. 11) in hellem, gegürtetem, orientalischem Gewand und mit Turban, unter dem graues Haar hervorquillt. Mit seiner von Herzen kommenden Linken scheint sie eine besänftigende, mäßigende Handbewegung zu machen. Die vollgewandete Rückenfigur dürfte nicht nach links blicken, sondern auf den Geissler vor ihr. In gleicher Tiefe wie das künftige Geisselopfer sitzt weiter links zwei Stufen erhöht auf einem leichten goldfarbenen, hart am Stufenrand stehenden Klappstuhl (‚Sella curilis‘) mit seitlichen Armstützen eine bärtige, in eine rosafarbene Tunika und in ein blaues



Fig. 11: Geisselszene links (Detail aus Fig. 7). (Foto: Museum)

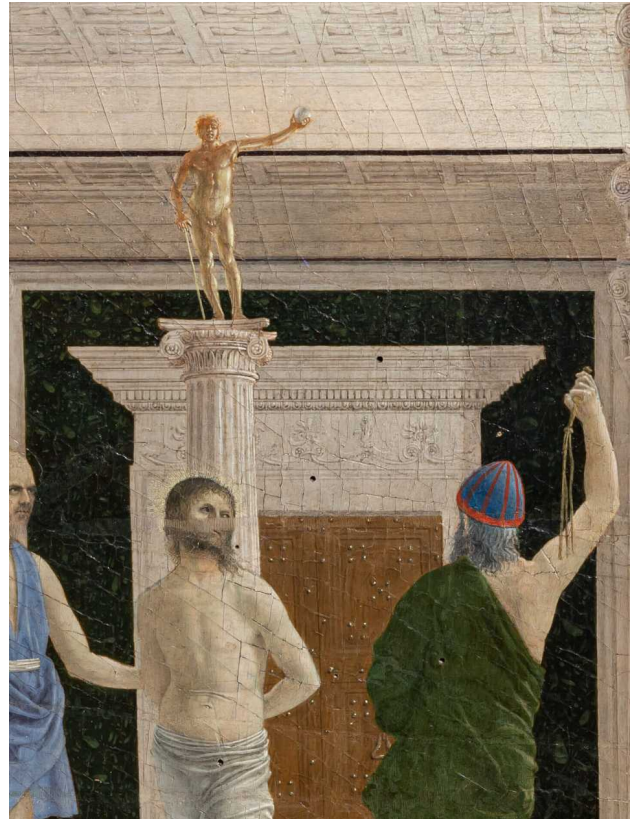


Fig. 12: Geisselszene rechts (Detail aus Fig. 7).
(Foto: Museum)



Fig. 13: Antonio Pisanello: ‚Kaiser Johann VIII Palaiologos‘ (recto), ‚Im Gebet auf der Jagd‘ (verso), um 1438/40, Bronze/Guss.
Solothurn, Kunsthandel (Foto: Lugdunum)

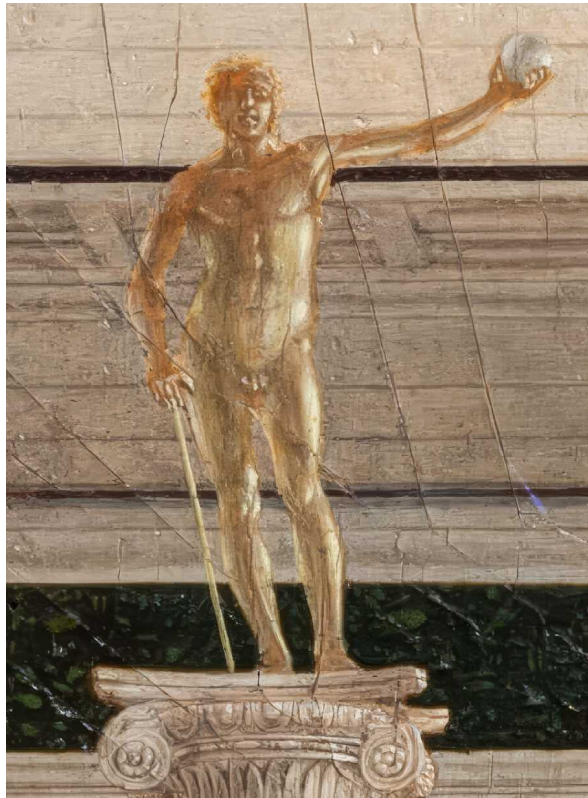


Fig. 14: ‚Sol/Helios‘ (Detail von Fig. 7)

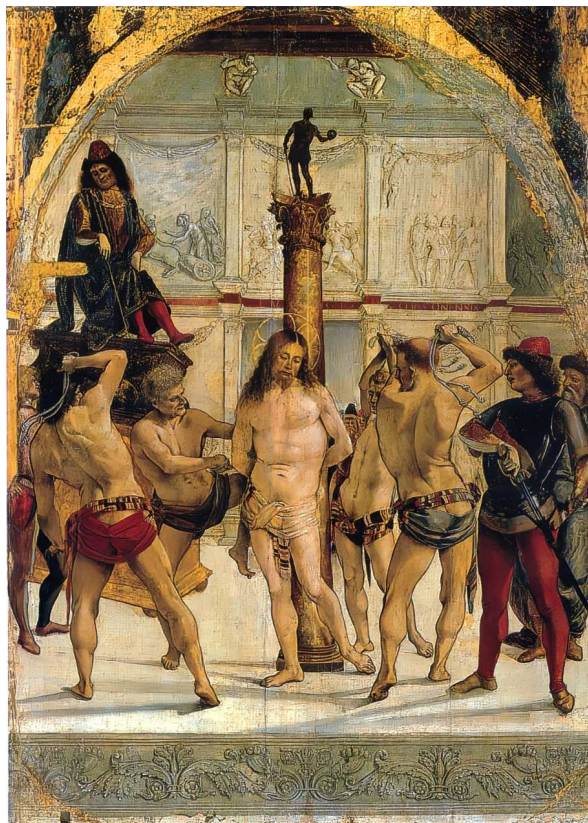


Fig. 15: Luca Signorelli: ‚Geisselung Christi‘, um 1470, Tempera/Holz. Mailand Brera. (Foto: Museum)

nur um die Hüften und die Beine geschlungenes Gewand gekleidete Person. Im Profil dargestellt trägt sie einen Reise-Jagd-Sonnenhut oder Schildkappe ähnlich dem ‚Skiádion‘ (= Schattengeber) von Kaiser Johannes VIII Palaiologos. (Fig. 13) Unser eher noch jüngerer Mann hält in seiner Rechten einen ganz dünnen, aber noch nicht gebrochenen Stab des Richters im Schoß, während seine sichtbare Linke mehr auf dem Knie liegt. Die aufrecht sitzende Gestalt scheint nach vorne bzw. zur Mitte des Raumes zu blicken. Es bleibt gegenüber dem schon etwas kleiner gehaltenen Straftopfer eine weit in natura humana unterlebensgroße, vergoldete, kontrapostische Kunstfigur, die in der Rechten einen längeren Stab (zur Lenkung des Gespanns?) hält und in ihrer weit ausgestreckten Linken eine silbrige Welt-Kugel. (Fig. 14) Die schlanke, eher jugendliche Figur besitzt etwas wildes Haar und blickt in Richtung der Betrachter. Wenn man das um 1470 datierte Gemälde ‚Geisselung Christi‘ des Pietro-Schülers in Arezzo Luca Signorelli (um 1450-1523) (Fig. 15) zum Vergleich heranzieht, darf man wohl sagen, dass es sich um das gleiche neutestamentliche Motiv handelt allerdings mit signifikanten Unterschieden abgesehen von stilistischen Weiterentwicklungen. Das Geisselopfer hat hier die gleiche Körpergröße, es blickt demutsvoll nach unten und wird von einem Kreuznimbus begleitet. Darüber posiert eine behelmt-gewappnete Krieger-Imperatoren-Gestalt mit einer Kugel als Weltherrscher in der Hand (fast schon ein als Mars vergöttlichter Kaiser Tiberius? oder als der ‚lange, machtvolle Arm des Gesetzes‘?). Der Präfekt (Pontius Pilatus) als lokaler Potentat über Leben und Tod sitzt weit herausgehoben auf seinem Richterstuhl allerdings ebenfalls mit auffallenden roten (imperialen?) Strümpfen oder Schuhen. Der schwächliche Christus/Jesus von Piero ohne Zeichen der Göttlichkeit scheint den Pilates Worten bei Joh. 19, 4-6 („Ecce homo“) zu entsprechen, über den Letzterer also noch nicht den Stab gebrochen hat. Luca Signorelli wird Pilatus in zeitgenössischer Richterkleidung mit Amtskette darstellen. Warum sieht Pieros Kaiserstellvertreter Pilatus nicht wie ein damaliger Römer, sondern fast als oströmischer bärtiger Kaiser auf Staatsbesuch aus wie auf Pisanellos Medaillonbildnis von Johannes VIII Palaiologos von 1438/40? (Fig.13) Und warum macht anachronistisch eigentlich der christlich-byzantinische Kaiser mit, der derzeit von dem mächtigen muslimischen Sultan existenziell und in seiner Herrschaft akut bedroht war? Ja, er hat anscheinend wie Pilatus die „Geisselung Christi“ des Christentums angeordnet und wird die Kreuzigung nicht verhindern immer noch dem Ratschluss Gottes gemäss. Und wer ist diese orientalisch barfüßige Rückenfigur? – Wohl kaum der Gegenspieler der Byzantiner, Sultan Mehmet II (1432-1481) – Denn warum soll dieser diese beschwichtigende, besänftigende Geste gegenüber dem Geschehen, dem konkurrierenden Christentum machen?

Wenn wir die Zeitschiene um die Mitte des 15. Jahrhunderts n. Chr. und den schrumpfenden byzantinisch-oströmischen Bereich wieder aus Mangel an Sinnhaltigkeit verlassen, finden wir uns

zeitlich-räumlich in die römische Provinz Judäa und nach Hierosolyma/Jerusalem zurückversetzt im Praetorium von Pontius Pilatus etwa der Jahre 33 bis 36 n. Chr. wieder, wie es das in Ost und West anerkannte Glaubensbekenntnis („...sub Pontio Pilato passus ...“) vorschreibt. Haben wir statt des obigen Sultans nun etwa Judas Iskarioth vor uns, den Jünger Jesu, der diesen verraten (πρόδιδόναι/prodidonai bzw. προδότης/prodotes) und ausgeliefert (παράδιδόναι/paradidonai) hat für 30 Silberlinge, die er nach Ernst Gombrich vor der Prälatur als der ‚grosse Bärtige‘ nicht mehr mit Turban, sondern mit einer modischen Kopfbedeckung der Jahre 1440 unter seinem Mantel tragen soll? Versucht er reuevoll noch die Geisselung zu verhindern? Wer könnte es sonst sein? Die später ebenfalls kanonisierte Frau des Pontius Pilatus Claudia Procula, die noch in der Morgentoilette nach ihrer Traumvision ihrem Gemahl mäßigend ins Gewissen redet?

Wenden wir uns deshalb lieber noch dem Sechsten in der Runde, dem nackten Säulenheiligen-Heros-Gott (Fig. 14) zu. Dieser zeigt eine schlanke, menschlich-apollinische Gestalt und könnte der goldglänzende, Licht bringende Sonnengott (Sol/Helios, aber nicht als überlebensgroßer Koloss von Rhodos) sein mit beleuchteter Welt-Erd-Kugel in der ausgestreckten Linken und dem die Rosse der Tageszeiten lenkenden Stab in der Rechten. In der griechisch-arkadischen Stadt Megalopolis wurde Helios als Σωτήρ/Soter (Retter, Heiland, Erlöser) weniger als Ἀνίκητος/Aniketos bzw. Invictus verehrt. Unsere Statuette besitzt zwar keinen üblichen Strahlenkranz, aber bringt ‚Licht ins Dunkel‘ und steht bei Eidformeln als angerufener Zeuge aller Taten und Rächer allen Frevels für ‚im Lichte der (sichtbaren) Wahrheit‘.



Fig. 16: Meister des ‚Paris-Urteils‘ im Bargello: ‚Der Raub Helenas‘, um 1430, Tempera/Holz. London, National Gallery. (Foto: Museum)

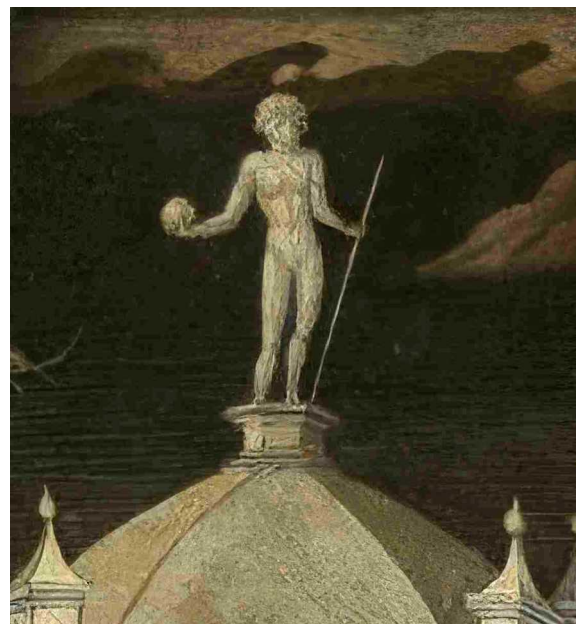


Fig. 17: ‚Sol/Helios?‘ (Detail von Fig. 16).

Der Historiker Bernd Roeck ist hier verschiedenen literarischen Quellen (u.a. *Legenda aurea*), oberflächlichen Eindrücken und seiner *Idée fixe* ‚aufgesessen‘ und erkennt fast als Sündenfall statt einer Kugel einen Apfel und zwar einen goldenen Zank-Streit-Apfel (wahrscheinlich aus den Gärten der Hesperiden) in der Hand des nackten, sterblichen Königssohnes und Herdengroßbesitzers Paris noch vor (?) seinem für ihn und Troja (Ilion) so verhängnisvollen Urteil. Auf einem anonymen polygonalen Gemälde von vor 1450 in der National Gallery London mit dem ‚Raub der Helena‘ (Fig. 16-17) befindet sich bekrönend auf dem Venus-Tempietto natürlich nicht ein nackter Hirtenknabe Paris mit Apfel und Stab (nach Meinung von Bernhard Roeck, Seite 187), sondern eher wieder Cupido/Eros-artig Sol/Helios, der Lichtgott, der die Schönheit der Venus erst ans Licht bringt, wie auch, dass gleichzeitig ein unritterlicher Edelmann Paris seine Frauenbeute Helena zum Schiff abschleppt.

Wenn man nun die vier kanonischen Evangelientexte als damalige jedem geläufige literarische Vorlage heranzieht, so betreten die aufgewiegelten Juden nicht das Gerichtsgebäude am oder im Prätorium und nahe des Palastes des Hohen Priesters und Hohen Rates wegen des Reinheitsgebotes zum Pessach-Fest wenigstens nach Joh. 18, 24. Im Gebäude wird Pilates nur von seiner von Träumen eines ‚Gerechten‘ (Gerächten) oder Unschuldigen heimgesuchten Frau (vgl. Matth. 27, 19; siehe oben: Claudia Procula) aufgesucht und von ihr zur Mäßigung gemahnt. In der barfüßigen Rückenfigur dürfte sie in der Morgentoilette nicht wieder-zu-erkennen sein. Ob der nachbarliche König von Galiläa Herodes Antipas, zu dem Jesus auch noch geführt worden war, nach seinem ebenfalls vergeblichen Verhör vielleicht selbst noch bei Pilates vorbeigeschaut hat, da beide von da an Freunde geworden seien (vgl. Luk. 23, 7-12), entzieht sich wieder unserer genaueren Kenntnis. Der oder die Barfüßige macht auch nicht den Eindruck eines der Tetrarchen in Galiläa, der kurz zuvor auf Wunsch seiner Stieftochter Salome und auf Betreiben seiner zweiten Gemahlin Herodias den Jesus-Vorläufer Johannes den Täufer in der zivileren Variante Enthauptung hat ‚hin-richten‘ lassen. Möglicherweise handelt es sich auch nur um den Anführer der barfüßigen Folterknechte. Den ebenfalls vermuteten Verräter und Auslieferer Judas Iskariot packte nach dem vom Hohen Rat für Jesus beschlossenen Tod am Kreuz (statt der üblichen jüdisch-orientalischen Steinigung; die Hochgerichtsbarkeit lag bei der römischen Besatzungsmacht) die Reue und er bewarf seinen Judaslohn in den Tempel. Er soll aber nicht ins Richterhaus zu Pilatus gegangen sein, bevor er sich erhängte (vgl. Matth. 27, 3-5).

Aus dem der gemäßigten Folter vorausgegangenen Verhör von Jesus war nach den Evangelien nur herausgekommen, dass dieser durch Predigten das Volk aufgewiegelt, sich frevelnd-hybrid als Sohn Gottes ausgegeben und auch den römischen Kaiser nicht geachtet habe. In den Augen von Pilatus wie von Herodes Antipas waren das keine Kapitalverbrechen, allenfalls einer Geißelstrafe würdig.

In dem Rechtssystem bei Joh. 18, 37 und wohl auch im Bild spielt der Begriff der Wahrheit eine wichtige, ja bedeutende Rolle: „(Du sagst es, ich bin ein König). Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme“ – „Was ist [die] Wahrheit“ (Joh. 18, 38) fragt sich nicht nur Pilatus, sondern auch gerade der heutige Betrachter angesichts des Bildes. Trotz des neutestamentlichen Motivs geht es in diesem nicht nur optisch-rational durchdachten Gemälde weniger um eine überirdische, göttliche, himmlische Justiz oder Gerechtigkeit. Der Gottes-Sohn ist sogar etwas kleiner, menschlich („ecce homo“ ohne Mitleid zu heischen) ohne Heiligenschein oder irgendein anderes göttliches Zeichen dargestellt. Der Schwerpunkt liegt auf der irdischen, weltlichen Gerechtigkeit. Ein (katholisches?) „Christentum“ als Leidensoffer zwischen einem neutralen orthodox-byzantinischen und einem toleranten islamisch-türkischen Herrscher macht auch von daher wenig Sinn.

Das Trinitätsproblem mit der arianischen Leugnung der Vaterschaft Gott-Vaters bzw. Nichtanerkennung der Gottes-Sohnschaft für Jesus und die Zuordnung des Hl. Geistes („filioque“?) also die Legitimitäts- und Machtfrage wie unter den damaligen Potentaten von Gottes Gnaden mit ihrem genealogischen profanen Blut-Kult scheint hier wenigstens in der unmittelbaren Bildbotschaft keine so große Rolle gespielt zu haben. Nach unserer An- und Einsicht geht es in dieser symbolischen Mittelgrundszene um die Wahrheitsfindung bei den Anschuldigungen oder Verleumdungen gegen die Person Christi durch die Juden, also um die Schuldfragen, die Unschuld, ohne dass die Waage der Gerechtigkeit oder die personifizierte „nackte reine Wahrheit“ direkt herbeizitiert werden. Die zumeist als orientalisches-byzantinisches-kaiserliches Schattenspendere aufgefasste Kopfbedeckung des Pilatus lässt sich so wie die ganz ähnlichen Jagd-Reise-Hüte des 15. Jahrhunderts als (Ver-)Blendschutz im Erkennen, Zielen, Treffen und Be-Urteilen verstehen. (Fig. 13)

Vielleicht öffnet sich durch diesen Schlüssel via Indizienkette gleichermaßen etwas die Tür zum Verständnis der Vordergrundszene mit ihren drei Gestalten. (Fig. 18) Hängen diese überhaupt und wie mit der Innenraumscene zusammen? Synchron und nur räumlich-perspektivisch? Oder auch zeitlich-perspektivisch? Alessandra Gianni hat versucht das Schloss aufzubrechen um das Geheimnis nicht nur zu lüften, sondern zu beseitigen, indem sie grundsätzlich jede Portrait-Ähnlichkeit und Verbindung zu historischen Personen in Frage stellt und das Trio als übliches namenloses Begleitpersonal oder Rest-Publikum von Schauprozessen auffasst. Wir können hier leider nicht ganz mitgehen. Auch wenn die Figurengröße der geometrischen Logik folgt, und schon fast manieristisch das angeblich „Eigentliche“ in die Ferne gerückt erscheint, muss unsere Trias eine sicher korrespondierende, aber zusätzliche Eigenbedeutung haben, die es zu entschlüsseln gilt. Sonst wäre das Ganze eine Art Farce oder Pasticcio.



Fig. 18: ‚Das Trio‘ (Detail von Fig. 7)

Entsprechend den von Marilyn Aronberg-Lavin und Alessandra Gianni festgestellten ‚Schliessfächern‘ wie 1. Dynastisch-Lokalhistorisch, 2. Biblisch, 3. Byzantinische-International wurden und werden die verschiedensten Identifikationen angeboten (Auswahl nach Alessandra Gianni im Anhang), sodass der Ausweg über die Provenienz, die Auftraggeber und die vermeintliche Entstehungszeit nochmals versucht werden soll.

Aus seinen Provenienzforschungen zieht Bernhard Roeck den Schluss, dass das Gemälde nie seine möglichen Auftraggeber oder Auftraggeberinnen wie Violante Montefeltro-Malatesta (1430-1493) und ihre Schwester Sueva Montefeltro-Sforza (1434-1478) oder deren Onkel Kardinal Prospero Colonna (um 1400-1463) gesehen habe und San Sepolcro bzw. die dortige Werkstatt Piero della Francescas überhaupt nicht verlassen hätte. Es hätte als eine Art Vorzeigestück für Perspektive (Architektur und Figur) gedient. Die figürlich leeren Veduten von Idealstädten hätten demnach nicht ausgereicht. Dies halten wir für äußerst unwahrscheinlich, da das Gemälde – wie gesagt – eine spezielle Botschaft, eine Intention suggeriert sicher nicht nur die des Künstlers selber.



Fig. 19: Umkreis P. della Francesca?: ‚Porträt von Violante Malatesta da Montefeltro?‘, um 1460. Verbleib unbekannt



Fig. 20: Unbekannt: ‚Sveva (Serafina) Sforza da Montefeltro, nach 1478. Tempera auf Holz (Türflügel). Pesaro, Musei Civici. (Foto: Wikimedia)

Im Jahre 1991 vermuteten gleichzeitig und unabhängig voneinander Carlo de Bertelli und Bruce Cole Violante Malatesta da Montefeltro (Fig. 19, 27) als Auftraggeberin und erste Besitzerin, wofür sehr viel, auch ein persönliches Interesse spricht, und worauf auch unser erster dringender Verdacht als Profiler fiel. Die Schwester Oddantonios und Halbschwester/Tante Federico da Montefeltros tat als 14-jährige in Urbino unter dem Schock der Ermordung ihres Bruders 1444 ein Keuschheitsgelübde und trat anlässlich ihrer Verheiratung mit ihrem ihr schon lange versprochenen Gemahl Domenico Novello Malatesta (1418-1465), Bruder des früheren Auftraggebers von Piero della Francesca und erbitterten Gegners von Federico da Montefeltro, gegen eine Summe Geldes 1445 ihre Erbrechte an den neuen Herren von Urbino ab. 1446 gerät sie bei der gleichzeitig aufgedeckten Verschwörung eines geplanten Messerattentats in Karnevalsverkleidung (vgl. die jüdischen Sikarier zur Zeit von Pilatus) auf den Halbbruder oder Neffen in den Verdacht zumindest der Mitwisserschaft. Sie flüchtete deshalb erst einmal nach Rom zu ihrem Onkel Kardinal Prospero Colonna und in dessen Humanistenkreis. Ab 1447 lebte sie mit ihrem Ehemann in Cesena und nahm auch an dessen mäzenatischem Wirken (z.B. öffentliche Bibliothek) regen Anteil. Nach seinem Tode im Jahre 1465 zog sie sich als Ordensschwester und spätere Äbtissin Seraphina ähnlich ihrer

jüngeren, von ihr 1457 heftig gegen Verleumdungen (Ehebruch und Giftanschlag auf deren Gatten Alessandro Sforza [1409-1473]) verteidigten Schwester Sveva (1434-1478) (Fig. 20) in ein Frauenkloster nach Ferrara zurück verbunden 1467 mit Schenkungen v.a. an die Kirche. Spätestens seit der Ehe (1471/75) des Novello-Neffen Roberto Malatesta (1440 bis 1482) mit der Tochter Federicos, Elisabeth da Montefeltro (1462-1510/1521), dürften die Erinnerungsstücke wie unser Bild an die Tante Violante weitgehend verblasst und in andere Hände und an andere Orte wie Borgo San Sepolcro (zurück-) gelangt sein. Wenn alledem so ist, ließe sich das Gemälde als ein moralisch-politisches Memorial deuten.

Etwas früher im 30 km von Cesena entfernten Rimini hatte der Schwager Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468) seinen ‚Tempio Malatestiano‘ als Grabeskirche für sich, seine Geliebte und spätere Gemahlin und für Gelehrte wie den Platoniker und Pythagoräer Georgios Gemistos Plethon (1355-1452) durch Leon Battista Alberti umbauen und einrichten lassen darunter auch durch Piero della Francesca (z.B. Motivbild für den Namenspatron, den Hl. Sigismund, datiert 1451) (Fig. 21). Zu seinem letztlich siegreichen Gegner Federico unterhielt unser Maler Geschäftsbeziehungen erst, nachdem der Stern Sigismunds verblasst und gänzlich untergegangen war. Unser Gemälde wird stilistisch mehrheitlich zwischen 1451 und 1455, dem Beginn der Fresken in Arezzo datiert. Wenn man sich den selbst nicht von Schuld freien, griechisch wie italienisch orientierten Sigismund Malatesta als Auftraggeber (und Besitzer?) hinter der „Geisselung“ vorstellt, wäre damit eine Diskussion um den Mord an dem rechtmässigen Herzog von Urbino, Oddantonio, zwischen zwei vielleicht beteiligten, mit Oddantonio befreundeten Standes- und Geistesvertretern (Gutachter aus Ost und West?) und eine Anklage gegen den vermeintlichen Drahtzieher, Nutzniesser und Erzfeind Federico da Montefeltro ebenfalls vorstellbar.

In Urbino selbst zählte im September 1482 der letzte Montefeltro-Herzog Guidobaldo (1472-1508), der Sohn von Federico, erst 10 Jahre. (Fig. 22-23) Mit seiner kultivierten, ihm 1489 angetrauten Gemahlin Elisabetta Gonzaga (1471-1526) trat er erst um diese Zeit die Herrschaft an. Die alte Benennung: ‚Guidobaldo primo – Oddantonio – Federico‘, also der erste Herzog umgeben von seinen Nachfolgern, macht demnach schon entstehungszeitlich keinen Sinn. Die Portraitunähnlichkeiten bei Guidobaldo und Federico (selbst mit noch intaktem Nasenrücken von vor 1451) erlauben im Sinne von Alessandra Gianni keine Identifikation und keinen Anteil Federicos.

Die Forschungsmehrheit erkennt den Jüngling in der Mitten als den ersten Herzog von Urbino wegen der Ähnlichkeit mit späteren Fast-Enface-Portraits Oddantonius (Fig. 24-26), die auf ein verlorenes Urbild und nicht auf die „Geisselung“ zurückgehen dürften. Eine gewisse



Fig. 21: P. della Francesca: ‚Anbetung des Hl. Sigismund durch Sigismondo Malatesta‘, bez. u. dat. 1451, Fresko. Rimini, Tempio Malatestiano. (Foto: Wikimedia)



Fig. 22: Pedro Berroguete: ‚Federico da Montefeltro mit Sohn Guidobaldo‘, um 1476, Öl/Holz. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. (Foto: Wikimedia)



Fig. 23: Raffael: ‚Guidobaldo da Montefeltro‘, um 1507, Öl/Holz. Florenz, Uffizien. (Foto: Wikimedia)



Fig. 24: Unbekannt: ‚Oddantonio da Montefeltro‘, um 1580, Öl/Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Museum)



Fig. 25: Unbekannt: ‚Oddantonio da Montefeltro‘, um 1600, Öl/Holz. Urbino, Museo Civico (Foto: Wikimedia)



Fig. 26: Unbekannt: ‚Oddantonio da Montefeltro‘, um 1600, Öl/Lwd. Bologna, Univ., Fondazione Zeri (Foto: Fototeca Zeri)



Fig. 27: Abdruck des Siegels der Violante Malatesta da Montefeltro, um 1460. (Abb. aus: Francesca Baronia: Violante Malatesta da Montefeltro, Cesena 2014, S. 82)

‚verwandtschaftliche‘ Ähnlichkeit und Verbundenheit mutet uns an, wenn wir das Siegel der Schwester Violante danebenhalten.

Wer die beiden anderen in Pieros Eigenart stumm und gestisch sparsam Sich-Zuwendenden (Konversierenden gleichsam in humanistisch-antikisierender Dialogform) zu den Seiten sind, und was sie alle drei mit der von uns näher bestimmten „Geißelung“ zu tun haben, bleibt umstritten. Von Bernd Roeck wird in seiner ana-, typo-logisierenden Manier immer wieder die Il-Legitimität, Rechtmäßigkeit und das ‚hem-ödipale‘ Gefährdungspotenzial angesprochen. Oddantonio war der leibliche und legitime Sohn des Guidantonio da Montefeltro (1378-1443) und ist 1443 im Alter von 16 Jahren seinem Vater nachgefolgt. Nach Meinung seiner Kritiker aus dem Lager seines nur legitimierten und später wieder in der Nachfolge zurückgestuften Halbbruders oder sogar etwas älteren Neffen Federico führte Oddantonio sich in seiner kurzen unglücklichen Regierungszeit skandalös und übergriffig auf, sodass er angeblich aus Unmut von einer Verschwörer-Gruppe am 22. Juli 1444 nächtens und noch im Nachthemd zusammen mit seinen Leibdienern Manfredo Pio da Carpi und Tommaso da Rimini dell’ Agnello ermordet wurde. Letztere sind aber kaum die jetzigen Begleiter. Eine zweite, fast als Rache zu bewertende Verschwörung im März 1446 zur Karnevalszeit ging von drei namentlich bekannten Umstürzlern (Francesco dei Prefetti di Vico, ein entfernter Verwandter der Montefeltro, Giovanni di San Marino, ehemals Kanzler von Oddantonio und von Antonio di Niccolà da Montefeltro, dem Onkel Federicos) aus, die mit Dolch im Karnevalsgewand den neuen Usurpator Federico da Montefeltro beseitigen wollten. Da jedoch zuvor alles entdeckt

worden war, wurden die beiden Ersten ohne langen Prozess wegen Hochverrat und Mordversuch hingerichtet, während der Letzte mit dem Hinweis Federicos, dass er sich ähnlich wie Pilatus mit seinem Händewaschen in Unschuld am Blut des Gerechten (vgl. Matth. 27, 24 im Bild nicht angedeutet) nicht diese mit dem Blute von Verwandten schmutzig oder dreckig machen wolle, verschont blieb. Unsere rechte Figur könnte man sich als den ehemaligen Kanzler Oddantonio vorstellen – Disteln im Gewand oder Bernardino Ubaldini della Carda (+1437) hin oder her – links weniger den mit den Montefeltro verschwägerten Francesco dei Prefetti di Vico als damals unter dem italienischen Adel unüblichen Barträger (in byzantinischer Verkleidung?). Der barfüßige ermordete Oddantonio steht als gedankliche, gesprächsthematische, fast etwas wiedergeburtliche oder wiedererstandene Erscheinung in einer dem Geisselopfer Christus vergleichbaren Haltung dazwischen als zu Rächender mit dem Gürtel der Wahrheit und dem blutroten Gewand des Ermordeten, Mordopfers oder Märtyrers wie Büssers (vgl. das sogar signierte dilettantische Frühwerk ‚Hl. Hieronymus und Stifter Hieronymus Amadi‘ [Fig. 28] in Venedig, Galleria dell’ Accademia), weniger in einer imperatorischen ‚Tunica Rossa‘.



Fig. 28: P. della Francesca: ‚Hl. Hieronymus und Stifter (Hieronymo Amadi)‘, bez., um 1440, Tempera/Holz. Venedig, Galleria dell’Accademia. (Foto: Museum)

Zwischen Oddantonio und Jesus kann man sich eine geistige Mordopfer-Verbindung auf Grund von Verleumdungskampagnen (Aufwiegeln der Massen: Kreuzigt ihn – tötet ihn), wo es um Wahrheit, Gerechtigkeit, Legitimation ging, vorstellen vielleicht sogar in dem christlichen Gedanken von

Vergeltung und Vergebung. Wir haben somit das Gemälde als Erinnerung an die Ereignisse und und Verschwörung der Jahre 1444 und vor allem 1446 interpretiert und würden deswegen einen zehnjährigen Gedächtnisabstand und 1454 bzw. 1456 als Anlass zur Entstehung des Gemäldes vorschlagen.

In etwas sinnmäßig sich entfernenden, wilden Assoziationen fällt einem erstens dazu noch die bei Dante im Purgatorium und in der Legenda Aurea des Jakobus de Voragine erzählte, auf antiker Quelle basierende berühmte Geschichte von Pynthías/Pythías und Damon ein, der mit dem Dolch im Gewande zum Tyrannen Dionysios von Syracus schleichend entdeckt und zum Kreuz verurteilt seinen treuen Freund Pythías als seinen Stellvertreter durch seine rechtzeitige Rückkehr gerade noch rettet, sodass der Tyrann durch soviel Freundschaft bewogen sich als ‚Dritter im Bunde‘ wissen wollte im Sinne des Freundschaftsideals der Pythagoräer, denen z.B. Sigismondo Malatesta nahestand. – In Goethes Gedicht „Diné zu Coblens [Bad Ems]“ mit Lavater und Basedow (1774) klingt es ähnlich dem Gastmahl zu Em-mau-s mit dem den beiden Jüngern erschienenen Christus: „Prophete [Anhänger Oddantonios?] rechts, Prophete [Anhänger Oddantonios?] links / das Weltkind [Oddantonio] in der Mitten“. Bei Matth. 18, 20 heisst es noch ähnlich: „wo zwei oder drei in meinem Namen [Christus wie Oddantonio] versammelt sind [congregati sunt, nicht: convenerunt], bin ich mitten unter ihnen [Christus wie Oddantonio]“. Im weiteren geht es hier noch um das geschwisterliche Vergelten und Vergeben.

Über Pythagoras kommen wir zum zweiten Ansatz: ‚Byzanz-International‘ zurück. Zumindest seit Felix Witting 1898 und Kenneth Clark 1951 wurde diese Karte gezogen: Oddantonio stehe zwischen einem byzantinischen orthodoxen und einem westlich katholischen, papistischen Würdenträger ohne jegliche geistliche Kennzeichen, obwohl er selber mit diesen Annäherungsbemühungen und den militärisch politischen Nöten der Byzantiner in seinen blonden Unschuldlocken herzlich wenig zu tun hatte. Die „Geisselung“ bedeute das unterdrückte Christentum vorrangig nur wegen des Turbanträgers trotz Passivität von Pilatus bzw. oströmischen Kaiser mit Skiádion.

Charles de Tolnay (1963) meinte gar unsere hermetische Trias als ‚Judentum – Heidentum – (häretisches?) Christentum‘ auflösen zu können. Carlo Ginzburg hält 1981 den linken Barträger gesichert für Bessarion (Fig. 29-30), wobei man sich fragt, ob der Historiker auch Augen im Kopf hatte. ‚Unser Wunderkind in der Mitten‘ soll dafür an den an der Pest 1458 verstorbenen natürlichen Sohn Federicos, den legitimierten Buonconte, erinnern, während rechts außen Giovanni Bacci aus reichen Hause in blauer Pellanda als Auftraggeber im Auftrag Federicos da Montefeltro dargestellt wäre. Letzterer hatte wohl keine Zeit und überließ dem reichen Bacci weitgehend das Programm



Fig. 29: Theodor de Bry?: ‚Bessarion‘, E. d. 16. Jhs., Holzschnitt. Biblioteca chalcographica. (Foto: Wikimedia)



Fig. 30: Justus van Gent: ‚Bessarion als Kardinal‘, um 1476, Öl/Holz. Paris, Louvre (Foto: Wikimedia)



Fig. 31: Unbekannt: ‚Johannes Argyropoulos‘, um 1600, Öl/Lwd. Athen, Historisches Nationalmuseum. (Foto: Wikimedia)

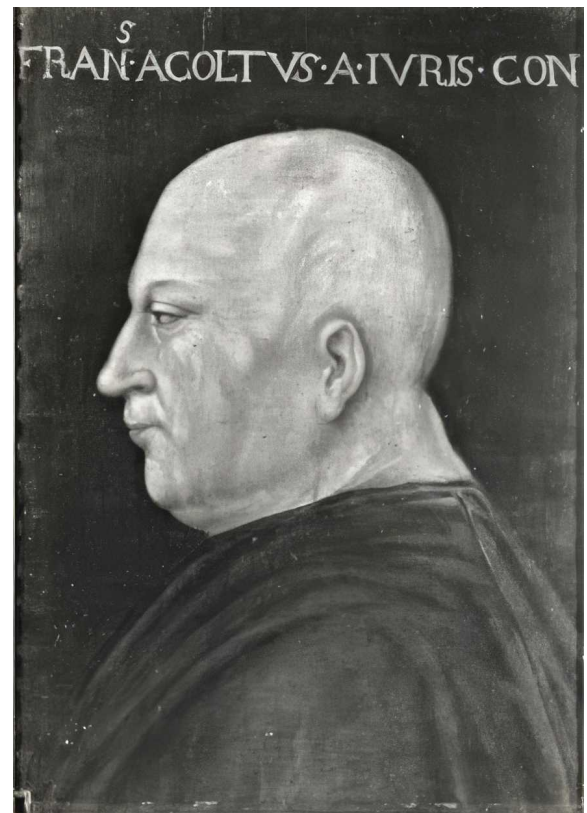


Fig. 32: Unbekannt: ‚Franciscus Acoltus‘, A. 16. Jh., Öl/Holz. Bologna, Universität, Fondazione Zeri. (Foto: Fototeca Zeri)

(und auch die Rechnung?). Zwischen den genannten Figuren habe ein archivalischer nachweisbarer Kontakt bestanden.

Das Schmerz-Verlust-Motiv jeweils über den geliebten Sohn (Buonconte – Jesus) hatte zuvor schon Marilyn Aronberg-Lavin seit 1969 vorgebracht. Bei Jean Pierre de Rike (2005) werden innovativ der Grieche links als der zuletzt an Wassermelonen und nicht an Erbsen verstorbene Aristoteliker und Humanist Giovanni Argyropoulos (um 1415-1487) (Fig. 31) mit um 1440 modischem, chaperon-ähnlichem Hut in Philosophen-Toga und der Italiener rechts als der ehr-geizige Jurist Francesco Accolti (um 1416-1488) (Fig. 32) mit rotem Senatorenrangstreifen, die Hände am Gürtel unter der Pellanda gesehen. Beide jedenfalls liessen sich in der Kategorie Ratgeber oder Sachverständige in der Nachfolgefrage und im Mordfall Oddantonio unterbringen.

Für Silvia Ronchey (2006) erscheint links der Kardinal Bessarion selber als Auftraggeber und Stifter seiner ganzen Bibliothek nach Urbino. In der Mitte stehe in Purpur der kaiserlich-byzantinische Despot Thomas Palaiologos (um 1409/10-1465) (Fig. 33) ganz ohne sein übliches



Fig. 33: Pintoricchio: Thomas Palaiologos (Freskodetail), um 1471, Fresko. Siena, Kathedrale. (Foto: Wikimedia)

Sandalen-Schuhwerk. Rechts in blauer Pellanda zeige sich der wohl schon verstorbene Niccolò III Este (1383-1441) als Hausherr des Konzils, auf das aber sonst nichts deutet auch nicht die Geisselszenen im Praetorium mit ‚Pilatus‘ als Kaiser Johannes VIII Palaiologos, was für die internationale Ost-West-Interpretationsschiene sprechen könnte. Unsere bevorzugte dynastische Richtung etwas schwächen könnten nur der ‚oströmische‘ ‚Pilatus‘, der Turban- und Bartträger im Vordergrund als sichtbares Zeichen für den grossen griechischen Einfluss auf die Entwicklung der

italienischen Frührenaissance. Auf die religiösen, konziliären Einigungsbemühungen (Basel ab 1431, Ferrara ab 1438, Florenz 1439, Rom ab 1443) geht das Bild in keinsten Weise sichtbar ein. Es finden sich nicht nur wegen der nimbenlosen Figur Christi keine religiös-dogmatischen Anspielungen. Ginzburgs angeblicher Bessarion (1403-1472, seit 1439 Kardinal) trägt keine geistige Kleidung oder Zeichen (oder vielleicht hielt er sich inkognito 1446 auch in Urbino auf?). Ja, haben sich etwa alle nicht nur die Äusseren verkleidet im Sinne Bernd Roecks als Judas (und Verräter auch an Frederico?) und als der 1437 schon verstorbene Bernardino Ubaldini della Garda (und natürlicher Vater von Federico da Montefeltro?). Dieser kurzgeschorene Mann mittleren Alters im Profil taucht quasi stereotypisch in Piero della Francescas Figurenrepertoire (Fig. 34) auf (vgl. Roeck, Abbildung 28, 29, ähnlich auch in einer Schädelproportionszeichnung oder in der ‚Verehrung des Hl. Hieronymus‘) selbst mit dem atavistischen Knick in der Ohrmuschel. Trotz fehlendem Knick sieht M. Aronberg-Lavin (2002) in einer Donatello zugeschriebenen, schwachen, verwandten Bronze Ludovico II (wohl eher III von 1412 bis 1478) Gonzaga (Fig. 35) in Berlin, Staatliche Museen, und in der Mitte natürlich menetekelhaft einen als Oddantonio kostümierten Unbekannten.

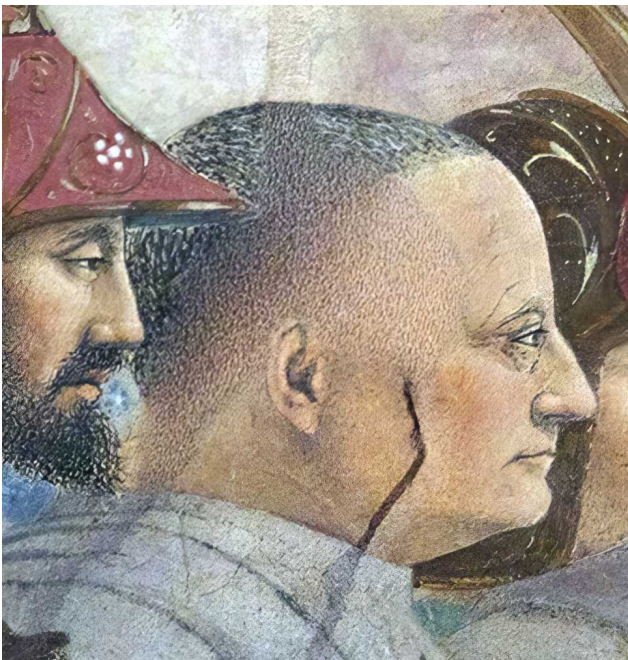


Fig. 34: P. della Francesca: ‚Giovanni Bacci?‘ (Detail aus: ‚Schlacht zwischen Herakleios und Chosroes‘), um 1455, Fresko. Arezzo, San Francesco. (Foto: Wikimedia)

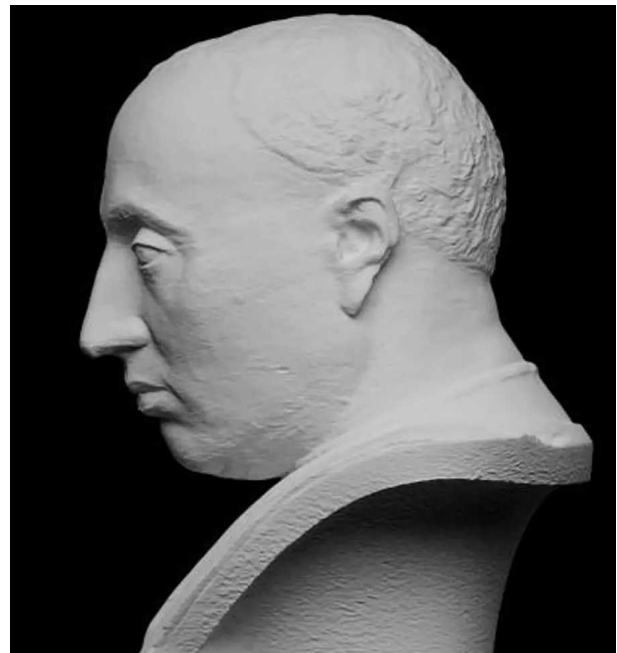


Fig. 35: Donatello?: ‚Ludovico III Gonzaga, Abguss einer Bronze M. d. 15. Jhs. Berlin, Staatliche Museen. (Foto: Museum)

Wir haben versucht das Bild-Geschehen ohne größere innere Widersprüche und die Tätermotivik etwas schlüssiger zu verstehen. Es ist uns in gewisser Weise hinreichend, aber nicht bedingend

gelingen. Dazu fehlt dem Werk die für uns verloren gegangene Eindeutigkeit. Unsere Beweise sind nicht immer schlagend und stichhaltig genug. Die Vordergrundszone oder die rechte Seite spielt eher in der annähernden Gegenwart in Italien um 1450. Die linke, rückwärtige Szene zielt mehr etwas proto-para-typisch auf die biblische, oströmisch-orientalische Vergangenheit, die durch Ereignisse um den Fall Konstantinopels oder dem Ende Ostroms wieder aktualisiert wurde und wird – alles natürlich in der scheinbaren tafelbildlichen Synchronizität oder Simultaneität. Piero della Francesca hat dieses Gemälde sicher ganz bewusst, reflektiert und nach Vorgabe des Auftraggebers mit einer für uns nicht mehr voll ersichtlichen humanistisch-moralisch-politischen Botschaft ausgestaltet.

Wir wollen abschliessend noch die allerdings verschwundene textliche Spur: „(Tres) convenerunt in unum (adversus ...)“ im Kontext von Psalm 2,2 und besonders Apg. 4, 26-27 übertragend aufnehmen: Pilatus, Herodes, Juden und Heiden (versammelten sich) gegen Christus im Hintergrund und „die Herren [im Vordergrund: zwei Anhänger Federicos?] ratschlagen [1444] miteinander wider ... den [zum Herzog] Gesalbten [Oddantonio]“ als in der Vorstellung schon erscheinendes Mordopfer bzw. ebenfalls im Vordergrund verabreden und verschwören sich (1446) die Beiden (als Anhänger Oddantonios?) im Geiste mit und für Oddantonio aus anklagender Rache gegen den verleumderischen Usurpator Federico bis hin zur Sühne durch Meuchelmord, oder am wahr-scheinlichsten: Zwei verschiedene Sachverständige (griechischer Humanist, Philosoph und italienischer Jurist; vgl. Jean Pierre de Rydke, 2005) unterhalten sich (1454-1456?) über die Wahrheit im Fall Oddantonio bzw. Jesus Christus und einigen sich aufgrund des begangenen Verleumdungsunrechts (ähnlich wie bei Jesus im Hintergrund) zwischen Vergeltung und Vergebung auf den Versuch einer Rehabilitation des auch bussfertig erscheinenden Oddantonio (vgl. Eugenio Battisti, 1971: angeblich auf postmortaler franziskanisch-barfüsserlicher purgatorischer Pilgerreise im Heiligen Land unüblicherweise ohne Muschel und Stock) ganz im (christlichen) Sinne der Schwester Violante. Mit wenigen (anderen) Worten: Der Mord-Fall Oddantonio, erster Herzog von Urbino, als gemalter humanistischer Dialog von Ost und West und vor dem Hintergrund des Mord-Falles INRI, des Jesus von Nazareth, König der Juden. Eine verhöhnende Satire im Auftrag Federicos auf den Mord an Oddantonio und den vereitelten Mordversuch an ihm selbst können wir uns hier dann doch nicht vorstellen.

Das Bildzeichen „Geisselung“ oder eher ‚Im Lichte der Wahrheit‘ bzw. ‚Der Wahrheit auf der Spur‘ kann sicher noch nicht endgültig zu den Akten gelegt werden. Es darf deshalb munter weiter gefahndet, spekuliert und gerätselt werden. Wenn allerdings hier das subjektiv Wahr-Scheinliche zur objektiven Gewissheit wird, droht das künstlerisch-ästhetische Mittelmaß für den „miglior geomatra ... ne’ tempi suoi“ (Giorgio Vasari aus Arezzo 1568).

Anhang: Fahndungs„erfolge“ der „Geisselung“ von Piero della Francesca nach Alessandra Gianni (2023)					
Ermittler	Links	Mitte	Rechts	Auftraggeber	Provenienz (Datierung)
I. Dynastisch-historische Fahndungsergebnisse					
Tommaso Maria Morelli (1725)	Oddantonio	Federico	Guidobaldo		
Joseph Anton Ramboux (1818-1843)	Guidobaldo primo	Od'antonio primo ducem	Federico conte		
Johann David Passavant (1839)	3 Prinzen Feinde des Herzogs Federico				
Dennistoum (1851)	(schlechter) Berater	Oddantonio	(schlechter) Berater		
Crow/ Cavalcaselle (1864)					
Roberto Longhi (1927)	Verschwörung gegen Oddantonio				(nach) 1444
Joanna van Waadenonien (1993)	Prophet	Johann Evangelist	Ottaviano Ubaldini della Carda	Meditation (Mysterium Christi)	
Eugenio Battisti (1971)		Rehabili- tierung Oddantonios als Pilger im Heiligen Land			um 1463-1474
Kenneth Clark (1951)	Byzantinischer Würdenträger	Oddantonio	Westlicher Vertreter		1453-1463
Angelo Turchini (1982)	Bessarion	Guidobaldo da Montefeltro	Ottaviano Ubaldini della Carda	Votivcharakter	um 1472

Carlo Bertelli (1991; 2008)	Keine Namen (2008)	Keine Namen (2008)	Keine Namen (2008)	Malatesta in Cesena/Rimini	Bibliothek, Malatesta- Tempel, Geschenk (Stiftung Violantes Montefeltro?)an Kathedrale von Urbino nach 1471
Maria Grazia Ciardi Dupre (1992)	Byz. Kaiser	Oddantonio	Guidantonio	Federico Montefeltro: Oddantonio unschuldiges Opfer wie Christus; Reinwaschung vom Mordvorwurf	1454
Alessandra Bertuzzi (2019)			Ottaviano Ubalдини della Carda		Tafel für Kapelle in Schloss Urbino (um 1464)
Bernd Roeck (2006-2010)	Judas	Oddantonio	Bernardino della Carda	Prospero Colonna (Mordanklage gegen Fedrico da Montefeltro)	Atelier des Malers (um 1459), Sammlung Francesco Ducci in Borgo, um 1700 nach Urbino
II. Byzantinische Fahndungsergebnisse					
Felix Witting (1898)	Gesandter d. Perserkönigs Usūm (Catterino Zeno)	Idealgestalt des Glaubens (zwei in meinem Namen)	Federico da Montefeltro		

Kenneth Clark (1951)	vgl. I				
Charles de Tolnay	Judentum	Heidentum	Europäische Häresien		
Gouma Peterson (1976)	Griech. Botschafter	Tugendhafter Athlet als Ergebnis	Weltlicher Fürst	Kardinal Bessarion	Geschenk an Federico da Montefeltro (1459-1472)
Carlo Ginzburg (1981; 2022)	Bessarion (eindeutig identifiziert)	Buonconte, Sohn von Federico da Montefeltro, Wunderkind (+1458)	Giovanni Bacci aus Arezzo	Giovanni Bacci für Federico da Montefeltro	um 1459
Roland Lightbown (1992)	Personifizierung des byz. Appells	Erzengel, Einigung	Francesco Sforza	Für seine Frau Bianca Maria Visconti	Pesaro, Francesca Maria della Rovere nach Urbino; um 1453-1465
Maurizio Calvesi (1995)	Thomas Palaiologos	König Martin Corvinus v. Ungarn	Vertreter von Venedig	König Martin Corvinus v. Ungarn; christl. Bund	um 1463
Chiara Pertusi (2003 nach 1994)	Antichrist	Engelkönig	westl. Fürst	Privater Auftrag eines Dominikaners (Leonardo Mansueti)	um 1470
Jean Pierre de Rydke (2005)	Griechen (Giovanni Argyropoulos)		Lateiner (Francesco Accolti)		um 1453
Silvia Ronchay (2006)	Bessarion	Thomas Palaiologos	Nicolaus III Este (Hausherr des Konzils)	Bessarion (Erinnerung an das Konzil)	Bibliothek Bessarions nach Urbino
Alessandro Ballarin (2023)	?	?	?		Ferrara, um 1447
III. Fahndungsergebnis: Pseudoporträt					

Alessandra Gianni u.a.	Pseudoporträts, keine Individual-porträts				
IV. Fahndungsergebnis: Perspektiveübung:					
Charles Hope/Paul Taylor (1995)					
Antonio Pinelli (2002)					
Judith Veronika Field (2005)					
Alessandro Angelini (2014)					Visitenkarte, Verbleib beim Künstler
Ute Krasse (2015)	Dominanz der Perspektive				
V. Fahndungsergebnis: Episoden der Passion					
Ernst H. Gombrich (1959)	Judas ohne Geldbeutel				
Creighton Gilbert (1971)	Bärtiger Mann = Jude	Soldat in Golgotha?	Joseph von Arimathia		
Ludovico Borgo (1979)	Gruppe von Juden beim und nach dem Prozess				
Fabrizio Lollini	?	?	?	Franziskaner?	
Charles Hope/ Paul Taylor	Kaiserlicher Beamter	Barabas	Jude im Damastgewan d		
Ann Eötsi (1995)	Pilatus Joseph von Arimathia	Christus	Herodes		

Machtelt Israels (2020)	Pilatus (Bärtiger)	Apostel Johannes	Joseph von Arimathia		
Marylin Aronberg-Lavin (1968; 2002)	Ottviano Ubaldini della Carda	Sohnesverlust (Christus, Oddantonio)		Ottaviano Ubaldini della Carda? - Ludovico II Gonzaga	Tabernakel in der Kapelle von Schloss Urbino - um 1456/60
Caterina Zaira Laskaris (2021)	Nicodemus	Evangelist Johannes	Joseph von Arimathia	Nicodemo Tranchedini	um 1458
VI. Fahndungsergebnis: nicht offensichtliche und offenkundige Bedeutungen?					
Alessandra Gianni u.a.	Keine versteckten Bedeutungen, keine evangelische Episode, drei Lebensalter?				
Rudolf Wittkower/Bar Carter (19453)	Momentaufnahme,perspektivischer Aufbau				

Abstract:

Die sogenannte „Geisselung Christi“ von Piero della Francesca gibt seit ihrer Wiederentdeckung um 1700 Anlass zu den verschiedensten Spekulationen über die dargestellten Personen und über den eigentlichen Sinn. Zuletzt im Jahre 2023 kategorisierte Alessandra Gianni diese in Anlehnung an Marylin Aronberg-Lavin (zuletzt 2002) in: 1. Dynastisch-Historisch: Umfeld der Malatesta und Montefeltro, 2. Byzantinisch-International: Begegnung von Griechen (Ostrom) und dem Westen (Italien), 3. Biblisch-Historisch: Religiös, 4. Lehrstück in Zentralperspektive.

Das Gemälde hat etwas von allem. Das grösste Interesse an seinem Entstehen dürften die Malatesta von Rimini und Cesena gehabt haben, allen voran Violante Malatesta da Montefeltro in Cesena. Wir suchen darzulegen, dass sie damit ihren 1444 ermordeten und 1446 fast gerächten Bruder und ersten Herzog von Urbino, Oddantonio da Montefeltro, von Verleumdungen nachträglich rehabilitieren wollte im Vergleich mit dem Fall Jesu Christi und im humanistisch-antikisierenden Dialog von Vertretern des Rechts und der Moral, im Sinne von Vergeltung und (christlicher) Vergebung.

Das Gemälde dürfte stilistisch wie historisch um 1454 und 1456 entstanden sein.

Abstract:

La cosiddetta "Flagellazione di Cristo" di Piero della Francesca ha dato origine, fin dalla sua riscoperta intorno al 1700, a un'ampia varietà di speculazioni sulle figure raffigurate e sul suo vero significato. Più recentemente, nel 2023, Alessandra Gianni, seguendo l'esempio di Marilyn Aronberg-Lavin (pubblicato l'ultima volta nel 2002), l'ha classificata come segue: 1. Dinastico-Storico: Circolo delle famiglie Malatesta e Montefeltro, 2. Bizantino-Internazionale: Incontro tra Greci (Impero Romano d'Oriente) e Occidente (Italia), 3. Biblico-Storico: Religioso, 4. Opera didattica in prospettiva centrale.

Il dipinto incorpora elementi di tutti questi aspetti. Le famiglie Malatesta di Rimini e Cesena, in particolare Violante Malatesta da Montefeltro a Cesena, furono probabilmente le più interessate alla sua realizzazione. Vogliamo dimostrare che intendeva riabilitare postumo il fratello, Oddantonio da Montefeltro, primo Duca di Urbino, assassinato nel 1444 e quasi vendicato nel 1446, da accuse infamanti. Questa riabilitazione si basava su paragoni con la caduta di Gesù Cristo e all'interno di un dialogo umanistico e classico tra rappresentanti del diritto e della morale, nel senso di punizione e perdono (cristiano).

Il dipinto risale probabilmente al 1454-1456 circa, sia stilisticamente che storicamente.

Abstract:

The so-called "Flagellation of Christ" by Piero della Francesca has, since its rediscovery around 1700, given rise to a wide variety of speculations about the figures depicted and its true meaning. Most recently, in 2023, Alessandra Gianni, following Marilyn Aronberg-Lavin (last published in 2002), categorized it as follows: 1. Dynastic-Historical: Circle of the Malatesta and Montefeltro families, 2. Byzantine-International: Encounter between Greeks (Eastern Roman Empire) and the West (Italy), 3. Biblical-Historical: Religious, 4. Didactic piece in central perspective.

The painting incorporates elements of all these aspects. The Malatesta families of Rimini and Cesena, especially Violante Malatesta da Montefeltro in Cesena, likely had the greatest interest in its creation. We seek to demonstrate that she intended to posthumously rehabilitate her brother, Oddantonio da Montefeltro, the first Duke of Urbino, who was murdered in 1444 and almost

avenged in 1446, from slanderous accusations. This rehabilitation was based on comparisons with the fall of Jesus Christ and within a humanistic, classical dialogue between representatives of law and morality, in the sense of retribution and (Christian) forgiveness.

The painting likely dates from around 1454 and 1456, both stylistically and historically.

(Stand: 14.11.2025 – Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de