

Auferstehung Christi

Francesca, Piero della

um 1458

Italien; Sansepolcro; Museo Civico

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Auferstehung Christi

Bildnis 1

→ Francesca, Piero della

Diskussion: Ein Selbstporträt als Leistungsschau

Literaturverzeichnis

Künstler: Francesca, Piero della

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Giuseppe Nifosi

Quelle: Storico dell'Arte

Lizenz: CC-BY-NC-ND 4.0

Alternativtitel Deutsch:	Auferstehung
Titel in Originalsprache:	Resurrezione di Cristo
Titel in Englisch:	The Resurrection of Christ
Datierung:	um 1458
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Sansepolcro; Museo Civico
Lokalisierung (Detail):	Museo Civico befindet sich im ehemaligen Konservatorenpalast
Medium:	Wandbild
Material:	Fresko; Tempera
Bildträger:	Wand
Ikonografische Bezeichnung:	Auferstehung Christi
Iconclass:	73E12 - Christ, usually holding a banner, arises from the grave; often combined with sleeping and/or frightened soldiers
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	Fragmente: „human“, „orte“; im Bild; auf der gemalten Architektur
Auftraggeber/Stifter:	Konservatoren von Sansepolcro
Provenienz:	in situ
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Giuseppe Nifosi

Quelle: Storico dell'Arte

Lizenz: CC-BY-NC-ND 4.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	zweite Figur von links
Ausführung Körper:	Ganzfigur liegend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	einer der schlafenden römischen Soldaten
Blick/Mimik:	geschlossene Augen
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	liegend mit halb aufgerichtetem Oberkörper
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Figur überragt mit ihrem Kopf das Gesims des bildparallelen Sarkophags und leitet so vom Vordergrund zum Mittelgrund über; Kopf vertikal an der Standarte des Auferstandenen ausgerichtet und überschneidet deren Schaft; rechter Arm von der linken Figur daneben, ihre verkürzt dargestellten angewinkelten Beine von den beiden Figuren rechts überschneiden; kompositorisch mit der Figur am linken Bildrand eine Zweiergruppe, die durch den auferstandenen Christus von den beiden Soldaten rechts getrennt wird; einzige Figur in Dreiviertel-Ansicht auf dem Gemälde und von den Soldaten diejenige, deren Gesicht am besten zu erkennen ist; die einzige Figur, die einen Schatten nach hinten auf die Wand des Sarkophags wirft
Kleidung:	

	Kleidung eines Soldaten; im Gegensatz zur Kleidung der restlichen Soldaten monochrom und unbunt in brauner Farbe gehalten
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Soldaten

Forschungsergebnis: Francesca, Piero della

Künstler des Bildnisses:	Francesca, Piero della
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	schon früh in der lokalen Tradition als Selbstbildnis gedeutet, was von einigen ForscherInnen übernommen wurde (Die Beschaffung und Analyse der Literatur zum vorgeschlagenen Selbstbildnis ist derzeit noch nicht abgeschlossen, der Eintrag wird weiterhin ergänzt.)

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Waters	1901	Waters 1901 - Piero della Francesca	46	-
Erstzuschreibung	Waters	1901	Waters 1901 - Piero della Francesca	52	Details Waters weist darauf hin, dass das Bildnis schon früh in der lokalen Tradition als Selbstbildnis gedeutet wurde. Trotz intensiver Recherche konnte die Erstzuweisung nicht eruiert werden.
Bejahend	Del Vita	1920	Del Vita 1920 - Il volto di Piero della	109	-
Skeptisch/verneinend	Longhi	1927	Longhi 2012 - Piero della Francesca	161f	-
Bejahend	Tolnay	1954	Tolnay 1954 - La Résurrection du Christ par	38	-
Bejahend	De Vecchi	1967	De Vecchi (Hg.) 1967 - L'opera completa di Piero della	98	-
Bejahend	Paolucci	1989	Paolucci 1989 - Le Opere	198	-
Bejahend	Paolucci	1990		102	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Paolucci 1990 - Piero della Francesca		
Bejahend	Battisti	1992	Battisti 1992 - Piero della Francesca	610	-
Bejahend	Bertelli	1992	Bertelli 1992 - Piero della Francesca	198	-
Bejahend	Bussagli	1992	Bussagli 1992 - Piero della Francesca	20f	-
Bejahend	Trenti	1992	Trenti 1992 - Indiscrezioni su Piero	18	-
Bejahend	Benolli	1994	Benolli 1994 - Die Porträts des Piero Della	54f	-
Skeptisch/ verneinend	Roeck	2007	Roeck 2007 - Mörder, Maler und Mäzene	91	-
Bejahend	Gründler	2012	Gründler 2012 - Einleitung zum Leben des Piero	136 (Anm. 44)	-
Skeptisch/ verneinend	Mercier	2021	Mercier 2021 - Piero della Francesca	157	-

Wahrscheinlich aufgrund der Ähnlichkeit zum Selbstbildnis auf dem Misericordia-Altar und zum Vitenbildnis Vasaris sieht die mündliche Überlieferung auch in der Figur des schlafenden Soldaten in der Auferstehung ein Selbstbildnis Pieros.

1901 verschriftlicht Waters die Vermutung, dass es sich bei dem frontal dargestellten Soldaten der Auferstehung um ein Selbstporträt der Künstlers handle: „Those to the right and the left are handsome, fair youths; between them is a dark man facing the spectator, who is understood to be a likeness of the painter himself.“¹ Er erkennt Ähnlichkeiten zwischen den Porträts in der Auferstehung und auf dem Misericordia-Altar: „[...] and at the back a man whose upturned face bears an extraordinary resemblance to that of the sleeping soldier, represented full face, and fabled to be a likeness of the painter himself, in the fresco of the Resurrection, in the Municipio hard by.“²

1920 beruft sich Del Vita auf das Vitenbild Vasaris und nennt dazu die Vasari-Ausgabe Mancinis von 1917 als Quelle. Neben den vermuteten Selbstporträts auf dem Misericordia-

Altar und in der Auferstehung erkennt er noch zwei weitere Selbstdarstellungen, eine in der Begegnung der Königin von Saba mit König Salomo in Arezzo und ein autonomes jugendliches Selbstbildnis in der Gestalt des Herkules aus Boston (vgl. Vorbemerkung Piero della Francesca). Er ordnet die Selbstporträts trotz aller Ähnlichkeit in zwei Gruppen. So fasst er die rundlicheren Gesichtstypen des Herkules und des Soldaten der Auferstehung einerseits zusammen und die hagereren der Selbstporträts in der Misericordia und in der Begegnung der Königin von Saba mit König Salomon andererseits. Er gibt dabei den letztgenannten den Vorzug, was vermutete Porträtähnlichkeit betrifft.³

1927 bezweifelt Longhi die traditionellen Zuweisungen der Selbstbildnisse in der Auferstehung und im Misericordia-Altar.⁴

Tolnay erwähnt 1954 ein Selbstporträt in der zweiten Figur von links „selon la tradition locale“.⁵

1967 erwähnt auch del Buono die Zuweisung als Selbstporträt. Er nimmt auf eine allgemeine Überlieferung Bezug und nennt keine Quellen.⁶

1989 erwähnt Paolucci die Zuweisung als Selbstporträt, ohne sie zu kommentieren. 1990 führt er die Zuweisung noch einmal mit Hinweis auf die Tradition an: „Nella figura del guardiano dormiente con la testa appoggiata al bordo del sarcofago si è voluto riconoscere, tradizionalmente, il ritratto di Piero.“⁷

1992 sieht auch Bertolucci die Züge Pieros im schlafenden Soldaten. Er vermutet ein zweites Selbstbildnis in der Darstellung des kaiserlichen Beamten bei der Auffindung des Kreuzes in Arezzo und begründet damit seine Datierung der Auferstehung „einige Jahre nach dem Zyklus in Arezzo“.⁸

Ebenfalls 1992 konstatiert Battisti die Existenz von vier Selbstporträts im Werk Pieros, darunter eines in der Figur des schlafenden Soldaten der Auferstehung.⁹

1992 weist Bussagli dem Soldaten der Auferstehung Selbstporträt-Charakter zu: „[S]ulla sinistra si trova invece la guardia che si è risvegliata e l'altra (quella in cui l'artista sembra si sia voluto ritrarre) che giace ancora abbandonata al proprio destino di pigrizia spirituale“.¹⁰

Trenti erkennt 1992 in den Zügen des schlafenden Soldaten eines von drei plausiblen Selbstporträts im Werk Pieros, die anderen beiden finden sich auf der Misericordia-Tafel und in der Begegnung der Königin von Saba mit Salomon in Arezzo. Die Zuweisungen beruhen auf einer Überlieferung, die nach Trenti von fast allen ForscherInnen akzeptiert werde, „una tradizione [...] più o meno accettata da tutti i critici“.¹¹ Als Argument für die Ähnlichkeit der Selbstporträts dient ihm eine gut sichtbare Schwellung am Hals der Figur, „una evidente tumefazione nelle parte anteriore de collo“.¹²

1994 übernimmt Benolli die Zuweisung des Selbstbildnisses auf dem Wandbild der Auferstehung. Für sie ist die Darstellung des nach hinten gebeugtem Kopfes ein Beleg für das rege Interesse Pieros an perspektivischen Verkürzungen: „So setzte er seinen Kopf z.B. den Verzerrungen der Perspektive aus, wie wir es am schlafenden Soldaten aus der

Auferstehung ersehen können“.¹³ Wie auch bei dem Selbstporträt auf dem Misericordia-Altar sieht sie darin ein Selbstexperiment.

2007 zweifelt Roeck an der Porträtähnlichkeit der Vasari-Bildnisses und in der Folge auch an der daraus resultierenden Zuweisung des schlafenden Soldaten als Selbstporträt in der Auferstehung.¹⁴

Gründler erwähnt noch 2012 ein vermutetes Selbstporträt in der Figur des schlafenden Soldaten.¹⁵

2021 erklärt Mercier alle Zuweisungen, die auf der Ähnlichkeit zum Vasari-Bildnis beruhen, für unplausibel, so auch dasjenige in der Auferstehung. Sie entsprängen einem Bedürfnis, sich von dem genialen Maler ein Bild zu machen. Die Darstellung Vasaris eines jungen Mannes, dessen Locken unter seiner Kappe hervorschauen, entspräche einem romantischen Idealbild. Daher hätten sich diese Zuweisungen auch so lange gehalten, obwohl sie wissenschaftlich nicht begründbar seien.¹⁶

Verweise

1. Waters 1901, 46.↩
2. Ebd., 52.↩
3. Del Vita 1920, 109-112.↩
4. Longhi 2012, 161f.↩
5. Tolnay 1954, 38.↩
6. De Vecchi 1967, 98.↩
7. Paolucci 1989, 198; Paolucci 1990, 102.↩
8. Bertelli 1992, 198.↩
9. Battisti 1992, 610.↩
10. Bussagli 1992, 21f.↩
11. Trenti 1992, 18.↩
12. Ebd., 20.↩
13. Benolli 1994, 88.↩
14. Roeck 2007, 91.↩
15. Gründler 2012, 136 (Anm. 44).↩
16. Mercier 2021, 157.↩

Ein Selbstporträt als Leistungsschau

Von den vier Soldaten, die sich vor dem Sarkophag des auferstandenen Christus' befinden, fällt einer besonders ins Auge. Der zweite Soldat von links hebt sich farblich durch seinen fast durchgehend in Brauntönen gehaltenen Harnisch ab, während die anderen auffallend

bunte Kleidungsstücke tragen. Er lehnt sich mit seinem Oberkörper an die Sarkophagwand an, sein rechtes Bein ist angewinkelt und nur in starker Verkürzung sichtbar. Sein Kopf ist auf die Oberkante der Wand gestützt und neigt sich leicht seitlich nach hinten. Während seine Kollegen ihre Gesichter mehr oder weniger verbergen – nur einer zeigt sein Profil – sind die Züge des angelehnten Soldaten gut erkennbar. Er hat eine rundliche Gesichtsform mit ausgeprägten Nasolabialfalten, seine Augäpfel treten unter dunklen Brauenbögen etwas hervor, sein dunkelbraunes krauses Haar fällt ihm leicht in die Stirn. Sein Kopf und sein Oberkörper überschneiden den Schaft des Banners, das Christus in seiner Rechten hält, womit eine kompositorische Verbindung mit Christus geschaffen wird.

Schon früh wurde in der mündlichen Überlieferung Sansepolcros in der Figur dieses schlafenden Soldaten ein Selbstporträt Pieros erkannt, eine Erstzuweisung in der Forschungsliteratur ist nicht auszumachen. In den ersten Aufzeichnungen dieser traditionellen Zuweisung im 19. Jahrhundert wird zunächst in der Figur des Aufblickenden auf der Misericordia-Tafel ein Selbstporträt gesehen. Dessen charakteristische Züge werden auch im Gesicht des schlafenden Soldaten der Auferstehung wiedergefunden.¹ Diese beiden Zuweisungen werden von den ForscherInnen am häufigsten anerkannt, wobei sie auch mit der Ähnlichkeit zum Ganzporträt des Santi di Tito argumentieren, welches wie der Vasari-Holzschnitt auf das in der Familientradition der Franceschi-Marini erwähnte kleine Selbstporträt zurückgehen kann. Alle entsprechen dem ersten Piero-Typ „jüngerer Mann mit Locken“. (Vgl. Vorbemerkung Piero della Francesca) Mit diesem dichten Netz an Ähnlichkeiten lässt sich eine Identifizierung der beiden Darstellungen in Sansepolcro als Selbstporträts durchaus plausibel rechtfertigen.

Abgesehen von Ähnlichkeiten können aber auch andere Indizien die Zuweisungen als Selbstbildnisse unterstützen. Werden die Figuren im Kontext der jeweiligen Gemälde betrachtet, fallen nämlich weitere Gemeinsamkeiten zwischen den vermuteten Selbstbildnissen auf der Misericordia-Tafel und in der Auferstehung Christi auf. In beiden Fällen sind es die einzigen männlichen Dreiviertelporträts d. Gemäldes.² Vielleicht ist hier ein Nachhall Jean Fouquets zu sehen, der Papst Eugen IV. in extrem asymmetrischer Dreiviertelansicht porträtierte und durch den dadurch entstandenen Realismus für Aufsehen sorgte.³ Zudem sind beide Dreiviertelporträts noch in außergewöhnlichen Haltungen gemalt: Der Mann der Anbetung blickt steil nach oben, der Soldat der Auferstehung lehnt sich etwas seitlich zurück.

Eine weitere perspektivische Herausforderung ist die Untersicht, in der die Soldaten der Auferstehung gemalt worden sind, während Christus darüber in Frontalansicht dargestellt ist. Offenbar experimentiert der Theoretiker Piero della Francesca gerade in der Auferstehung mit den Möglichkeiten perspektivischer Darstellung.⁴ Anhand von Zeichnungen aus seiner Hand kann auch ein spezielles Interesse an der verkürzten Darstellung von Köpfen belegt werden, wie es auch am schlafenden Soldaten zu bemerken ist.⁵ Benolli spricht in Zusammenhang mit den komplexen Verkürzungen der Köpfe von Selbstexperimenten im Dienst der Kunst.⁶ Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass auch anhand von Modellen schwierige Verkürzungen darstellbar sind. Gehen wir davon aus, dass es sich wirklich um ein Selbstbildnis in schwieriger Verkürzung handelt, welches in einem

öffentlichen Saal seiner Heimat jedermann vor Augen stand, liegt es nahe, darin eher ein Signaturbild Pieros im Sinne eines kryptomorphen Bildnisses zu sehen, das die Meisterschaft des Künstlers belegt und gleichzeitig im religiösen Kontext der Auferstehung die klassische Memoria-Funktion übernimmt.

Verweise

1. Waters 1901, 52. Uguccioni spezifiziert die Charakteristika, er nennt die runden Augen und das rundliche Gesicht, „gli occhi tondi e il viso anch'esso tondeggiante“, Uguccioni 1995, 160.↵
2. Bei der Gruppe der gläubigen Frauen finden wir noch ein Dreiviertelporträt bei der dritten Figur von rechts. Dies ist allerdings etwas verschattet und von der Figur daneben überschritten und daher weniger auffallend.↵
3. Bertelli 1992, 20f.↵
4. Field 2002, 200.↵
5. Krass 2015, 264.↵
6. Benolli 1994, 61.↵

Literatur

Battisti, Eugenio: Piero della Francesca. L'opera completa, Mailand 1992.

Benolli, Sandra: Die Porträts des Piero Della Francesca, Innsbruck 1994.

Bertelli, Carlo: Piero della Francesca. Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance, Köln 1992.

Bussagli, Marco: Piero della Francesca (Art e dossier, 71), Florenz 1992.

De Vecchi, Pierluigi (Hg.): L'opera completa di Piero della Francesca (Classici dell'arte, 9), Mailand 1967.

Del Vita, Alessandro: Il volto di Pier della Francesca, in: Rassegna d'arte antica e moderna, 20. Jg. 1920, 109-112.

Field, Judith Veronica: Masaccio and Perspective in Fifteenth Century Italy, in: Ahl, Diane Cole (Hg.): The Cambridge Companion to Masaccio (Cambridge Companion to the History of Art), Cambridge 2002, 177-201.

Gründler, Hana: Einleitung zum Leben des Piero della Francesca, in: Gründler, Hana/Wenderholm, Iris (Hg.): Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli. Neu übersetzt und kommentiert, Berlin 2012, 37-41, 127-149.

Krass, Urte: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Piero della Francescas Flagellazione als Schaustück für die Unerbittlichkeit der Perspektive, in: Fricke, Beate/Krass, Urte (Hg.): The Public in the Picture. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art (Bilder-Diskurs), Zurich 2015, 249-266.

Longhi, Roberto: Piero della Francesca (Carte d'artisti, 149), Mailand (3. Aufl.) 2012.

Mercier, Franck: Piero della Francesca. Une conversion du regard (Représentations, 13), Paris 2021.

Paolucci, Antonio: Le Opere, in: Paolucci, Antonio/Moriondo Lenzini, Margherita (Hg.): Piero della Francesca. Notizie sulla conservazione di Margherita Moriondo Lenzini, Florenz 1989, 105-266.

Paolucci, Antonio: Piero della Francesca. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1990.

Roeck, Bernd: Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas „Geißelung“. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte, München (3. Aufl.) 2007.

Tolnay, Charles de: La Résurrection du Christ par Piero della Francesca, in: Gazette des Beaux-Arts, 96. Jg. 1954, H. 43, 35–40.

Trenti, Andrea: Indiscrezioni su Piero, Rom 1992.

Uguccioni, Alessandra: Ritratti e autoritratti. Alla ricerca del vero volto di Piero della Francesca, in: Uguccioni, Alessandra (Hg.): Piero della Francesca (Cultura e Scuola, 134; Tagungsband, Rom, 28.04.1993), Rom 1995, 155–163.

Waters, Willian George: Piero della Francesca, London 1901.

Zitiervorschlag:

Rupfle, Harald: Auferstehung Christi (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/francesca-piero-della-auferstehung-christi-um-1458-sansepolcro-museo-civico/pdf/> (19.05.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte