

Geißelung Christi

Francesca, Piero della

um 1448 bis 1449

Italien; Urbino; Galleria Nazionale delle Marche

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Geißelung Christi

Bildnis 1

→ Francesca, Piero della

Bildnis 2

→ Francesca, Piero della

Diskussion: Der Wiedergänger als großer Unbekannte. Piero selbst?

Literaturverzeichnis

Künstler: Francesca, Piero della

Objekt



Bildrechte

Copyright: Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Alternativtitel Deutsch:	Geißelung
Titel in Originalsprache:	Flagellazione di Cristo
Titel in Englisch:	The Flagellation of Christ
Datierung:	um 1448 bis 1449

Anmerkungen zur Datierung:	Datierung unsicher
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Urbino; Galleria Nazionale delle Marche
Medium:	Tafelbild
Material:	Tempera
Bildträger:	Holz (Pappel)
Maße:	Höhe: 58,4 cm; Breite: 81,5 cm
Maße Anmerkungen:	mit Rahmen 67,5 x 91 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Geißelung Christi
Ikonografie Anmerkungen:	eigentliche Darstellung der Geißelung im Hintergrund links; drei unbeteiligte Figuren groß im Vordergrund rechts
Iconclass:	73D351(+0) – flagellation by soldiers, Christ usually tied to a column (Matthew 27:26; Mark 15:15; John 19:1) (+ variant)
Signatur Wortlaut:	OPVS PETRI DEBVRGO SCI SEPVLCRI
Datierung Wortlaut:	ohne
Signatur/Datierung Position:	signiert: im Bild; an der Stufe zum Thron des Pilatus
Inschriften:	convenerunt in unum; im Bildvordergrund; sie kamen an einem Ort zusammen
Provenienz:	Anfang des 18. Jahrhunderts in der Alten Sakristei des Domes von Urbino; seit 1916 in der Galleria des Palazzo Ducale von Urbino
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Die Inschrift bezieht sich auf Die Psalmen, Kapitel 2,2 und wurde durch Restaurierungsarbeiten unkenntlich gemacht.¹

Verweise

1. vgl. Bertelli 1992, 182.↵

Bildnis 1



Bildrechte

Copyright: Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von rechts
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	im Profil
Ikonografischer Kontext:	am eigentlichen Geschehen unbeteiligte Assistenzfigur
Blick/Mimik:	Blick nach links
Gesten:	Hände vor den Schoß geführt
Körperhaltung:	aufrecht stehend
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Die Figur befindet sich an der vorderen rechten Bildbühne. Sie schließt den Bildraum nach rechts ab und ist vom rechten Bildrand überschritten. Sie bildet den Beginn einer Häuserflucht, die nach hinten zu einem Garten führt, prinzipiell befindet sich die Gruppe gegenteilig zu den Personen in der linken Bildhälfte in einem Außenraum.
Kleidung:	auffallend prächtiger Brokatstoff; hellrotes Stoffband über der rechten Schulter, welches bis zum Knöchel reicht; ohne Kopfbedeckung
Zugeordnete Bildprotagonisten:	Figur ist Teil einer Dreiergruppe, die in ein Gespräch vertieft zu sein scheint; Figur mit Bart gegenüber scheint mit den anderen zu diskutieren; jugendliche Figur in der Mitte blickt aus dem Bild in die Ferne; alle Figuren werden mit verschiedenen historischen Persönlichkeiten gleichgesetzt

Forschungsergebnis: Francesca, Piero della

Künstler des Bildnisses:	Francesca, Piero della
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	einer der beiden „bösen Räte“; Herzog Federigo de Montefeltro; Caterino Zeno, Botschafter des Königs von Persien; Lionello d’Este bzw. eine Person aus dem Umfeld der Este; Ludovico Gonzaga bzw. ein Würdenträger Venedigs; Giovanni Bacci; Jacopo Anastagi; Vorschläge als Guidantonio de Montefeltro, Francesco Sforza, Ottavio Ubaldini u. a. m.

Typ	Autor/ in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Roeck	2007	Roeck 2007 – Mörder, Maler und Mäzene	89–92	-
Skeptisch/ verneinend	Angelini	2014	Angelini 2014 – Piero della Francesca	140	-
Skeptisch/ verneinend	Banker	2014	Banker 2014 – Piero Della Francesca	139	-
Bejahend	Mercier	2017	Mercier 2017 – Le salut en perspective	770	-
Bejahend	Mercier	2021	Mercier 2021 – Piero della Francesca	130	-

Die Figur wurde verschieden interpretiert: Als einer der beiden „bösen Räte“ vorgeschlagen u. a. von De Vecchi oder Waters;¹ als Herzog Federigo de Montefeltro vorgeschlagen von Waters;² als Caterino Zeno, Botschafter des Königs von Persien, vorgeschlagen von Witting;³ als Lionello d’Este bzw. eine Person aus dem Umfeld der Este vorgeschlagen von Ronchey;⁴ als Ludovico Gonzaga bzw. ein Würdenträger Venedigs vorgeschlagen von Calvesi;⁵ als Giovanni Bacci vorgeschlagen von Ginzburg;⁶ als Jacopo Anastagi vorgeschlagen von Banker;⁷ Vorschläge als Guidantonio de Montefeltro, Francesco Sforza, Ottavio Ubaldini u. a. m. erwähnt bei Ronchey.⁸

2007 stellt Roeck im Werk Pieros eine Ähnlichkeit zwischen mehrmals auftauchenden Profildarstellungen eines Mannes mit geschorenem Haar fest. Er erkennt diesen „Wiedergänger“ in drei Gemälden: in der Geißelung, auf der Misericordia-Tafel und in der Enthauptung König Chosroes in Arezzo.⁹ Beim Vergleich der jeweiligen Werke kann er jedoch keine historische Person ausfindig machen, die mit allen dreien in einer Verbindung steht, ohne dabei argumentative Kapriolen schlagen zu müssen. Daraus folgert er, dass es sich um ein Selbstporträt des Künstlers handeln muss, der das einzige verbindende Element der drei Gemälde darstelle: „Nur seine Beziehung zu jedem der drei Kunstwerke ist völlig unbestreitbar.“¹⁰ Die offensichtlichen Unterschiede in den Darstellungen begründet er mit dem fortschreitenden Alter des Künstlers. Er zweifelt an der Authentizität des Vasari-Holzschnittes und verwirft somit alle Zuweisungen als Selbstporträt, die sich auf

diesen zurückführen lassen. Roeck räumt ein, dass sich seine Argumente zwar nur auf Indizien stützen, findet es aber dennoch plausibel, dass es sich bei der Figur im Brokatkleid um „eines der ersten Signaturbildnisse der neueren Kunstgeschichte“ handeln könnte.¹¹

Angelini deutet 2014 die Dreiergruppe als eine reduzierte Darstellung des Austausches von Christus mit dem Gefangenen Barnabas. In diesem Kontext fungiere der Mann in Brokat als Stellvertreter für die Juden.¹²

2014 vergleicht Banker die Darstellungen eines Mannes mit geschorenem Kopf, der auf fünf Werken Pieros auftaucht. Er erkennt ihn in den von Roeck erwähnten Werken und unter anderem auch als Höfling in Rot in der Begegnung der Königin von Saba mit König Salomon. Banker ignoriert die These Roecks und identifiziert die Bildnisse allesamt als Jacopo Anastagi, einem mit Piero in engem Kontakt stehenden Gelehrten: „I would argue that the figure Piero represented five times is this same Jacopo Anastagi.“¹³

2017 greift Mercier Roecks These wieder auf. Auch er sieht in der Gestalt des Mannes in Brokat ein Selbstporträt und führt die Argumentation der Selbstdarstellung weiter, indem er eine Auftraggeberschaft Pieros für möglich hält. Der Künstler habe dadurch in einem für den Privatgebrauch bestimmten Gemälde seinen sozialen Aufstieg manifestiert: „Dès lors, il ne faudrait pas hésiter à reconnaître un autoportrait sous les traits de l’homme au manteau bleu, [...] mais alors un portrait mondain, témoin ambivalent de la réussite matérielle et sociale de l’artiste, cet autre prince de la Renaissance.“¹⁴ 2021 erweitert er seine Argumentation.¹⁵ Das Gemälde der Geißelung wird von Mercier als bildliche Darstellung einer „mathématique du salut“¹⁶ gedeutet, in welcher Piero theoretische Ansätze von Cusanus und Augustinus verarbeitet haben soll. Sein Selbstporträt in Gestalt des Mannes im Brokatkleid habe dabei die Funktion, als Leseanleitung für das Bild zu dienen.¹⁷

Verweise

-
1. Etwa De Vecchi 1967, 90; Waters 1901, 77.↵
 2. Waters 1901, 77.↵
 3. Felix Witting 1898, zitiert bei Waters, ebd., 123.↵
 4. Ronchey 2006, 371, 373.↵
 5. Calvesi 1995, 122f.↵
 6. Ginzburg 1981, 147.↵
 7. Banker 2014, 139–141.↵
 8. Sie erwähnt ungefähr vierzig Interpretationen, Ronchey 2006, 62–64.↵
 9. Roeck 2007, 89.↵
 10. Ebd.↵
 11. Ebd., 91f.↵
 12. Angelini 2014, 140.↵

13. Banker 2014, 139.↵

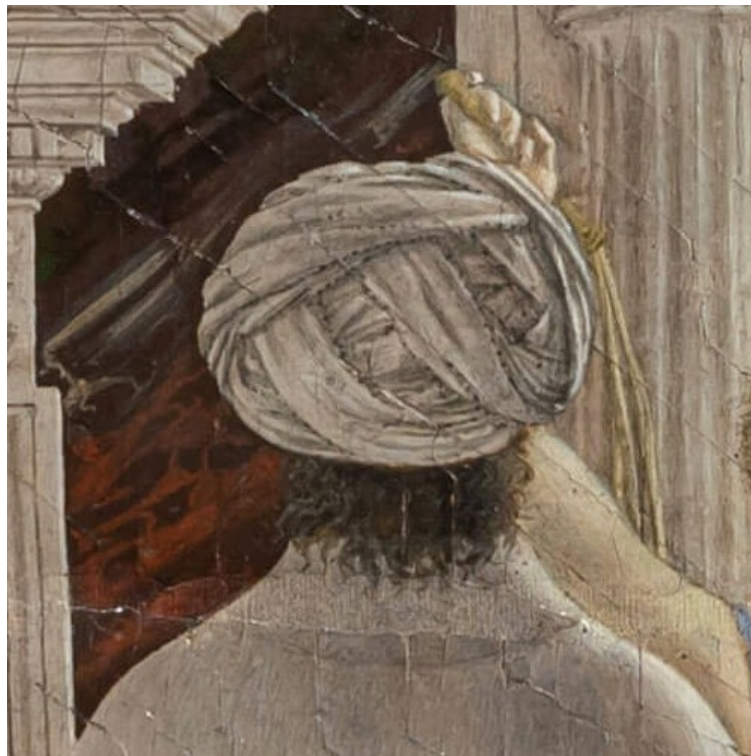
14. Mercier 2017, 770.↵

15. Mercier 2021, 130.↵

16. Ebd., 124.↵

17. Ebd., 130.↵

Bildnis 2



Bildrechte

Copyright: Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Lokalisierung im Objekt:	zweite Figur von links
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Rückansicht
Ikografischer Kontext:	Beobachter der Geißelung
Blick/Mimik:	Gesicht nicht sichtbar
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	aufrecht stehend
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Figur schließt die Geißelungsszene nach vorne ab; sie überschneidet die Figur rechts von ihr; sie leitet vom Außenraum des Gemäldes in den Innenraum

Forschungsergebnis: Francesca, Piero della

Künstler des Bildnisses:	Francesca, Piero della
Status:	Einzelmeinung
Status Anmerkungen:	Gesicht nicht erkennbar, daher nur rudimentär behandelt.

Typ	Autor/ in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Mercier	2017	Mercier 2017 - Le salut en perspective	770	-
Bejahend	Mercier	2021	Mercier 2021 - Piero della Francesca	130	-

2017 übernimmt Mercier den Vorschlag Roecks und sieht in der prächtig gekleideten Figur rechts außen ein Selbstporträt, welches seiner Ansicht nach den sozialen Aufstieg des Künstlers widerspiegeln soll.¹ Als Gegenstück zu dieser selbstbewussten Pose sieht er in der Rückenfigur der eigentlichen Geißelungsszene im linken Bildbereich einen Bescheidenheitsgestus des Malers. Dort habe er sich in einer Art anonymer Selbstdarstellung verwirklicht: „À cette première représentation en vaine gloire du peintre s’opposerait l’homme vu de dos, dépouillé de tous ses attributs, qui se retrouve à la croisée des chemins, entre salut et perdition: une sorte d’autoportrait anonyme dans un geste de peinture plein d’humilité et de dévotion.“²

2021 greift Mercier seine These des anonymen Selbstporträts wieder auf.³ Er widmet der Rückenfigur ein eigenes Kapitel und erweitert darin seine Argumentation durch Verweise auf Überlegungen von Augustinus und Cusanus, die Piero in seinem Werk verarbeitet haben soll.⁴

Verweise

1. Vgl. Selbstbildnis 1 im selben Katalogeintrag.↵

2. Mercier 2017, 770.↵

3. Mercier 2021, 130.↵

4. Ebd., 94-119.↵

Der Wiedergänger als großer Unbekannte. Piero selbst?

Die Geißelung von Piero della Francesca gilt als sein rätselhaftestes Werk und brachte eine Unmenge an Forschungsliteratur hervor, wie auch Banker feststellt: „Pieros Flagellation has probably received more interpretations – now more than forty – than any other painting in Western art, and yet it remains a mystery.“¹ Durch die prominente Positionierung der drei Figuren im rechten Vordergrund der Szene und wegen ihrer individuellen Gesichtszüge wurden sie sehr früh mit historischen Persönlichkeiten identifiziert. Auf die

einzelnen Interpretationen kann an dieser Stelle nicht in aller Ausführlichkeit eingegangen werden. Der Mann am rechten Bildrand fällt schon durch die Opulenz seiner Kleidung auf. Seine pelzgefütterte cioppa aus blau-goldenem Brokat lässt auf einen hohen gesellschaftlichen Rang des Trägers schließen, etwa den eines Angehörigen eines italienischen Fürstenhauses oder zumindest auf eine Person aus höfischem Umfeld. Es lag also in Urbino nahe, schon früh einen Mann aus der Familie Montefeltro in ihm zu sehen, etwa in einem Inventar von 1744,² oder einen der bösen Räte im Kontext der Verschwörung um Oddantonio da Montefeltro.³ Auch andere italienische Fürstenhäuser wurden in Betracht gezogen, etwa die Este, Sforza oder Gonzaga.⁴ Eine Ähnlichkeit zu Mitgliedern der italienischen Hocharistokratie kann aber anhand von Vergleichsporträts nicht belegt werden.⁵ Der Umstand, dass die Figuren in ein Gespräch vertieft sind, führte unter anderem auch zu einer Interpretation der Szene als Gelehrtendisput. So sah Gombrich in den Figuren jüdische Notabeln und Pharisäer.⁶ Als weiteres Indiz für eine Zuweisung an eine intellektuelle Persönlichkeit kann der kaum sichtbare hellrote Stoffstreifen auf der rechten Schulter gelten, Zeichen eines graduierten Akademikers dieser Zeit.⁷

Der Typ des Mannes reiferen Alters mit kurz geschorenem Haar in Profildarstellung erscheint neben der Geißelung noch mehrere Male im Werk Pieros. Benolli spezifiziert die individuellen Kennzeichen seines Gesichts: die Stirnglatze, das fliehende Kinn mit Ansatz zum Doppelkinn und vor allem ein spitzes Ohr mit eingedrückter Oberkannte. Sie erkennt diesen Gesichtstyp, den „großen Unbekannten“, dann in fünf Figuren im Werk Pieros.⁸ Die auffallende Positionierung der Figuren im Werk veranlasst die Autorin, nicht von einem sich wiederholenden Gesichtstypus auszugehen, sondern von konkreten historischen Persönlichkeiten. Dabei legt sie sich aber auf keine Identifizierung fest.⁹ Auch Banker erkennt diesen Gesichtstyp in den gleichen Figuren wie Benolli, verbindet ihn aber mit einer konkreten historischen Person: Jacopo Anastagi.¹⁰ Ginzburg geht gleichfalls von einem individualisierten Porträt aus, welches er auch in der Person der Misericordia-Tafel und bei der Szene der Enthauptung König Chorsoes im Kreuzzyklus von Arezzo wiederfindet. Er identifiziert die Figur mit Giovanni Bacci, den er auch als Auftraggeber der Geißelung postuliert.¹¹

Roeck identifiziert die Figur des immer wieder auftretenden Mannes im Profil schließlich als Selbstporträt¹². Diese Zuweisung wird von Mercier wieder aufgegriffen und weitergeführt. Er sieht im prachtvoll gekleideten älteren Herrn eine Selbstdarstellung des arrivierten Malers.¹³ In diesem Sinne wäre dann der scharlachrote Stoffstreifen der Akademiker als Verweis auf die Gelehrsamkeit des Malers und Mathematikers, auf den *pictor doctus*, zu deuten. Der Darstellung weltlichen Ruhmes im Außenraum des Gemäldes würde dann nach Deutung Merciers eine bescheidene Selbstdarstellung in Rückenansicht im Innenraum des Heilsgeschehens entsprechen, was aber ohne schriftliche Quellen reine Spekulation bleiben muss.¹⁴ Seine Verweise auf die kunsttheoretischen und theologischen Überlegungen eines Cusanus oder Augustinus erscheinen allerdings etwas bemüht und erhöhen die Plausibilität seiner Argumentation nur bedingt.¹⁵

Allen Zuweisungen ist gemein, dass sie sich nicht zwingend ergeben. Zunächst ist die Ähnlichkeit zwischen den „Wiedergängern“ oft nicht so frappant, wie behauptet wird. Die

Dargestellten sind unterschiedlich alt und von unterschiedlicher Statur und ihre Ähnlichkeit besteht bei genauerem Hinsehen nur in der Darstellung eines bartlosen Mannes mit kurz geschorenem Haar im Profil. Zudem kann man nur mit größter Mühe argumentieren, dass dieselbe Person über Jahrzehnte auf Werken mit unterschiedlichem historischem Kontext erscheint. Gerade die Hieronymus-Tafel, die aller Wahrscheinlichkeit nach deren Stifter zeigt, macht eine Interpretation als Selbstporträt sehr schwierig, wenn auch nicht unmöglich, sollte die Tafel für den Privatgebrauch des Künstlers bestimmt gewesen sein.¹⁶ Im Fall der Geißelung ist es vor allem die für einen Künstler nicht standesgemäße Kleidung, die dafür spricht, dass das Gemälde für den Privatgebrauch vorgesehen war und nicht für eine große Öffentlichkeit.

Angesichts der argumentativen Schwierigkeiten scheint es im Falle der Assistenzfiguren der Geißelung plausibler zu sein, nicht von Porträts auszugehen, sondern von bloßen „bystanders“ mittelalterlicher Tradition, die eher Stellvertreter verschiedener Gesellschaftsgruppen wie etwa Kaufmänner oder Gelehrte repräsentieren als Einzelpersonen.¹⁷ Durch Pieros perspektivisches Inszenierung kommt ihnen Größe und Bedeutung zu. Der Maler versetzt die Hauptszene mit den biblischen Protagonisten in den schwierig zu konstruierenden und deshalb interessanten Hintergrund. Im gleichen Schritt transferiert er die Assistenzfiguren mittels eines bildtopographischen Paradigmenwechsels gleichsam als „blinde Passagiere“ in den Vordergrund.¹⁸ Die präzise Darstellung der Gesichter im Profil und im Dreiviertelprofil zeugt ebenfalls von einem mathematischen Interesse Pieros. Um den Realismus der Gesichter noch zu erhöhen, spielt Piero auch mit dem Porträtcharakter der Figuren und individualisiert sie. Durch diese „attributiven Porträts“ und die Größe der Figuren ist man verleitet, echte Personen in ihnen entdecken zu wollen, im besonderen Fall auch den Künstler selbst.¹⁹

Offenbar haben wir es mit sehr individualisierten Darstellungen zu tun, die jedoch nur mit großer Mühe historischen Personen zugeordnet werden können, sondern eher als Typen verschiedene Gesellschaftsschichten repräsentieren sollen – in welchem Zusammenhang auch immer. Eine Identifizierung als Selbstporträt scheint trotz aller argumentativer Spitzfindigkeiten kaum wahrscheinlich. Somit bleibt sowohl das Rätsel um die Bedeutung der Dreigruppe im Vordergrund als auch dasjenige um die Identität des Wiedergängers vorerst ungelöst.

Verweise

-
1. Banker 2014, 135.↵
 2. Erwähnt bei Ginzburg 1981, 133.↵
 3. Etwa Previtali 1965, (o.S.); Waters 1901, 77.↵
 4. Ronchey 2006, 62-64.↵
 5. Benolli 1994, 33.↵
 6. Erwähnt bei Krass 2015, 250.↵

7. Banker 2014, 138.↵
8. Benolli 1994, 27.↵
9. Ebd., 52.↵
10. Banker 2014, 139.↵
11. Ginzburg 1981, 145-148.↵
12. Roeck 2007, 89. Siehe Forschungsstand.↵
13. Mercier 2017, 770.↵
14. Ebd.. Schon das relativ lange Nackenhaar unterscheidet die Figur vom vermuteten Selbstporträt in Gestalt des Mannes im Brokatmantel mit seinem kurz geschorenen Haar.↵
15. Mercier 2021, 123f.↵
16. Ebd., 171.↵
17. Krass 2015, 261.↵
18. Ebd., 259.↵
19. Ebd., 264-266.↵

Literatur

- Angelini, Alessandro: Piero della Francesca, Mailand 2014.
- Banker, James R.: Piero Della Francesca. Artist and man, Oxford 2014.
- Benolli, Sandra: Die Porträts des Piero Della Francesca, Innsbruck 1994.
- Bertelli, Carlo: Piero della Francesca. Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance, Köln 1992.
- Calvesi, Maurizio: La Flagellazione nel quadro storico del convegno di Mantova e dei progetti di Mattia Corvino, in: Aronberg Lavin, Marilyn (Hg.): Piero della Francesca and His Legacy. Proceedings of the Symposium „Monarca della Pittura: Piero and His Legacy“ (Studies in the History of Art, 48; Tagungsband, Washington, 4.-5.12.1992), Washington 1995, 115-125.
- De Vecchi, Pierluigi: Catalogo delle Opere, in: De Vecchi, Pierluigi (Hg.): L'opera completa di Piero della Francesca (Classici dell'arte, 9), Mailand 1967, 85-108.
- Ginzburg, Carlo: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance, Berlin 1981.
- 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.
- Mercier, Franck: Le salut en perspective. Un essai d'interprétation de la Flagellation du Christ de Piero della Francesca, in: Annales d'histoire & des sciences sociales, 72. Jg. 2017, H. 3, 737-771.
- Mercier, Franck: Piero della Francesca. Une conversion du regard (Représentations, 13), Paris 2021.
- Previtali, Giovanni: Piero della Francesca (I maestri del colore, 89), Mailand 1965.
- Roeck, Bernd: Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas „Geißelung“. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte, München (3. Aufl.) 2007.
- Ronchey, Silvia: L' enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro, Mailand (3. Aufl.) 2006.
- Waters, Willian George: Piero della Francesca, London 1901.

Zitiervorschlag:

Rupfle, Harald: Geißelung Christi (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/francesca-piero-della-geisselung-christi-um-1448-bis-1449-urbino-galleria-nazionale-delle-marche/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte