

## Buch des Monats September

**Bernd Roeck: "Mörder, Maler und Mäzene". Piero della Francesca, 'Geißelung'. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte. Verlag C. H. Beck, München 2006. 247 S., geb., zahlr. Abb., ISBN-10: 3406550355, ISBN-13: 978-3406550355, 19,90 €**

Über Jahrzehnte hinweg hat das im Quattrocento entstandene Gemälde Piero della Francesca, „Die Geißelung“, den kunsthistorischen Interpretationen bereits einen intellektuellen Tummelplatz offeriert, gilt es doch als geheimnisvolles, wenn nicht gar mystisches Meisterwerk; kurz, es ist eines der berühmtesten Bilder der Kunstgeschichte, dessen klare von den Regeln der Perspektive und Mathematik bestimmte Komposition im krassen Gegensatz zu seinem von Allegorie, Anspielung und Symbolik beherrschten und ergo vieldeutigen Sujet steht. Eine überzeugende Sinndeutung schien bislang unmöglich. Bislang. Doch nunmehr hat Bernd Hoek, seines Zeichens Historiker für Neuere Geschichte in Zürich, es auf sich genommen, diese scheinbare Widersprüchlichkeit aufzulösen – nicht als Historiker oder Kunsthistoriker, sondern vornehmlich als Kriminalist, der die ihm zur Verfügung stehenden Mittel der Geschichte und Kunstgeschichte zur Analyse des Falls „Geißelung“ heranzieht.

Als Carlo Ginzburg vor rund 20 Jahren Pieros Tafelbild einer akribischen Analyse unterzog, kam er – übrigens auch Historiker – zu dem Ergebnis, daß das Werk als die bildgewordene Aufforderung nach Unterstützung des von den Türken hart bedrängten Byzanz zu lesen sei: Der die Geißelung Jesu Christi beobachtende Pilatus stelle niemanden anderes als den byzantinischen Kaiser, Johannes VII. Paläologos, dar, der bärtige Mann im Vordergrund sei der geflohene Patriarch Bessarion, vor allem aber handele es sich bei dem barfüßigen und mit rotem Hemd bekleideten Jüngling im Vordergrund nicht nur um eine Symbolfigur für den bedauernswerten Untergang des oströmischen Kaiserreiches, sondern auch um die Darstellung eines Fürstensohnes, dessen frühen Todes der Vater – prompt der berühmt berüchtigte Condottiere Federico da Montefeltro – , durch die Schaffung des Kunstwerkes gedenken wolle. Die gesamte Komposition sei also Mahnmal und Memorie zweier beklagenswerter und gleichzusetzender Schicksale in einem.

Dieser ins Gespräch vertiefte Jüngling hat die Interpretationslust der Kommentatoren von je her stimuliert und wurde dementsprechend mal als Ungarnkönig Mathias Corvinus, mal als Herzogssohn aus Mantua gedeutet. Auch Verbindungen zu den Sforza aus Mailand wollte man erkennen.

Mit all dem Hin- und Her, so intellektuell und verspielt es auch sein mag, räumt Hoek nun akribisch auf. Doch wie kommt man dazu, sich beinahe leichtfertig über beinahe sämtliche der bislang geäußerten Interpretationen hinwegzusetzen?

Am ehesten durch eine ganz simple Überlegung, die gnadenlos die Schwäche der bisherigen Byzanz-Deutung aufdeckt: Wenn dieses Meisterwerk tatsächlich den Untergang des Kaiserreiches anmahnen und ergo zum Kampf gegen die Türken aufrufen soll, ist es nur schwer nachvollziehbar, warum solch drängendes politisches Tagesgeschäft ausgerechnet in fast unverständlichen Chiffren daherkommt.

Und dann ist da noch die frappierende Ähnlichkeit des Jünglings mit einem Portrait, das sich im Kunsthistorischen Museum, Wien befindet. Dieses Portrait zeigt nicht irgendwen, schon gar nicht den frühverstorbenen Sohn des Herzogs von Urbino, sondern Oddantonio, Halbbruder Montefeltros. Nun könnte es uns völlig egal sein, ob der Jüngling in Rot Buonconte oder Oddantonio heißt, wenn besagter Oddantonio nicht der unmittelbare Vorgänger Federicos gewesen wäre, und wenn er nicht auf

dramatische Art und Weise vom Leben zum Tode befördert worden wäre, nämlich durch Meuchelmord, und – vor allem – wenn dieses Ableben nicht auf kompromittierende Art und Weise mit dem Namen Federico da Montefeltros in Verbindung gebracht worden wäre. Nicht daß dies Verdienst Roeks wäre, bereits kurz nach dem Tod Oddantonios wurde diese Vermutung geäußert, auch so mancher Kunsthistoriker argwöhnte schon lange, daß die Lesart des Pietro-Gemäldes eigentlich eine andere sein müßte, daß es vielmehr eine Anklage darstelle, gegen Federico und gegen den schnöden bei nachts (nicht umsonst trägt der junge Mann ein Nachtgewand) begangenen Brudermord.

Doch wie konnte es dann sein, daß das Meisterwerk im Herzogspalast von Urbino aufbewahrt wurde, also dem Palast des vermeintlichen Auftraggebers für den Mord? Nicht nur indem Roek nachweist, daß sich „Die Geißelung“ erst seit 1915 im Palazzo Ducci befindet, kann die Kunstgeschichte endlich befreit aufatmen und neue Wege der Interpretation einschlagen, viel bedeutsamer ist die raffinierte Beweisführung, die aufdeckt, daß Auftraggeber und Künstler eines der meistgelesenen Bücher des Mittelalters, Jacobus de Voragine „legenda aurea“, herangezogen haben, um den heimtückischen Mord anzuprangern. Erst auf diese Weise wird überhaupt verständlich, was Pietro dazu veranlaßte, das auf dem Tafelbild gezeigte Personeninventar für seine künstlerische Anklage auszuwählen, denn laut der „legenda“ ist Pilatus nichts anderes als ein undankbares Findelkind. Wie Federico schreckt auch Pilatus nicht vor Brudermord zurück, um seine Karrieregelüste befriedigt zu sehen. Judas, Handlanger des Pilatus, ist von eben demselben diesem Karrieristen-Holz geschnitzt, und daher selbstredend auf das Bild gebannt als Kontrastfigur zu Ruben, dem gleichfalls hintergangenen Pflegevater Judas', der wohl die Züge von Oddantonios Vater trägt, möglicherweise auch die des Künstlers.

Doch hiermit sind die Fragen, die um den Fall „Die Geißelung“ ranken, noch längst nicht erschöpft. Wer war oder waren die Auftraggeber einer solch durchdachten allegorischen Anklage? Warum verschwand das Bild schließlich unbeachtet in der Heimatstadt Pietros, Sansepolcoro?

Auch diesen Fragen geht Roek nach, rekonstruiert anhand weniger Details, der Art der Linienführung, den Ornamenten, den Farben, das Fragment eines Lebens, das versunken in den Jahrhunderten, so kaum bekannt ist.

Auf diese Weise legt er schließlich die Spur zu den möglichen Auftraggebern des Künstlers, zu Prospero Colonna, Kardinal, Humanist und Onkel des Ermordeten; es verweist aber auch auf die nach dem Sturz Oddantonios entmachteten Anverwandten, seine Schwestern, die möglicherweise ein privates Trostbild schaffen ließen. Der Tod des Humanisten-Kardinals, die pekuniär bedenkliche Situation der Familie, ließen den Künstler vermutlich nach neuen finanzkräftigeren Auftraggebern Ausschau halten. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß ausgerechnet Federico da Montefeltro sich als zahlungskräftiger Mäzen erwies, genauso wie es wohl dem boshaften Humor von Zeit und Welt entspricht, daß das ihn als Brudermörder und Verräter brandmarkende Tafelbild heutzutage genau in dem Zimmer hängt, wo Federico sein Audienzen zu halten pflegte.

All dies weiß Rueck in einer leichten, dabei ausdrucksvollen Sprache zu berichten. Mühelosigkeit begleitet den Leser bei der Lektüre – und das, obgleich die Beweisführung stete Aufmerksamkeit abverlangt. Zahlreiche Bilder dokumentieren unterstützend diese engagierte Untersuchung, schließlich findet sich am Ende des Buches ein Fußnotenapparat und ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis.

Es ist dies ein literarisch-wissenschaftlicher Auftritt, der unseren Applaus verdient, ein Salto analytico et elegans, der – und wieder einmal scheint die Ironie des Schicksals zu walten, – eigentlich nur Nebenprodukt zu den Forschungen für ein ganz anderes Buch ist, nämlich der Biographie Federico da Montefeltros. Aber

manchmal liegt eben im Nebensächlichen der Schlüssel zur Erkenntnis.

Tanja von Werner