

Piero della Francesca

Autor(en): **Naef, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758735>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PIERO DELLA FRANCESCA

Von Hans Naef

Seit es einen Vasari gibt, konnte wissen wer wollte, daß in Arezzo, ein paar Wegstunden südöstlich von Florenz, sich eine der großen Freskenfolgen des Quattrocento befindet. Der Verfasser der «Viten» bedenkt sie mit lauter Lob, und mußte drum jeder seriöse Forscher die Reise nach der alten Etruskerstadt antreten, so hat sie doch für die meisten ein blamables Ende genommen. Zog sich noch am besten aus der Sache, wer eine detaillierte, an der äußeren Tatsächlichkeit der Bilder haftende Beschreibung gab. Wer aber wertete, blieb hinter der heute keinem Zweifel mehr unterzogenen Piero-della-Francesca-Begeisterung meist im Kläglichen zurück. Wenn nach Ingres das blasse Lob des Schönen eine Schmähung ist, so rückt hier ins bedenklichste Licht ausgerechnet der vornehmste Historiker der Renaissance: Jacob Burckhardt, in den zwei Sätzen, die er für diese Bilder aufwendet, fand in ihnen die Charakteristik so energisch, die Bewegung so groß und das Kolorit so leuchtend, daß er darüber den «Mangel an höherer Auffassung völlig vergaß». Das heißt soviel, wie dem Raffael das Göttliche oder dem Michelangelo die Erhabenheit nachsehen.

Indes noch heute, bei fortgeschrittener Forschung und bei allem Auftrieb durch einen allgemein gewordenen Enthusiasmus, hat es mit der Definition dieser Kunst seine Not. Wer hier begreifen will, bekommt es mit dem Unnahbaren zu tun, und ein völliger Mangel an Analogien erschwert die Charakteristik. Daß die Vergleiche nicht im Kleinen zu suchen sind, ist offenbar. Was aber an den Orgelpunkten der Kunst, in Aegypten, in Griechenland, in der Arena-Kapelle, in den Stanzen oder in der Sixtina an großen Begriffen zu gewinnen ist, versagt hier den Dienst, und wo der Sprache Unerhörtes abverlangt wird, da muß sie sich fürs erste damit begnügen, Mirakel zu schreien oder aber in bloßen Negationen zu definieren.

Sich des Betrachters zu bemächtigen, hat die Kunst im Prinzip zwei Möglichkeiten: entweder sie brutalisiert oder sie schmeichelt. Der versteinerte Gigantismus Aegyptens oder die Donnerworte Michelangelos überwältigen und packen, und dem schönsten Wohl-laut nach wendet sich der Blick immer wieder zu Raffael und nach

Griechenland zurück. Wie aber wirkt Piero? Weder gewalttätig noch eigentlich beglückend: in übernatürlicher Serenität scheint er auf *mortalia corda* gar nicht Bezug zu nehmen.

Dennoch besteht es als Tatsache, daß Piero della Francesca heute ein Modemaler ist. Wo Burckhardt blind blieb, glaubt nunmehr jedes Malerputtchen sein Schwärmereivergnügen zu haben. Ganz unerklärlich ist so sonderbarer Fortschritt nicht. In Zeiten, da die Malerei unter Berufung auf Cézanne sich mit Mystik fast gegen die Ungegenständlichkeit hin entwickelt und das Interesse mehr und mehr von den Darstellungswerten auf die Formalwerte abzieht, da zudem die Gelehrten gerne die «Kunstgeschichte ohne Namen» und die «Biographie der Formen» schreiben, mußte die überpersönliche und formdenkende Kunst von Piero ins Blickfeld treten. Als farbig organisierte Bildflächen lassen sich die großen Fresken fürs nächste sehr wohl begreifen. Stofflichkeit, Stereometrie, Perspektive, Licht und Schatten zu Farbe aufzuheben und diese nicht als stumpfes Lokalkolorit, sondern in ihrer reinsten, durch ein ewiges Mittagslicht bestimmten Eigenschaft aufzufassen, das hat vor Cézanne schon Piero geleistet. Und wie bei Cézanne wird dabei die der abstrakten Idealität der Kunst zugeordnete Bildebene in höchster Fülle wertig: das Undurchdringliche der Erde wird entstofflicht, das Immaterielle des Himmels als Farbe habhaft, und beide Elementarbereiche vereinigen sich zu einem einzigen der Kunst. Doch was das moderne Apriori hier wahrnimmt, sind Einzelheiten, die in der Größe von Piero Raum haben wie die Beterschar im Schutzmantel seiner Madonna della misericordia. Die Sündflut der Mode wird dazu gut gewesen sein, den Genius auf einen Ararat emporzutragen, von wo aus er sie überleben wird.

Den ganzen Umfang dieser Kunst zu ermessen hat nur jene Betrachtung die Möglichkeit, die den Inhalt zu Rate zieht, welcher hier ins Herrlichste der Formen übergeführt ist. Die moderne Malerei, die in so hohem Maß ein Sehorgan zur Wahrnehmung von Pieros Kunst geworden ist, hat sich ihrerseits nur um den Preis der inhaltlichen Verarmung dem Absoluten der Form angenähert. Der Maler der Aretiner Fresken aber ist unvergleichlich durch die geistig-seelische Thematik, der er im Endgültigen der Form das Leben gibt. Als Freskant bedient er sich dabei des Kunstmittels, das keine Schwäche verzeiht: hier tritt jeder Mangel an Substanz, über den die Oelmalerei sich mit ihren Saucen und Küchengeheimnissen manchmal hinwegtäuscht, nackt zutage, nackt und rein aber auch die Substanz selber, über die ein Piero in unergründlichem Reichtum verfügt.

Beginnt man die inhaltliche Fülle dieser Kunst zu inventari-

sieren, so ist Piero, mit seiner kleinsten Leistung zunächst und bevor noch die Gattung um ihrer selbst willen erfunden war, einer der großen Meister der Landschaftsmalerei. Wo ihm an einer Stelle seiner großen Kompositionen ein landschaftliches Motiv zu paß kam, da gab er in der offenbarenden Einfachheit der Form seiner toskanischen Heimat, die so großen Menschheitserinnerungen Raum gibt, ihr zeitloses Gesicht. Und wendet er sich aus der Natur zum Menschenwerk, so beglaubigt er sich als einer der großen Architekten der Renaissance: eine Fassade, eine Häuserperspektive, eine korinthische Säule sind hier in sich «divinamente misurate», noch bevor die malerische Wahrnehmung sie ins Dasein des Bildganzen überführt. Und endlich der Mensch: er ist vom Knecht bis zum König und Würdenträger der Bauer der Toskana, der Sohn Adams auch, weltkräftig und urbildlich, in der alltäglichsten Geste ausgreifend ins Mythische, und in diesem fähig, Held und Heiliger zu sein und endlich die Gottheit selber in Erscheinung zu bringen.

Und noch ist damit Pieros Kunst nicht in ihrer letzten Einheit aufgegangen. Als Szenerie und Figur wird alles Aufgezählte nun dem Drama dienstbar. Dessen Handlung geht keiner Schwierigkeit aus dem Wege: selbst der verwegenste Gegenstand der Kunst, der mit der in sich gesammelten Würde dieser Malerei in unlösbarem Widerspruch zu stehen scheint — selbst das Schlachtbild wird bewältigt. Doch hier gerade, inmitten emphatischer Entäußerung, ist mit Reinertrag von der numinosen Ruhe zu reden, mit der sich bei Piero alles umgibt. Der ordnende Oberfeldherr dieser Schlachten ist der Maler selbst. Ihm schlichtet sich das Unübersehbare zur Geometrie: Drama wird Architektur, Bewegung Denkmal. Und was dem bloßen Gedanken nach ein armseliges Paradox scheint, bestätigt sich der Anschauung als ein Wunder: die Wildheit des Kampfes wird zum Existenzbild, darin das Heftigste noch sich mit einer Ewigkeit umgibt, als hätte es im Antlitz Gottes stattzufinden.

Doch was mit Landschaft Architektur, Mensch und dramatischem Inbeziehungtreten von allem an thematischem Reichtum und inhaltlicher Größe genannt ist, tritt wie davor die Sehweise in eine Dienerrolle zurück vor der hohen Geschichte, die es erzählt. Es handelt sich um jene allumspannende Vision der Legenda aurea, welche das Alte und das Neue Testament, und das ist die Welt, in Gott zur Einheit bringt mit der Schicksalskunde des aus Adams Mund und Grab entsprossenen Kreuzesstamms, an dem das Heil der Welt erwahrte. Gottvater, sein erstgeborener Sohn, unter dessen Kindeskindern die Königin von Saba, der große Salomo und dann der Mägde Reinste, die Gottesmutter — in solchen Gestalten

weitet sich die Welt in ihre Größe und zurück in ihren Ursprung. Ein umfassenderes Thema hat keine Malerei sich gesetzt und auch bewältigt, Michelangelos Sixtina-Fresken nicht unbesehen.

Der dies leistete, mag sich in erster Linie als ein Gelehrter, Mathematiker, Geometer und Architekt aufgefaßt haben. Meßschieß, Zirkel und Winkelmaß aber sind hier wie an die Ewigkeit gelegt. Nur mit der undenkbaren Einheit dessen, was sich ausschließt, mit der Identität von Bewußtsein und schlafwandelnder Gnade, nur mit sich selbst ist das Unerklärliche zu erklären. Kein Zweifel, daß da Raubbau am Genie der Menschheit getrieben wurde. Von welcher Höhe in welche Weite ist hier geschaut! Der Blick, der die Königin von Saba vorm Lebensbaum knien sah und dem heiligen Konstantin bis in die Träume drang, ist in den Gegensätzen des Menschlichen und des Uebermenschlichen kaum mehr zu fassen. Aus einem Jenseits von beidem hypnotisiert er den Betrachter, indem er ihn überschaut. Heimisch wird hier niemand werden. Zu groß, nicht durch Uebermaß, sondern durch das Maß selber, ist für menschliche Nachbarkeit eine Wahrheit, die sich der Ewigkeit mehr als der Zeit erzählt. Dagegen Raffael — welche Liebkosung der Seele des Geistes.