

Schauplätze

Piero della Francesca

Begegnung mit dem Maler der Frührenaissance in Arezzo und im Oberen Tibertal / Von Roland Günter

Er könnte im Café neben mir stehen, mir einen Espresso spendieren, über die Zeitungsnachrichten diskutieren, einem Bekannten zuwinken – so stelle ich mir auf der Piazza San Francesco in Arezzo den Maler Piero vor. Ich weiss, dass es zu seiner Zeit, sagen wir 1459, keine Bar gab, aber Osterien in Fülle, in denen er sein Glas Wein trank; und dass anstelle der Autos viel mehr Menschen auf dem Platz standen, in kleinen Gruppen miteinander redeten; dass Piero seine Arbeits-Pausen unter den Leuten verbrachte und die Passaggiata vor dem Essen nicht ausliess. Sollte er anders als jeder Toskaner damals und heute gewesen sein...?

Keine kunsthistorische Perlenkette lässt diesen berühmten Maler aus. Es wurde unendlich viel über ihn geschrieben – aber das Verlässliche an Daten lässt sich in wenigen Sätzen sagen. Sein Vater heisst Benedetto dei Franceschi und ist Mitglied der Zunft der Schuhmacher und Gerber. Die Mutter Romana stammt aus dem nahen Dorf Monterchi. Zwei Brüder, Marco und Antonio, werden Kaufleute. 1439 arbeitet Piero in Florenz. Seit 1442 ist er vor allem in seiner Heimatstadt Sansepolcro tätig. Mehrfach verlässt er sie, um in Arezzo (1452, 1459) und vor allem an einigen Höfen zu arbeiten – in Urbino, in Ferrara (1449), in Rimini (1451, 1482), in Rom (1459). Man erfährt, dass 1459 die Mutter stirbt und in der Abteikirche beigesetzt wird. Es gibt knappe Nachrichten, dass Piero politische Ämter übernimmt: 1442, 1467, 1472, in einer Kommission 1477, 1478 und 1480 im Parlament, 1480 als Stadtkämmerer. 1468 flüchtet er vor der Pest. Seit 1468 wird er wohlhabend; wahrscheinlich zur Alterssicherung und für seine Familie erwirbt er in fast jedem Jahr ein weiteres Grundstück und Haus. 1481 ist er Prior der Bruderschaft

S. Bartolomeo. Die letzten Jahre seines Lebens verbringt Piero blind. 1487 vermacht er sein Vermögen einem Arzt, der mit seiner Nichte verlobt ist. Am 12. Oktober 1492 stirbt er und wird unter Anteilnahme der Bruderschaft in der Abteikirche begraben – als «berühmter Maler», wie es in ihrem Sterbebuch heisst.

Wahrscheinlich hätte Piero sich nicht über die Kargheit unserer Kenntnisse gewundert. «Was wisst ihr von meinen Freunden?» Ich zucke die Achsel: «Nichts.» – «Fast alle verschwanden ohne Daten.» Mir fällt ein, dass wir nicht einmal sein Geburtsjahr wissen; die Annahmen schwanken um 10 Jahre zwischen 1410 und 1420.

Viele Forscher haben Spuren Pieros gesucht: Pichi (1893), Longhi (1927), Salmi (1940), Fasola (1942), Clark (1947), Berenson (1950), Pope Hennessy (1954), Formaggio (1957), del Buono (1967), Gilberti (1968), Battisti (1974), Ginzburg (1981). Die Gedankenbahn, die meine nachdenklichen Freunde in der Ost-Toskana, Pieros Nachfahren im oberen Tibertal, gern gehen, hat keiner der Wissenschaftler betreten – sie vermuten: Piero hat ein ganz normales Leben geführt wie jeder andere.

Arezzo

Piero und ich überqueren die Piazza, gehen durch die weite Halle von S. Francesco, betreten den Chor, stehen vor vielen gemalten Szenen. Die Touristen-Führer erklären ihren Gruppen die «Geschichte des Kreuzes» in der lesbarsten Ebene: in der internationalen Ikonographie – verständlich von Malta bis Irland.

In einer Zeit, in der Bilder sehr teuer sind und es deshalb nur wenige gibt, entstehen sie nur aus rituellen Anlässen: Die Auftraggeber sorgen

sich um Tod, Grab und Auferstehung.

Wir sehen, wie das Holz des Kreuzes auf Adams Grab als Baum wächst; als Balken in einen Brückenbau geraten, erkennt es die Königin von Saba, teilt es dem König Salomo mit. Dieser lässt es aus Angst vor einer Weissagung in einem Teich eingraben – aber es taucht wieder auf, wird als Kreuz für Christus verwandt, geht dann wiederum verloren. Nach einer Vision siegt Kaiser Konstantin gegen seinen Mit-Kaiser – im Zeichen des Kreuzes. Seine Mutter Helena forscht nach dem Kreuzesholz, lässt einen kenntnisreichen Juden im Brunnen foltern, findet es – bei der Probe erweckt es einen jungen Mann zum Leben. Die Reliquie fällt dem Perser-König Chosroës in die Hände – aber der Kaiser von Ostrom, Heraklius, besiegt ihn, lässt ihn enthaupten und bringt das Kreuz nach Jerusalem zurück.

Der Auftraggeber Baccio Bacci, ein reicher Orient-Händler mit Gewürzen, lässt eine zweite Ebene in die Geschichte aus der «Legenda aurea» einziehen: ein Problem der Epoche. Das byzantinische Reich ist in Gefahr – bedroht von den Türken. Konkrete Folgen für Italien: Handelsplätze, Beziehungen, Wohlstand und Privilegien stehen auf dem Spiel. Der profane Sachverhalt des ökonomisch Handfesten wird in eine religiöse Ebene umgewandelt – in ihre Symbole, in ihre Sprache. Dadurch entzieht er sich der direkten Greifbarkeit, erhält neue Begründungen und wird mit Ritualen verfestigt. Die Kunstwissenschaft beginnt seit kurzem, in Zusammenarbeit mit Historikern und Soziologen, die Vielfalt der Ebenen und ihre Zusammenhänge aufzudecken. Piero malt 1452 nur die beiden Szenen unter den Wölbungsbögen. Endet das Geld? Piero unterbricht die

Arbeit. Die Türken erobern Konstantinopel (1453), Piero geht nach Rom (1458), lernt dort viel Neues kennen. Baccio Biccis Sohn Francesco stirbt (1459), und nun übernimmt sein Sohn Giovanni die Betreuung des Auftrags. Er gehört zum Kreis um den Kardinal Bessarion, den Mittelpunkt des römischen Humanismus, und modifiziert das Bildprogramm, wie Carlo Ginzburg in dektivistischer Arbeit plausibel machte. Der zeitgenössische Bezug wird intensiviert: Die Begegnung der Königin von Saba steht in einer zweiten Ebene symbolisch für die kurze Einheit der westlichen und der östlichen Kirche, beschlossen auf dem Konzil zu Florenz (1439); und so erhält Konstantin in der Schlacht an der Milvischen Brücke das Gesicht des Kaisers von Byzanz, Johannes VIII. Palaiologos. Die Bilder-Geschichte entwickelt sich nun von der Darstellung der Gefahr zur direkten Aufforderung, Konstantinopel wiederzugewinnen.

Der Maler entfaltet eine der umfangreichsten Dramaturgien, die es in der Geschichte der Kunst gibt. Sie lässt ahnen, warum sich später so viele Menschen für komplexe Kunstformen wie Oper und Film interessieren werden. «Heute, 1984, wäre Piero ein grosser Film-Regisseur», sagt Roberto Zozzoli.

Erzählen kann jeder Toskaner; es gehört zur Volkskunst; parallel zur Sprache entwickelt sich die Lust daran auch in der Malerei. Piero treibt sie erheblich weiter als sein Maler-Kollege Spinello in der rechten Chor-Kapelle um 1400. Mir geht durch den Kopf, dass Piero mir, in einer weiteren Schicht, seine eigene Welt selbst vorführt - wie auf einer Wanderung. Verwundert sehe ich: Das Jerusalem ist ja auch Arezzo, mit seinen Häusern, Kirchen und Türmen - von Süden, vor dem Hügel aus gesehen! Und Palästina ist das Bergland der toskanischen Bauern! Piero zeigt genau, wie es in der Stadt aussieht. Und vor der Stadt: welche Art Feld es gibt, die Macchia und die abgeschwemmten Flächen. Piero als Geograph? Er stellt den Himmel zu unterschiedlichen Tageszeiten dar. Als Klimatologe?

Wie genau ist das Flusstal gemalt, auch noch die Spiegelung der Häuser im Wasser! - aber es ist gar nicht der Tiber vor Rom, sondern vor Pios Heimatstadt Sansepolcro! Auffindbare Orte? Piero könnte mich darauf hinweisen, er habe die Piazza S. Francesco dargestellt; die Kirche, deren Fassaden-Verkleidung unfertig sei (bis heute), sollte ein zeitgemäßes Aussehen erhalten.

Mir begegnen im Bild die Leute, die Piero wohl dort draussen gesehen hat: Handwerker, Kaufleute, Bau-

ern. Um den sterbenden Perser-König steht die Familie Bicci.

Piero durchsetzt die Schichten des Christlichen und des Politischen mit der Schicht der Alltagsrealität seiner Gegenwart.

Mir fällt nun auch auf, dass Leute in den Szenen menschliche Dimension haben - ganz normal erscheinen. Sie sind weder miniaturisiert - wie in den häufigen Schatzkästlein-Meditationen des Mittelalters, noch monumentalisiert; wie später im Fürsten-Staat.

Der Krieg an der Milvischen Brücke vor Rom ist kein spätantiker, sondern ein zeitgenössischer - er spiegelt das italienische Kriegswesen zu Pios Zeit: Die Söldner-Heere tun sich nichts, schätzen die Macht-Verhältnisse ein - der Schwächere gibt auf, flieht. Ganz anders die Schlacht mit den Persern. Sind deren Grausamkeit, Folter und Hinrichtung die Realität ferner Länder? Oder Phantasie? Oder gar ein propagandistisches Schreckbild? Es wäre herauszufinden.

Piero lässt uns den Umgang mit Tieren sehen. Wie lässig verhalten sich hierarchisch geordnete Personen-Gruppen um die Königin von Saba und König Salomo - es sind Szenen, in denen auch Zwiegespräche erlaubt sind: Neben den Ritualen gibt es eine menschliche Ebene. Wir sehen die Leute weich und mit einer gewissen Intimität miteinander umgehen. Piero zeigt gemeinsame Arbeit beim Abbau der Brücke und beim Herausziehen des Juden aus dem Brunnen. Ein Flaschenzug wird genau beschrieben. Wir erkennen die Umgangsformen der Generationen mit dem Alter - mit Adam, dem Nonno (Grossvater), ganz wie in der Grossfamilie seiner Zeit. Piero als Familien-Soziologe? Piero beobachtet ausserordentlich genau: Adam - ein Mensch stirbt - entsetzte Gesichter - ein Spektrum an Reaktionen - Ergriffenheit - Überraschung - laute Klage - stummes Zuschauen - leise Diskussionen. Piero malt den Schlaf und den Tagtraum. Als Sozialpsychologe?

Obwohl Krieg Chaos ist, achtet Piero darauf, dass im Gewirr der Menschen fast jedes Gesicht gut erkennbar ist. Je näher Piero Menschen steht, desto genauer und damit differenzierter sieht er sie: Männer mehr als Frauen - ein Spiegel der Männer-Gesellschaft auf Strasse und Platz. Die Differenzierung der männlichen Gesichter legt nahe, in ihnen eine Fülle von Porträts zu vermuten, zumindest aber Typen von Platz und Strasse. Die herbe Spröde und Gleichartigkeit der Frauen geben wohl nicht nur deren Verhaltensweisen wieder, sondern auch

die Ferne des Mannes Piero zu ihnen.

Schon der Piero-Forscher Roberto Longhi vermutet, dass Piero in Arezzo ein «profanes Epos» entwickelt. Lang ist die Vorgeschichte, ohne die Piero nicht verstehbar wäre. Rund 150 Jahre vorher hatte die Volksbewegung sich in den toskanischen Städten gegen Adel und grossbürgerliche Magnaten nach langen Kämpfen durchgesetzt, endgültig die freie Stadt, die demokratische «comune libero» eingerichtet - auch Arezzo und Sansepolcro gehörten dazu. Mit der nun entstandenen einzigartigen Demokratie wurde das breite Volk der Handwerker und Kaufleute zum erstenmal Subjekt ihrer Geschichte, trat in ihren Städten in den Mittelpunkt, entdeckte sich selbst. Als künstlerischer Exponent der Volksbewegung hatte Giotto dem neuen Bewusstsein die genaueste und intensivste Artikulation gegeben: Die christlichen Szenen erhielten nun, in einer zweiten Schicht, die Ebene realer Figuren, meist aus dem Volk. Sie waren sich der Schwere ihrer Körper und der Kraft ihres Willens bewusst, drückten starke Gefühle aus, verhielten sich zueinander zugewandt und kommunikativ. Sie bewegten sich in realen Räumen - wie auf der Piazza. Dieses Bewusstsein verschärfte sich kurz nach 1400 - und Piero gehört zu den wichtigen Aufklärern, die die genaue Erfahrung des «Hier und Jetzt» vertiefen - mit ausserordentlicher Radikalität.

Ich vermute, dass Piero weniger an der Ebene christlicher Ikonographie interessiert ist (die vor seiner Zeit weitaus komplexer entwickelt wurde), auch nicht besonders an neuplatonischen Einflüssen (die die Kunstwissenschaft wohl überbewertete), sondern an der Ebene eines geradezu sozialwissenschaftlichen Studiums der Alltagswelt.

Ich mache eine weitere Annahme: Ich vermute, dass dieses Interesse damals weit verbreitet, durchaus volkstümlich ist und dass Piero es artikuliert. Seine Kunst besteht darin, es besonders komplex zu handhaben und es ausgezeichnet zu formulieren. Dabei macht er seine Entdeckungen, macht sie sichtbar, hält sie fest, erschliesst sie anderen und gibt seinerseits der Aufklärung weitere Impulse.

Wenn dies so ist, dann besitzen wir viel mehr Aussagen über den Maler Piero, als angenommen wurde - wenn wir sie zu lesen verstehen. Genaue Bilder aus seinem Alltag. Die Quellen des Malers sind seine Bilder. In ihnen zeigt er auch seine Sehweise: wie die Welt durch sein

Unterbewusstsein und Bewusstsein durchgegangen ist.

Anghiari

In der grossartigen Szenerie der Piazza von Anghiari diskutiere ich mit einigen Freunden über Piero. Sie alle kennen seine Bilder, in vielen Häusern hängen ihre Reproduktionen, sie gehören geradezu zum täglichen Brot, zur Volkskultur – ebenso wie Michelangelo, der im Nachbarort Caprese Michelangelo geboren wurde. Ihr Umgang mit beiden ist selbstverständlich – als ob sie mitten unter ihnen lebten.

«Auf dem Kongress, den Umberto Eco in unserem Theater organisierte», sagte Franco Talozzi, sechs Jahre lang Bürgermeister des Ortes, «sprach nur *ein* Wissenschaftler über Pieros Bezüge zur realen Welt der Ost-Toskana – der Kanadier Thomas Martone, der oft lange Zeit in Monterchi lebt. Er zeigte genaue Rekonstruktionen – zum Beispiel dass Piero von hier aus, genau von der Piazza, eine Skizze für ein Landschaftsbild gezeichnet haben muss. Ich bin überzeugt, dass Piero in diese Realität hineingeboren ist und sie wiedergibt. Seine Realität ist keine beliebige, keine abstrakte, keine auswechselbare, sondern eine spezifische. Seine Beobachtungen konnten nicht in anderen Kontexten entstehen.» Gianfranco Giorni, ein Bildhauer, derzeit Bürgermeister von Anghiari: «Der Künstler malt, was er jeden Tag sieht. Er verarbeitet seine Probleme in Symbolen.»

In der nächsten Bar, am Theaterplatz, mache ich einen Test, der Heiterkeit erregt und fast immer zur selben Antwort führt: Ich lege das Bild eines Trompeters aus der Chosroes-Schlacht in Arezzo vor. Die Leute sagen: «Das ist doch Franco Talozzi!» Ich vermute: solche Gesichter, wie Piero sie gemalt hat, gibt es auch heute auf Platz und Strasse. «Haben die Menschen seit der Zeit Pieros ihre Gesichter, ihr Verhalten und ihre Umgangsformen stark verändert?» frage ich Annibale del Sere, Roberto Santi, Loris Nardi und Enrico Papini. «Nur teilweise.» – «Wichtiges ist gleichgeblieben.» Fabiano Giabbanelli: «Die gängige Geschichtsschreibung, auch die Kunstgeschichte, betont die Veränderung – aber das ist eher ein Gedanke, der aus der Faszination stammt, die die Erfinder-Geschichte der Industrialisierung auslöste.» Der Mailänder Schriftsteller und Journalist Gianfranco Venè hat keine Schwierigkeiten, in seiner zweiten Heimat Anghiari aus der Gegenwart in die Geschichte zu-

rückzuschliessen: «Wer die Umgebung von Pieros Leben kennengelernt hat, erkennt, dass hier die Kontinuität grösser ist als die Veränderung.»

Vor mir sehe ich die Zweifel vieler Fach-Kollegen, frage mich: Darf man methodisch von heute nach rückwärts schliessen? Ich denke, man sollte es ausprobieren – zur Wissenschaft gehört auch das Experiment. «Alles ist nur Annäherung. Ein detektivisches Unterfangen. Ein feingesponnenes Netz an Indizien», sagt Venè.

Der Blick fällt auf ein Plakat: auf das Gesicht eines jungen Mannes – ein Gesicht der Piazza. Carlo Rossi könnte es sein. Piero hat ihn als heiligen Giuliano dargestellt. Das Bild hängt im Museo Civico in Sansepolcro. Ich erinnere mich an die Szene, als ich diesen Gesichtsausdruck zum erstenmal in der Realität mit Bewusstsein beobachtete: auf dem Platz, in der Mittagsstille – ich sah zwei alte Männer nebeneinanderstehen, wortlos, ihre Gesichter spiegelten Zurückhaltung – eine Bescheidenheit, ein kluges, abwartendes Überlegen, wie es die Ost-Toskaner schätzen, und zugleich ein entwickeltes Selbstwertgefühl. Unbewegt – aber ihre Augen sind ausserordentlich scharf und beweglich.

Ich studiere das gemalte Gesicht genauer. Piero stellt es wie eine feine dünne Schale – wie die erdokerfarbenen geputzten Häuserwände der Piazza – dar. Es macht Aussenraum um sich herum sichtbar – und ähnlich auch einen Innenraum. Er ist mit leisem Atem gefüllt, der zugleich Kraft und Selbstbewusstsein besitzt.

Verbale und visuelle Sprache laufen parallel, sind sich ähnlich, drücken beide die gleichen Empfindungen und Verhaltensweisen aus. In beiden finde ich, was Pieros Umriss-Linien zeigen: Weichheit und Präzision – eine eigentümliche Verbindung von zwei Charakteren.

In der Weichheit drückt sich eine Umgangsweise mit der eigenen Natur und mit anderen Menschen aus: Anteilnahme, Zuwendung, Vertrauen. In der Präzision zeigt sich das Interesse, die Realität sehr genau zu erfahren und genaue Mitteilungen über sie zu machen. Es ist ein Zusammenhang von Liebe und Realismus, Gefühl und Verstand. Er führt zur Kombination von Wissenschaft und Bildpoesie. Ein anderer Toskaner, Leonardo da Vinci, hat dies in seinem Tagebuch sinngemäss so ausgedrückt: Wenn du die Realität liebst, siehst du mehr; dann hat dein Erkenntnis-Interesse ein tiefes Motiv. Und wenn du mehr davon weisst, liebst du sie mehr. Tatsächlich sind Pieros Bilder eine weit-

reichende wissenschaftliche Aufklärung und zugleich Poesie.

Sansepolcro

Ein Schild: «Sansepolcro – Stadt des Piero della Francesca». Der Ort hat eine frühe und lange demokratische Tradition – als *Comune libero*, als Oppositions-Punkt gegen die Medici-Fürsten, als Partisanen-Untergrund gegen die Deutschen. An der gewundenen Hauptstrasse und an einer Folge von Plätzen kappte die Volksbewegung demonstrativ die hochmütigen Wohntürme der Reichen.

Hier also hat Piero den grössten Teil seines Lebens verbracht – offensichtlich mit derselben Anhänglichkeit an den Ort, wie es meine Freunde für sich selbst schildern. Er bleibt nicht an den Höfen. Wir wissen nicht, ob er die Wahl hat, ob ihm dauerhafte Angebote gemacht werden. Offensichtlich steht er zwischen den Ebenen der städtischen Zunft und dem Hofkünstler.

In Sansepolcro erhält Piero seine ersten grösseren Aufträge – und immer wieder einen, was zeigt, dass er angesehen ist. Für S. Agostino, gleich hinter dem Stadttor, malt er den Hauptaltar (versprengt nach Lissabon, London, New York, Mailand, Washington) und den S. Giuliano (Museo Civico), für die Abteikirche der Kamaldulenser eine Taufe (London) und ein Madonnen-Fresco (nicht erhalten), für das Krankenhaus der Bruderschaft der Misericordia den grossen Altar der Schutzmantel-Madonna (Museo Civico) und ein Fresco (nicht erhalten), für das Rathaus die Auferstehung und den S. Ludovico (beide im Museo Civico).

In der Via Niccolò Aggiunti 71 steht das Gebäude, das als Pieros Wohnhaus gilt. Lange Zeit verfiel es vor sich hin. Jetzt restauriert es die Stadt, um dort ein Domizil für «Piero-Studien» einzurichten.

Sansepolcro ist eine leise Stadt, ohne Hetze, ruhig, gelassen. In Gruppen stehen Männer auf Strassen und Plätzen. Man hört Stimmen – weich, sonor. Stehen und Sich-Bewegen sind vitale Erlebnisse auf Platz und Strasse. Dieser Lust nehmen sich die toskanischen Stadt-demokratien schon früh an: Mit hohen Kosten lassen sie weite Stadtbereiche pflästern. Masaccio beobachtete Stehen und Gehen – bei ihm lernte Piero seine Artikulationsfähigkeit für ihre Darstellung. Archaisch hat man Pieros Gestalten genannt. Der Schauspieler Fritz Kahle erklärt ihr Stehen aus der Erfahrung des Theaters: «Die Bewegung entwickelt sich aus grosser Ruhe, aus der Stille. Im

Kontrast wird sie erst gut sichtbar.»
«Aus dem Alltagsleben stammen die Gesten von Pieros Figuren», meint Celestino Ghignoni. Sie sind - ähnlich wie das gesprochene toskanische Italienisch - deutlich, klar, präzise artikuliert, hervorragend verständlich. Und stets öffentlich - wie

Fortsetzung Seite 15

auf der Piazza; man darf aus einiger Entfernung an ihnen teilnehmen. Piero als Psychologe? Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Piet van Strien, Professor für Allgemeine Psychologie an der Universität Groningen - an seine Überraschung beim Lesen von Bildern, beim Herausfinden, wie fruchtbar Psychologie dabei angewandt werden kann. Zwei miteinander verbundene Charaktere des Verhaltens findet Piero in den Strassenräumen und lernt, sie in seinen Bildern zu gestalten: Die Atmosphäre ist alltäglich lässig und zugleich etwas gehoben, fast feierlich.

Am östlichen Teil der Hauptstrasse wohnte einst die Familie Pieros, ist der Vater Handwerker, führen die Brüder sein Geschäft weiter, lebt wohl auch Piero in der Familie seiner Brüder, unverheiratet, isst, wie in der Grossfamilie üblich, mit am Tisch. In einem der Nachbarhäuser findet man die Stadtbibliothek, in den schönen hohen Räumen eines Palazzo. Francesco Comanducci zeigt mir die Publikation von Pieros theoretischen Zeichnungen. «Er hat genau über die Wahrnehmbarkeit von Figuren von unten, von oben und von ganz oben nachgedacht.» Offensichtlich sucht Piero die präziseste Kenntnis dieser Erde, genau dieser Erde - so misst er die Realität nach, die Ansichten von Köpfen, ihre Drehungen, selbst komplizierte Verschiebungen in mehreren Achsen. Er glaubt, ihre Details in ganzen Zahlenreihen erfassen zu können. Und er baut beim Entwerfen die Köpfe in dieser Weise auf. Genau muss auf seinen Bildern alles sein - so präzise, wie es zu seiner Zeit in Sansepolcro zugeht, einer Stadt solider Handwerker und Kaufleute, die sich aufs Rechnen verstehen und für die Piero schliesslich, am Ende seines Lebens mit der Lust für das reale Leben seiner Umgebung, sogar ein kaufmännisches Rechenlehrbuch schreibt.

Auf der Piazza, vor dem mittelalterlichen Palazzo del Podestà mit den Wappen der Stadtdirektoren, diskutiere ich lange mit Ivano del Furia, dem Bürgermeister. Wir gehen unter dem Bogen hindurch zum Museo Civico, zum historischen Saal des Grossen Rates. Ottorino Goretti, des Bürgermeisters Vorgänger, hat

dieses Ambiente und das Museum ausserordentlich schön ausbauen lassen, allen Widerständen, vor allem aus der zentralen Kultus-Bürokratie Roms, zum Trotz, allein mit den Mitteln der Stadt. Es ist nicht nur ein von Menschen aus aller Welt besuchtes Museum, sondern auch ein Ort der toskanischen Demokratie-Geschichte. Auch der Maler Piero kommt ins Parlament. 1442. Vieles spricht dafür, dass er der Volksbewegung angehört. Wohl in diesen Zusammenhängen erhält Piero den Auftrag, für den Ratssaal ein grosses Fresko-Bild zu malen.

Die Abgeordneten haben es vor Augen. Lachend kommt Franzisca Fabbri auf die Idee, die schlafenden Grabwächter mit ihnen zu vergleichen - ob Bürgermeister Ivano del Furia sie weckt?

Die biblische Szene weist auf die andere Seite des Platzes, auf die Abteikirche. Die dort aufbewahrte Reliquie des heiligen Grabes gab der Stadt ihren Namen: Sansepolcro. Pieros Malerei macht das Nichtschaubare anschaulich, als Grab-Szene, und zugleich zum Stadt-Symbol.

Das Bild besitzt weitere Schichten. Ausser dem römischen Gewand von Jesus stammen alle Details aus der Umwelt des Malers. Offensichtlich geht es weniger um Geschichte als um Gegenwart: um das «Hier und Jetzt». Ist das biblische Ereignis nur der erste Anlaufpunkt für weitere Beobachtungen, Themen, Probleme, Aufrufe? Ist es ein «Umweg» - etwa wie ein Gedicht die Liebe durch Vergleiche ausdrückt? Jesus erscheint zugleich als Mensch. Das ist die oft verschüttete Kern-Wahrheit der Bibel. Sie spricht davon, dass man Gott in seinen Mitmenschen findet. Leon Battista Alberti, ein Zeitgenosse Pieros und wichtigster toskanischer Kunsttheoretiker, artikuliert offensichtlich das weitverbreitete toskanische Bewusstsein: «Der Mensch ist das Mass aller Dinge.» Piero nimmt es geradezu wörtlich: Die Figuren des Bildes sind lebensgross.

Wir haben, nach der Säkularisierung, Schwierigkeiten, diese doppelschichtige Struktur zu begreifen, die zu Pieros Zeit nicht aufgetrennt wird - und die heute noch in der toskanischen Bevölkerung, auch bei den vielen Kommunisten, als Bewusstseinsform lebendig ist. Die Heiligen erscheinen wie alltägliche Zeitgenossen und umgekehrt besitzen die Zeitgenossen eine ähnliche Würde wie die der Heiligen. So könnte man die Figuren in Pieros vielen Bildern entschlüsseln. Die Madonnen sind zugleich die jungen

Frauen von nebenan, die Freundinnen, Schwestern, Geliebten, Mütter - vielschichtige Bilder der Frau. Wohl zu Ehren seiner Mutter, vielleicht aber auch der Mutter selbst, malt Piero in Monterchi, einige Stunden entfernt, die «Schwangere Madonna» - eine Frau aus dem Alltag, ein seltenes, ja ein Tabu-Thema. Real Erlebtes wird in traumartigen Symbolen dargestellt und dann meditierend betrachtet - so arbeitet Piero; ganz ähnlich arbeiten auch unsere Köpfe im Alltagsleben; und Literaten.

Der Künstler versteht sich zugleich als Wissenschaftler und als Darsteller. Hier in der Toskana erarbeiten Piero und viele seiner Kollegen, vor allem später Leonardo da Vinci, die Grundlagen unserer heutigen realistisch orientierten Bewusstheit. Piero beobachtet die Schwere der Körper und die Energie, die sie aufrichtet, die Bewegungen aus sich heraus lenkt, aus einem zentralen Atemstrom - man kann es an sich selbst ausprobieren: ein schönes freies Gefühl, aufrecht zu stehen, zu gehen, in seiner Umgebung souverän zu sein - ihr nicht mehr wie im Mittelalter ausgeliefert, klein, umschlungen, winzig zu sein, sondern als Mensch vor sich und den anderen etwas zu gelten. Keineswegs aufdringlich, nicht überheblich. Der Mann vor uns ist kein Held - wir könnten an seiner Stelle stehen.

Piero treibt das Neue, die Konkretheit, noch weiter. Die Gestalten stehen nicht mehr beliebig irgendwo im Raum, sondern nun werden ihre Bezüge zueinander und zu uns präzise dargestellt - mit Hilfe der Perspektive. Piero zählt zu deren wichtigsten Praktikern und Theoretikern. Perspektive bedeutet: hier stehst du und da stehen sie - in Zusammenhängen genau wie auf der Strasse. Nun lassen sich Nähe, Intimität, Beieinander, Entfernung, die näherkommende Bewegung ausdrücken. Die Perspektive beseitigt den Graben zwischen dem Raum des Bildes und dem Raum der Zuschauer. Sie macht beide Räume ähnlich, schafft Zusammengehörigkeit. Sie gibt uns das Gefühl, dass wir mit unseren Füßen zu den Figuren gehen können; und dass auch jene uns erreichen.

Überraschend für uns besteht das Bild jedoch aus zwei Perspektiven. Wer einst von der Piazza über die Treppe den Ratssaal betritt, den zieht die Perspektive der rahmenden Säulen des Bildes an. Die zweite Perspektive, die der Figuren, legt uns nahe, uns in die Mitte des Raumes zu stellen, rund sieben Meter vom Bild entfernt. Von hier aus wird es erst logisch; und mit Hilfe der

hervorragenden Architektur des Saales, die wir wie unseren Atemraum empfinden, können wir uns nun ähnlich souverän fühlen wie der Mann in Pieros Bild: frei und aufrecht stehend und ihm zugewandt – wie auf einem Platz.

Man darf diese frühe Perspektive als ein Mittel ansehen, das in der Lage ist, die im Alltag entwickelte Intensität der Kommunikation nun auch im Bild darzustellen. Dies bedeutet, dass sie nicht nur naiv erlebt wird, sondern nun bewusst und damit gestaltbar ist. Hier ermöglichen die beiden Perspektiven, weil ihnen das Zwanghafte des späteren Gebrauchs der Perspektive fehlt, noch das Gehen, die Bewegung des Zuschauers. Übrigens auch die Chor-Bilder in Arezzo, deren Perspektivpunkt absichtsvoll seitlich verschoben ist. Erst später wird die Perspektive den Betrachter auf einen Punkt festlegen und damit aufs reine Schauen.

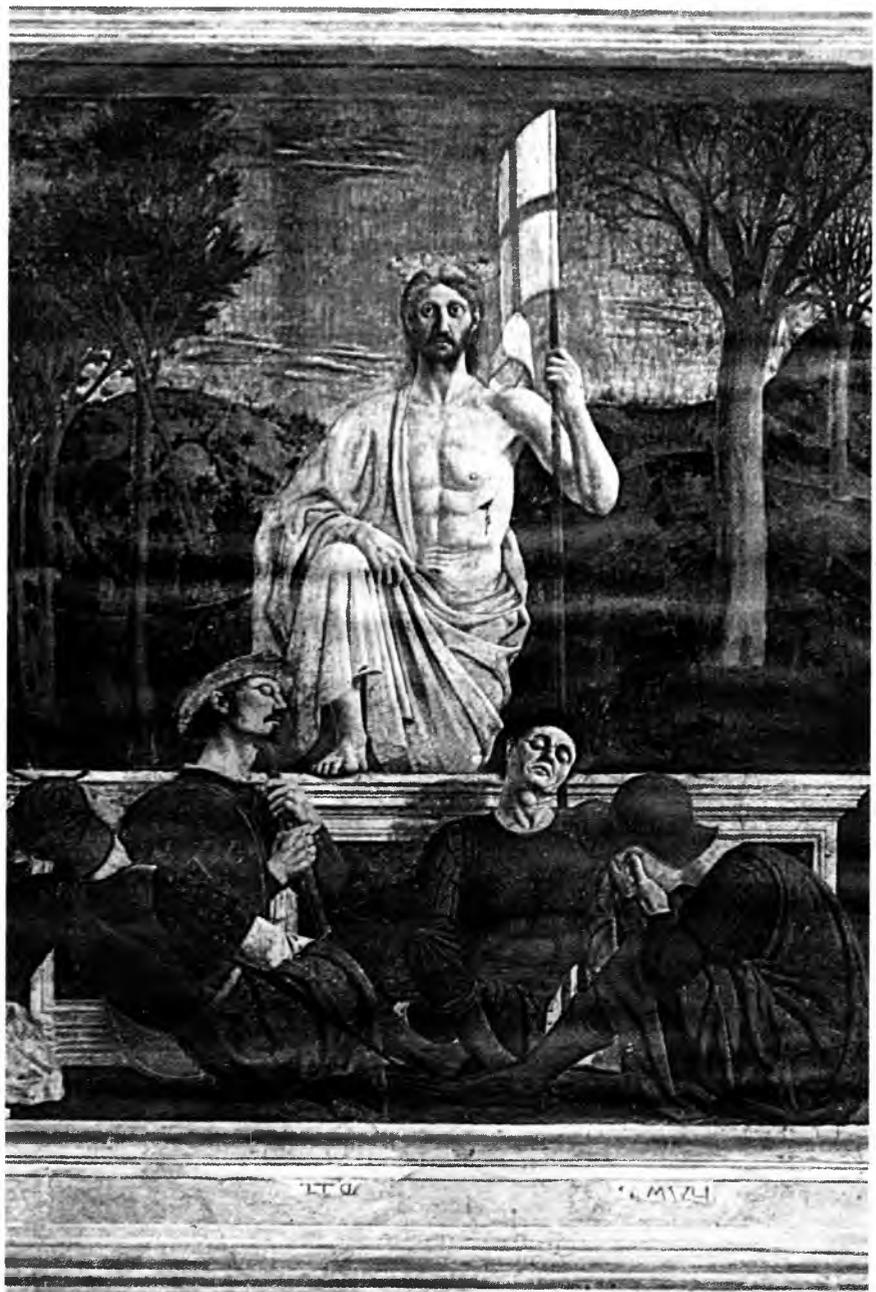
Die frühe Perspektive stammt noch aus der Sache; sie geht aus dem Konkreten selbst hervor – erst später wird sie zu einer Mechanik, zu einem verselbständigten, abstrakten, geometrischen, vereinheitlichten Raum, der sich das Konkrete unterwirft. Erst in der Ingenieur-Kultur der Industrialisierung wird die Perspektive gelenkt vom kalten Interesse an einer mechanistischen Erfahrung der Welt. Den Verzicht auf Perspektive in Bereichen der Kunst des 20. Jahrhunderts darf man als Protest sehen.

Alpe della Luna

Wenn wir das Museum verlassen, an der Buitoni-Fabrik vorbeigehen, östlich der Stadtmauer nach Montagna abzweigen, können wir Pieros Weg in die Landschaft der Alpe della Luna, die er im Ratssaal-Bild malt, verfolgen. Er malt die ausgeschwemmten, abgewaschenen Flächen, die Verkarstung, ein Umwelt-Problem, das heute noch existiert, Steineichen, den kargen Buschwald mit seinen Krüppelbäumchen – ausgebleicht, staubüberzogen, blass, in asphaltartigem Grau mit einer Wendung ins dunkle Olivgrün, gedeckte Sandfarben – ein Spektrum an erdigen Tönen. Piero greift die Spezifik der Landschaft des oberen Tiber-Tales auf, die sich von anderen Zonen der Toskana unterscheidet: das Spröde und gleichzeitig Zugewandte. Historisch arbeitende Agrar-Soziologen könnten das Bild Pieros und weitere von ihm als Zeit-Dokument benutzen. Ähnlich sieht es hinter Pieve S. Stefano auf dem Weg nach Cesena aus.

Wenn wir den Weg ins Gebirge kurz vor Sonnenaufgang machen, können wir auch die eigentümliche Stimmung des Ratssaal-Bildes wiederfinden: die Erfahrung des frühen Morgens – damals stehen alle Leute um diese Zeit auf. Daher wird sie so oft gemalt. Es ist ein Zustand zwischen Schlaf und Wachheit; gereinigt; noch nicht sehr aktiv, aber aufnahmefähig und sensi-

bel für die Aussenwelt. Licht und Farben sind gleichmässig, weich, fein nuanciert. Die aufkeimende Helle weckt Vertrauen und Hoffnung. Die Ikonographie verstärkt es: Die linke Baumreihe besitzt kein Laub mehr – im Winter; die rechten Steineichen erhalten ihr Grün – als Symbol des Frühlings, der Auferstehung, aber auch des konkreten Lebens.



Das Auferstehungsfresco, das zugleich Stadtsymbol ist, im Rathaussaal von Sansepolcro.



Piazza in Anghiari mit Stradone und Blick übers Tibertal nach Sansepolcro.

Photos Jürgen Heinemann



Plakatwand in Anghiari während des Kongresses über Piero della Francesca als Theoretiker.



Links: Bild eines Trompeters aus der Chosroe-Schlacht in San Francesco in Arezzo und rechts der Heilige Julian, Museo Civico in Sansepolcro, Gesichter, wie sie einem noch heute auf der Piazza begegnen.

Basler Magazin

Politisch-kulturelle Weekend-Beilage der Basler Zeitung

Nummer 7

Basel, Samstag, 18. Februar 1984

Alter

So alt werden wie Methusalem mag heute schon mancher nicht mehr: Die Aussichten auf eine Zukunft, die von düsteren Fragezeichen verfinstert zu sein scheint, lassen solche Wünsche vorab bei jüngeren Leuten schon gar nicht erst aufkommen. Doch je mehr der Becher des irdischen Lebens zur Neige geht, desto eher nimmt man offensichtlich die Bürde des Alters gerne auf.

Noch vor hundert Jahren, das heisst nicht mehr als zwei, drei Generationen zuvor, war die Vorstellung vom Altwerden in Mitteleuropa in ganz andere Dimensionen gebettet. Nicht nur eine höhere Kindersterblichkeit, sondern auch eine ganz allgemein wesentlich geringer entwickelte Medizin liessen in jenen Zeiten ein statistisches Durchschnittsalter entstehen, das gut die Hälfte der heutigen Lebenserwartung ausmachte. Die Wohnbevölkerung hat sich in der Folge daher nicht nur in der Schweiz

altersmässig stark nach oben entwickelt. Problemlos ist diese Entwicklung freilich nicht vor sich gegangen. Ganz abgesehen von der allgemeinen sozialen Vereinsamung im Zug des Verfalls der tradierten Werte und Ordnungen stellt die Umstrukturierung auch ganz neue Herausforderungen an die Medizin und die medizinische Forschung. Wie die Chemiestadt Basel einmal mehr ganz wesentliche Pionierarbeit auch auf diesem Gebiet leistet, macht der folgende Bericht anschaulich. Gérard Wirtz



Fliegende Bilder

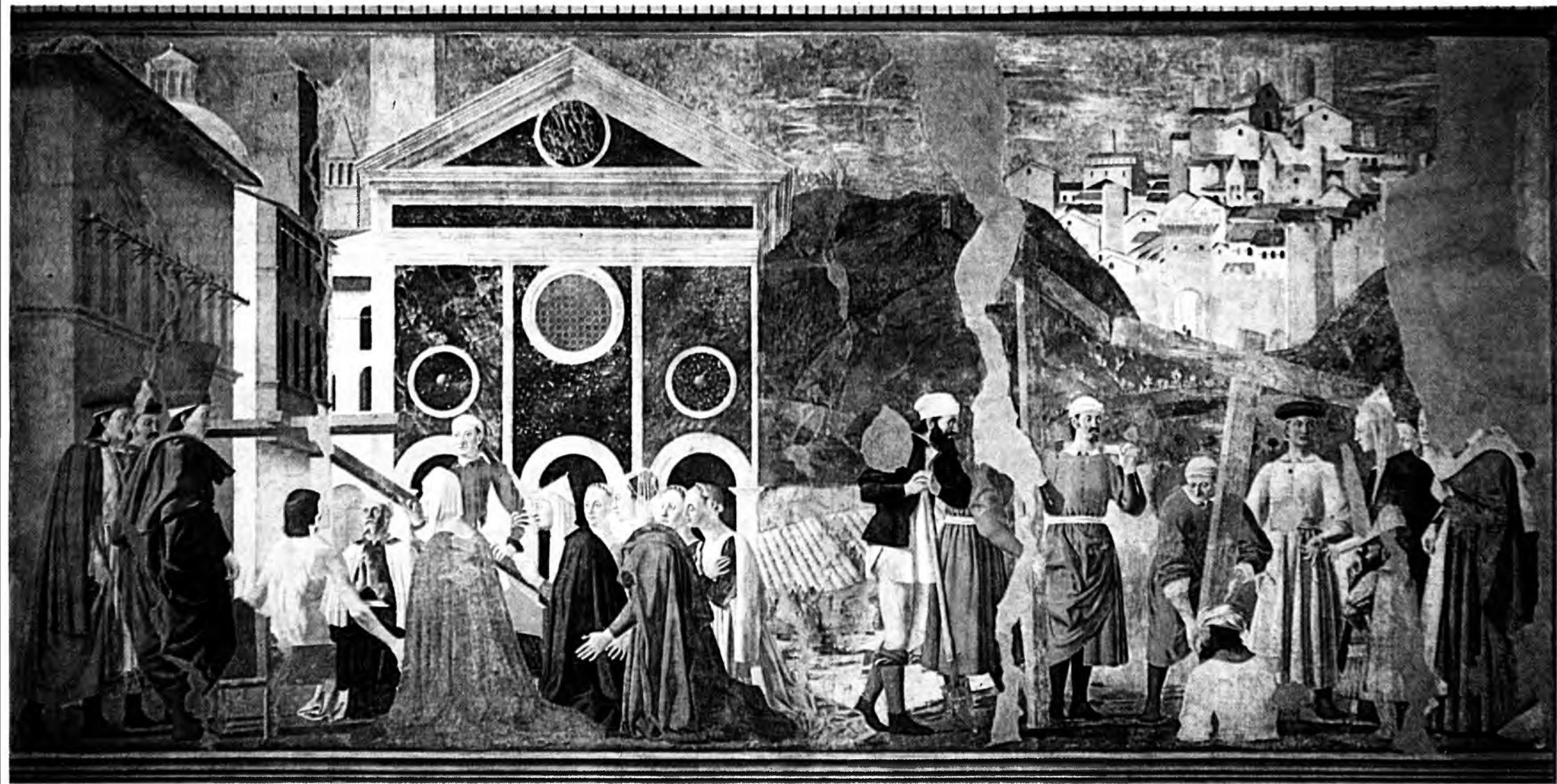
Kunst, die nicht in Galerien und Museen an der Wand hängt, sondern, für einmal, am Himmel. Ein ungewöhnlicher Ort, auch wenn man seit einiger Zeit beobachten kann, wie die Kunst neue Orte sucht, um sich zu manifestieren. Diesmal haben Künstler auf der Nordseeinsel Föhr Drachen steigen lassen, nicht als Spielzeuge, wohlverstanden, sondern künstlerische Schöpfungen.

Seite 9



Piero della Francesca

Keine kunsthistorische Perlenkette lässt ihn aus: den Frührenaissance-Maler Piero della Francesca aus Sansepolcro, der u.a. den Freskenzyklus mit der Heilig-Kreuz-Legende in der Franziskuskirche von Arezzo schuf. Der Kunsthistoriker Roland Günter schildert den Maler und seine Welt auf eine Weise, die uns den Künstler nahe bringt; sein Aufsatz enthält auch eine Reihe neuer wissenschaftlicher Thesen. S. 12/13/15



Kreuzlegende, San Francesco in Arezzo. Links werden die 3 Kreuze von Golgatha gefunden, im Hintergrund die Stadt Arezzo. Rechts die Piazza San Francesco, durch ein Wunder wird unter den drei Kreuzen das Kreuz Christi identifiziert.