

Eine Kindheitserinnerung
von Piero della Francesca

Hubert Damisch

Eine Kindheitserinnerung von
Piero della Francesca

Aus dem Französischen von
Heinz Jatho

diaphanes

Titel der französischen Originalausgabe:

Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca

© Editions du Seuil, Paris 1997

La Librairie du XXI^e siècle, dirigée par Maurice Olender

Dieses Werk wurde veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung
des französischen Kulturministeriums – Centre national du livre

Ouvrage publié avec l'aide du Ministère français de la Culture –

Centre national du livre



1. Auflage

ISBN 978-3-03734-327-2

© diaphanes Zürich 2015

Alle Rechte vorbehalten

www.diaphanes.net

Umschlag, Layout, Satz: zedit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Titelabbildung: Piero della Francesca: *Madonna del Parto*, 1450/75,
Museo della Madonna del Parto Monterchi, Arezzo, Credit: Alinari, Florenz.

*Und dann lassen wir gefälligst meine Mutter
aus diesen Geschichten heraus, wenn Sie gestatten.*

Samuel Beckett, *Molloy*

Kapitel 1

Eigentlich müsste der Titel dieses Essays ohne Weiteres seine Zueignung erkennen lassen, auch wenn der Abstand zwischen einer Erinnerung, die aus den ersten Jahren aufsteigt, und einem Werk der Malerei, das in seiner Machart einer Kindheitserinnerung gleichkäme, von Anfang an markiert ist. Auf der einen Seite die Fabel vom Geier, die Freud in den Schriften Leonardo da Vincis ausgemacht haben will und die ihm als Ausgangspunkt für jenes – von den meisten Kunsthistorikern abgelehnte – Hauptwerk der »Konstruktionen in der Analyse« diente, das *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* darstellt: ein in der Tat zweifelhaftes, unwahrscheinliches Werk, in dem jedoch, ganz unabhängig von der Triftigkeit und der historischen Fundiertheit dieser Konstruktion, »die Hand eines Meisters« erkennbar ist, wie Meyer Schapiro (auch wenn er es an Kritik nicht fehlen ließ) sagen konnte.¹ Und auf der anderen Seite ein Werk von Piero della Francesca,

1 Meyer Schapiro: »Leonardo and Freud: An Art-Historical Study«, in: *The Journal of the History of Ideas*, Bd. XVII, Nr. 2 (1956), S. 147; wieder abgedruckt in: Meyer Schapiro: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society. Selected Papers*, New York 1994, S. 153.

dessen analytische Implikationen in dem Echo zum Ausdruck kommen, das es im individuellen ebenso wie im kollektiven Gedächtnis hervorrufen kann: keine Kindheitserinnerung *des* Piero della Francesca, sondern wohlgemerkt eine *von* Piero della Francesca, wobei der Akzent weniger auf der Zugehörigkeitsrelation liegt als auf der Urheberschaft.

Dies ist mehr als eine Nuance, und sie ist umso wichtiger, als nach seinem fünfhundertsten Todestag, nach den Feiern, den gelehrten Begegnungen, den Publikationen jeder Art, ebenso wie nach den aus diesem Anlass vorgenommenen Restaurierungsarbeiten, der Name Piero della Francesca an eine diskursive Figur appelliert, die sich von der, die die Substanz von Freuds Essay über Leonardo da Vinci ausmacht, erheblich unterscheidet: desselben Leonardo, den bereits Vasari als einen von Zweifeln geplagten, stets mit sich unzufriedenen Künstler präsentiert, dessen Hauptwerke das Zeichen des Unfertigen trügen, sei doch das schöpferische Vermögen in ihm durch eine zügellose Neugier oder, wie Freud schreibt, einen »Wissensdrang«, einen »Forschungstrieb«, der in ihm immer verschlingender und beherrschender wurde und ihn am Ende ganz ausfüllte, gestört, getrübt, ja unterdrückt und vielleicht gehemmt gewesen.² Dagegen ist der Name Piero della Francesca heute weniger der Index eines Mannes oder einer Persönlichkeit als der eines Werks. Eines Werks, dem bis in das, was es an Lückenhaftem und Fragilem, in seinem kostbarsten Teil an unheilbar Bedrohtem hat, eine Sicherheit, eine Autorität, eine Bestimmtheit ohnegleichen innezuwohnen scheint und in dem für das, was Freud die »Vorbildlich-

2 Sigmund Freud: »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Frankfurt 1978, S. 141f.

keit des nicht Fertigwerdens« nannte, offenbar kein Platz ist.³ Was die römischen Arbeiten Pieros betrifft, so ist die Wahrheit offenbar schwer zu ermitteln, wenn man von den 1913 in Sa. Maria Maggiore entdeckten Freskenresten absieht, die Roberto Longhi ihm zumindest in einer methodischen

3 Die Idee, dass das »nicht Fertigwerden« (das nicht zu verwechseln ist mit dem *non finito*) in dem Maß, wie es von einer Hemmung im Stadium der Ausführung herrührte, den markantesten Zug des »exemplarischen« Falls, den Leonardo für Freud darstellte, bildete, steht am Anfang einer Arbeit, die als Projekt auf die imperialistischste Epoche der Psychoanalyse zurückgeht, als deren Schöpfer an Jung schreiben konnte: »Es freut mich, dass Sie meine Überzeugung teilen, die Mythologie müsste ganz von uns erobert werden.« Im Übrigen brauche man, über die Vorstöße von Abraham und Rank hinaus, »Männer, Arbeiter für weitere Feldzüge«: »Auch die Biographik muss unser werden.« Freud hatte keine Scheu, in demselben Brief seine Analyse des »Falls« Leonardo anzuführen, in der er einen ersten Schritt in diese Richtung sah: »Seit ich zurück bin, habe ich erst einen Einfall gehabt. Das Charakterrätsel Leonardos da Vinci ist mir plötzlich durchsichtig geworden. Aber das Material über Leonardo ist so spärlich, dass ich daran verzweifle, meine gute Überzeugung anderen fassbar darzustellen.« Aber wenn er mit Ungeduld auf ein Werk wartete, das ihm zusätzliche Informationen über Leonardos Jugend liefern sollte, dann nicht um die Fundiertheit seiner Deutung zu prüfen und sie besser zu stützen, sondern nur, um ihr mehr Überzeugungskraft zu geben. Denn das ist das »Geheimnis«, das er glaubte, Jung enthüllen zu können: »Erinnern Sie sich meiner Bemerkung in den »Infantilen Sexualtheorien« über das notwendige Fehlschlagen dieser primitiven Forschung der Kinder und der lähmenden Wirkung, die von diesem ersten Misserfolg ausgehe? Lesen Sie die Worte nach; sie waren damals noch nicht so ernsthaft verstanden, wie ich sie jetzt verstehe. Nun so einer, der so früh seine Sexualität in Wissstrieb umgesetzt hat und an der Vorbildlichkeit des nicht Fertigwerdens hängen geblieben ist, ist auch der große Leonardo, der sexuell inaktiv oder homosexuell war«, Brief vom 14. 10. 1909 an C. G. Jung in: *Sigmund Freud – C.G. Jung, Briefwechsel*, hg. v. William McGuire und Wolfgang Sauerländer, Frankfurt/M. 1974, S. 280–281. Was darauf hinausliefe, in diesem Zug ein Symptom, einen pathologischen Zug zu erkennen, und vielleicht noch mehr: das Indiz einer »Methode« im Sinne Valéry's?

Hypothese zuzuschreiben versucht hat (was, über die eines Corpus, auf die für uns zentrale Idee der »Konstruktion« verweist).⁴ Aber wenn die Fresken von Arezzo nach und nach in einem feinfarbigem Nebel verblassen, ist die Ursache dafür nicht allein technischer Art, wie es umgekehrt bei der *Schlacht von Anghiari* oder dem *Abendmahl* Leonardos der Fall wäre: Jene ist seit dem siebzehnten Jahrhundert verschwunden; von diesem sind heute nur noch ein paar Spuren übrig, die umso faszinierender sind, als sie, anders als die »hyperrealistischen« Restitutionen der kalifornischen Wachsfiguren-Museen, der Phantasie freie Bahn lassen.⁵

Der Glanz, der den Namen Piero della Francesca heute in der Kunstgeschichte umgibt, die Klarheit, das Gefühl von Vollendung und Dauer, das von seinem Werk ausgeht, haben allerdings etwas Trügerisches. Gewiss war die Linearperspektive, die ihn so lange beschäftigt hat, mindestens prinzipiell keine Angelegenheit des Dunkels, sondern verlangte, um ihre volle Wirkung erzielen zu können, im Gegenteil das volle Sonnenlicht sowie eine Qualität der »Scharfeinstellung«, zumindest jedoch eine Deutlichkeit des Bildes und eine Genauigkeit der graphischen Konstruktion, die zur Verschwommenheit der »atmosphärisch« genannten Perspektive, dem *sfumato*, in dem bei Leonardo die Ferne badet, im Gegensatz standen. Zweifellos besitzen die Figuren Pieros diese monumentale Gelassenheit, diesen paradoxen Anschein von Archaismus in Verbindung mit einer zwingenden Metrik,

4 Roberto Longhi: *Piero della Francesca* (1927), in: *Œuvres complètes*, Bd. III, Florenz 1980, S. 196.

5 Wann werden wir in einem Wachsfiguren-Museum eine Restitution von Pieros *Geißelung* finden?

die an ein sehr weit zurückliegendes Altertum anzuknüpfen scheint, ein Altertum, das Longhi nicht zögerte, »ägyptisch« oder »etruskisch« zu nennen und in dem er den Beweis für ein unterirdisches Fortdauern einer unvordenklichen figurativen Tradition sah, deren Wiederkehr zu einem bestimmten Zeitpunkt einem entscheidenden Moment in der Geschichte der künstlerischen Schöpfung entsprochen hätte.⁶ Das physiognomische Rätsel der Mona Lisa ist hier fern. Und doch ist um die Figuren und selbst die Kompositionen Pieros immer ein Stück Geheimnis, das regelmäßig mit dem subtilsten Spiel der Perspektive einhergeht. Und das, ob es sich um die *Geißelung Christi* von Urbino handelt, die man übereinstimmend in die Jahre um 1445–1450 datiert (also vor den großen Zyklus von Arezzo) und in der die strenge Kohärenz der geometrischen Konstruktion die erhebliche Tiefendifferenz zwischen den beiden Teilen der Szene – ihnen würden zwei Zeiten, wenn nicht zwei Zeitlichkeiten, die der Evangeliums-Erzählung und die der zeitgenössischen Geschichte, entsprechen – nur umso auffälliger macht; oder um die *Verkündigung* von Perugia, in der die Restitution der Grundfläche, soweit man sie für triftig halten kann, zeigen würde, dass sich zwischen die Jungfrau und den Verkündigungengel ihr gegenüber auf seltsame Weise eine kompakte Gruppe von Säulen schiebt;⁷ oder um die späte *Pala Montefeltre* der Brera, die absichtlich so arrangiert ist, dass das Ei in der Apsis von vorn gesehen über der in der Vierung des Querschiffs thronenden Jungfrau aufgehängt zu sein scheint: mit der Folge, dass, was

6 Longhi: *Piero della Francesca*, a.a.O., S. 31.

7 Thomas Martone: »Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto«, in: *Piero teorico dell'arte*, hg. v. Omar Calabrese, Rom 1985, Abb. 60–64.

ein Straußenei sein könnte, durch den Distanzeffekt auf die Dimensionen eines Enteneis schrumpft.⁸ Abgesehen davon, dass Piero wohl nicht nur der Maler gewesen ist, den man kennt. Der von ihm hinterlassene große Traktat *De prospectiva pingendi* mochte durchaus zu einem der Grundelemente seiner Kunst in Beziehung stehen: Aber er referiert kaum auf die Malerei, sondern zeugt im Gegenteil von einer Passion für Geometrie und Mathematik, die bei einem Künstler, der durch nichts für diese Art von Arbeit prädisponiert zu sein schien, überraschen kann, und dessen Werk den Ruhm, in dem es heute strahlt, nach der Zeit Vasaris erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wieder erlangen sollte: Also paradoxerweise zu dem Zeitpunkt, da die moderne Malerei unter dem Eindruck Cézannes und des Kubismus den Anspruch erheben konnte, mit der als »wissenschaftlich« deklarierten Perspektive Schluss gemacht zu haben.

Freud macht sich zum Echo der Worte, die Vasari dem sterbenden Leonardo in den Mund gelegt hat, als dieser, im Angesicht des Todes und das Fortschreiten seines Leidens mit Distanz beschreibend, bereut haben soll, seine Kunst nicht, so wie er es hätte tun sollen, ausgeübt und so Gott und die Menschen beleidigt zu haben.⁹ Aber nur, um sofort anzumerken, dass »diese Erzählung«, wenn es ihr auch an Wahr-

8 Millard Meiss: »La Sacra Conversazione di Piero della Francesca«, in: *Quaderni di Brera* 1, Florenz 1971. Zur Frage des Eis und zu einigen Ergänzungen der Arbeit von 1971, vgl. Meiss: *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, S. 105–147.

9 »Egli per reverenza, rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell'arte come si conveniva«, Giorgio Vasari: »Vita di Leonardo da Vinci«, in: *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*,