

## Ausstellungsrundgang

Wenn es wahr ist, dass Piero della Francesca bereits früh zu reisen begann und sein ganzes Leben lang viel Zeit an den wichtigsten Höfen Mittelitaliens und der Adria verbrachte, so ist auch sicher, dass er sich nie endgültig an einen Herrn gebunden und stets eine enge Beziehung mit seiner Geburtsstadt aufrecht erhalten hat, so dass er sogar seine Werke mit „*Pietro da Borgo*“ („Pietro aus dem Dorf“) zeichnete, als ob er mit Stolz seine Herkunft unterstreichen wollte.

Und *Petrus de Burgo* heißt auch der erste Abschnitt der Ausstellung, in dem die charakterisierenden Züge der Figur des Meisters und seiner Poetik so wie die Verbindung mit seiner Heimat gleich durch drei Schlüsselwerke eingegeben werden: die *Madonna mit dem Kind*, das erste Werk Pieros, das nach über fünfzig Jahren Abwesenheit in einer Privatsammlung aufgefunden wurde, das in den sechziger Jahren ausgeführte *Abakus-Traktat* und der *Heilige Hieronymus mit Girolamo Amadi*, das von der Galerie der Accademia Venedig ausgeliehen wurde und um Ende der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert werden kann.

Das früher zur Sammlung Contini gehörende faszinierende Altarbild der *Madonna*, das sowohl Longhi als auch Salmi als Frühwerk des blutjungen Pieros betrachtet hatten – was heute, angesichts dessen, was man über das Geburtsdatum des Meisters weiß, weit vor der Zusammenarbeit mit Domenico Veneziano bzw. ganz an deren Anfang bedeutet – erscheint nach vielen Jahren, in denen seine Spur verloren gegangen war, in der Ausstellung von Arezzo und trägt dank der unleugbaren Neuheiten des Gemäldes dazu bei, die Rolle Pieros bei der Herausbildung der Kultur um Ferrara und Padua und was er bereits in Florenz gelernt hatte, bevor er nach Ferrara ging, neu zu definieren. Das *Abakus-Traktat*, das in der Ausstellung in den beiden handschriftlichen Ausführungen von damals erscheint – die aus der Biblioteca Medicea Laurenziana und die autografische Version der Zentralen Nationalbibliothek Florenz – weist dagegen gleich auf die bedeutende theoretische Tätigkeit hin, die Piero sein ganzes Leben lang neben der Malerei ausübte.

Der Abakus ist ein Handbuch der Arithmetik und unverzichtbar zum Rechnen, das jedoch auch Probleme der Algebra enthält und ein Kapitel, das den geometrischen Körpern gewidmet ist und das spätere lateinische Traktat vorbereitet. Die Liebe Pietros für die Geometrie und Mathematik geht auf seine Jugend zurück und die Ausbildung, die er als Kind erhalten hatte, als er in den Fächern Unterricht erhielt, die für den Sohn eines Kaufmanns als angemessen gehalten wurden. Und einem Kaufmann aus Sansepolcro ist auch dieser erste Text Pieros gewidmet. Aber seine theoretische Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf die Mathematik und die Suche nach wissenschaftlichen Regeln, die die Wirklichkeit regieren und demzufolge den internen Aufbau der Bilder. Das Bedürfnis nach Harmonie, die Untersuchung der Proportionen, die Anwendung der mathematischen Gesetze bei der Planung der Kunstwerke bilden eine Konstante der künstlerischen Forschung Pieros.

Das Gemälde schließlich mit dem *Heiligen Hieronymus* – in Venedig seit Anfang des 19. Jahrhunderts als Teil der Sammlung Renier – zeigt auf der einen Seite mit der Ansicht von San Sepolcro, das den Horizont beherrscht, wie die Werke Pieros ständig auf die Farben und Landschaften seiner Heimat hinweisen, und auf der anderen Seite die große Verpflichtung des Künstlers gegenüber der flämischen Malerei. Der Gläubige im roten Gewand und von einer Größe, die die des Heiligen vor ihm fast übertrifft – wahrscheinlich die gleiche betende Person unter dem Umhang der *Madonna der Barmherzigkeit* in Sansepolcro – „ist so sehr den flämischen Modellen angelehnt, wie es Pietro nie zuvor getan hat“, während der Künstler niemals wie in diesem Fall ein komplexes Spiel von Licht darstellt: ein weiterer Verweis auf die flämische Malerei. Es ist, wie Paolucci bemerkt, die „sanfte diffuse Helligkeit“ der „Taufe“ von Piero, jetzt in London.

Das erste Mal verlässt Piero seinen Heimatort 1438, um nach Perugia zu fahren und dort mit Domenico Veneziano im Palazzo der Baglioni, der damals herrschenden Familie, zusammenzuarbeiten.

Von Perugia hatte Piero wenig hinzuzulernen. Auch der Sienaer Maler Domenico di Bartolo, der 1433 ein kleines Meisterwerk der Avantgarde vollbracht hatte, die *Madonna der Demut* (in der Ausstellung präsent), musste sich, als er fünf Jahre später in Perugia tätig war, dem Geschmack der traditionellen Gotik beugen.

Was hingegen für den Maler aus Sansepolcro ausschlaggebend war, war seine Verbindung zu Domenico Veneziano, seinem Lehrmeister seit einigen Jahren.

Die Beiden teilten viele gemeinsame Interessen. Beide ergründeten die neue Wissenschaft der Perspektive, beide hatten die nächtliche Welt der Gotik hinter sich gelassen, um helleren, freundlicheren Farben Platz zu machen. Außerdem stammte Domenico aus einer Kultur, die Piero unbekannt war.

In seiner Jugend war Domenico – von dem wir einen großen Teil des Freskos mit dem *Berühmten Mann*

aus der Nationalgalerie Umbriens und ein weiteres bedeutendes im Museum Santa Croce Florenz aufbewahrtes Fresko mit dem Hl. Franziskus und Johannes dem Täufer ausgestellt finden – ein Schüler Pisanellos und mit der raffinierten Kultur der Höfe Norditaliens vertraut, mit denen sich Piero zukünftig konfrontieren sollte. Ein Jahr später wurden 1439 beide Maler mit der Ausschmückung der Kirche Sant’Egidio neben dem Krankenhaus Santa Maria Nuova in Florenz beauftragt. Diese Fresken gingen verloren, in der Ausstellung ist jedoch ein Fragment der Sinopie zu sehen.

Piero befand sich jetzt in der Wiege der Renaissance und die Begegnung mit dem weltstädtischen Klima von Florenz am Ende der dreißiger Jahre bewirkte eine grundlegende Wende in seinem figurativen Werdegang. „Es bedarf keiner großen Vorstellungskraft – schreibt Carlo Bertelli – um sich auszumalen, was er sah und wem er begegnete. Die Meisterwerke der Generation von Brunelleschi, Donatello und Masaccio waren alle dort und Ghiberti Angelico, Luca della Robbia, um nur einige zu nennen, waren mit neuen Aufträgen beschäftigt.“ Außerdem war diese mächtige Stadt für die Sitzungen des ökumenischen Konzils ausgewählt worden, ein Umstand, der Piero die einmalige Gelegenheit gab, die Humanisten zu treffen, die mit Papst Eugen IV. (ebenfalls Humanist und Patron der Künste) gekommen waren, und den Kaiser von Byzanz und seine Gefolgschaft zu bewundern. Der Anblick des byzantinischen Hofes hinterließ einen starken Eindruck bei Piero als aktuelle und lebendige Bezeugung dessen, was der Glanz des römischen Reiches einst gewesen war. Pisanello hatte in Florenz oder ein Jahr zuvor in Ferrara eine Reihe von *Zeichnungen* angefertigt, die das Gewand des Kaisers und seiner Offiziere dokumentieren, mit dem Zweck, eine *Medaille* anzufertigen: Diese kommt aus Paris und ruft in der Ausstellung die Eindrücke ins Gedächtnis, die dieses Ereignis hinterlassen hatte. Später erinnert Piero in der *Geißelung* in den Fresken von Arezzo an den griechischen Hof, wo er sowohl dem siegreichen Kaiser Konstantin als auch seinem Gegner Massenzio die gleiche Kopfbedeckung gibt, wie die Kopien von vor dem Erdbeben, das die Fresken beschädigte, an den Tag legen, die aus Darmstadt kommen und hier ausgestellt sind.

In den Jahren 1446 und 1447 ist Piero in Ferrara am Hof von Lionello d’Este.

Ferrara bietet einen ganz anderen Schauplatz als Florenz. In der toskanischen Stadt war die Renaissancebewegung Gemeingut, dank der Errichtung des herrlichen Doms, dem Patronat der Vereinigungen und der Anwesenheit von fortschrittlichen Künstlern, auch in den religiösen Orden: Beato Angelico in den Reihen der Dominikaner, Filippo Lippi - von dem die Ausstellung die berühmte *Madonna der Demut zwischen Engeln und Heiligen*, genannt *Madonna Trivulzio* zeigt - in den Reihen der Karmeliter.

Im Norden erforderte die Renaissancebewegung die Unterstützung der Höfe. Und der Hof von Lionello, ein Zentrum humanistischer Studien, blühte mit zahlreichen Initiativen.

In seiner Villa Belfiore richtete Lionello ein Sonderzimmer ein, in dem er inmitten der kostbarsten Objekte seiner Sammlung zu ruhen pflegte. Die Wände des kleinen Arbeitszimmers sollten von Malern aus Ferrara und Siena mit den Darstellungen der Musen dekoriert werden. Wahrscheinlich hat Piero keine dieser Malereien angefertigt, aber der unbekannte Autor der „Muse Urania“ zeigt deutlich den Einfluss des Meisters.

Der Einfluss von Piero auf die ferraresischen Maler war stark und dauerhaft.

Man betrachte nur das, was von den Fresken der Ovetari-Kapelle in Padua übrig ist, um zu sehen, wie sehr Bono da Ferrara den Einfluss von Piero erfahren hat, so wie es auch bei den Werken Bonos in der Ausstellung zu bemerken ist: bei der die wunderschönen *Madonna mit Kind* aus Budapest und dem *Heiligen Johannes dem Evangelisten* aus einer Privatsammlung in Rom.

Ferrara war auch für Piero eine große Herausforderung.

Die inspirierende Anwesenheit am Hof war damals der Humanist Guarino Guarini, an den in der Ausstellung durch eine *Medaille* mit seinem Bildnis von Matteo Pasti erinnert wird. Ihm zufolge musste ein gutes Porträt so viele Details enthalten, wie ein guter Schriftsteller zu beschreiben vermochte, Piero dachte genau das Gegenteil. Malen, so schrieb er später, ist nichts anderes als „Zeichnung, Größenproportion, Farbe“. Dass sich Piero dann dennoch auf die ausschließlichen Probleme der Malerei, oder besser der Form, konzentrierte, muss die visuelle Erfahrung gewesen sein, die er beim Hof der Este gemacht hatte.

Eins der Meisterwerke in der Garderobe von Lionello d’Este war, wenn man den Aussagen von Ciriaco d’Ancona Glauben schenkt (von dem der *Kommentar* ausgestellt ist), eine von Rogier van der Weyden gemalte „Christi Geburt“. Das Werk ist verschollen, aber es ist offensichtlich, dass diese Begegnung Piero in die sonst undenkbaren Qualitäten der Ölmalerei einführte, in deren Glanz und Transparenz, in ihre Fähigkeit, jedes Detail lichtvoll

hervorzuheben. „Der Vergleich zwischen den Haaren der Magdalena in der hier ausgestellten *Beweinung des toten Christus* von Rogier van der Weyden und denen der jungen Frau zu Füßen der Jungfrau der Barmherzigkeit im Polyptychon von Piero della Francesca in Sansepolcro - schreibt Berteli - zeigt deutlich, welche Hand im Spiel war. In dem Bild von van der Weyden haben die Haare einen natürlichen Glanz und erscheinen lebendig, bewegt und von rotblonden Reflexen hervorgehoben, während im Gemälde von Piero – jetzt und wie es lange Zeit danach immer sein wird – sie in dichten und unnatürlichen Strähnen herabfallen, eher wie bei einem Bildhauer, der mit Ton arbeitet, als bei einem Maler“. Auch wenn Vasari behauptet, dass Domenico Veneziano in Sant’Egidio bei den Bindemitteln seines Freskos Öl verwendet hatte, waren die Ressourcen der Ölmalerei so wie sie in den flämischen Beispielen zu sehen sind, ganz andere und boten sich als wahre Ausdrucksmittel an.

Eine faszinierende Einfügung ist im Rahmen des Abschnitts um Ferrara dem Thema Schlachten gewidmet. Als Freund von klassischer und Heldenliteratur beauftragte Lionello Piero mit zwei Fresken im Palazzo der Este (die später zerstört wurden), die zwei Schlachten oder zwei Episoden einer Schlacht zwischen Scipio und Hannibal darstellen mussten. Von beiden sind zwei Kopien von Auszügen bewahrt, die ferraresischen Malern zu verdanken und um 1520 datierbar sind, eine davon aus London, die andere aus Baltimore (Letztere wurde der Ausstellung in Arezzo mit besonderer Ausnahme geliehen).

Es ist unterdessen nicht unwahrscheinlich, dass Piero, als er 1439 in Florenz war, die beiden Tafeln der „Niederlage bei San Romano“ von Paolo Uccello sehen konnte und dass er die Neuheit der perspektivischen Verkürzung der gefallenen Kämpfer und der zerbrochenen Lanzen bewundert hat. Aber da er, der im gebildeten Umfeld des Hofes der Este arbeitete, den Kämpfenden römische Kleidung zuordnete, wurden seine Gefallenen nicht zu mechanischem Spielzeug wie die Panzerreiter am Boden bei Paolo Uccello, sondern blutende und leidende Männer. Auch war er bei den Pferden nicht so wagehalsig wie der Florentiner Meister, der sich wahrscheinlich dreidimensionaler Gelenkmodelle bedient hatte.

Die Beispiele, die Ferrara Piero bieten konnte, waren die flämischen Gobelins und Fresken mit Schlachtszenen, die im nördlichen Italien in den Patrizierresidenzen nicht so selten waren, sowie das Beispiel Pisanellos - der am Hof der Este anwesend war - und dasselbe Thema im Dogenpalast in Venedig und in Mantua angegangen war. Und eben aus Mantua gelangen zwei wichtige Stücke der Fresken dieses Künstlers nach Arezzo: ein *Fries mit dem Zeichen der S* und eins mit dem *Bild einer Frau*. Wie in Mantua splittert sich auch in Ferrara der Kampf in eine Vielzahl an Zweikämpfen in einem erbarmungslosen Gewühl auf. Im Übrigen scheint auf der Leinwand von Baltimore - ebenfalls in perspektivischer Verkürzung - eine verrenkte Figur wieder aufgenommen zu werden, die wir unter den Gefallenen auf dem Fresko von Mantua sehen.

Wir verdanken es außerdem Lionello im begeisternden humanistischen Ambiente des Hofes der Este, dass sich Pieros Augen die antike Welt enthüllte. Die lange Betrachtung, die ihn dazu führen sollte, die Denkmäler Roms zu studieren und die Schlachtszenen in Arezzo zu verwirklichen, hatte begonnen.

In Ferrara verfestigten sich einige Konstanten der Kunst Pieros: die Prüfung der Erzählvarianten im Lichte der strengsten perspektivischen Darstellung, die Beziehung von beherrschenden Figuren zur Landschaft, der Beginn einer langen Forschung über die Ölmalerei, die ihn zu den hervorragenden Ergebnissen bei der Gestaltung des Flügelaltars der Augustiner und der *Madonna di Senigallia* führen wird, die Entdeckung einer Innerlichkeit, die keine Vertrautheit gewährt und die erste Beziehung zum Altertum. Verfolgen wir den Weg Pieros von den verlorenen Schlachtenfresken - soweit wir es aus den Kopien entnehmen können - bis zum frühen Erfolg der *Taufe*, bemerken wir den Reifeprozess, der in ihm in Ferrara in einem sehr aufmerksamen Nachdenken über die Tradition der Malerei Pisanellos, zu dem ihn die Freundschaft mit Domenico Veneziano gebracht hatte, bei der Suche nach einer Autonomie des gemalten Bildes, die auf perspektivischen und proportionsgemäßen Grundlagen mit gefilterten, weiterverarbeiteten und auf mysteriöse Art von den literarischen Quellen entfernten Bezügen beruht, erfolgte. Unter den Künstlern, die Piero bei der Arbeit in der Stadt der Este sehen kann, ist auch der große Holzintarseur Cristoforo Canozzi da Lendinara, der 1449 mit der Ausgestaltung des den Musen gewidmeten Arbeitszimmers im Palazzo Belfiore beschäftigt ist: Zahlreiche Werke bieten sich dem Künstler dar, darunter die eindrucksvolle Tafel mit dem Hl. Ambrosius, die in ein Pult aus dem 18. Jahrhundert aus dem Dom von Modena eingefügt ist. Diese Art der Gestaltung - die Intarsienarbeit - die unter Ausnutzung der Perspektive spielerisch Illusionseffekte schuf, ist eindeutig ein weiteres nützliches Kriterium beim Versuch, die Ausbildung des Stils Pieros, aber auch seine Fähigkeit, das künstlerische Umfeld seiner Zeit tiefgehend zu beeinflussen, zu rekonstruieren. In jenen Jahren

war Piero auch in Loreto, um gemeinsam mit Domenico Veneziano an der Basilika, die unter päpstlicher Verwaltung stand, eine Arbeit auszuführen. Domenico und Piero trennten sich, aber Piero kehrte später in die Gegend zum Arbeiten zurück.

Ein kürzlich aufgefundenes Dokument belegt, dass er 1450 bei der bedeutenden Familie Ferretti eine Kapelle in Ancona ausmalte und bestätigt somit die Tätigkeit Pieros in den Marken. Oft ist auch bei Meistern, die entfernt von Urbino wirkten und mit dem Hof der da Varano verbunden sind, sein Einfluss zu spüren. Zum Beleg des von Piero bei den Malern der Marken ausgeübten Einflusses zeigt die Ausstellung auch ein Werk aus Camerino von dem begabten Girolamo di Giovanni, der später in Padua auf der Baustelle der Ovetari-Kapelle arbeiten wird. Seine *Madonna der Barmherzigkeit* und *Die Heiligen Venantius und Sebastian* erinnern deutlich an das *Polyptychon der Barmherzigkeit* des Meisters. In Camerino wird übrigens 1467 ein einfacher Künstler, vielleicht mehr Buchmaler als Maler, Prior des Konvents von San Giorgio - Giuliano Amadei, der in Sansepolcro nach der Zeichnung von Piero die Predelle und die Stützpfeiler des Polyptychons der Misericordia ausgeführt hatte.

Beeinflusst werden auch die Arbeiten von Luca Signorelli. Als Schüler Piero della Francescas wird Signorelli, der auch in den Marken, in Loreto und Fabriano arbeitete, in der Ausstellung mit seinem außergewöhnlichen Werk aus New York, das die *Vorstellung Jesu im Tempel* darstellt, vertreten sein.

An Melozzo da Forlì, der 1480 mit Signorelli an der malerischen Ausgestaltung der Santa Casa di Loreto beteiligt war und sich wahrscheinlich auch in Urbino aufhielt, wo er deutlich vom großen Piero beeinflusst wurde, erinnern wir in der Ausstellung (in der Abteilung, die den Einflüssen auf die Malerei von Modena und Ferrara gewidmet ist) mit *Der Pfefferstoßer*, einem großen Teil der im letzten Krieg zerstörten Fresken der Cappella Feo in San Biagio in Forlì.

Glautb man Vasari, arbeitete Piero auch in Pesaro, danach erneut in Ancona in San Ciriaco am Altar von San

Giuseppe, wo er in einer wunderschönen Geschichte die „Hochzeit unserer lieben Frau“ malte.

Von dem, was Piero in Pesaro und Ancona schuf, ist nichts erhalten. Aber durch eben diese uns unbekanntn Werke lernten die venezianischen Maler seine nach der von Longhi wiederaufgenommenen Definition Vasaris „sanfte und neue“ Art kennen und vor allem “il fondamento de la prospettiva” („Die Grundlage der Perspektive“), die Boschini Giovanni Bellini zuerkannte, von dem die Ausstellung ein wunderbares Gemälde - *Santa Giustina dei Borromei* - aus der Sammlung Bagatti Valsecchi zeigt.

Die Sigismondo Malatesta gewidmete Abteilung lässt das dem Herren aus Rimini (wo sich Piero 1451 aufhielt) gewidmete außergewöhnliche Porträt aus dem Louvre Paris hervorstechen, das der Künstler in den Jahren, in denen er klar durch die Porträts der Este von Pisanello und von der flämischen Malerei beeinflusst ist, verwirklicht. Die Einflüsse zeigen sich im schwarzen Hintergrund, in den Stickereien der Kleidung und der außergewöhnlich naturalistischen Wirkung, die dank eines aufmerksamen Studiums des Lichtes, das filigrane Reflexe in den dunkelbraunen Haaren entstehen lässt, erreicht wird. In Rimini trifft Piero Leon Battista Alberti, den größten Theoretiker der Architektur des 15. Jahrhunderts, dem Malatesta das Projekt des großen Mausoleums - des Tempio Malatestiano - anvertraut, das er für sich und seine Nachkommen erbauen lassen will. Piero wird herbeigerufen, um ein wunderschönes Fresko, das inzwischen entfernt wurde, zu malen. In der Ausstellung erinnern einige *Medaillen* von Pisanello und Matteo de Pasti, der mit der Leitung der Arbeiten betraut war, und eine Steinskulptur mit einem *Wappentragenden Engel* von Agostino di Duccio, der einen großen Teil der Skulpturreliefs des Gebäudes schuf, an den großen Auftrag.

Mit Alberti hatte Piero zahlreiche Begegnungen und Vergleiche. Er trifft ihn auch in Florenz und Rom und vielleicht in Urbino, und viele der Theorien des großen Architekten und Theoretikers über die Malerei werden die Entwicklung des Stils des Meisters beeinflussen.

Piero geht nach Rom und arbeitet 1455 im Vatikan unter Nikolaus V. sowie zwischen 1458 und 1459 unter Pius II.,

vielleicht auch unter Kalixt III. [1455-1458].

Die frühchristlichen Basiliken, die den Angelico, Benozzo Gozzoli und Fouquet wegen ihres leuchtenden christlichen Klassizismus so beeindruckt hatten, konnten von Piero, der im Baptisterium des Lateran, in der Apsis von Sant’Agnese und in der Basilika von Giunio Basso diese Mauern mit glänzenden Spiegeln und Marmorintarsien, die ihn in Rimini 1450 so interessiert hatten, bedeckt wiederfand, unmöglich nicht bewundert werden.

Der Konstantinsbogen verherrlichte Ereignisse, die seine Anstellung in San Francesco in Arezzo, die er bereits 1452 übernahm, direkt berührten. Aber in perfektem Einklang mit den antiken Werten vernachlässigte er das Relief der *Schlacht an der Milvischen Brücke* aus der Zeit Konstantins und betrachtete stattdessen die in den Bogen

integrierten großen Fragmente Trajans. Er nahm sie zur Vorlage, wie er es auch bei den Pferden des Quirinals tat, die in der spätrömischen Bearbeitung noch die Erinnerung an die weit zurückliegende griechische Vorlage bewahrten. Die Trajanssäule und die behauenen Sarkophage führten ihm die ganze Grausamkeit einer wahren Schlacht der alten Römer vor Augen.

Es scheint, dass Piero in Rom auch in der alten päpstlichen Basilika Santa Maria Maggiore gearbeitet hat. 1455 leitete Francesco del Borgo die Arbeiten, der fast gleichaltrig mit Piero und Liebhaber von mathematischen Studien, Bibliophiler und wahrscheinlich Architekt sowie eine Person mit großem Einfluss und Prestige bei der Kurie und daher vielleicht nicht unbeteiligt an Pieros Berufung nach Rom war. Seit seiner Monografie von 1927 vertritt Roberto Longhi die Auffassung, dass die verbliebenen Fresken im Gewölbe Piero zuzuschreiben sind und bemerkt „die von einem Anfangsentwurf bloßgelegte Schönheit, die der Maler ohne Durchstäubung direkt auf den Putz aufgebracht zu haben scheint“. Heute, besonders nach der Restaurierung im Jahr 1981, löst sich die zögerliche Aufnahme der Zuschreibung durch Longhi.

Die vatikanischen Fresken hinterließen einen tiefen Eindruck auf die römischen Maler - vor allem auf Lorenzo da Viterbo, dessen schöne *Jungfrau mit Kind zwischen dem Hl. Michael und Petrus* aus dem Palazzo Barberini stammt und dem auch das Gewölbe der Kapelle von Santa Maria Maggiore zugeschrieben wurde. Außerdem auf Antoniazzo Romano, dessen unveröffentlichtes Porträt eines Prälaten von ca. 1460 aus einer Privatsammlung in der Ausstellung mit dem *Porträt des Sigismondo Malatesta* von Piero aus dem Louvre verglichen werden kann. In Rom kopiert und illustriert der Meister eigenhändig die lateinische Übersetzung des *Traktats* von Archimedes über die Spirale, das hier ausgestellt ist. Dies stellt nicht nur seine Kenntnisse des Lateins unter Beweis sondern ist auch ein Indiz für sein Projekt zum Schreiben einer gesamtheitlichen illustrierten Arbeit über die malerische Perspektive, von der er später ein Exemplar der herzoglichen Bibliothek in Urbino schenken wird.

Der erste nachgewiesene Besuch von Piero in Urbino - damals eine der bedeutendsten Hauptstädte der Renaissance - erfolgte 1469. Er war Gast von Giovanni Santi, der noch nicht Vater von Raffael geworden war. Er war eingeladen worden, eine gewaltige Altartafel für eine Bruderschaft zu malen. Das tat er nicht, aber sicherlich traf er den Grafen Federico da Montefeltro - wenn er ihn nicht schon am Hofe von Lionello in Ferrara kennen gelernt hatte - und seine Frau Battista Sforza.

In Wirklichkeit hätte sich Piero bereits Mitte der sechziger Jahre in Urbino, dessen Gesicht sich unter der Regie von Fra Carnevale (in der Ausstellung wird an ihn mit zwei bedeutenden Tafeln erinnert) modernisierte, aufgehalten haben können. Genau auf diese Zeit könnte die außergewöhnliche Altartafel, die Piero für Federico malte und die sich heute in der Pinacoteca di Brera in Mailand befindet, zurückgehen. Sie wurde für diese Ausstellung nicht angefordert, da sie als unversetzbar gilt. Diese Vordatierung scheint von dem unter der in Seppio di Pioraco aufbewahrten *Madonna mit dem Kind* von Giovanni Boccati, die - wie Emanuela Daffra anmerkt - „die großartige Jungfrau aus der Brera-Galerie vor Augen habend“ ausgeführt zu sein scheint, eingetragenen Datum 1466 ist, bestätigt zu werden. Auf die möglichen flämischen Vorlagen weist bei der Brera-Tafel der Lichtaufbau hin: Nicht einmal Piero war gleichgültig gegenüber den raffinierten malerischen Lösungen der ibero-flämischen Künstler, die in Italien durch die Anwesenheit des Flamen Giusto di Gand und des Spaniers Pedro Berruguete in Urbino eingeführt wurden. Von Letzterem zeigt die Ausstellung einen wunderschönen *Toten Christus zwischen zwei Engeln*, datiert 1470, aus der Mailänder Galerie.

„In Urbino“, schreibt Paolucci, „muss der Maler aus Borgo den Gefallen an der Diskussion, die Lust auf das Experimentieren und den Vergleich und den intellektuellen Eifer, der aus dem Bewusstsein, Teil einer großen Epoche des Geistes zu sein entsteht, wieder gefunden haben“.

Denselben Karton wie für das Porträt von Federico, das für die Tafel für die Kirche San Bernardino genutzt wurde, verwendet Piero erneut für das *Diptychon der Herzöge von Urbino*, das der Herzog postum seiner Frau Battista Sforza, die 1472 gestorben war, widmete. Mit einer außergewöhnlichen Freiheit malte Piero den Ausdruck des Herzogs im Schatten, wobei das Licht auf die Schultern projiziert wird. Dem besorgten und gebräunten Gesicht des Herzogs steht das unbewegliche der Herzogin gegenüber.

„Letzteres“, schreibt Carlo Bertelli, „ist ohne jeden Ausdruck, wie ein Gesicht aus Marmor, wenn seine Haut nicht vom Mondlicht weiß beleuchtet würde. Sie scheint ohne Sorgen zu sein, als käme sie aus einer anderen Welt, unerschütterlich und mysteriös. Das Panorama in der Ferne, wo der Morgennebel aus den Tälern heraufsteigt, und die Boote auf ruhigen Gewässern dahingleiten, zeigt einen intensiven Bezug zur alltäglichen Welt und macht

die Erscheinung des Paares leise, in gegenseitiger, noch abstrakterer Betrachtung versunken. Die persönlichen Gefühle und ein idealisierter Eindruck von Autorität vermischen sich. Auf der Rückseite der Tafeln fahren zwei Karren, die sich fast begegnen.

Tritt die Unbeweglichkeit der anderen Seiten der Tafeln hervor, so bringen uns die monumentalen und gewaltigen Inschriften, die in ihrer Art mit den auf den Gräbern eingeritzten Grabinschriften vergleichbar sind, wieder dazu, die Ewigkeit und vorübergehende Glorie zu sehen. Die Herrlichkeit des siegreichen Generals wird verglichen mit der Lobrede auf die tugendhafte Frau, und ihre Bewunderung wird für ewig in aller Munde sein.“

Nach dieser kühlen Verherrlichung schlug Piero eine andere Tonart an. Die *Madonna di Senigallia*, die er wahrscheinlich im Auftrag Federicos da Montefeltro zur Hochzeit von dessen Tochter mit Giovanni della Rovere malte, setzt sich mit der mediterranen Monumentalität und dem Familienleben im Norden auseinander. Dies geschieht durch eine ausgeklügelte Nutzung der Perspektive und der Farben. Ein kleines Dreieck unter dem Ellbogen der Jungfrau reicht aus, um die Entfernung zwischen Vorder- und Hintergrund zu verstehen und enthüllt das Spiel, das diesen Raum strahlend und gleichzeitig einfach macht.

In Urbino übt Piero auch weiterhin seine theoretische und abstrakte Tätigkeit aus und widmet dem Herzog von Montefeltro seine *De Prospectiva pingendi*, die in der Ausstellung in ihren beiden handgeschriebenen Versionen gezeigt wird.

Piero erhielt nie ein Gehalt an irgend einem Hof. Er heiratete nie und war in der Verwaltung einer reichen Familie tätig. Natürlich arbeitete er auch für die Bruderschaften, die kleinen Dorfkirchen und den Rat seiner Heimatstadt.

Er war oft im Verzug mit der Fertigstellung seiner Arbeiten, aber seine Auftraggeber neigten zu Toleranz. Mit ihnen fand er einen Kompromiss zwischen Tradition und Innovation, intellektuellem Engagement und volkstümlichen Akzenten. Er erblindete in seinen letzten Lebensjahren und starb im Alter von 80 Jahren. Allerdings kaufte er 1492, als er wahrscheinlich um die 70 war, noch ein Haus in Rimini mit Obstgarten und einem Brunnen.