

Christiane J. Hessler, Berlin

Piero della Francescas Montefeltro-Diptychon und Petrarca

Eine der vielen Besonderheiten von Piero della Francescas berühmten Bildnis-Diptychon des urbinatischen Fürstenpaares Federico da Montefeltro und seiner jungen Frau Battista Sforza (Uffizien) liegt in der Rückseitenbemalung, in der die beiden Protagonisten ein zweites Mal in Erscheinung treten, nun in kleinfigurigen allegorischen Triumphszenen. Im gebildeten zeitgenössischen Betrachter musste das Motiv des Liebespaares, jeder auf seinem Triumphwagen eigenen Gepräges, dank vertrauter Details die Erinnerung an Petrarcas sechsteiliges Dichtwerk *Trionfi* schüren, das im Quattrocento auch durch viele illuminierte Handschriften und Cassone-Darstellungen gegenwärtig war. Diese waren so präsent, dass sie einen Inventarschreiber noch 1692 dazu verleiteten, selbst die umseitigen Porträts für diejenigen der *Trionfi*-Helden Petrarca und Laura zu halten.

Bei näherem Hinsehen erweisen sich die beiden von Piero gemalten Triumphszenen als eine Art Komprimat der fünf irdischen *Trionfi* Petrarcas: Dessen Triumph der Liebe und des Ruhmes prägten maßgeblich den des Montefeltro-Fürsten; und die widrige, entgegen der Leserichtung verlaufende Fahrt des Triumphwagens seiner Frau steht primär in der Tradition von Todestriumph-Darstellungen, wie sie Pesellino gemalt hatte. Offenbar war der plötzliche Tod Battista Sforzas, der 1472 eintrat, der Impuls, sie wie eine entschlafene Laura vorzuführen, getreu der Beschreibung des Liebesdichters Petrarca.

Unter kühner Weiterentwicklung eines Kompositionsprinzips, dessen sich mitunter Pesellino auf einer Cassone-Tafel bedient hatte, setzte Piero die Sukzession des Landschaftsprospektes ein, um die narrative Zugehörigkeit auch des letzten, im Himmel angesiedelten Ewigkeitstriumphes kenntlich zu machen. An diesen alludieren die Porträtseiten des Diptychons mit der „himmlischen Entrückung“ der Montefeltro. Es ist die Bild gewordene Endzeiterwartung einer Wiederbegegnung des durch den Tod entzweiten Liebespaares, wie sie eine kurzweilige Traumvision in Petrarcas Buch - im wenig beachteten zweiten Teil des *Triumphus Mortis* - vorweggenommen hatte. Diese glücksverheißende Schau wurde dem Hinterbliebenen in der Nacht nach Lauras Tod zuteil. Die eschatologische Dimension dessen deutet sich in Pieros Gemälde durch das

panoramatische, um das Diptychon geführte Landschaftsrund an. Nicht nur, dass in ihm das Weltenrund aufscheint, das ikonographisch zum Triumph der Ewigkeit gehört; im Panorama, einem „Stückwerk“ aus vier Segmenten, kommt zugleich ein Rekurs auf das „Buch der Natur“ zur Geltung; richtig „gelesen“ konnte es der augustinischen Offenbarungsoption gemäß zur Gotteserkenntnis führen. Diese originelle Triumpf-Rezeption mit dem urbinatischen Regentenpaar als modernen Wiedergängern von Petrarca und Laura wetteifert im Medium Malerei mit dem Vorbild der Poesie.

Pieros Gemälde erfordert eine Nahbetrachtung. Dass die Triumph-Erzählung sowohl die Vorder- als auch die Rückseiten des Diptychons, d. h. verschiedene Seiten, involviert, offenbart gezielte Anleihen bei der Buchtradition, zumal das recht kleine, einst mit Scharnieren versehene Diptychon auf- und zuklappbar war wie ein Buch – ganz zu schweigen von der Tatsache, dass selbst der dargestellte Gegenstand einem berühmten Buch entnommen war. Der Akzentgebung nach sehr privat, kann das tröstliche Werk nur für den urbinatischen Witwer bestimmt gewesen sein; vermutlich gehörte es in den privatesten Raum des Bibliophilen im Palazzo Ducale von Urbino: in sein Studiolo.