



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Umbrische Schule. Pietro Perugino

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

Durch seinen Schüler Timoteo Viti (1467—1523) wird Francias Weise nach Urbino verpflanzt. Doch tragen bloß Timoteos ältere Bilder die Spuren dieses Einflusses, welchen er, wenn auch nur in sehr abgeschwächter Form, auf den jungen Raffael überträgt. So schließt sich in der italienischen Kunstentwicklung Glied an Glied zur Kette. Die aufeinander folgenden Zeitalter, wie die verschiedenen Schulen und Richtungen erscheinen bald äußerlich, bald innerlich miteinander verbunden. In Urbino, wohin der aus Ferrara stammende Timoteo 1495 von Bologna übersiedelte, hatte Herzog Federigo zahlreiche Künstler um sich versammelt, Italiener und Niederländer. Das gab wieder neue Verschmelzungen, welche nachwirkten. So hat der Niederländer Justus von Gent auf Melozzo einigen Einfluß geübt. Von Melozzo wieder wurde Giovanni Santi, Raffaels Vater († 1494), abhängig, nur daß er in den männlichen Gestalten eine gewisse Schwerfälligkeit nicht überwand, in der Madonna einen milderen, weicheren Ton anschlug. Außer den Fresken in S. Domenico in Cagli haben sich in Urbino selbst mehrere Tafelbilder, fast durchgängig Madonnenschilderungen, von ihm erhalten.

Steuert die Malerei in Florenz vornehmlich auf das Ziel los, das bunte Menschenleben und die ganze Erscheinungswelt kräftig zu erfassen, knüpft sie in Padua an den Humanismus an, so daß häufig nur die auserlesenen Geister, die Männer der reifsten Bildung im Stande sind, ihre Werke voll zu genießen, so bewahrt die dritte Hauptschule, die umbrische, vorwiegend einen vollständig kirchlichen Charakter. Von der Heimat des h. Franciscus, von einer Landschaft, welche schon im Altertume durch mannigfache Heiligtümer sich auszeichnete, von einem Stamme, welcher stets nur als Umboß diente, unaufhörlich die Herren wechselte, nie zu freier Macht emporstieg, läßt sich keine andere Richtung erwarten. Auch auf umbrischem Boden erstanden in den einzelnen Städten, an den Höfen der kleinen Dynasten, z. B. der Trinci in Foligno, mannigfache Lokalschulen. Ihr Wesen geben, außer den Werken des Ottaviano Nelli aus Gubbio († 1444), dessen Madonna del Belvedere in S. Maria Nuova in Gubbio einen feinen Liebreiz, hellstrahlende Färbung, aber auch ganz dürftigen Formensinn zeigt, besonders die häufigen Gemälde des Nicolo di Liberatore, fälschlich Alunno genannt (1430?—1502), kund. Gewiß wirkten diese Bilder erbaulich und fanden bei den Gläubigen großen Beifall. Mild und freundlich schildert er die Himmelsmächte, voll Vertrauen auf ihren Schutz und ihre Hilfe die betende Gemeinde. Der großen Kunstströmung, in welcher sich die tonangebenden Kreise Mittelitaliens bewegten, stand er natürlich fremd gegenüber. — Soweit die umbrische Stimmung in dem allgemeinen Kunstleben Italiens Widerhall findet, hat sie Gentile da Fabriano († 1428; schon vor 1414 als Maler nachweisbar) demselben zugeführt. Die von Gentile erhaltenen Gemälde (Anbetung der Könige in der florentiner Akademie; Fig. 160) geben nicht den richtigen Begriff von der Bedeutung des Mannes, welcher ein reges Wanderleben von Rom bis Venedig führte und namentlich in der letzteren Stadt tiefe Spuren seines Wirkens zurückließ, die aber leider heute bis auf wenige Nachrichten verloren sind. (Vergl. S. 132 oben).

Im Laufe des Jahrhunderts trat die umbrische Hauptstadt mehr in den Vordergrund. Schon Fiorenzo di Lorenzo (seit 1472 tätig) war nicht mehr innerhalb der Schranken des Provinzialstiles stehen geblieben, hatte vielmehr aus Florenz sich einzelne Anregungen geholt. Noch reicher gegliedert ist der Untergrund, auf welchem Raffaels Lehrer seine Kunst aufgebaut hat: Pietro Vannucci aus Citta della Pieve (1446—1523), gewöhnlich Pietro Perugino genannt. Wahrscheinlich dankte er Piero de' Franceschi seine perspektivische Kunst, die er gern

in seinen Bildern zur Schau trug; die tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Delmalerei geschickt verwerten ließ, lernte er in der Werkstatt Verrocchios in Florenz. Florenz wurde überhaupt neben Perugia seine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den florentiner Künstlern, nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskanischen Hauptstadt, scheint

Fig. 160. Umbettung der heil. drei Könige. Von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.



sogar eine Zeit lang eine Doppelwerkstätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia, eingerichtet zu haben. Ueber ein reiches Maß von Kraft und Begabung gebot Perugino nicht. Daher erscheint seine Entwicklung bald abgeschlossen und tritt Stillstand und Verfall frühzeitig ein. Bereits in den Fresken in der Sixtinischen Kapelle steht er auf der Höhe seiner Entwicklung. Seine Blüte währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig

Jahre seines Lebens verstreichen, ohne seinen bereits erworbenen Ruhm zu vermehren. Von besonderer Wichtigkeit nicht nur für Peruginos persönliche Entwicklung, sondern auch für den



Fig. 161. Mittelgruppe aus der Erteilung des Schlüsselamtes. Von Pietro Perugino.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Stand der mittellitalienischen Malerei am Schlusse des Jahrhunderts sind die Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle, welche das Leben Moses und Christi schildern. Die florentiner und umbrischen Künstler, welche hier wetteifernd auftraten, tauschten einzelne Vorzüge gegen-

einander aus. Jene lernten von den Umbriern die Hintergründe reicher auszustatten und malerisch zu behandeln, diese wieder sahen den Florentinern die festere Zeichnung und geschlossene Gruppierung ab. Die Mittelgruppe in der Uebergabe der Schlüssel an Petrus (Fig. 161), der einzigen Freske, welche mit voller Sicherheit im Entwurfe und in der Ausführung Perugino zugeschrieben werden kann, dankt ihre einheitliche Haltung offenbar florentiner Einflüssen. In den späteren Fresken Peruginos kommt die heimische Natur wieder stärker zum Vorschein. Das Kreuzbild in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz, wo er von 1490—1499 vorwiegend verweilte und seine besten Gemälde schuf (Fig. 162), zeichnet sich besonders durch die ergreifende Innigkeit des Ausdruckes in den schmerz erfüllten Gestalten und durch die wirkungsvolle Stimmung der Landschaft aus. Auf eine engere Verbindung der einzelnen Figuren, welche unter hohen Bogen stehen, war der Künstler nicht bedacht. Noch lockerer ist die Komposition in dem dritten Freskowerke Peruginos, in der Wechslerhalle (Cambio) zu Perugia aus dem Jahre 1500, wo er sowohl die Decke wie die Wände mit Bildern schmückte und sich auch in der Wiedergabe humanistischer Gedankenkreise versuchte (Fig. 163). Aber die antiken Vertreter der einzelnen Tugenden, die Helden und Gesetzgeber des Altertums stehen gleichgültig nebeneinander, haben nicht einmal einen äußerlichen Mittelpunkt, auf welchen sie sich in Gebärde oder Bewegung beziehen könnten.

Trotz seiner berückigten Trägheit und Langsamkeit entfaltete Perugino doch auch als Tafelmaler eine große Fruchtbarkeit. Rascher als die meisten Zeitgenossen wußte er aus der Erfindung der Oelmalerei Vorteile ziehen. Seine Färbung ist stets warm und fein abgetönt, oft leuchtend, und läßt die Schranken seiner Phantasie, das schließlich Gewohnheitsmäßige des Ausdruckes leichter vergessen. Sein Lieblingsgegenstand war, der heimatischen Richtung entsprechend, das Marienleben (Fig. 164). Bald malte er die Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, bald schwebt sie in den Lüften, von der unten versammelten Apostelgemeinde verehrt, bald kniet sie anbetend vor dem Christuskinde, das, von einem Engel gehalten, auf der Erde sitzt, während auf den Flügelbildern die Erzengel Raphael und Michael, überaus anmutig gezeichnet, gleichsam die Wacht halten. Mariä Vermählung (Museum zu Caen), ihre Himmelfahrt, wie sie unter dem Kreuze steht, der Tod Christi von den Freunden beweint, das sind die Ereignisse, die Perugino mit Vorliebe und am gelungensten verkörpert. Selbst in den ausgereiften Gemälden gelingt es ihm nicht immer, die Gestalten mit reichem Leben zu erfüllen. Zuweilen verbirgt er die Schwäche seiner Gestaltungskraft hinter der fast schematischen Regelmäßigkeit der Komposition, wie in der Vermählung Mariä, wo ihm offenbar die Mittelgruppe aus der Schlüsselübergabe in der Sixtina vorschwebte. Schilderungen, in welchen die gesteigerte Empfindung ihn zwingt, über die oft leere Anmut der Köpfe hinauszugehen, und auch die Anordnung der Gruppen an Lebhaftigkeit gewinnt, gelingen ihm namentlich in der früheren Zeit besser, als die einfachen Madonnenbilder. Die Grablegung Christi in der Pittigalerie, die Pieta und Himmelfahrt in der florentiner Akademie werden daher mit Recht an die Spitze seiner Werke gestellt.

Neben Perugino behauptet Bernardino (di Betto) Pinturicchio (1454?—1513) nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Peruginos, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung spielt er in der umbrischen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandajo in der florentinischen. Er stürmt nicht vorwärts, begnügt sich vielmehr, das überlieferte Kunsterbe zu verwalten und zu verwerten. Er erwirbt sich dadurch eine ungemeine Sicherheit in der Komposition, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nicht über den Durchschnitt hinausragen, immer aber eine lebendige Wirkung hervorrufen. Pinturicchios Anteil an den Fresken in der Sixtina (Taufe Christi, Jugend Moses), welche gewöhnlich