



# Perugino

Raffaels Meister

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Herausgegeben von Andreas Schumacher

Mit Beiträgen von  
Matteo Burioni  
Rudolf Hiller von Gaertringen  
Annette Hojer  
Oliver Kase  
Jens Niebaum  
Andreas Schumacher

L1  
66200  
5392

HATJE  
CANTZ

Inst. f. Kunstgesch. Univ. MÜN.

0910-10284

Die Ausstellung und die begleitende Publikation *Perugino – Raffaels Meister* wurden durch die großzügige Förderung der Ernst von Siemens Kunststiftung ermöglicht.



## Inhalt

- 7 Vorwort  
*Klaus Schrenk*
- 11 »Il Perugino«: Ein umbrischer Klassiker in Florenz  
*Andreas Schumacher*
- 51 »Die wahre Methode ihrer Ausführung«.  
Peruginos Landschaften und das Naturideal des Humanismus  
*Annette Hojer*
- 79 Loggia und Zentralbau. Bildarchitektur im Werk Peruginos  
*Jens Niebaum*
- 107 Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung  
*Rudolf Hiller von Gaertringen*
- 129 Die Immunität Raffaels. Lehre, Nachahmung und Wettstreit  
in der Begegnung mit Pietro Perugino  
*Matteo Burioni*
- 153 »Wo aller Lärm der Leidenschaft entfernt ist«.  
Zur Popularität Peruginos im 19. Jahrhundert  
ANHANG: Perugino-Erwerbungen für die Sammlung  
des Kronprinzen und Königs Ludwig I.  
*Oliver Kase*
- 177 Perugino. Daten und Fakten zur Biographie  
*Kolja Thurner*
- 185 Katalog der ausgestellten Werke  
*Rudolf Hiller von Gaertringen, Annette Hojer,  
Oliver Kase, Andreas Schumacher*
- 286 Literatur
- 303 Abbildungsnachweis



## Die Immunität Raffaels

Lehre, Nachahmung und Wettstreit in der Begegnung mit Pietro Perugino

MATTEO BURIONI

Die Begegnung mit Perugino zeigt Raffaels außerordentliche Fähigkeit zur Nachahmung, die schon seine frühen Biographen rühmten. Giorgio Vasari etwa lobte Raffael dafür, dass er in seiner Jugend den »Stil seines Meisters Perugino nachgeahmt und in der Zeichnung, im Kolorit und in der Erfindung sehr verbessert« habe.<sup>1</sup> Später habe Raffael dann in der Auseinandersetzung mit Leonardo und Michelangelo Lernwillen, Wandlungsfähigkeit und kritische Urteilskraft bewiesen. Angesichts des Vorbilds Michelangelo habe Raffael »den Stil Pietros wie eine Krankheit völlig abgelegt«<sup>2</sup> und versucht, die anatomische Menschenbildung Michelangelos zu erlernen. Da er aber Michelangelo darin nicht übertrreffen konnte, entschied er sich, »seinen Stil nicht nachzuahmen«<sup>3</sup> und vielmehr die Bereiche der Malerei zu verbessern, die dem großen Vorbild fehlten wie etwa Stillleben, Landschaft und atmosphärische Effekte. Diese Strategie des Umgangs mit großen Vorbildern – eine wohl dosierte Mischung aus unbändigem Lernwillen und kritischer Urteilskraft – ist in Umrissen bereits in den nach 1500 entstandenen Werken zu erkennen, in denen sich Raffael höchst selbstbewusst zu Perugino verhielt. Schon hier finden wir eine für einen jungen Maler bemerkenswerte Skepsis gegenüber einem enorm erfolgreichen Personalstil, die auch noch den späteren Umgang mit Leonardo und Michelangelo prägte. Mit anderen Worten gelang es Raffael trotz seiner lebenslangen Bereitschaft, sich Neues anzueignen, immer, seine Eigenständigkeit zu wahren, sich nicht von einem verbreiteten und erfolgreichen Stil »anstecken« zu lassen. Diese Immunität gegenüber Vorbildern lässt sich, selbstverständlich lediglich in Ansätzen, schon an seinen Frühwerken ablesen. Perugino galt zu seiner Zeit als typisches Beispiel für die stereotype Wiederholung einmal entwickelter Motive und für eine misslungene Auseinandersetzung mit Michelangelo und Leonardo, was Paolo Giovio etwa mit Altersmüdigkeit erklärte.<sup>4</sup> Diese Sichtweise auf Perugino, die unsere Wahrnehmung nachhaltig bestimmt hat, verdeckte jedoch, in welchem Umfang der umbrische Meister für den jungen Maler aus Urbino prägend war. Von Perugino konnte Raffael nicht nur eine raffinierte und vollendete Maltechnik erlernen; Peruginos eigene Adaptation von Vorbildern war für Raffael in einigen Fällen wegweisend. Die erfolgreiche Strategie im Umgang mit bewunderten Meistern, oder mit anderen Worten seine Immunität, umfasst

die Abwandlung und Umdisposition von Vorlagen, sodass der kopierte Stil erst in der Umformulierung Raffaels scheinbar seine Vollendung findet. Im Rückblick lassen sich freilich Spuren des Lernprozesses freilegen, die nahelegen, dass der Meister über die Lehrzeit hinaus für seinen berühmtesten Schüler von Bedeutung geblieben ist.

### Raffaels Lehrzeit

Um einen schräg gestellten massiven Sarkophag gruppieren sich die Jünger in ersten, subtil variierten Posen (Abb. 65). Mittig schaut der zweifelnde Thomas in den sich öffnenden Himmel und hält den Gürtel Marias in einer eleganten Haltung seiner beiden Hände über das Grab. Raffael orientierte sich bei den Gesichtern und Posen der Jünger an den Altarbildern des in Perugia damals maßgeblichen Meisters, Pietro Perugino, der seit Giorgio Vasaris *Vite* als sein Lehrer gilt.<sup>5</sup> Die *Marienkronung* (Abb. 65), die im Auftrag der Familie Oddi für die Franziskanerkirche San Francesco in Perugia entstand, weckt in der Figur des den Tamburin schlagenden Engels Erinnerungen an die Malerei seines Vaters, Giovanni Santi, dessen Bedeutung als Hofmaler von Urbino und als Autor einer gereimten Chronik seiner Heimatstadt nicht zu unterschätzen ist.<sup>6</sup> In der eleganten Engelsfigur möchte man eine Hommage an ein Hauptwerk seines früh verstorbenen Vaters erkennen: Raffael nahm sich dafür die Muse Erato aus dem *Tempietto delle Muse* (Rom, Galleria Corsini) im Herzogspalast von Urbino zum Vorbild. Für diesen Zyklus hat sich eine Zeichnung der Muse Clio (Abb. 66) erhalten, die Giovanni Santi zugeschrieben wird. Gleichwohl lässt die monumentale Tafel einen bewussten und souveränen Umgang mit Peruginos Malweise erkennen, der sich Raffael hier ohne Zweifel noch ganz verpflichtet zeigt. Die Verbindung der Marienkronung mit den um das leere Grab stehenden Aposteln, deren Darstellung für gewöhnlich die Himmelfahrt der Mutter Gottes begleitete, war eine bedeutende ikonographische Neuerung.<sup>7</sup> Eine gründliche literarische Bildung dürfte Raffael weit mehr als bisher anerkannt wohl seinem als Maler sicherlich limitierten, aber dafür literarisch bestens beschlagenen Vater verdanken. Die Erfindung von ungewöhnlichen und schwierigen Bildthemen, die »Malerei im Geiste«, war ihm so gewissermaßen in die Wiege gelegt.<sup>8</sup>

Sowohl Vasari als auch Condivi sprachen beide von Giovanni Santi und Perugino als Lehrmeistern Raffaels.<sup>9</sup> In einem päpstlichen Kanzleischreiben aus dem Jahre 1511, in dem Papst Julius II. den Künstler zum *scriptor brevium* ernannte, wurde Raffael sogar als »Schüler von Giovanni Santi« bezeichnet.<sup>10</sup> Es ist jedoch wenig glaubhaft, dass sich diese Angabe, wie öfter behauptet, auf eine Lehre in der Werkstatt des Vaters bezog; viel wahrscheinlicher erscheint, dass hier, bei der Ernennung zum Kanzleischreiber – was freilich im Fall Raffaels nur ein Ehren- und Pfründenamt gewesen sein wird –, die literarische Schulung



Abb. 65  
Raffael, *Marienkronung*  
(*Pala Oddi*). Rom, Pinacoteca  
Vaticana



Abb. 66  
Giovanni Santi, *Die Muse Clio*.  
Windsor Castle, Royal Library

durch den Vater Erwähnung finden musste.<sup>11</sup> Die nach ihrer Auftraggeberin *Pala Oddi* genannte Marienkronung ist nicht nur ein deutlicher Hinweis auf die Bedeutung seines Vaters und Peruginos, sie zeigt auch, wie Raffael nach wenigen Jahren seinen Meister übertraf. Schon im Jahre 1512 wurde Perugino in einem Vertrag für ein Altarwerk darauf verpflichtet, nach der *Marienkronung* Raffaels zu malen.<sup>12</sup> Anders als in den zahlreichen literarisch überlieferten Anekdoten, in denen der Lehrer den Schüler tötet, als dieser ihn zu übertreffen droht,<sup>13</sup> scheint Perugino damit gelassener umgegangen zu sein; zumindest war das Verhältnis zu seinem ehemaligen Schüler offenbar dadurch nicht nachhaltig gestört, wie das Trinitätsfresko in San Severo in Perugia eindrücklich bezeugt, das Perugino 1521 nach dem Tod Raffaels vollendete und offenbar mit einer an seinen Schüler erinnernden, ehrenden Inschrift versehen ließ (Abb. 67).<sup>14</sup>

Mit der Frage nach der Lehrzeit stehen zugleich immer umfassend die Anfänge Raffaels zur Debatte, die nur schwerlich im Sinne einer Lehre bei Perugino zu fassen sind. Eine Untersuchung der frühen Jahre Raffaels hätte nicht allein nach der Lehre des Urbinaten in der Werkstatt von Pietro Vanucci zu fragen. Sie müsste das prägende Umfeld des Hofes von Urbino, die literarische Tätigkeit des Vaters, den sozialen Stand Raffaels sowie die vielfachen Bezüge im Frühwerk nachzeichnen, die auf Verhältnisse des Lernens und der Meisterschaft verweisen. So sind neben Perugino Francesco Francia (Kat.-Nr. 23) und Luca della Robbia zu nennen, die schon vor Raffael einen klassischen Stil ausgebildet haben, sowie der im nahe gelegenen Città di Castello arbeitende Luca

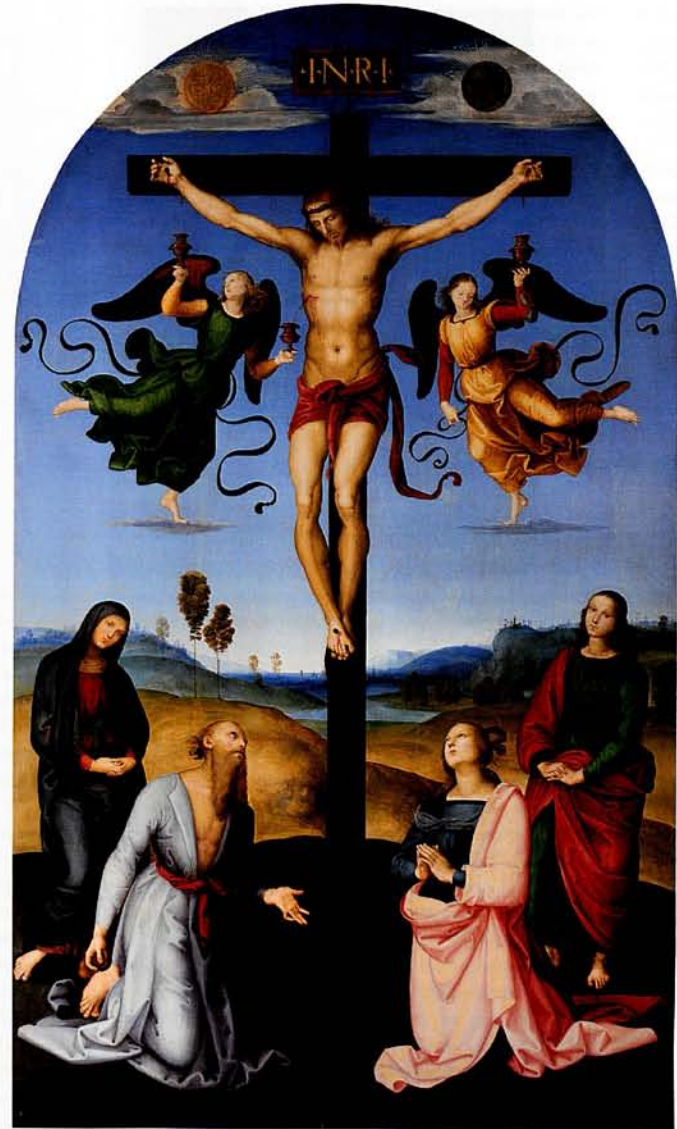


Abb. 67  
Perugino und Raffael, *Trinität  
mit Heiligen* (und Detail), Perugia,  
Chiesa di San Severo

Abb. 68  
Raffael, *Gavari-Kreuzigung*,  
London, The National Gallery

Signorelli.<sup>15</sup> Die durchaus heterogenen Einflüsse Raffaels hat bereits Konrad Oberhuber an der *Pala Colonna* (New York, Metropolitan Museum) präzise benannt, während John Shearman die Bedeutung von Urbino besonders heraus hob, wie dies auch rezente Ausstellungen in London, Urbino und Città di Castello eindrucksvoll vertieft haben.<sup>16</sup> Gesondert wären seine Zeichnungen zu betrachten (Kat.-Nr. 19), nach denen andere Künstler schon früh arbeiteten: So führte etwa ein berühmter Meister wie Pinturicchio die Fresken der Biblioteca Piccolomini in Siena zum Teil nach Vorzeichnungen des jungen Raffael aus, wie auch unter den weniger bekannten Malern Perugias seine Entwürfe gerne aufgenommen wurden.<sup>17</sup> Schließlich wäre auch das Verhältnis zu Perugino insgesamt zu betrachten, um zu fragen, ob Raffael abgesehen von seiner Lehrzeit überhaupt substanzielle Anregungen von Perugino erhielt.

Betrachtet man ein Altarwerk wie die *Gavari-Kreuzigung* (Abb. 68), so sprechen eine Fülle von formalen Übereinstimmungen für die Kenntnis und treue Wiedergabe von Werkstattmaterial Peruginos, wobei die Frage nicht wirklich geklärt ist, ob dabei Kartons oder doch eher Zeichnungen als Ideenvehikel die tragende Rolle gespielt haben.<sup>18</sup> Die Verarbeitung dieser Vorlagen jedoch lässt



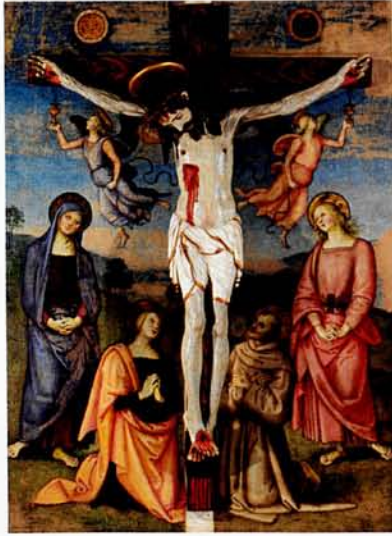


Abb. 69  
Perugino, *Monteripido-Kreuzigung*.  
Perugia, Galleria Nazionale  
dell'Umbria

eine Schulung an Methoden der literarischen Nachahmung erkennen, da die Vorbilder nach einem rhetorischen Muster verarbeitet wurden. So kontrastieren an der *Gavari-Kreuzigung* in dem Figurenpar von Hieronymus und Magdalena unter dem Kreuz männlich und weiblich, alt und jung, bewegt und gefasst, entblößt und sittsam bekleidet in einer Weise, wie sie für keine einzige der zahlreich erhaltenen Kreuzigungen seines Meisters bekannt ist.<sup>19</sup> Während Perugino in seinen Kreuzigungsgruppen unterschiedliche emotionale Zustände und Haltungen beispielhaft vor dem Betrachter ausbreitete, komponierte Raffael in der *Gavari-Kreuzigung* zwei Anleihen nach seinem Meister zu einem spannungsvollen Kontrast und schuf so eine konzentrierte Stimmung, die nur noch mit der *Monteripido-Kreuzigung* (Abb. 69) vergleichbar ist. Auf dieser zweiseitigen Tafel für San Francesco al Monte in Perugia gruppierte Perugino für die zum Chor gewandte Seite um ein nordalpines Holzkruzifix Assistenzfiguren, während die vom Hauptschiff aus sichtbare Tafel eine Marienkrönung schmückte.<sup>20</sup> Die seit Vasari zahlreich kolportierte Äußerung, dass man das Werk ohne Signatur zweifelsohne für einen Perugino hielt, lädt dazu ein, die Namenssetzung näher zu betrachten. Die Worte »RAPHAEL/URBIN/AS/P[INXIT]« befinden sich am Fuße des Kreuzes, als seien sie in den Stamm geschnitzt worden. Die Signatur am Kreuzesstamm ist sicherlich ein Zeichen von Bildung, könnte sie doch eine Anspielung auf den Paulusspruch sein, dass man sich nur unter oder am Kreuz rühmen solle, wie es für viele *croci dipinte* des Trecento

sicherlich zutrifft.<sup>21</sup> Für literarisches Wissen spricht auch ihre Ausführung in vergoldeter, typographisch gesetzter Kapitalis mit der Verjüngung der Buchstaben nach unten: ein Kennzeichen monumentaler Inschriften. Eine ganz ähnliche Signatur findet sich etwa zeitgleich an einer Kreuzigung von Francesco Francia (Bologna, Pinacoteca Nazionale), womit sich allein in der Namenssetzung ein gewisses Anspruchsniveau andeutet.<sup>22</sup>

Das wichtigste Datum in Raffaels Frühwerk ist das Jahr des Vertrags für das Altarwerk des *San Nicola da Tolentino* für die Kirche Sant'Agostino in Città di Castello von 1500, in dem ein Mitarbeiter, Evangelista di Pian di Meleto, aus der Werkstatt seines Vaters erwähnt und Raffael als »magister« tituiert wird.<sup>23</sup> An den erhaltenen Fragmenten, Vorstudien und späteren Kopien zu diesem verlorenen Altarbild kann man eindeutig die Bedeutung seines Vaters ablesen.<sup>24</sup> Da es keine schriftlichen Quellen für eine Lehrzeit von Raffael bei Perugino gibt, schlug schon Rudolf Wittkower vor, eine Ausbildung in der Werkstatt des Vaters bis 1500 anzunehmen und die Auseinandersetzung mit dem umbrischen Hauptmeister Perugino erst danach anzusetzen, wie sie so eindrucksvoll an den bereits besprochenen Werken abzulesen ist. Diesen Vorschlag, den Pierluigi de Vecchi wieder aufgegriffen hat, haben Tom Henry, Carol Plazzotta und Meyer zur Capellen mit weiteren Argumenten bekräftigt.<sup>25</sup> Diese These hat viel für sich; sie ersetzt allerdings die Lehrzeit bei Perugino schlicht durch die Lehrzeit in der Werkstatt des Vaters, ohne die Frage der Tätigkeit und Ausbildung Raffaels vor 1500 zu klären. Ende Juli 1494 verfasste Giovanni Santi in Urbino sein Testament, Zeugen waren unter anderen der bereits erwähnte Werkstattmitarbeiter, Evangelista di Pian di Meleto, und Ambrogio Barocci, ein lombardischer Bildhauer. Giovanni hatte nach dem Tod seiner ersten Frau und der Mutter Raffaels, Magia Ciarla, im Oktober 1491 die Tochter eines Goldschmieds geheiratet. Ihr vermachte er ein Wohnrecht in seinem Haus, als Testamentsvollstrecker setzte er seinen Schwiegervater, den Goldschmied Piero di Parte, und seinen Bruder Don Bartolomeo ein.<sup>26</sup> Nach seinem Tod am 1. August 1494 entspann sich ein Rechtsstreit zwischen den beiden, in dem Raffael am 4. Mai 1500 persönlich vor Gericht erschien, wo er als »illustris« tituiert wurde.<sup>27</sup> Im Jahr 1500 muss Raffael in Urbino also trotz seiner Minderjährigkeit ein angesehenere Mann gewesen sein. Bis zum Tod des Vaters hatte Raffael, wie es für Malersöhne üblich war, sicherlich eine Ausbildung in der Werkstatt des Vaters genossen. Für die Lehre beim Vater musste kein Vertrag aufgesetzt werden, und das Ziel einer solchen Ausbildung war die Übernahme der Werkstatt nach dem Tod des Vaters.<sup>28</sup> Dafür war Raffael 1494 mit elf Jahren allerdings zu jung. Gleichwohl lässt sich an den verbliebenen Fragmenten des *Tolentino-Altars* von 1500 zeigen, dass die Werkstatt des Vaters zu diesem Zeitpunkt noch bestand.<sup>29</sup> Demnach kann eine Lehre bei Perugino nur im Zeitraum zwischen 1494 und 1500 stattgefunden haben. Als zukünftiger Werkstatteerbe und Sohn einer in Urbino gut vernetzten und situierten Familie war Raffael sozial in einer Position, die ihm auch als Lehrling gewisse Freiheiten verschaffen musste.<sup>30</sup> Die zahlreichen visuellen Überein-

stimmungen zwischen Raffaels Frühwerk und Peruginos zeitgleichen Werken sprechen jedenfalls für ein enges Verhältnis, in dem Perugino anfangs zweifellos der Meister und Lehrer war, das sich in der Folge und spätestens um 1500 zu einem Gedankenaustausch zwischen tendenziell eigenständigen Meistern entwickelte. Allerdings lassen sich für die Zeit vor 1500 keine Beweise für oder gegen eine Lehre erbringen. Die Zuschreibung einer Predellentafel von Peruginos Altarbild für Santa Maria Nuova in Fano, wo auch Giovanni Santi in den 1480er-Jahren arbeitete, an Raffael ist nicht haltbar, und somit entfällt auch ein wichtiges Beweisstück für eine Lehre. Freilich gibt es ein Korpus von Zeichnungen, die zwar, so Sylvia Ferino-Pagden, nicht sicher Raffael oder Perugino zugeschrieben werden können, die aber die Nähe zwischen den beiden Malern eindeutig belegen und damit einen Aufenthalt Raffaels in der Werkstatt Peruginos in den Jahren 1496 bis 1498 fast zwingend erscheinen lassen.<sup>31</sup> Dass der Hof von Urbino in vieler Hinsicht für Raffael wichtig blieb, ist dagegen verbürgt: Wie kürzlich aufgefundene Notariatsakten glaubhaft machen, konnte Raffael in Urbino Donato Bramante begegnet sein, der für seine römische Karriere wichtig werden sollte.<sup>32</sup> Das literarische Wissen, das für die Ausführung präziser, kleinformatiger Tafeln mit hochintellektuellen Themen wie den *Schlaf des Ritters* (London, The National Gallery) und den *Hl. Michael* (Paris, Louvre) nötig war, lässt sich am einfachsten durch die Reimchronik seines Vaters erklären, die eindrucksvoll bezeugt, in welchem gebildetem Vaterhaus Raffael aufwuchs, wodurch ihm zumindest Petrarca und Dante geläufig sein mussten sowie eine Reihe der berühmtesten Maler seiner Zeit. Die zweifache Prägung Raffaels durch seinen Vater und Perugino erwähnt auch Giorgio Vasari in seiner Vita des Perugino. In anderen Viten hatte er von der ersten Ausgabe von 1550 zur zweiten Ausgabe von 1568 die Angaben zur Lehrzeit von Malern korrigiert; so spricht er 1568 etwa nicht mehr davon, dass Parmigianino bei Correggio in die Lehre gegangen sei.<sup>33</sup> Die von Vasari in der zweiten Ausgabe umfangreich ergänzte Episode der Zeichnungen Raffaels für die Biblioteca Piccolomini von Pinturicchio zeigt, dass auch Vasari sich dessen bewusst war, dass Raffael in der Werkstatt Peruginos große Eigenständigkeit genoss.<sup>34</sup>

### Perugino und Raffael in Florenz

In einer weitläufigen, in blaues Licht getauchten Landschaft korrespondiert die weit ausgreifende Gestalt des hl. Johannes mit dem bescheiden und elegant zur Seite stehenden Christus. In der vor 1500 entstandenen, kleinformatigen Tafel (Kat.-Nr. 11) stellte Perugino eine graziöse Figurenkomposition in eine mit großer Finesse gemalte Landschaft. Besonders die vom Wasser des Flusslaufs umspülten Füße der Hauptfiguren erinnern an niederländische Tafelmalerie. Dabei geht jedoch die gesamte Komposition wie auch dieses sprechende Detail auf die *Taufe Christi* von Andrea del Verrocchio (Abb. 70) zurück, in dessen

Werkstatt Perugino neben Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi einige Jahre lang seine Ausbildung genossen hatte.<sup>35</sup> An der großformatigen Taufe in den Uffizien hatte der junge Leonardo mit seinem Lehrer gearbeitet. Die Fußstellung und das locker in der linken Hand liegende Kreuz des Täufers sowie die gefalteten Arme und den geneigten Kopf des Erlösers übernahm Perugino von der berühmten Tafel seines Lehrers. Perugino verteilte seine Hauptfiguren gleichmäßig im Bildraum, komponierte sie als Gegenüber und charakterisierte die Taufe somit als eine Begegnung, wobei er die zentrale Stellung des Erlösers, die Verrocchio trotz der dominanten Erscheinung des Täufers beibehalten hatte, aufgab. Die harten Konturen, die kräftig ausgearbeiteten, anatomischen Details sowie die anschaulich geschilderten Naturformen milderte Perugino zugunsten einer Anmut ab, die sich in der harmonischen Bildkomposition, der eleganten Körperbildung und der meditativ verblauenden Landschaft ausspricht. Der Fluss, der sich zwischen Christus und Johannes in der Ferne verliert, rückt bei Perugino ins Zentrum; das Blau des Wassers beherrscht die farbliche Stimmung. Die leuchtenden, intensiven Farben heben die Tafel Peruginos von den raffinierten Lichteffekten und naturalistischen Oberflächen im Werk Verrocchios und Leonardos ab. Obwohl Perugino offenbar bewusst und sehr getreu auf eine Bilderfindung Verrocchios zurückgriff, korrigierte er sie in Farbgebung,

Abb. 70  
Andrea del Verrocchio und  
Leonardo da Vinci, *Taufe Christi*.  
Florenz, Galleria degli Uffizi





Abb. 71  
Perugino, *Maria mit Kind  
und Johannesknaben*. Nancy,  
Musée des Beaux-Arts



Abb. 72  
Leonardo da Vinci und Werkstatt,  
*Felsgrottenmadonna*. London,  
The National Gallery

Körperbildung und Komposition. Während Leonardo und Verrocchio ihre Kenntnis der Niederländer im detailreichen Naturalismus der Landschaft ostentativ zur Schau gestellt hatten, ordnete Perugino die wohldurchdachten Kompositionsformen einer niederländischen Landschaft seinem Malstil unter, wie er überhaupt als der Maler zu gelten hat, der den auf visuelle Andacht ausgerichteten Stil der Niederländer äußerst erfolgreich ins Italienische übertrug. In dieser Tafel Peruginos, die wohl für einen Florentiner Auftraggeber gemalt wurde und zwischen 1496 und 1500 zu datieren ist, kann man ein Lehrstück des wetteifernden Nachahmens erkennen, das für Raffael, auch wenn er diese Tafel nicht gekannt haben sollte, beispielhaft war. Perugino erwies sich hier gleichsam immun gegenüber dem damals dominanten Stil Leonardos in Florenz, von dem sich zahlreiche Maler »anstecken« ließen. Dieselbe Immunität bei gleichzeitigem eifrigem Studium von Vorbildern kennzeichnete Raffaels Malweise zeit seines Lebens. Perugino mietete 1486 die ehemalige Werkstatt Lorenzo Ghibertis bei Santa Maria Nuova von dessen Nachkommen Vittorio an.<sup>36</sup> Damit markierte der Maler aus Umbrien den Anspruch, in der Kunstmetropole Florenz dauerhaft Fuß zu fassen, was er 1493 durch seine Hochzeit mit der Tochter des Architekten Luca Fancelli bekräftigte. Der Umgang mit Vittorio Ghiberti muss Perugino auch die Einsicht in die Antikensammlung und das Werkstattmaterial der wichtigen Künstlerfamilie ermöglicht haben. Jedenfalls scheint es in Florenz durchaus üblich gewesen zu sein, dass man mit der Anmietung oder dem Kauf



Abb. 73  
Raffael, *Hl. Familie mit dem Lamm*.  
Madrid, Museo del Prado

Abb. 74  
Leonardo da Vinci, *Maria mit  
Kind und hl. Anna (Anna Selbdritt)*.  
Paris, Musée du Louvre



der Werkstatt eines berühmten Vorgängers eine programmatische Aussage verband. Schon Verrocchio bezog die Werkstatt von Donatello, der auch als Leitfigur seines künstlerischen Schaffens anzusehen ist.<sup>37</sup> Perugino hatte offenbar Lorenzo Ghiberti als Vorbild vor Augen, der als Leiter einer großen Werkstatt hervorgetreten war, in der fast alle bedeutenden Meister der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Beschäftigung fanden.<sup>38</sup>

Die Tafel mit der *Maria mit Kind und Johannesknaben* (Abb. 71) erlaubt es, die Beziehung zwischen Leonardo und Perugino genauer zu bestimmen.<sup>39</sup> Perugino übernahm die Figurenkomposition dieser Tafel von der *Felsgrottenmadonna* von Leonardo (Abb. 72), die in zwei Versionen überliefert ist. Beide befanden sich zu diesem Zeitpunkt in Mailand.<sup>40</sup> Perugino folgte Leonardo etwa in der Handhaltung der Maria sehr genau, wendete aber das Christuskind stärker dem Betrachter zu, den Johannesknaben dagegen ins strenge Profil. Im Gegensatz zu Leonardo, bei dem der Engel an der Komposition einen wichtigen Anteil hatte, fasste Perugino die Engel als Widerschein und Echo seiner Hauptfiguren auf. Die lichtbeschiedene Landschaft mit ihren lieblichen Hügeln sowie die strahlenden Farben des blauen Mantels der Maria stellen einen derart starken Widerspruch zu Leonardos Bildfindung dar, dass man von Korrektur und Kritik zu sprechen geneigt ist. Diese Lesart wird durch die Abwandlung der Hände Mariens bestätigt, wobei Leonardos starre, ja bedrohliche Gesten in zarte, zurückhaltende Haltungen aufgelöst wurden. Die Tafel in Nancy, die meist um



1505 zeitgleich zu Raffaels Leonardo-Rezeption datiert wird, setzt eine intime Kenntnis des Altarbildes Leonardos voraus.<sup>41</sup> 1496 wurde Perugino als möglicher Kandidat für Arbeiten im Castello Sforzesco genannt; um 1500 malte er ein Altarbild für die Certosa di Pavia.<sup>42</sup> Die Ähnlichkeit der Kinder in der Tafel in Nancy, in der Mitteltafel des Certosa-Altarbildes (Abb. 98) und in der *Diota-levi-Madonna* (Berlin, Gemäldegalerie) von Raffael könnte dafür sprechen, dass die Tafel in Nancy einige Jahre früher anzusetzen ist.<sup>43</sup> Jedenfalls weist die Tafel in Nancy eine deutliche Kritik Peruginos an Leonardo auf, die Raffael mit einiger Sicherheit zur Kenntnis nahm.<sup>44</sup> Raffaels *Hl. Familie mit dem Lamm* (Abb. 73) zeigt eine ungewöhnliche Diagonalkomposition von dem auf den Stab gestützten Joseph über die Mutter Gottes zum Christuskind. Die wie eine Treppe nach rechts aufsteigende Figurengruppe soll wohl eine Himmelsleiter, eine *scala coeli*, veranschaulichen, wie Leonardo sie in einer nur in Kopien überlieferten Bilderfindung vorgeprägt hatte.<sup>45</sup> Die Landschaftsszenerie im Hintergrund spricht für ein eigenständiges Studium nach niederländischen Vorbildern, wie es für das Lamm sicher belegt werden kann. Es ist nach einer Tafel von Hans Memling (Kat.-Nr. 10) gestaltet.<sup>46</sup> Die Grundidee für die Komposition ist ganz offensichtlich im Dialog mit Leonardos Florentiner Werken entstanden, für die hier die *Anna Selbdritt* (Abb. 74) beispielhaft eintreten kann. Während die leuchtenden Farben und der Landschaftsgrund als Strategie des Umgangs mit Leonardo Perugino völlig vergleichbar sind, setzte sich Raffael stärker mit Leonardos Kompositionsweise auseinander und entwickelte sie eigenständig fort. Die Kritik an den dunklen und schwierigen Bildern Leonardos, die Perugino durch seine Motivadaption vorgebracht hatte, war für Raffael freilich wegweisend.

Raffaels frühe Bildfindungen zeugen von einer intellektuellen Flughöhe, für die die literarische Schulung durch seinen Vater und der Umgang am Hof von Urbino maßgeblich gewesen sein dürften. Die Bedeutung der Vaterstadt wird in den anspruchsvollen Bildthemen seiner kleinformatigen Tafeln wie etwa dem *Hl. Georg* in Washington greifbar (Abb. 75).<sup>47</sup> Die preziose Feinmalerei dieser Tafel lässt sich gut mit Peruginos vollendetem *Hl. Hieronymus* (Kat.-Nr. 9) vergleichen. Raffaels Landschaft wurde ganz offensichtlich einem Diptychon von Hans Memling nachempfunden, das heute zwischen München und Washington aufgeteilt ist, sich aber in den Jahren 1520 bis 1530 in der Sammlung von Pietro Bembo befand (Kat.-Nr. 10).<sup>48</sup> Besonders die gerade aufgereihten Bäume des Hintergrunds sind mit der Münchner Johannes-Tafel gut vergleichbar. Der Gegensatz zwischen den fruchtbaren Hügeln des Hintergrunds und den schroffen Felsen des Vordergrunds ist in der Georgslegende begründet, die den Heiligen als Landwirt begreift, der die vom Drachen verwüstete Landschaft wieder urbar macht.<sup>49</sup> In den Lichtreflexen auf der Rüstung wie auch in der Torsion des Pferdekörpers sind Raffael virtuose Kunststücke gelungen, die seinen Ehrgeiz wie auch die Raffinesse des Auftraggebers erkennen lassen. Die kniende Figur der Jungfrau im Hintergrund wurde mit besonderer Sorgfalt gestaltet: Ein durch-



Abb. 75  
Raffael, *Hl. Georg*. Washington,  
National Gallery of Art, Andrew  
W. Mellon Collection

sichtiger Schleier ist mehrfach um ihren Körper geschlungen. Irritierend ist jedoch der Heiligenschein, da die Jungfrau in der Georgslegende keine Heilige und meist mit Krone gegeben ist. Als Lösung wäre in Betracht zu ziehen, dass diese Figur die Jungfrau Maria darstellt, die dem Heiligen häufiger zugesellt wird.<sup>50</sup> In jedem Fall bleibt die kniende Frau in ihrer Gestaltung außergewöhnlich und verlangt nach einer Erklärung. Berücksichtigt man allerdings den Bezug zum niederländischen Diptychon des Pietro Bembo und die Annahme, dass Raffael es 1506 in Urbino gesehen haben könnte,<sup>51</sup> so kann man mit großer Vorsicht die Hypothese aufstellen, dass Raffael sich hier an einer bestimmten Darstellung des hl. Georg orientierte oder sie vielmehr nachzuschaffen trachtete, die ob ihres Bezuges zu einem berühmten Dichter in literarischen Zirkeln bekannt war. Gemeint ist Simone Martinis 1828 zerstörtes Fresko des Drachenkampfes in der Portikus des Domes von Avignon, das um 1500 das Interesse weckte, da die Nachricht zirkulierte, Simone habe die Figur der Jungfrau Petrarca Laura nachgebildet.<sup>52</sup> Pietro Bembo's Vater Bernardo kannte dieses Fresko und die Nachricht über das Laura-Porträt.<sup>53</sup> Luigi Peruzzi hatte schon Mitte des 15. Jahrhunderts ausführlich darüber berichtet, und Antonio de Beatis erwähnte



Abb. 76  
Francesco Francia, *Hl. Georg*.  
Rom, Galleria Corsini

das Fresko 1517/18 ebenfalls.<sup>54</sup> Im Mai 1506 schrieb Giovanni Rucellai aus Avignon an Lorenzo Strozzi von einem Laura-Porträt, das er kopieren lassen wolle, sodass das Thema in Florenz als bekannt vorausgesetzt werden kann.<sup>55</sup> Es ist bisher nicht bedacht worden, dass die außerordentliche Mühe und Sorgfalt, die Raffael in diese kleine Tafel gelegt hat, damit zu erklären sein könnten, dass er im Kreise des kultivierten Hofes von Urbino als neuer Simone Martini erscheinen wollte. Hatte doch der berühmte Dichter vom sienesischen Maler gesagt, er habe Laura im Himmel gesehen und porträtiert, um hier unten von ihrem schönen Gesicht Zeugnis abzulegen: »Ma certo il mio Simon fu in paradiso / (onde questa gentil donna si parte) / ivi la vide, et la ritrasse in carte / per far fede qua giù del suo bel viso.«<sup>56</sup> Jedenfalls ist es ein merkwürdiger Zufall, dass Marcantonio Michiel einige Jahrzehnte später im Paduanischen Haus des Pietro Bembo ein Porträt der »Madonna Laura« sah, die einer »heiligen Margarethe nachgebildet ist, die sich in Avignon auf einer Mauer dargestellt findet und in der Madonna Laura porträtiert wurde.«<sup>57</sup> Diese Passage aus Michiels *Notizia d'opere del disegno* bezieht sich mit Sicherheit auf eine Nachahmung des Freskos von Simone Martini in der Sammlung Bembo, wobei er offenbar die Jungfrau mit einer hl. Margarethe verwechselte. Die Nachricht, Simone Martini habe einen Drachenkampf in Avignon freskiert, in den er ein Porträt der Laura eingefügt

habe, war Pietro Bembo ohne Zweifel bekannt. Die einzige mit Raffael vergleichbare Georgsdarstellung ist eine Tafel von Francesco Francia in der Galleria Corsini (Abb. 76).<sup>58</sup> Auch hier ist die Jungfrau mit einer goldenen Kette und Schleiern geschmückt. Die Haltung des Pferdes, die Gestalt des Drachens und die Landschaft lassen Parallelen zu Raffaels Tafel erkennen. Wie durch Zufall hinterfängt der Zweig eines Baumes den Kopf der Jungfrau, was in Frauenporträts die Dargestellte oft attributiv charakterisiert. Dass die Nachricht von dem Laura-Porträt auch zu Francesco Francia gedrungen war, liegt somit nahe. Ohne diese Annahme ist kaum verständlich, warum sich diese beiden Maler, die sich in literarischen Zirkeln bewegten, mit großem Ehrgeiz des Themas des Drachenkampfes annahmen und warum die Jungfrauen so eigentümlich wiedergegeben sind. In jedem Fall stellte der Bezug zu Petrarca für literarisch gebildete Personen einen zusätzlichen Reiz des Drachenkampfes dar, und es ist kaum vorstellbar, dass sich der Hof von Urbino, für den das Bild Raffaels wohl bestimmt war, diese Pointe des Themas hätte entgehen lassen. Raffaels Interesse an Petrarca, das Lodovico Dolce sogar veranlasste, ihn mit dem Dichter zu vergleichen, findet so in der Washingtoner Tafel einen frühen Höhepunkt.<sup>59</sup> Einmal mehr zeigte sich, dass Raffael zwar in Maltechnik und Stil viel von Perugino lernen konnte, die literarische Anregung für seine Bildfindung jedoch aus Urbino bezog, das seine Bedeutung für den Maler nie verlor. Mögen sich die kleinformigen Tafeln von Perugino und Raffael stilistisch noch so ähneln, im selbstbewussten Umgang mit literarischen Vorbildern konnte sich Perugino schon ab 1506 nicht mehr mit seinem Schüler messen.

#### Signaturen bei Perugino und Raffael

Im Gegensatz zu Leonardo und Michelangelo, die ihre Werke ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr signierten, fuhr Raffael fort, seinen Namen ins Bild zu setzen. Überschaute man seine Signaturen, so finden sich darunter ganz außergewöhnliche; es sei nur der spektakulärste Fall genannt, der freilich die Druckgraphik betrifft, nämlich die namentlich gekennzeichnete Aufteilung der Arbeit zwischen (Bild-)Erfinder und Stecher in der Reproduktionsgraphik nach seinen Zeichnungen.<sup>60</sup> Aber auch späte Werke, wie die *Kreuztragung* (Madrid, Prado) von 1517, der *Hl. Michael* (Paris, Louvre) von 1518 und die *Fornarina* (Rom, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini) von 1518/19 versah Raffael mit einer wohlplatzierten Signatur. Darin folgte er Perugino, der ebenfalls nie abließ, den Werken seinen Namenszug beizugeben. Auf seiner monumentalen *Beweinung* (Abb. 77), einer der meistkopierten Bildfindungen Peruginos, sind die Trauernden um den Leichnam Christi gruppiert. In fast schon didaktischer Weise sind unterschiedliche Formen der Trauer aufgeführt. Seine Signatur brachte Perugino auf einem Felsen an, auf dem der Leichnam des Erlösers lagert: »PETRUS PERUSINUS/ PINXIT A D M CCCC /LXXXXV.«<sup>61</sup> Im Lateinischen

heißt *petra* der Fels; Perugino hat in dieser Signatur mit der Wortbedeutung seines Vornamens gespielt. Die Position des Felsens als Ruhestatt Christi spricht sogar für einen Vergleich mit dem Fels schlechthin, dem hl. Petrus, auf dem Christus seine Kirche errichtete (»Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam«, Mt 16,18). In der Signatur auf den in den Fels gehauenen Stufen, die zum Grab Christi führen, am unteren Bildrand der *Pala Baglione* (Abb. 87) bezog sich Raffael ganz offensichtlich auf das Vorbild des Meisters. Er signierte neben einem Löwenzahn, der die Bitterkeit der Passion und die Hoffnung auf Auferstehung symbolisierte (Abb. 78). Der Löwenzahn könnte auch eine Anspielung auf die Wortbedeutung seines Namens sein, wurde doch das hebräische Raphael als »*medicina dei*« übersetzt, und verwies somit auf die heilsame Wirkung der Pflanze wie des Malers. Auf seiner *Pala dei Decemviri* (Abb. 79) für die Kapelle des Palazzo dei Priori von Perugia versah Perugino den Thronsockel Mariens mit folgender Inschrift: »HOC PETRUS DE CHASTRO PLEBIS PINXIT«. <sup>62</sup> Irritierend an dieser Inschrift ist das fehlende »OPUS«, das den Satz sinnvoll vervollständigen würde. Genau an der Stelle, an der das »OPUS« fehlt, ließ der Maler einen Zipfel des Mantelsaums der Muttergottes über die Inschrift fallen. Hat man einmal dieses Detail bemerkt, wird man darauf aufmerksam, dass der Fuß Mariens in den Raum hinausragt und einen klar konturierten Schatten auf die Schrift wirft. Der Mantelsaum steht als Probe seines Könnens metonymisch für das Werk des Malers. Zugleich ist darin eine Demutsgeste zu erkennen, indem sich Perugino zu Füßen Marias in sein Werk einschrieb und sich damit unter den Schutz der Muttergottes stellte. Durch diesen virtuellen Kunstgriff erübrigte sich für Perugino das Wort »OPUS«, da er es als gemaltes Werkstück in die Inschrift integriert hatte. Auf dem Stockholmer Sebastian (Kat.-Nr. 4) schrieb Perugino seinen Namen in vergoldeten Lettern auf einen Pfeil, der dem Heiligen in der Hüfte steckt. Die fast lebensgroße, anmutig zarte Figur des Heiligen, seine ausgefallene Fußstellung, die frontale Haltung und die hinreißende Landschaft machen kenntlich, warum sich Perugino gerade hier einen ausgefallenen Platz für seinen Namen einfallen ließ. Aus welchen Gründen aber wählte er ausgerechnet den Pfeil als Namensträger? Sein vielleicht anspruchsvollster Sebastian, die lebensgroße Tafel im Louvre (Abb. 80), trägt die Inschrift: »SAGITTAE TUAE INFIXAE SUNT MICH I« (»[...] denn deine Pfeile stecken in mir«, Ps 38,3). <sup>63</sup> Der Vers entstammt dem dritten der Bußpsalmen, wie sie seit der Einteilung durch Augustinus kanonisch waren. Die Pfeile wurden von Ambrosius in seinen *Enarrationes in psalmos* in einem ausführlichen Vergleich mit Hiob als Prüfung und Strafe Gottes ausgelegt. <sup>64</sup> Die Strafe Gottes peinigt den Heiligen, der damit dem Gläubigen als beispielhafter Büsser vor Augen geführt wird. Diese Vorstellung musste Perugino geläufig sein, da sein älterer Malerkollege in Perugia, Benedetto Bonfigli, sie wörtlich umgesetzt und verbildlicht hatte. Auf dem *Gonfalone di San Francesco* (Abb. 81) schwebt eine Schutzmantelmadonna über einer Stadtdarstellung von Perugia. <sup>65</sup> Unter ihrem Mantel suchen die Bewohner Perugias, empfohlen vom seligen



Abb. 77  
Perugino, *Beweinung*, Detail.  
Florenz, Palazzo Pitti,  
Galleria Palatina



Abb. 78  
Raffael, *Crabtragung*, Detail.  
Rom, Galleria Borghese



Abb. 79  
Perugino, *Pala dei Decemviri*,  
Detail. Rom, Pinacoteca Vaticana



Abb. 80  
Perugino, *Hl. Sebastian*.  
Paris, Musée du Louvre

Abb. 81  
Benedetto Bonfigli, *Confalone  
di San Francesco*. Perugia,  
San Francesco al Prato



Bernhardin von Feltré und dem hl. Sebastian, Schutz. Über dem Kopf der Muttergottes ist Gottvater dargestellt, wie er in beiden Händen strafende Pfeile hält. Dieses Motiv findet sich auch auf einer Darstellung des hl. Sebastian von Gentile da Fabriano in San Gimignano.<sup>66</sup> Die Signatur auf dem Pfeil charakterisierte den Maler somit als Instrument Gottes, der die Buße der Gläubigen visuell zu stimulieren und anzuleiten hat. Die Pfeile des Herrn zeichneten den Heiligen als beispielhaften Büsser aus; diese Bußbotschaft sollte mittels der Malerei Peruginos das Herz des Betrachters treffen und affizieren. Perugino siedelte seine Malerei mit seiner Signatur zwischen göttlicher Strafe und visueller Bußfrömmigkeit an. Augustinus verglich in den *Bekenntnissen* wie auch in seinen *Enarrationes in psalmos* die Worte Gottes mit Liebespfeilen, die das Herz des Gläubigen durchbohren.<sup>67</sup> Den Worten Gottes als den Liebespfeilen entspräche die engelsgleiche Malerei Peruginos.<sup>68</sup> Die Signatur auf dem Pfeil, die Perugino in der Petersburger Fassung des Themas wiederholt hat (Kat.-Nr. 16),<sup>69</sup> setzte den Maler also keineswegs mit den Peinigern gleich, noch verstand er sich vornehmlich als Überbringer von Gottes Zorn, vielmehr charakterisierte sich der Künstler damit als Instrument Gottes.<sup>70</sup> Seine Werke vermochten mittels ihres sinnlichen Reizes wie Liebespfeile in das Herz des sündenbeladenen Betrachters einzudringen und diesen zur Umkehr zu bewegen. Raffael nahm sich in einem Halbfigurenbild des Heiligen mit Pfeil, das auf 1501/02 datiert wird,



Abb. 82  
Raffael, *Fornarina*, Detail. Rom,  
Galleria Nazionale di Palazzo  
Barberini

ebenfalls des Themas an (Bergamo, Accademia Carrara). Bedenkt man die Subtilität der Signatur auf dem Pfeil, mit der Perugino seine Fähigkeit zur Gestaltung engelsgleicher nackter Körper von betörender Sinnlichkeit wirkungsvoll unterstrich, so ließe sich Raffaels berühmte Namenssetzung auf dem Armband der *Fornarina* als Erinnerung an einen Kunstgriff seines Meisters verstehen (Abb. 82).<sup>71</sup> Raffael folgte Perugino darin, dass er seinen Namenszug auf einem Gegenstand ins Bild setzte, der die dargestellte Person in wichtiger Hinsicht charakterisierte und recht eigentlich erst zu identifizieren half; freilich übertraf der jüngere Maler den älteren schlicht darin, dass auf einem Armband ein Namenszug tatsächlich gegeben sein konnte, während der Name auf dem Pfeil viel direkter und unvermittelter auf den Schöpfer des Bildes verwies. Das veranlasste Perugino wohl in der gelungenen Stockholmer Version, die Pfeilsignatur eher zurückhaltend ins Bild zu setzen. Es liegt nahe, dass sich Raffael gegen Ende seines Lebens an diese außergewöhnliche Signatur erinnerte, als er vor der Frage stand, wie er eines seiner berühmtesten Bildnisse mit seinem Namen versehen sollte.

## Anmerkungen

Ich danke Hanns-Paul Ties und Ulrich Pfisterer für Hinweise und Kritik.

- 1 »Egli dunque, avendo nella sua fanciullezza imitato la maniera di Pietro Perugino suo maestro, e fattala molto migliore per disegno, colorito et invenzione [...]«. Vasari – Bettarini und Barocchi 1966–1987, Bd. 4, S. 204 (1568).
- 2 »[...] il quale smorbatosi e levatosi da dosso quella maniera di Pietro [...]«. Vasari – Bettarini und Barocchi 1966–1987, Bd. 4, S. 205 (1568).
- 3 »[...] e così si diede non ad imitare la maniera di colui, per non perdervi vanamente il tempo, ma a farsi un ottimo universale [...]«. Vasari – Bettarini und Barocchi 1966–1987, Bd. 4, S. 206 (1568).
- 4 »At postquam illa perfectae artis praeclara lumina Vincius, Michael Angelus atque Raphael, ab illis saeculi tenebris repente ora, illius famam et nomen admirandis operibus obruerunt, frustra Perusinus meliora aemulando atque observando, partam dignitatem retinere conatus est, quum semper ad suos bellulos vultus, quibus iuvenis haeserat, sterilitate ingenii recidere cogeretur [...]«. Paolo Giovio, *Dialogus*, Buch 2, 236 f., zit. nach Giovio – Maffei 1999, S. 203 f.
- 5 Vasari – Perugino 2011, S. 47, 105; Vasari – Bettarini und Barocchi 1966–1987, Bd. 3, S. 611 f. (1550 und 1568).
- 6 De Vecchi 1986, S. 77. Zur Aufstellung in San Francesco al Prato gegenüber der *Pala Baglioni* siehe Cooper 2001a, S. 556 und Fig. 36, S. 559. Für den Nachweis, dass Alessandra Oddi die Auftraggeberin war, siehe Sartore 2008, S. 671.
- 7 Ferino-Pagden 1986, S. 14–19.
- 8 »[...] Se a me fosse possibile [...] eusi facilmente exprimere el concepto de l'animo mio [...] como io ho depinto in nella mente, certo cum manche parole quinci el dimostrare.« Santì – Michelini Tocci 1985, Bd. 1, S. 1 (fol. 1r).
- 9 »Raffael da Urbino quantunque volesse concorrer con Michelagnolo, piu volte hebbe à dire, che ringraziava Iddio, d'essere nato al suo tempo, havendo ritratta da lui altra maniera di quella, che dal padre che dipintor fù et dal Perugino suo maestro havea imparata.« Condivi 1552, fol. 41v. Siehe schon Ausst.-Kat. London 2004, S. 16 (Tom Henry und Carol Plazzotta).
- 10 »Johannis de Urbino scolaris«, in: Shearman 2003, Bd. 1, S. 150 f. (1511/3).
- 11 Tom Henry und Carol Plazzotta interpretieren dieses Dokument als Beweis der Lehre in der Werkstatt des Vaters. Siehe Ausst.-Kat. London 2004, S. 16.
- 12 Shearman 2003, Bd. 1, S. 162 f. (1512/15).
- 13 Kris und Kurz 1980, S. 155 f.
- 14 »RAFAEL DEURBINO.DOMINO.OCTAVI/ANO.STEPHANI VOLAT[ER]ANO.PRIO/RE.SANCTAM.TRINITATEM.ANGE-

LOS.ASTANTES.SANCTOSQ' PINXIT AD]M]DV.« Shearman 2003, Bd. 1, S. 712 f. (1521/43).

- 15 Zu Luca della Robbia siehe Longhi 1955, S. 13. Siehe die Nachricht Vasaris, Timoteo Viti sei bei Francia in der Lehre gewesen; Vasari – Bettarini und Barocchi 1966–1987, Bd. 4, S. 266 (1568). Siehe auch den Nachweis einer Lehre Vitis bei Francia von 1491–1495 bei Anna Falcioni, »Documenti urbanati«, in: Cleri 2008, S. 5–72, insb. S. 11. Zur Bedeutung Luca Signorellis siehe Tom Henry, »Raffaello e Signorelli«, in: Ausst.-Kat. Urbino 2009, S. 78–83.
- 16 Oberhuber 1977; John Shearman, »On Raphael's Chronology 1503–1508«, in: von Flemming 1996, S. 201–207.
- 17 Sylvia Ferino-Pagden, »The Early Raphael and his Umbrian Contemporaries«, in: Beck 1986, S. 93–107.
- 18 Für die Lernerfahrung bei Perugino siehe Hiller von Gaertringen 1999a. Skeptische Anmerkungen dazu bei Bellucci und Frosinini 2004.
- 19 Ein Ansatz für eine solche Gegenüberstellung konnte Raffael freilich in den Figuren von Hieronymus und Maria Magdalena an den Außentafeln des sogenannten Galitzin-Triptychons in der National Gallery, Washington, finden. Siehe Mus.-Kat. Washington 2003, S. 552–556 (David Alan Brown).
- 20 Cooper 2001b, S. 18–23; Mus.-Kat. Perugia 1994, S. 280 (Paola Mercurelli Salari).
- 21 »[...] mihi autem absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi« (Gal 6,15). Zu berücksichtigen wäre auch, besonders wegen seiner Farbigkeit, ein hemales Kreuzifix aus dem Trecento mit Inschrift und knieendem Franziskus am Kreuzesfuß aus San Francesco in Perugia, siehe Mus.-Kat. Perugia 1994, S. 63–65, Nr. 5 (Sergio Fusetti und Paolo Virilli).
- 22 Pinacoteca Nazionale di Bologna, Inv.-Nr. 551. Siehe Negro und Roio 1998, S. 160, Nr. 31.
- 23 Shearman 2003, Bd. 1, S. 71–73 (1500/02). Zu Raffael in Città di Castello siehe Tom Henry, »I committenti di Raffaello a Città di Castello«, in: Ausst.-Kat. Città di Castello 2006, S. 25–70.
- 24 Butler 2006, S. 82 f.
- 25 Wittkower 1963; Pierluigi De Vecchi, »Raffaello, Perugino e la «imitatio»«, in: Teza 2004a, S. 173–182; Meyer zur Capellen 2010, S. 14 f.
- 26 Anna Falcioni, »Documenti urbanati sulla famiglia Santì«, in: Ausst.-Kat. Urbino 2009, S. 275.
- 27 Ebd., S. 276, und Dok.-Nr. 356, S. 315.
- 28 Zur Situation in Florenz siehe Jacobsen 2001, S. 121 f.
- 29 Siehe für den Hinweis auf eine Krone oder eine Pausvorlage, die sowohl im Tolentino Altar wie auch in Giovanni Santis Tiranni-Fresken zu sehen ist: Ausst.-Kat. London 2004, S. 98 (Tom Henry).

- 30 Für die Vernetzung in Urbino siehe die von Luigi Michelini Tocci zusammengetragenen Daten: Santi – Michelini Tocci 1985, Bd. 1, S. xiv.
- 31 Überzeugende Argumente gegen eine Zuschreibung der Predella an Raffael liefert Sylvia Ferino-Pagden in: Mus.-Kat. Florenz 1982, S. 76 f. Die Unterzeichnungen der Predella sind jedoch bisher nicht mit den publizierten Unterzeichnungen Peruginos verglichen worden. Zu den Zeichnungen siehe Ferino-Pagden 2006, S. 28.
- 32 Anna Falconi, »Documenti urbinate sulla famiglia Santi«, in: Ausst.-Kat. Urbino 2009, S. 276.
- 33 Vasari – Parmigianino 2010, S. 43, Anm. 5.
- 34 Siehe die Ergänzung zur Vita des Pinturicchio: Vasari – Bettarini und Barocchi 1966–1987, Bd. 3, S. 571 f. (1568).
- 35 Die *Taufe Christi* hatte Perugino um 1480 in der Sixtinischen Kapelle und 1496–1500 in einer Predellenszene für das Polyptychon von San Pietro in Perugia gemalt. Die Datierung der Wiener Tafel ergibt sich aus der formalen Nähe zum San-Pietro-Polyptychon. In Florenz hatte er also sein bereits bestehendes Bildvokabular noch einmal in Auseinandersetzung mit Verrocchios *Taufe* überarbeitet; siehe Scarpellini 1984, S. 94, Nr. 79 (San Pietro), S. 105, Nr. 121 (Wien). Zur Wiener Fassung siehe Mus.-Kat. Perugia 1994, S. 284. Zu Verrocchio siehe Covi 2005, S. 13 (Erwähnung von Lorenzo di Credi im Testament), S. 181–183 (*Taufe Christi*).
- 36 Nicoletta Baldini, »Perugino a Firenze. La «stanza» di via San Gilio«, in: Mus.-Kat. Perugia 1994, S. 89 f.
- 37 Alessandro Cecchi, »New Light on Leonardo's Florentine Patrons«, in: Ausst.-Kat. New York 2003, S. 125 f.
- 38 Zur Werkstattorganisation Peruginos siehe Hiller von Gaertringen 1999a, S. 110 f.
- 39 Mus.-Kat. Nancy 2006, S. 132, Nr. 116 (Abb. auf S. 43); Scarpellini 1984, S. 115, Nr. 154.
- 40 Carmen C. Bambach, »Documented Chronology of Leonardo's Life and Works«, in: Ausst.-Kat. New York 2003, S. 229–237 (1483, 1491–1495, 1503, 1506, 1508).
- 41 Vorauszusetzen ist deswegen eine Betrachtung des Altarwerkes Leonardos vor Ort. Möglich wäre natürlich auch eine Vermittlung durch eine Zeichnung oder eine Leonardo-Adaptation. Die Kopien und Adaptationen des Leonardo-Umkreises weisen jedenfalls keine Übereinstimmungen mit Perugino auf. Siehe etwa Bora 1998, S. 13, 167, 170, 177, 229, 394.
- 42 Carmen C. Bambach in: Ausst.-Kat. New York 2003 (wie Anm. 40), S. 232; Scarpellini 1984, S. 100 f. Für eine erhellende Diskussion des Certosa-di-Pavia-Polyptychons mit der These einer Mitarbeit Raffaels siehe Hiller von Gaertringen 2006, S. 31 f.
- 43 Dussler 1971, S. 4 f. (Diotalevi).
- 44 Hier wäre auch die leonardeske Handhaltung der Terra-nova-Madonna von Raffael zu erwähnen. Siehe Dussler 1971, S. 16 f. Für die Unterzeichnung siehe Hiller von Gaertringen 1999a, S. 283–285.
- 45 Zöllner 2007a, S. 145.
- 46 Die Prado-Version des Themas ist umstritten, siehe Dussler 1971, S. 11–13. Das Lamm könnte dem Pagagnotti-Diptychon oder dem *Ill. Johannes* in der Alten Pinakothek, München, entlehnt sein.
- 47 Brown 1986, S. 37–44.
- 48 Campbell 1981, S. 471; Mus.-Kat. Washington 1986, S. 193–201, insb. S. 197 f. (Martha Wolff).
- 49 »Georgius dicitur a geos quod est terra et orge quod est colere, quasi colens terram, id est carnem suam.« Legenda aurea – Maggioni 1998, Bd. 1, S. 391.
- 50 Dazu siehe Blass-Simmen 1991, S. 93–96. In der Kopie von 1540 von Battista Dossi (Dresden, Gemäldegalerie) trägt die Jungfrau wieder eine Krone, siehe Ausst.-Kat. New York 1998, S. 227, Nr. 43. Eine frühere Kopie (Spoleto, Pinacoteca Civica) bleibt Raffael dagegen weitgehend treu. Vgl. Agosti 2003, S. 61, Abb. 4.
- 51 Brown 1986, S. 43; Shearman 1983, S. 25.
- 52 Zur Forschungsgeschichte siehe Howett 1976, S. 85–91. Eine frühe Beschreibung des Freskos um 1600 findet sich in Valladier und Greuter 1600, S. 211 (»Il y a un saint George à cheval avec une damoiselle à genoux devant lui, qu'il délivre du dragon: l'on tient que la damoiselle est le portrait au vif de la Laure«). Eine Nachzeichnung ist in einer Handschrift des 17. Jahrhunderts erhalten geblieben (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Barb. lat. 4426, fol. 49); siehe Trapp 2001, S. 103.
- 53 »Avinioni. In frontespicio hostii ecclesiae maioris Divae Mariae, e regione puella expositae faucibus draconis, sub facie Do. Laure carmina Petrarce Divum Georgium equitem celebrantia.« Siehe Bevilacqua 1979, S. 118.
- 54 »Ricordi sulla Vita di Messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura: In quel tempo che il Papa e la Corte era in Vignone in pace florida e ricca, quasi tutti li pintori che v'erano, eran Sanesi: quella arte in quella nazione a que' tempi militava. Questo si dimostra per le cose v'hanno dipinte, al più co' nomi loro, come di costuma di gente boriosa e vana. In fra gl'altri v'era uno dipentore, cui nome maestro Simone Memmi, il quale di quel mestiere teneva campo di tutti gli altri che a quel tempo fussino, e, come omo onesto e di bona vita, grande amista e domestica era tra lui e l' Petrarca. Questo Simone pinse davanti la gran porta de la chiesa catedrale di Vignone, chiamata nostra Dama di Dous, più cose, fra l'altre S. Giorgio a cavallo quando colla lancia dà morte al serpente. Quivi di costa dipinse la donzella, come di costuma in tale storia: la quale donzella dipinse e trasse al natural l'efigia di madonna Laura, ancora che già fusse morta. Quale il Petrarca vedendo poi, e parendoli propria sua figura, ne fece due sonetti: – Per mirar Policieto, ecc. – Quando giunse Simon, ecc.« Al pié di detta storia de S. Giorgio sono quattro versi virgiliani ch'il Petrarca fece a laude del Santo. Il nome di maestro Simone non v'è; ma gli è in più altre opere, fatte da lui in Vignone, ecc.« Solerti 1905, S. 282–285. Zu De Beatis siehe Bevilacqua 1979, S. 118.
- 55 Müntz 1885, S. 90 f.
- 56 Petrarca, *Canzoniere*, 77, 5–8, zit. nach Petrarca – Contini 1992, S. 109.
- 57 Die Königstochter, die der hl. Georg rettet, wird in älteren Quellen häufiger als »Margarete« bezeichnet. Bevilacqua 1979, S. 118; siehe auch Trapp 2001, S. 105.
- 58 Francesco Francia, *Ill. Georg*, um 1500, 75 x 57 cm, Rom, Galleria Corsini (als Depositum in der Galleria Nazionale d'arte antica, Inv.-Nr. 436). Negro und Roio 1998, S. 155 f., Nr. 26.
- 59 Siehe Raffaels an Petrarca angelehnte Sonette: Shearman 2003, Bd. 1, S. 130–143 (1509–10/11); sowie Dolce: »[...] onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante e Raffaello al Petrarca.« Dolce – Barocchi 1960, S. 193.
- 60 Pon 2004.
- 61 1495. Siehe Scarpellini 1984, S. 89, Nr. 63.
- 62 1496/97. Ebd. S. 90, Nr. 65, S. 89 f.; Mus.-Kat. Perugia 1994, S. 310.
- 63 1490–1495. Scarpellini 1984, S. 86 f., Nr. 53.
- 64 »Eadem videtur dicere, quae sanctus Job; sed diversa sunt. Nam et ille ait: Sagittae enim Domini in corpore meo sunt, quarum furor bibit sanguinem meum; cum incipio loqui, compungunt me [Job. VI, 4]. Ille de vulneribus suis corporis queritur; hic deplorat animae suae vulnera. Et forte hic agit poenitentiam de peccato: ille causam agit infirmitatis humanae [...].« Zit. nach: »S. Ambrosii Opera Omnia. Enarrationes in XII Psalmos«, in: *Patrologiae Latinae cursus completus*, accurate J.-P. Migne, Bd. 14, Turnhout 1845, Nachdruck, Turnhout 1969, Col. 1018C.
- 65 Ronen 1988, S. 97 f.
- 66 Ebd., S. 77–88. Mit San Gimignano konnte Perugino wegen seines Galitzin-Triptychons vertraut gewesen sein.
- 67 »Sagittaveras tu cor nostrum charitate tua, et gestabamus verba tua transfixa visceribus; et exempla servorum tuorum, quos de nigris lucidosis, et de mortuis vivos feceras, congesta in sinum cogitationis nostrae urebant et absumebant gravem torporem [...].« Augustinus, *Confessiones*, 9, 2, 3, zit. nach: »Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia«, in: *Patrologiae Latinae* (wie Anm. 64), Bd. 32, Col. 764. Siehe auch »De his enim sagittis et sanctus Job fecit commemorationem, et cum esset in illis doloribus, dixit sagittas Domini infixas sibi [Job VI, 4]. Solemus tamen et verba Dei sagittas accipere: sed numquid ab his posset iste sic dolere se percipi? Verba Dei tanquam sagittae excitant amorem, non dolorem. An quia et ipse amor non potest esse sine dolore? Quidquid enim amamus et non habemus, necesse est ut doleamus.« Augustinus, *Enarrationes in Psalmos*, XXXVII, zit. nach ebd., Bd. 36, Col. 398 f.
- 68 Zum Buch des Herzens siehe etwa Jager 1996, S. 8. Siehe auch das Andrea Previtali zugeschriebene Halbfigurenbild des hl. Sebastian (Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv.-Nr. 494), bei dem der Blick des dargestellten Stifters der Flugbahn des Pfeiles folgt. Siehe Ausst.-Kat. Bergamo 2001, S. 108 f. (Mauro Lucco).
- 69 Ausst.-Kat. Perugia 2004, S. 238.
- 70 Die Interpretation von Marianne Koos wäre dementsprechend zu modifizieren. Siehe Koos 2006, S. 147 f.
- 71 Zur Signaturpraxis siehe Matthew 1998, S. 629–631.

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
>Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines  
Berufsstandes  
im Architekturmuseum der TU München in der  
Pinakothek der Moderne  
27. September 2012 bis 3. Februar 2013  
[www.architekturmuseum.de](http://www.architekturmuseum.de)

Herausgegeben von Winfried Nerdinger

In Zusammenarbeit mit Hanna Böhm, Markus Eisen,  
Mirjana Grdanjski, Regine Heß, Irene Meissner und  
Hilde Strobl

### Publikation

Redaktion: Mirjana Grdanjski

Bildredaktion: Hanna Böhm  
Lektorat: Ilka Backmeister-Collacott  
Übersetzung: André Otto (spanisch); EnergyTranslations,  
Schönefeld (englisch | ukrainisch)  
Grafische Gestaltung: Heinz Hiltbrunner,  
[www.hiltbrunner-design.de](http://www.hiltbrunner-design.de)  
In Zusammenarbeit mit Daniel Sieber und Florian Schinkel,  
das formt, München

### Ausstellung

Gestaltung: Irene Meissner

Recherchen: Hanna Böhm, Markus Eisen, Mirjana Grdanjski,  
Regine Heß, Irene Meissner, Hilde Strobl  
Restaurierung und Ausstellungsaufbau: Anton Heine,  
Thomas Lohmaier, Andreas Bohmann  
Fotografische Arbeiten: Gabriele Winter  
Koordination Leihverkehr: Regine Heß,  
Mechthild Kaufmann  
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Hilde Strobl  
Sekretariat: Ingeborg Oberndorfer, Brigitte Forster,  
Marlies Blasl  
Mithilfe: Florian Henrich, Dao Thai Hung, Madeleine Nock,  
Raphaëla Rothenaicher, Kevin Schumacher,  
Wenke Volkmann, Clara Welbergen

© 2012 Architekturmuseum der TU München  
© 2012 Prestel Verlag, München · London · New York

Prestel Verlag, München  
in der Verlagsgruppe Random House GmbH  
Neumarkter Straße 28  
81673 München  
Tel. +49 (0)89 4136-0  
Fax +49 (0)89 4136-2335  
[www.prestel.de](http://www.prestel.de)

Projektleitung Verlag: Gabriele Ebbecke  
Korrektur: Sophie Reinhardt  
Herstellung: Friederike Schirge  
Lithografie: Reproline Genceller, München  
Druck und Bindung: Passavia Druckservice GmbH, Passau

Das für dieses Buch verwendete säurefreie Papier  
LuxoArtSamt New wurde von Papyrus geliefert.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte biblio-  
grafische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>  
abrufbar.

Das Copyright für die Texte liegt bei den Autoren.  
Das Copyright für die Abbildungen liegt bei den  
Fotografen/Inhabern der Bildrechte.

© FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2012: Le Corbusier,  
S. 13/8, S. 396/11, S. 558/1  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012: Lyonel Feininger, S. 551/4  
Abbildungsnachweis: S. 811

Alle Rechte, auch diejenigen der Übersetzung, der  
fotomechanischen Wiedergabe und des auszugsweisen  
Abdrucks, bleiben vorbehalten.

Der Herausgeber hat sich bis Redaktionsschluss intensiv  
bemüht, alle weiteren Inhaber von Abbildungsrechten  
ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die  
möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte an  
verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten  
sich nachträglich mit dem Herausgeber in Verbindung zu  
setzen.

Umschlaggestaltung: Heinz Hiltbrunner  
Würfelfigur des Bekenchons, aus Karnak, Neues Reich,  
19. Dynastie, um 1240 v. Chr.  
© Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, München  
(Foto: Jürgen Liepe)  
Le Corbusier, 1956  
Architekturmuseum der TU München, © André Villers

ISBN 978-3-7913-5276-3 (Museumsausgabe)  
ISBN 978-3-7913-6455-1 (Buchhandelsausgabe)

Ausstellung und Publikation wurden ermöglicht durch die  
großzügige Unterstützung von:



Ernst von Siemens Kunststiftung

Förderverein des Architekturmuseums der TU München