



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

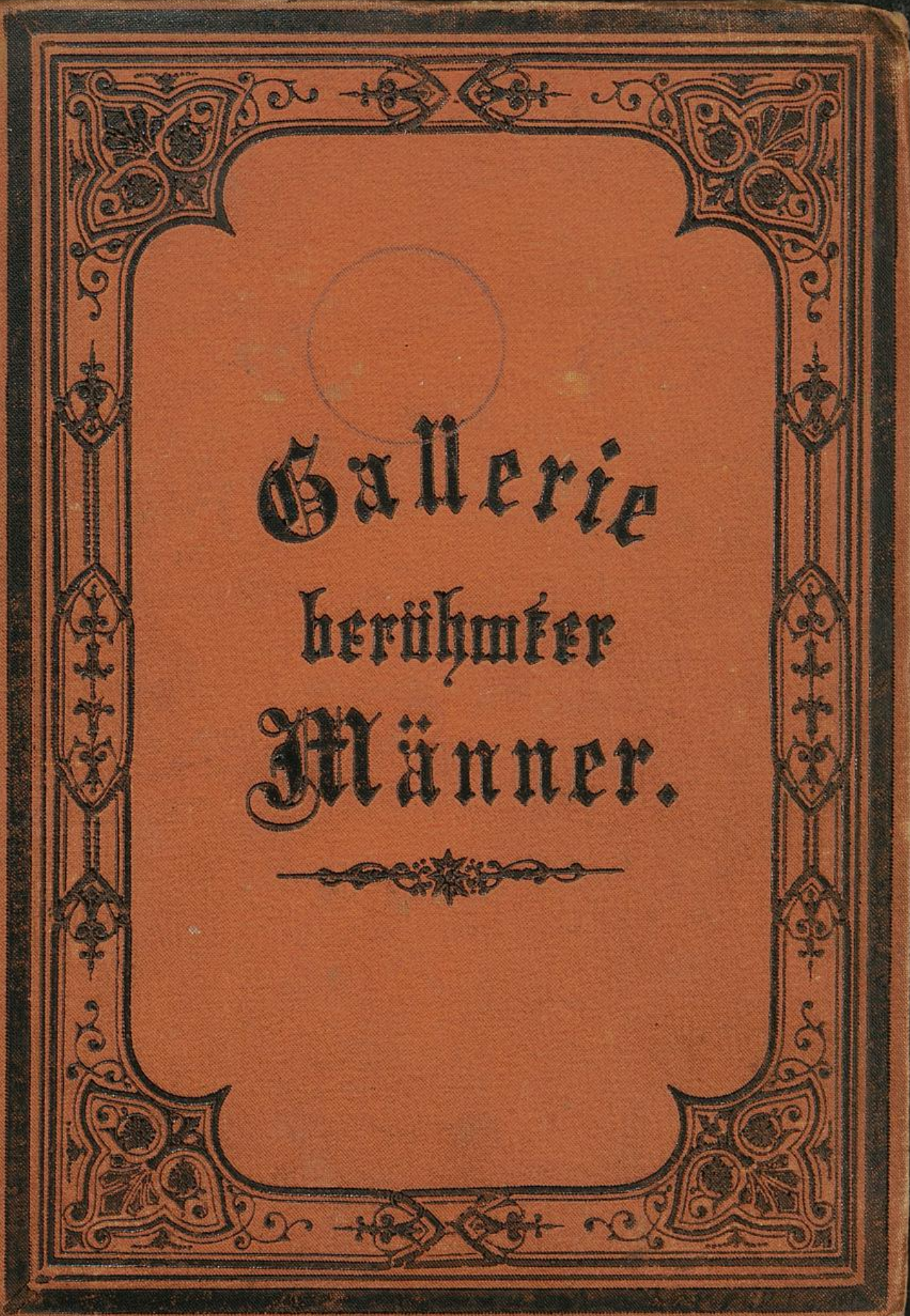
**Raphael von Urbino**

**Hübner, Julius**


**Dresden [u.a.], 1875**

**urn:nbn:de:hbz:466:1-9082**





Galerie  
berühmter  
Männer.















36.

168

Illustrirte Gallerie  
**berühmter Männer**  
aller Völker und Zeiten.

---

Mit 30 Original-Illustrationen.

---

Neue Ausgabe.

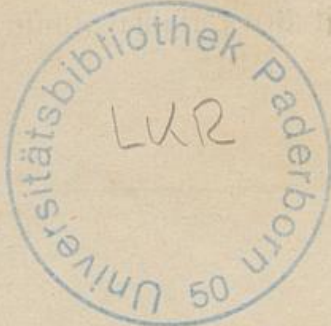
Gera  
Untermhaus.  
Fr. Eugen Köhler.



103

SR

Z162



08/305



Seiner Majestät

unserm

Allerdurchlauchtigsten König und gnädigsten Herrn

**Albert**

von Sachsen

dem ruhmgekrönten Selden

und

dem Förderer deutscher Einheit

in unterthänigster Verehrung gewidmet

von dem Herausgeber und Verleger.



Einzelblätter

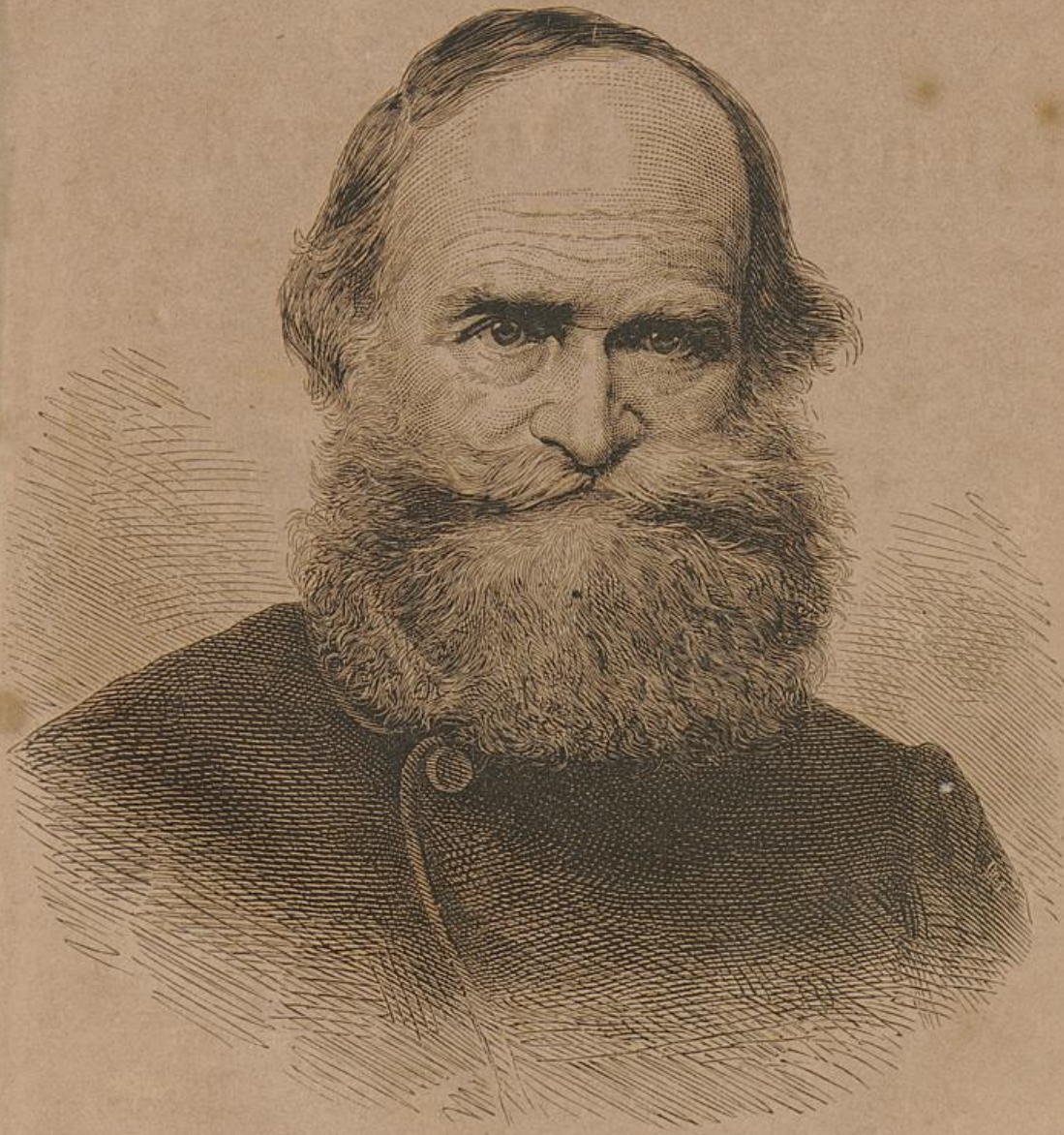
Einzelblätter aus dem Nachlass von

Alfred

der Universitätsbibliothek

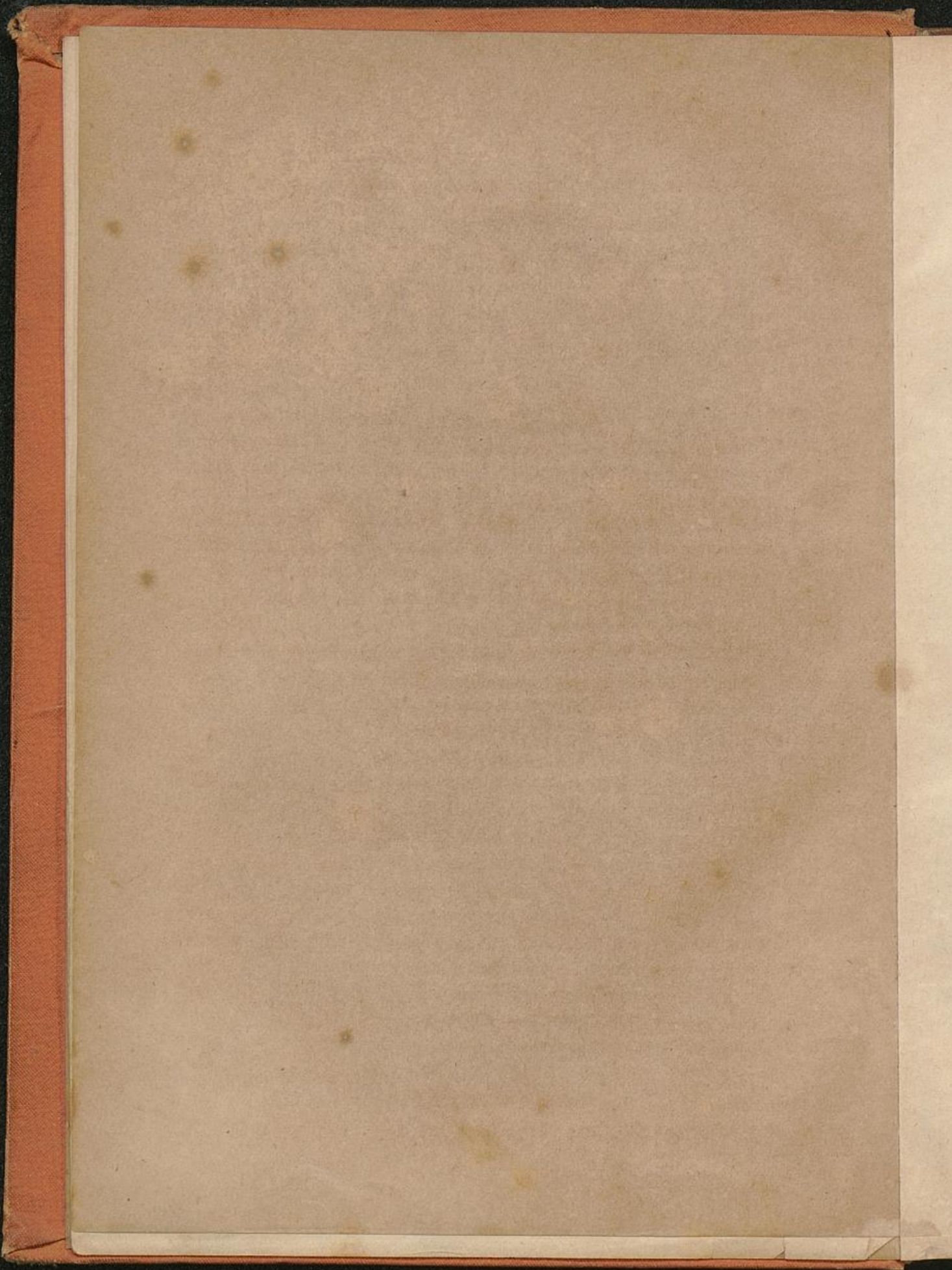
in Paderborn





Joseph Ernst von Bandel.  
Geb. 17. Mai 1800 zu Ansbach.













Hervorgegangen aus H. S. Payne's Atelier.

Raphael von Urbino.  
geb. 1483, gest. 1520.



Illustrierte  
Galerie berühmter Männer und Frauen  
aller Völker und Zeiten.

Raphael von Urbino.

Biographische Skizze

VON

Julius Hübner.

Mit 4 Illustrationen nach Originalzeichnungen.



Dresden und Leipzig.  
Verlag von Theodor Meinhold.



Es bildet ein Talent sich in der Stille,  
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Torquato Tasso, Gölze.

Das Recht der Uebersetzung des Textes und die Nachbildung der Illustrationen bleibt vorbehalten.



## Raphael von Urbino.

### Biographische Skizze.

Wenn wir in Albrecht Dürer gleichsam eine der schönsten Blüthen jener wunderbaren Zeit geistiger Bewegung betrachten durften, welche in Deutschland in der Reformation, dem Erwachen zu einer bisher ungefannten Freiheit des Geistes, gipfelte, so dürfen wir ebenso in Raphael eine der schönsten Blüthen derselben Zeit in Italien betrachten, welche dort, ganz der nationalen Eigenthümlichkeit entsprechend, in der sogenannten Renaissance, der Wiedergeburt des antiken Geistes in einer klassischen Periode der Schönheit in Kunst und Wissenschaft, ihren Abschluß fand. Von diesem Standpunkte aus wird man am besten die Aehnlichkeiten und die Verschiedenheiten sowohl der Zeitverhältnisse, als auch der beiden Persönlichkeiten erfassen, welche sogar in der Wirklichkeit in eine, wenn auch nicht persönliche, doch geistige Berührung mit einander traten. Wir werden im Dürer immer mehr die schöne männliche Würde, jene Achtung vor dem Althergebrachten, eine bürgerliche Sittlichkeit und ächt christliche Frömmigkeit mit dem genialen Schwunge einer ächten Künstlerseele verkörpert finden, während in dem „göttlichen Jüngling“ Raphael vor allem die Schönheit, als höchstes und einziges Lebensgesetz, als die bestimmende Norm seines Denkens und Schaffens in bis dahin ungeahnter Weise als die volle Blüthe aller vorangegangenen großen Meister zu Tage tritt.

Wie Dürer nur in dem alten reichsstädtischen Nürnberg geboren werden konnte und damit schon die Signatur seines ganzen Lebens und Schaffens in voraus feste gestellt erschien, so Raphael in Urbino, einem der vielen kleinen Fürstenthümer Italiens, die alle doch eine würdige Vergangenheit und eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Gesamtheit der italienischen Nation besaßen, durch ihre Regenten nicht minder, als durch die bedeutenden Männer, die sie hervorbrachten.

Auf einem hohen, ringsum freistehenden Berge des sogenannten umbrischen Gebirges, dem östlichen Ausläufer des mächtigen Appennin, liegt die feste Stadt Urbino, damals Hauptstadt eines selbstständigen Herzogthums und Residenz des



Fürsten Friedrich von Montefeltre und, seit dessen Tode im Jahre 1482, seines Sohnes Guidobaldo. Steil führen die Bergpfade hinauf zur Stadt und auch in ihr sind alle Straßen steil emporgeführt, fast unzugänglich für Wagen noch heutigen Tages\*).

Hier in der stillen, kleinen Bergstadt, die in tiefer Einsamkeit von dichten Eichenwäldungen umgeben thronte, wurde am 6. April 1483 Raphael Santi als Erstgeborener seinen Aeltern geschenkt. Und wie er nun einmal immer vom Glück begünstigt sein sollte, so war es nicht das Kleinste, daß sein Vater Giovanni Santi selbst ein Maler, und zwar ein für jene Zeiten sehr geschickter war. Seine Mutter Magia war die Tochter eines Kaufmanns Battista Ciarla zu Urbino. Das kleine, enge Haus in der *contrada del monte*, wo Raphael geboren wurde, steht noch heute und ist seit Kurzem von Freunden der Kunst angekauft und zu einer bleibenden Erinnerung an den weltberühmten Meister zu einer Art von städtischem Museum eingerichtet worden.

Obwohl nun Giovanni Santi ein guter und geachteter Maler, außerdem der Verfasser einer noch heute interessanten Heimchronik\*\*) war, so hatte er doch eine so große Achtung vor der Begabung seines lieben Raphael, den er nach dem himmlischen Schutzengel so genannt hatte, daß er ihn nur dem allerbesten Maler seiner Zeit in die Lehre geben wollte. Als ein solcher aber war damals von Allen Meister Pietro Vannucci von Perugia, genannt Perugino, angesehen und zu ihm wollte er seinen geliebten Knaben in die Lehre geben, woran ihn nur sein Tod verhinderte. Der Knabe war nun vaterlos, und seine Mutter wußte doch nicht in vollem Maße für ihn zu sorgen, und auch sein Vormund Bartolomeo Santi bekümmerte sich nicht genug um sein weiteres Fortkommen seit des Vaters Tode. Da war es aber seiner Mutter Bruder Simone di Battista Ciarla, der sich des Knaben in liebevollster Weise annahm und den schon von dem Vater Santi gefaßten Entschluß ausführte und Raphael wirklich bei dem obengenannten Pietro Vannucci von Città della Pieve, der sich in Perugia niedergelassen, in die Lehre gab. Es wird im Jahre 1495 gewesen sein, dem nächsten nach Vater Santi's Tode, daß der junge Raphael, erst zwölf Jahre alt, in die Schule Perugino's trat. Wir können uns den lieblichen Knaben in Begleitung seines treuen Oheims auf der Reise, wie er an einem hellen Frühlingmorgen mit einem Kößlein, das ihn und seine Habseligkeiten trug, diese seine erste Wanderschaft begann, voll von all

\*) Siehe P. D. Passavant: Raphael von Urbino zc. Ernst Förster: Raphael. 2 Bde. Leipzig. T. D. Weigel u. a. Namentlich dem letzteren Werke sind die chronologischen Angaben zc. entnommen.

\*\*) Dieselbe ist ein Lobgedicht auf das Leben und die Thaten des Herzogs Federigo von Urbino, aufbewahrt in der Vaticanischen Bibliothek.



den unbestimmten, süßen Hoffnungen und Aussichten in die Zukunft denken, womit eine so junge Seele, die noch dazu eines Künstlers Seele ist, dem geliebten Berufe entgegen geht. In mancher Kirche und Kapelle begegneten dem jungen Maler die Werke seines Vaters und manches anderen trefflichen Meisters, denn schon war in Italien die Kunst durch mannigfache Meister gepflegt, zu einer vielversprechenden Knospe gelangt, deren schönstes Aufblühen zu zeitigen der junge Raphael vor allen anderen Meistern von der Vorsehung bestimmt war, so daß sein Name für alle Zeiten mit dem höchsten Ruhme der italienischen Malerei verbunden ist. In Pietro Perugino fand Raphael statt des leiblichen Vaters, den er so früh verloren, in der That einen geistigen Vater, der es wohl verstand, all' die noch schlummernden Kräfte des Knaben zu wecken und ihn zu den höchsten Zielen der Malerei durch den trefflichsten Unterricht und das eigene Vorbild sicher zu leiten. Ueber Perugino's Lebensgang und insbesondere über seinen oder seine Meister können wir nur Vermuthungen aussprechen, da in seiner Biographie von Vasari alle derartige Angaben als Irrthümer nachzuweisen sind. Wie denn auch die gehässige Schilderung seines Charakters durch eben denselben Schriftsteller, so namentlich die Beschuldigung, daß Perugino geizig und irreligiös gewesen sei, sich durch nichts aus den jetzt bekannten historischen Daten anderer Quellen auch nur im Entferntesten rechtfertigen läßt, im Gegentheil fehlt es nicht an Beweisen, daß der verleumdete Meister bei mehr als einer Gelegenheit sich in besonders großmüthiger Weise für umfassende Arbeiten mit geringem Lohn begnügt habe, und die Thatsache, daß er sich selbst in dem noch heute in der Galerie von Florenz befindlichen Eigenbildniß, mit einem Papier in der Hand, abgebildet hat, worauf geschrieben steht: „Time Deum,“ zu deutsch: „Fürchtet Gott,“ spricht doch auch wahrhaftig nicht für die Irreligiosität des Malers. Mit mehr Recht und voller Wahrscheinlichkeit darf man vielmehr annehmen, daß Streitigkeiten mit dem jungen Michel Angelo, den Vasari mit einer Art von Götzendienst verehrte, allein die Ursache gewesen sind, warum er dem tüchtigen Meister Perugino nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen wollte. Was aber den Meister des Perugino anbetrifft, so scheint es gerathener, ihn aus dem Einflusse verschiedener damaliger Vertreter der umbrischen Schule hervorgehen zu lassen, als einen Einzelnen unter ihnen zu seinem besonderen Erzieher zu machen. Man könnte unter Anderen Fiorenzo di Lorenzo, Giovanni Boccati da Camerino und Benedetto Bonfigli als diejenigen Meister nennen, deren Einfluß in den Bildern Perugino's nachweisbar ist. Die besondere Begabung desselben zur Schilderung anmuthiger Gestalten, die selbst seinen Männern und Greisen eine Art von zarter Jungfräulichkeit anhaucht, bleibt das charakteristische Kennzeichen der Schöpfungen Perugino's, und es ist keinem Zweifel unterworfen, daß sein genialer Schüler Raphael in dieser Beziehung gerade den Einfluß des Meisters bis in seine voll-



endetste Epoche, bei einer so unendlich höheren Charakteristik seiner Gestalten, dennoch nicht verleugnet. Sicher ist wohl anzunehmen, daß auch Perugino, wenn auch seine ersten Studien auf umbrischem Boden und nach umbrischen Vorbildern erfolgten, doch in späterer Zeit die hohe Schule der damaligen Kunst in Florenz besucht und jedenfalls dort die Freundschaft Lionardo da Vinci's erworben hatte, die er bis an sein Lebensende festhielt. Dies bezeugt die Heimchronik des alten Santi, Raphaels Vater, der ausdrücklich, als „zwei Jünglinge, gleich an Jahren“ und in Liebe verbunden, Lionardo da Vinci und den Pietro della Pieve, den Peruginer, „göttliche Maler beide“ nennt. Unter einer Reihe von bedeutenden Werken Perugino's dürfte als eines der bedeutendsten die Grablegung Christi, jetzt in der Sammlung des Palastes Pitti in Florenz bezeichnet werden, welche an Schönheit und Richtigkeit der Formen, insbesondere aber an Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks unübertrefflich und in Färbung und harmonischer Durchbildung des Ganzen noch heute dem Besten, was auf diesen religiösen Gebieten geschaffen, höchst ehrenvoll zur Seite zu stellen ist. Gerade dies Bild muß der junge Raphael, als er im Jahre 1495 in Perugino's Lehre trat, zuerst gesehen und bewundert haben, da es gerade in diesem Jahre gemalt ist. Bald machte sich der Schüler die Weise des Meisters so zu eigen, daß noch heute bei vielen derselben der Streit unentschieden, ob sie dem Meister oder dem Schüler angehören, und nur die immer genauere Betrachtung und Vergleichung mit beglaubigten Werken beider die Entscheidung möglich macht. Bald aber zeigte sich ein Unterschied in den Arbeiten Raphaels, der die höhere Begabung desselben und die fortschreitende Richtung der italienischen Malerei zugleich bekundet.

Es fehlt nicht an nachgewiesenen Werken, welche der junge Raphael noch in der Schule des Perugino mehr oder weniger selbstständig durchführte, aber für den Zweck unserer kurzen biographischen Skizze reicht es aus, nur dasjenige Werk zu nennen, welches, bei aller Ähnlichkeit mit dem Meister, uns doch den großen Schüler schon in voller Befreiung von den Fesseln der Schule zeigt. Es ist das sogenannte Sposalizio, die Vermählung der Jungfrau Maria mit Joseph, welches ursprünglich im Jahre 1504 für den Altar des heiligen Joseph in der Kirche S. Francesco zu Città di Castello bestimmt war, jetzt als weltberühmtes und bewundertes Werk Raphaels in der Galerie Brera in Mailand sich befindet. Hier hat Raphael die Anordnung seines Meisters in der Gruppierung der Figuren, wie derselbe diesen Gegenstand in einem früheren Altarbilde im Dome von Perugia gemalt hatte, zwar noch vollständig beibehalten, aber die Gestalten seines Bildes, namentlich die Maria, Joseph und der Hohepriester übertreffen an Natürlichkeit, Anmuth und lebensvollem Ausdruck bei weitem schon Alles, was sein Meister in derselben Aufgabe bereits erreicht hatte. Das Bild ist durch den vortrefflichen Kupferstich von





Componirt und gezeichnet von H. Reinweber.

Holzschnitt von W. Werthmann.

Raphael von Urbino zeichnet die Madonna de la Sedia.







Giusef. Longhi vom Jahre 1812 und durch einen nicht minder trefflichen von Stange in Düsseldorf, der erst vor Kurzem vollendet wurde, so allgemein bekannt, daß eine weitere Beschreibung desselben überflüssig erscheint.

Mit diesem Bilde hatte der junge Raphael in der That seine Selbstständigkeit gewonnen, wie er denn von nun an seine eigenen Wege zu dem hohen Ziele wandelte, das ihm zu erreichen vergönnt war.

Ein Besuch in Florenz, welches damals den Höhepunkt künstlerischer Bestrebungen Italiens umfaßte, brachte eine neue und für alle Zeit maßgebende Veränderung in Raphaels Kunstrichtung und Kunstreise zum Durchbruch. Lionardo da Vinci, der Vater der neuen und großartigen Weise in der Malerei, zugleich ein Geist, der in der Bildhauerei, in den mechanischen Wissenschaften und der Naturkunde nicht minder bedeutend auftrat, lebte um diese Zeit in Florenz und mit dem über zwanzig Jahre jüngeren Michel Angelo Buonarroti, einem trotz seiner Jugend ebenbürtigen Rivalen, in einem fortgesetzten künstlerischen Wettstreite, dessen Zeuge Raphael noch sein konnte.

Lionardo war im Jahre 1499 von Mailand nach seiner Vaterstadt Florenz zurückgekehrt, nachdem er dort sein berühmtes Abendmahl im Refectorium des Klosters S. Maria delle Grazie gemalt und die Welt mit dem Ruhme dieses Bildes erfüllt hatte, welches noch heute, obgleich nur noch eine Ruine, als eine der größten Leistungen der Malerei mit Recht bewundert wird. Man empfing ihn in Florenz mit den verdienten Ehren und der Gonfaloniere Soderini, das Haupt der Republik Florenz, beauftragte ihn mit einem großen Frescogemälde für den großen Rathssaal, wozu Lionardo die Schlacht von Anghiari wählte, welche die Florentiner im Jahre 1440 siegreich gegen die Mailänder geschlagen hatten. Als auch seinem Rival, dem jungen Michel Angelo, der eben seinen David in Marmor vor dem Rathspalast aufgestellt hatte, ein gleicher Auftrag zu einem Frescobilde, als Gegenstück zu dem Werke Lionardo's gegeben wurde, war damit die Losung zu einem begeisterten Wettkampfe der beiden größten Künstler gegeben, welche damals in Florenz lebten.

Gerade zu dieser Zeit, im October des Jahres 1504, kam der junge Raphael, eingeführt durch ein eigenhändiges Schreiben der Herzogin von Sora, Johanna di Rovere, an den Gonfaloniere Soderini, in Florenz an.

Die Cartons von Lionardo und Michel Angelo waren das Ereigniß des Tages. Lionardo hatte einen Reiterkampf von wenigen Gestalten dargestellt, in welchem die erbitterten Streiter um den Besitz einer Fahne rangen, und die kühnsten Bewegungen von Reitern und Pferden, der stärkste Ausdruck in den Physiognomien electrifirte alle Beschauer durch den unmittelbarsten Abglanz der Wirklichkeit, wie er bis dahin noch in keinem Bilde gesehen worden war. Michel Angelo hatte eine Episode aus dem Streite der Republik Florenz mit dem benachbarten Pisa gewählt, wie



badende Krieger, soeben durch den Alarmsruf von einem Ueberfalle des Feindes erschreckt, dem Wasser entsteigen und sich halbnackt eilig in den verschiedensten Stellungen in ihre Kleider und Waffen werfen. Er hatte die Gelegenheit trefflich benützt, den menschlichen Körper, der von jeher sein Lieblingsstudium war und blieb, in allen möglichen Wendungen, Verkürzungen und Bewegungen dem Auge des Beschauers, mit Anwendung seiner bereits damals erlangten anatomischen Kenntnisse, in einer neuen und bis dahin noch nicht dagewesenen Natürlichkeit und Genauigkeit, mit einer organischen Wichtigkeit darzustellen, die alle Welt in Erstaunen versetzen mußte.

Leider sind uns beide Cartons verloren gegangen und wir kennen dieselben nur aus Zeichnungen und Stichen anderer Künstler, welche nur unvollkommenen Begriff davon geben. Sicher ist es aber, daß Raphael einen mächtigen Impuls durch diese beiden Arbeiten erhielt, die ihm einen neuen Begriff von den Aufgaben und von den Zielen der Malerei und der Kunst überhaupt erweckten und seine Seele mit dem edelsten Streben erfüllten.

Schon das nächste bedeutende Bild, was der junge Künstler unternahm, legt das unzweideutigste Zeugniß von einem neuen Wege ab, den er damit zuerst betrat. Die Gräfin Atalanta Baglioni hatte im Jahre 1505 bei ihm für ihre Grabkapelle in S. Francesco zu Perugia eine Grablegung bestellt, und an diesem Bilde brachte Raphael zum erstenmale die in Florenz eingefogenen Grundsätze einer neuen Darstellungsweise, wie sie in den Cartons von Lionardo und Michel Angelo ihm entgegengetreten war, zur Anwendung. Daß er die entschiedene Absicht hegte, aus diesem Bilde das Beste zu machen, was er überhaupt im Stande wäre, sehen wir schon aus der reichen Zahl der Entwürfe; es sind ihrer ungefähr ein Duzend, nebst den verschiedenen Einzelstudien zu dem Carton, welchen er dazu machte. Man sieht, wie er sich nicht zufrieden geben konnte mit einer Anordnung, wie sie wohl etwa in Perugino's Atelier gang und gäbe gewesen war, sondern wie er nach neuen und ausdrucksvolleren Weisen suchte, seine innersten Gedanken auszuprägen. Namentlich war es bei der Ausführung des Ganzen auch die Wichtigkeit der menschlichen Formen, das Nackte, wo es vorkam, was er mit besonderer Sorgfalt und Einsicht durchzubilden bestrebt war. Wenn bei dem Streben nach der Vollendung der Form gerade in diesem merkwürdigen Uebergangswerke die Wärme der Empfindung fast zurücktreten mußte, so war das eben nur eine natürliche Folge der großen Umwandlung, welche sich in dem Geiste des jungen Künstlers vollziehen sollte. Das Bild, welches sich jetzt in etwas verdorbenem Zustande in der Gallerie Borghese zu Rom befindet, macht allerdings den Eindruck, als sei es wesentlich auf die Wirkung der edeln und zarten Umriffe berechnet, welche selbst durch eine mehr als zarte, etwas kühle Färbung und Beleuchtung weniger beeinträchtigt erscheinen, als die



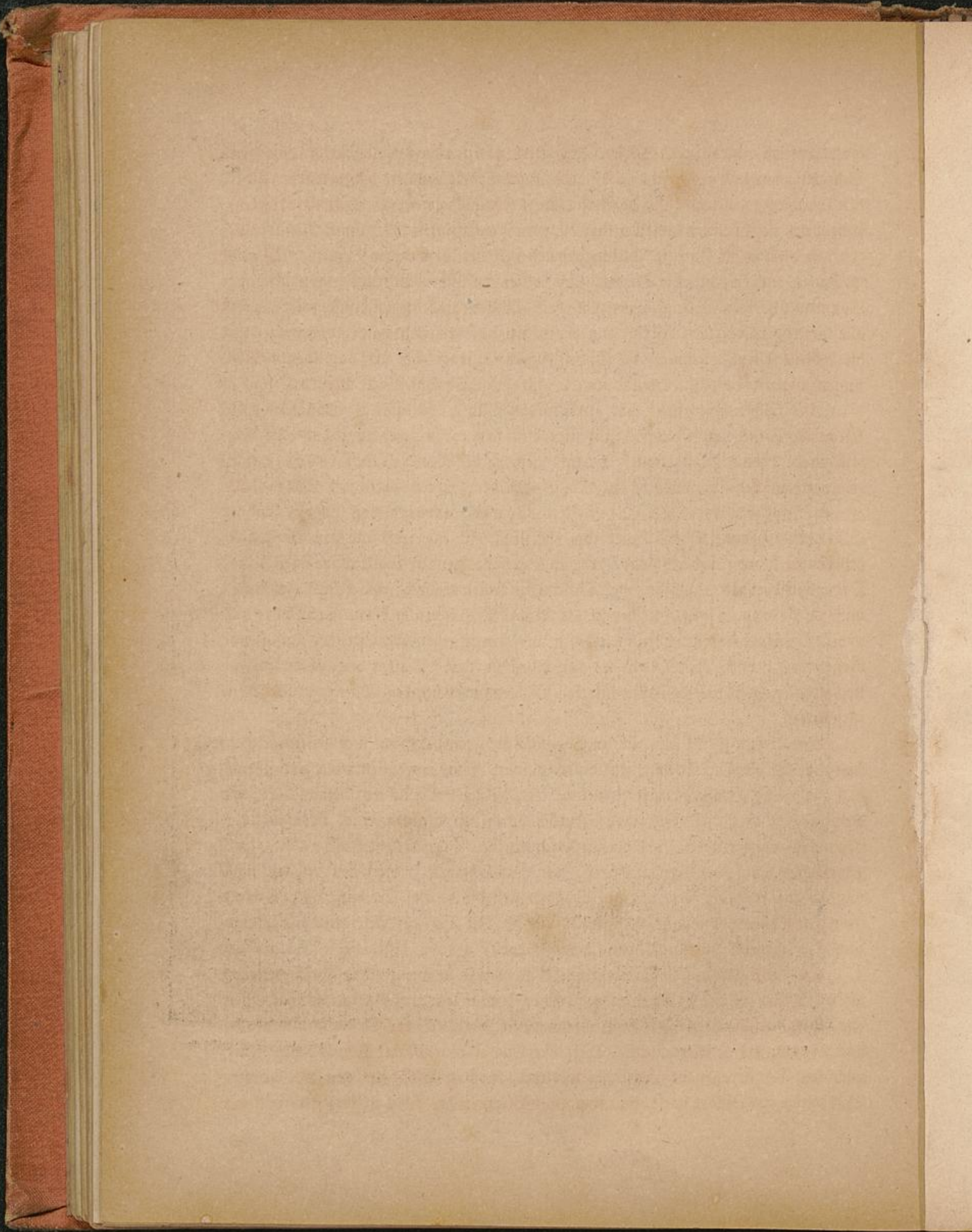


Gezeichnet von H. Leinweber.

Holzschnitt von W. Werthmann.

Raphael auf der Wanderschaft mit seinem Onkel.







sonst kräftige, mehr den Werken Fra Bartolommeo's entlehnte Farben- und Schattengebung Raphael's in Bildern dieser Epoche gestattet haben würde. Unter den Studien zu diesem Bilde bemerkt man zuerst nach gezeichnete Entwürfe einzelner Gestalten, ja in einer derselben hat die Gewissenhaftigkeit des jungen Meisters sich erst mit dem in die Umrisse hineingezeichneten Skelett befriedigen können. Offenbar wollte er auch hierbei an Strenge und wissenschaftlicher Begründung nicht hinter Lionardo und Michel Angelo zurückbleiben. Wichtig und am wichtigsten aber waren alle diese vorbereitenden Werke, von denen hier auf beschränktem Raume immer nur die bedeutendsten, gleichsam die Grenzsteine verlassener oder neu begonnener Richtungen angeführt werden können, für die zukünftige Thätigkeit des Meisters.

Ein solcher Grenzstein war für ihn das Bild der heiligen Dreieinigkeit in der Kirche S. Severo zu Perugia. In ihm erblicken wir unzweifelhaft das erste Vorbild zu einer seiner großartigsten Schöpfungen, zu der sogenannten Disputa, unter den vaticanischen Wandbildern zu Rom. In dem oberen Theile des Bildes stellte er den segnenden Gottvater auf Wolken thronend, umgeben von Engeln, in der Glorie des Himmels dar, unter ihm Christus mit in Liebe und Erbarmen ausgebreiteten Armen niederblickend. Auf einer tiefer liegenden Wolkenreihe sitzen heilige Ordensbrüder des Camaldulenser Ordens in stiller Andacht und seliger Feier aufblickend zu dem Erlöser. Leider ist das Bild der Zerstörung durch Feuchtigkeit und andere Ursachen beinahe gänzlich erlegen und eine neuerdings vollzogene umfassende Restauration wird von Vielen als der gänzliche Verderb aller der, auch bis jetzt noch erhaltenen Theile desselben angesehen; ob mit Recht oder Unrecht, ist schwer zu entscheiden.

Mit diesem Bilde leitet sich in der That die größte Epoche künstlerischen Schaffens, welche Raphael erlebte, sein Aufenthalt in Rom, würdig und viel verheißend, noch mehr und Größeres aber erfüllend, ein. Michel Angelo war bereits dort, wie denn auch Raphael jetzt, wahrscheinlich durch den Einfluß seines Landsmannes Donato Bramante, des großen Baumeisters, in den Dienst Julius II., jenes gewaltigen Papstes, berufen ward, der außer seinen kriegerischen Thaten nicht minder auf friedliche bedacht, die großartigsten Pläne für Erweiterung und Verschönerung seines vaticanischen Palastes wie für den Bau der Peterskirche faßte und zum Theil bereits zur Ausführung gebracht hatte.

Das erste, womit er die gewaltige Reihe seiner monumentalen Werke begann, wofür er alle Künste in Bewegung zu setzen gewillt war, ist eine der großartigsten Aufgaben für die Malerei, die Ausschmückung der Decke der Sixtinischen Kapelle, nach Sixtus IV. so genannt. Diese übertrug er dem Michel Angelo, der bisher noch kein hervorragendes Werk der Malerei, wohl aber Sculpturen von höchster Bedeutung ausgeführt hatte, und nun zum Staunen der Welt in kürzester Frist ein



Werk schuf, welches noch heute von aller Welt als das bedeutendste der modernen Malerei angesehen und bewundert wird.

Im Sommer 1508 war es, daß der junge Raphael, auf die besondere Einladung des Papstes, in Florenz alle angefangenen Arbeiten stehen und liegen ließ und sich in freudiger Vorausahnung großartiger Thätigkeit nach Rom begab.

Der Papst soll sich bei der ersten Audienz über die fast knabenhafte Persönlichkeit Raphael's gewundert haben, den er in ächt römischer Weise als „Ragazzo“, einen „Jungen“ würden wir etwa sagen, bezeichnete. Die inneren Prachtträume des vaticanischen Palastes und ihre gewaltigen Wände und Decken waren es, die dem von Jugendmuth durchglühten Künstler als das Gebiet angewiesen wurden, auf welchem er seine unsterblichen Lorbeeren friedlicher Schlachtfelder pflücken sollte.

In der sogenannten stanza della Segnatura begann er mit der Disputa den Reigen dieser Werke. Der Plan, die großen Wände dieses Raumes mit der Verherrlichung der sogenannten vier Facultäten, Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Poesie, zu schmücken, begann mit der Theologie. Mannigfache Entwürfe, welche sich noch erhalten haben, bezeugen die Gewissenhaftigkeit und Bescheidenheit Raphael's, der mit gerechtem Zagen zum erstenmale an ein so großes Werk herantrat. Man darf wohl annehmen, daß dem jungen Künstler reifere Geister, wie Bramante selber und der geistreiche Cardinal Bembo, Graf Castiglione u. a. ihren Rath bei dem schwierigen Unternehmen, welche nicht blos die malerischen Kräfte des jungen Meisters in Anspruch nahm, nicht versagt haben werden. Der schließliche Ausgang aller Vorbereitungen, die herrliche Lösung der Aufgabe belohnte überreich alle daran gewandten Mühen und Sorgen.

Ähnlich wie in dem oben erwähnten Bilde von S. Severo zu Perugia erscheint auch hier die Anordnung im Großen und Ganzen, nur daß eine ungleich reichere Anzahl von Gestalten den zehnfach größeren Raum beleben mußte.

Ganz oben in dem durch einen Halbkreis abgeschlossenen Bilde erblickt man Gottvater, mit der erhobenen Rechten das Weltrund segnend, welches seine Linke hält. Chöre von Engeln umgeben ihn in den Strahlen der Glorie, die von seinem Haupte ausgeht.

Unter ihm in der Mitte des Bildes thront der verklärte Christus in schneeweißem Gewande, beide mit den Wundenmalen seines Leidens geschmückten Hände, gleichsam als Zeichen der Erlösung durch den neuen Bund, hoch emporhebend. Zu seiner Rechten und Linken sitzen auf einem Wolkengürtel, welcher die Breite des ganzen Bildes durchschneidet, die Heiligen des alten und neuen Testaments, die Zeugen der Herrlichkeit des ewigen Wortes vom Vater. Unter der Gestalt des Christus schwebt die Taube des heiligen Geistes, umgeben von vier anmuthigen Engellindern, welche die vier Evangelien tragen, herab zu dem Altare, auf welchem



die Hostie in der Monstranz, das sichtbare Zeichen der ewigen Gegenwart Christi in seiner Gemeinde, steht.

Um diesen Altar aber gruppiren sich die Streiter der Kirche auf Erden, Päpste, Bischöfe und Heilige aller Art, versammelt in tief sinniger Betrachtung und im gegenseitigen Austausch der Gedanken über die geheimnißvolle Gegenwart des Herrn im Sacrament des Abendmahles.

Es ist begreiflich, daß ein so tiefinnerlicher Vorgang, ein so mächtiger, rein geistiger Gegenstand nicht mit der sinnlichen Klarheit dargestellt werden konnte, wie ein äußerlicher Hergang, wie irgend ein geschichtlicher oder dem menschlichen Leben entnommener Gegenstand.

So klar auch dem tieferen Blicke sich die Idee des Ganzen entwickelt, im Einzelnen bleibt manches anderer Deutung fähig, und selbst für die Idee im Großen hat es nicht an von einander abweichenden Auslegungen gefehlt. Namentlich waren ja die Zeitgenossen Raphaels selber am wenigsten darauf vorbereitet, die Kunst der Malerei so in neuer Weise gleichsam zur Lösung theologischer und philosophischer Probleme verwendet zu sehen. So hat denn auch bis heute der Streit über die Auslegung des Bildes nicht aufgehört, der dem unbefangenen Beschauer ziemlich unwesentlich und unnöthig erscheint, weil im Großen und Ganzen das Verständniß, wie es oben angedeutet wurde, auch dem einfachsten Sinne nicht entgehen kann.

Der prachtvolle Stich Joseph von Kellers, welchen der Düsseldorfer Kunstverein seinen Mitgliedern widmete, hat auch in der neuesten Zeit das Interesse und das Verständniß des großartigen Werkes besonders gefördert, das in seiner alterthümlichen Würde und den geläuterten Formen einer neuen Kunstanschauung den Uebergang von der Epoche altitalienischer Kunst zu der Culminationsepoche des sechszehnten Jahrhunderts, der Zeit der großen Meister der Renaissance, mit am anschaulichsten darstellt.

Diesem außerordentlichen Werke, das gleichsam an der Schwelle einer neuen Kunstepoche steht, folgte als zweites die Verherrlichung der Philosophie in der sogenannten Schule von Athen. Wenn die Disputa die höchsten Beziehungen der Menschheit zur Gottheit, das geheimnißvolle Dogma des Christenthums auszusprechen versuchte und dazu den Himmel und die Erde, das Göttliche und Menschliche nebeneinander zur Anschauung bringen mußte, so war hier nur eine schöne Menschlichkeit, das Weben des Geistes in den Regionen des Gedankens, in der Wissenschaft, die an sich einfachere und günstigere Aufgabe. In einer weiten Halle von großartiger Architectur erblicken wir eine Versammlung von Männern auf einem Raume in lebhaftem Gespräch vereinigt, zu welchem breite Stufen, vom Vorgrunde des Bildes aus, hinaufführen. Auf diesen bewegen sich so eben Hinzukommende, andere, gleichsam aufgehoben im Laufe, geben sich in Gruppen gesondert der allgemeinen geistigen



Anregung in der verschiedenartigsten Weise hin. Oben in der Mitte Aller bilden die beiden größten und hervorragendsten Häupter der alten Philosophenschulen, Plato und Aristoteles, den Mittelpunkt für die eifrig zuhörende Versammlung von Schülern und Meistern; man bemerkt zur linken Seite Sokrates und Alcibiades, zur rechten einen würdigen Alten, dem Raphael die Züge des von ihm verehrten Pietro Bembo gegeben hat. Auf der Treppe liegt nachlässig hingestreckt Diogenes, der Weise, welcher die Verachtung aller irdischen Bedürfnisse als letztes Mittel zur Unabhängigkeit des Geistes und zur Erreichung der höchsten Höhe menschlicher Weisheit empfahl und lehrte. Unten zur linken Hand wirkt als Hauptgruppe die Gestalt des Pythagoras, dem ein Schüler eine Tafel vorhält, deren Figuren er seinem Zuhörer zu erklären scheint. Dieser Gruppe entspricht auf der rechten Seite diejenige, in welcher Archimedes dargestellt ist, wie er, zur Erde gebückt, mit dem Zirkel eine mathematische Figur messend, seinen Schülern, die in wunderbarster Weise die verschiedenen Stadien des Begreifens und Verstehens der Worte des Meisters in ihren Mienen und Bewegungen ausdrücken, den Sinn des vorliegenden Problems erklärt. Mannigfach sind die Namen, welche man den minder klar ausgesprochenen Persönlichkeiten des Bildes gegeben hat, bei allen aber macht die geistige Lebendigkeit und charakteristische Verschiedenheit des Ausdrucks und der Bewegung eine solche Namensnennung überflüssig für das gewöhnliche Verständniß unbefangener Beschauer, um so mehr, als auch unter den Kunstgelehrten eine Uebereinstimmung über die einzelnen Personen nicht zu Stande gekommen ist.

Das ganze Bild aber drückt so unzweifelhaft die hohe Reiterkeit griechischen Wesens und griechischen Wissens aus, wie sie keine noch so begeisterte Abhandlung voll tiefster Gelehrsamkeit, noch auch des Dichters Wort anschaulich zusammenfassen konnte, und die Mischung naiver Natürlichkeit und hoher innerlicher Bedeutung ist eine so glückliche, wie sie nur einem von der Natur so schönheitsvoll angelegten Geiste, wie Raphael und auch ihm nur einmal so gelingen konnte.

In dem dritten Gemälde desselben Zimmers malte Raphael den Parnass als Verherrlichung der Poesie. Unter schlanken Lorbeerbäumen thront, auf der Höhe des Berges, Apollo am kастalischen Quell, umgeben von den neun Muses, nicht wie man erwarten sollte, die griechische Leier, sondern auffallenderweise eine alterthümliche Violine spielend. Man hat in der Wahl dieses Instruments eine Schmeichelei für einen damals berühmten Violinspieler sehen wollen, aber der Beweis ist nicht zu Stande gekommen und man muß das Unerklärliche eben als unerklärte Thatsache hinnehmen. Ein durch die Wand, auf welcher das Bild sich befindet, gebrochenes Fenster theilt die untere Partie in zwei Hälften, in welchen Sappho und Pindar mit ihren geistesverwandten Sängern die Hauptgruppen bilden. Ueber ihnen zur Linken sieht man Homer in Begeisterung seine Gesänge vortragen, während



ein junger Grieche dieselben für die Nachwelt aufzeichnet; Virgil und Dante stehen zur Seite. Neben Pindar sieht man Horaz, weiterhin Ovid, Catull, Tibull und Propertius. Nur darf auch hier nicht unerwähnt bleiben, daß die Gelehrten über die namentliche Bezeichnung vieler dieser Gestalten noch viel uneiniger sind, als in den beiden vorher genannten Bildern. An anmuthiger Farben- und Formenwirkung, wenn auch nicht an Tiefe und Gedankeneinheit, reiht sich der Parnas den anderen Darstellungen dieses Zimmers würdig an.

Die vierte Wand zur Verherrlichung der Jurisprudenz zerfällt in drei Abtheilungen. Oben die große Lunette zeigt uns drei hohe gewaltige Frauen, von Genien umgeben und bedient. In der Mitte thront die Weisheit, der ein Genius den Spiegel der Selbsterkenntniß vorhält, die schon von den Alten als höchstes Ziel der Weisheit gepriesen wurde. Zur linken Seite der Weisheit sitzt eine gerüstete, schöne weibliche Gestalt, die Stärke, welche sich auf einen Löwen stützt und einen kräftig belaubten jungen Eichenstamm als Waffe und Stütze in der Rechten hält, von welchem ein Genius Zweige zu Kränzen bricht, den Helden zu belohnen. Ihr gegenüber zur Rechten der Weisheit sitzt eine anmuthig bewegte, sanfte Gestalt, die in der Hand einen Zaum emporhält, die Mäßigung, die dritte im Bunde der sogenannten Cardinaltugenden, Weisheit, Stärke und Mäßigung. In zwei Seitensfeldern ist noch dargestellt, wie Trebonian dem Kaiser Justinian die Pandekten, das bürgerliche Gesetzbuch knieend überreicht, während auf der anderen Seite Papst Gregor IX. einem Consistorial-Advocaten die von dem Dominicaner Raimondo Pennafort gefammelten Decretalen, das canonische Gesetzbuch, übergibt. Beide Bilder sind weniger bedeutend in Conception und Ausführung, welche letztere keinesfalls von der Hand des Meisters ist.

Au der Decke des Zimmers hat Raphael in vier Rundbildern durch ideale weibliche Gestalten die unten in großen Compositionen dargestellten sogenannten vier Facultäten: Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz in glücklichster Weise personificirt und es ist ihm wirklich gelungen, die charakteristischen Merkmale dieser vier Geistesrichtungen in überraschender Weise zu versinnlichen. Die Theologie, welche wohl dem Ideal Dante's, seiner Beatrice, nachgebildet erscheint, hat ganz jene unschuldig heilige Mädchenanmuth, welche die himmlische und überirdische Sehnsucht des menschlichen Herzens nach göttlicher Offenbarung zu bezeichnen vollkommen geeignet ist. Zwei Genien tragen Tafeln mit der Inschrift: *Divinarum rerum notitia*, d. h. die Kunde der göttlichen Dinge.

Die Philosophie, eine mächtige, ernste, nicht mehr so jugendliche Gestalt thront in edler Sicherheit auf ihrem mit den Bildern der Isis, der allernährenden Natur, geschmückten Herrscherstige. Genien an ihrer Seite halten Tafeln mit dem Spruche: *Causarum cognitio*, d. h. Erkenntniß der Ursachen.



Die Poesie ist durch eine jungfräuliche Gestalt mit mächtigen Schwingen, von der reinsten Anmuth und dem sinnigsten Ausdruck des schönen Kopfes, auf Wolken thronend, dargestellt, die tragische und komische Maske ihr zur Seiten. Ihre Genien tragen Tafeln mit dem Motto: Numine afflatur, d. h. „sie wird von der Gottheit angehaucht.“

Die vierte Gestalt ist die Gerechtigkeit, eine ernste Jungfrau mit Schwert und Waage, mit der ebenso von Flügelkindern getragenen, auf Tafeln geschriebenen Devise: Jus suum unicuique tribuit, d. h. Jedem ertheilt sie sein Recht.

So bilden diese vier Gestalten gleichsam die kurzen Ueberschriften zu den ausführlichen bildlichen Vorträgen des unteren Raumes. In dem ganzen Raume aber hat Raphael zum ersten Male, nach wenigen vereinzeltten Vorgängen in der älteren italienischen Kunst, abstracte Begriffe in einer symbolischen Darstellung zur Anschauung gebracht, während bisher zumeist nur wirkliche historische Thatfachen und Persönlichkeiten der profanen oder heiligen Geschichte von der Malerei in ihren Gestalten versinnlicht worden waren; eine Richtung, welche seitdem erst vollständig zur Domäne der Malerei gezogen und von den hervorragendsten Künstlern oft und viel zur Ausübung gebracht worden ist.

Noch zwei andere Zimmer, welche an dieses erste anstoßen, waren Raphael zur Ausschmückung übergeben worden; doch so hervorragende Werke auch diese beiden Räume enthalten, mit den Werken des ersten Zimmers halten sie den Vergleich nicht aus.

Jene erste Kraft der Begeisterung für eine großartige Aufgabe, die Spannung des Geistes, wie weit ihm gelingen würde, die Lösung derselben zu erreichen, konnten auf die Länge nicht aushalten. Ueberdies mußte sich Raphael von nun an, da er eine große Anzahl von Staffeleibildern neben diesen monumentalen Werken vollendete, mehr als bisher der Hülfe seiner Schüler zu Bewältigung so großer Aufgaben bedienen.

An der Decke dieses zweiten Zimmers stellte Raphael in großen Lunetten die Verheißung Abrahams, das Opfer Isaaks, Jakobs Traum und Gott erscheint dem Moses im feurigen Busch dar. An der einen der unteren Wände hat er dagegen die durch Heliodor versuchte Verraubung des Tempels von Jerusalem dargestellt, welche durch Engel Gottes verhindert wird. Das nächstfolgende Bild ist die sogenannte Messe von Bolsena, wo durch die blutende Hostie ein zweifelnder Priester zu dem Dogma der Transsubstantiation, der Wandlung der Hostie in Christi Fleisch und Blut, bekehrt wird. Auf der dritten Wand malte Raphael die wunderbare Befreiung Petri's aus dem Gefängnisse. Dieses Bild zeichnet sich durch eine bisher noch unbekannte Anwendung verschiedener Lichteffecte vor allen anderen aus, so daß Mond und Fackel-



schein, nebst dem himmlischen Glanze des befreienden Engels einen wirksamen Gegensatz zu einander bilden. Das vierte Bild aber hat zum Gegenstande die Umkehr Attila's vor Rom, welche nach einer Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus, die den Hunnenkönig erschreckte, erfolgt sein sollte.

Wenn man auch im Heliodor die für ein Frescobild ungewöhnliche Tiefe und Harmonie des Colorits, die vortreffliche Anordnung des Ganzen und den lebendigen Ausdruck der einzelnen Gestalten, in der Messe von Bolsena die naive Natürlichkeit der Darstellung, in Petri's Befreiung die phantastisch-poetische Wirkung verschiedenen Lichtes und im Attila eine großartige Auffassungsform des historischen Hergangs mit vollem Rechte anerkennt, so wird man doch immer in ihnen ein Herabsteigen von der Höhe der poetischen Fülle der Bilder des ersten Saales zugeben müssen.

Mitten unter diesen Arbeiten war Papst Julius II., Raphael's großer und erster Gönner, am 13. Februar 1513 gestorben. Aber das Glück wollte, daß sein Nachfolger, Cardinal Giovanni de' Medici, als Papst genannt Leo X., nicht minder kunstsinzig und prachtliebend war als Julius. Die Arbeiten Raphael's wurden nicht unterbrochen und neue Aufträge den alten hinzugesügt. Raphael, wie er Julius II. in dankbarer Verehrung in einem meisterhaften Bildnisse verewigt hat, hat uns auch ein Abbild Leo's, inmitten zweier Cardinäle, behaglich auf einem Sessel vor einem aufgeschlagenen Buche sitzend, hinterlassen. Wenn das erste durch großartige Einfachheit und Würde sich auszeichnet, so ist das andere durch die ganz besondere Feinheit der Durchführung aller Theile, welche sich sogar bis auf die Nebensachen erstreckt, merkwürdig, und man hat nicht ohne Grund dafür den Einfluß deutscher oder altniederländischer Vorbilder geltend gemacht.

In diese Zeit fällt auch die Vollendung eines der schönsten Werke Raphael's, des Wandbildes der Sibyllen in der Kirche S. Maria della Pace in Rom. Die Sibyllen waren schon von der alten Kunst als die heidnischen Prophetinnen der Verheißung des Messias in den großen Cyclus der christlichen Kunst mit aufgenommen worden, und für Raphael's hervorragende Begabung in der Darstellung weiblicher Würde, Schönheit und Anmuth, war der Gegenstand ganz besonders geeignet. Hatte Michel Angelo in seinen Gestalten die Großartigkeit und Machtfülle prophetischer Frauen für alle Zeiten unübertrefflich dargestellt, so erreichte Raphael die Palme der Schönheit und Anmuth in seinen Sibyllen dafür desto unbestrittener.

Auf Leo's Befehl malte er noch ein drittes Zimmer im Vatican, worin die Herrschaft der Kirche auf Erden ihre Verherrlichung finden sollte. Auf der ersten Wand sieht man den sogenannten Brand des Borgo, d. h. der vaticanischen Vorstadt Roms, eine Feuersbrunst, welche durch den Segensspruch Papst Leo III. gestillt worden sein sollte. Auf der zweiten stellte er den Schwur eben dieses Leo III.



bei seiner Thronbesteigung dar, auf der dritten die Krönung Karls des Großen und auf der vierten endlich den Sieg desselben über die bei Ostia gelandeten Saracenen. Hatten wir schon in dem zweiten Zimmer einen Abfall gegen das erste nicht verkennen mögen, so war das dritte noch weniger seinen Vorgängern ebenbürtig zu nennen.

Die wachsende Beschäftigung Raphaels nicht blos mit malerischen Aufträgen, denn Leo hatte ihm nach Bramante's Tode sogar die Leitung des kolossalen Baues der Peterskirche übertragen, und selbst Sculpturen und Werke des Kupferstichs nahmen den rastlosen Künstler in Anspruch — diese, wie gesagt, immer mehr wachsende Bethätigung an den verschiedenartigsten Aufgaben machte es dem Meister unmöglich, selber an den obenerwähnten Frescoarbeiten Theil zu nehmen, vielmehr mußte er sie gänzlich seinen Schülern überlassen, wenn er auch die Entwürfe, ja zum Theil die Studien für die Ausführung jedenfalls selber zeichnete. Giulio Romano, sicherlich der bedeutendste und eigenthümlichste seiner Schüler, Penni, Perino del Vaga und Timoteo Viti mögen den meisten Antheil an diesen Werken haben, aber auch andere Künstler von Ruf und Namen, wie Benvenuto Garofalo, Gaudenzio Ferrari, Giovanni da Udine, und zwar dieser besonders für Thiere und Ornamente, Vincenzo Tamagni von San Gimignano, Bartolomeo Bagnacavallo, Tommaso Vincitore von Bologna, Innocenzo da Imola, Rafaellino dal Colle u. a. m. werden als Schüler und Gehülfen Raphaels genannt.

Kein einziger von ihnen aber, ebensowenig als alle zusammengenommen, wären im Stande gewesen, Raphaels eigene Hand bei Ausführung seiner Werke zu ersetzen, und so ist es nur natürlich, daß alle diejenigen Werke, welche Raphael ganz allein oder doch im Wesentlichen selber ausführte, unendlich hoch über denjenigen stehen, welche er durch seine Schüler fertigen ließ.

Einen deutlichen Beweis dafür lieferte die sogenannte sala de Palafrenieri, ein großer Raum, welcher mit reichen Ornamenten von der Hand Giovanni da Udine's umgeben, in zwölf Nischen die Apostel in chiaroscuro, einfarbig in sogenannter terra verde ausgeführt, enthielt. Allein schon unter Paul IV. wurde der Saal durch bauliche Veränderungen seiner Wandmalereien beraubt, und man kennt die Apostelgestalten nur in einer Copie derselben, welche sich in der Kirche S. Vincenzio ed Anastasio vor Porta S. Paolo in Rom erhalten hat, während auch Marcantonio dieselben durch seine Stiche nach Raphaels Handzeichnungen verewigte.

Eine größere und bedeutendere Aufgabe waren die sogenannten Loggien des Vaticans, welche im ersten Stockwerke desselben vor dem Appartamento Borgia gelegen sind und durch die Hand des bereits öfter erwähnten Giovanni da Udine in



eine luftige Weinlaube, eine sogenannte Pergola, umgewandelt worden waren. Die Loggia des zweiten Stockwerks aber wurde noch reicher und sinnvoller ausgeschmückt durch reiche Arabesken mit Figuren und Thieren auf den pilasterartig eingetheilten Wandflächen, während die Lunetten der Gewölbe mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente ausgemalt sind, welche nach Raphael's Composition ausgeführt wurden. Die Fußböden hatte man mosaikartig mit bunten gebrannten Thonplatten von Luca della Robbia's Arbeit und die kostbaren Thüren mit Holzsculpturen von Gian Barile bedeckt, so daß das Ganze einen äußerst reichen und anmuthigen Eindruck machte.

Noch aber sollte erst das bedeutendste Werk aus des Meisters reifster Zeit seine Entstehung finden durch einen Auftrag Leo's, welcher eine Reihenfolge kostbarer Teppiche nach Raphael's Zeichnungen und Cartons in Flandern weben lassen wollte, die bei den feierlichsten Kirchenfesten in der Sixtinischen Capelle den Schmuck der Wände unter den Fresken Michel Angelo's bilden sollten. Raphael wählte dazu eine Auswahl von Gegenständen aus der Apostelgeschichte, welche sich auf Thaten und Erlebnisse der Apostel Petrus und Paulus beziehen. Die Ausführung dieser Cartons fällt in die Jahre 1515 und 1516, die darnach gewebten Teppiche, deren Vollendung Bernhard von Orley, ein Schüler Raphael's, an Ort und Stelle in Brüssel überwacht hatte, waren bereits im Jahre 1518 beendet, so daß sie schon am 26. December 1519 zum erstenmale in der Sixtina aufgehängt werden konnten und die Bewunderung von ganz Rom erregten. In der That aber sind auch diese Tapeten und mehr noch die Cartons zu denselben, welche uns ein gütiges Geschick aufbewahrt hat, die edelsten Zeugnisse der höchsten Reife und Meisterschaft Raphael's.

Es sind vornehmlich sieben Cartons, welche noch von Raphael selbst gezeichnet worden sind oder doch unter seinem unmittelbaren Einflusse, als die ersten der ganzen Serie, entstanden und die letzte, größte Reife des Meisters veranschaulichen. Der wunderbare Fischzug Petri wird am allgemeinsten für denjenigen Carton gehalten, welcher ganz oder doch zum Theile von Raphael's eigener Hand geschaffen worden. Es ist auch nicht zu leugnen, daß eine gewisse Zartheit und Milde der Gestalten gerade in dieser Darstellung herrscht, welche für die unmittelbare Ausführung durch den Meister selbst spricht. Nächst dem dürften die Uebergabe der Schlüssel an den Apostel Petrus, die Heilung des Lahmen und vor allem der Tod des Ananias als die bedeutendsten unter den sieben Cartons genannt werden. Namentlich ist es der letztgenannte Carton, welcher an Höhe der Auffassung des Gegenstandes, an ergreifender Wahrheit der Charakteristik und des Ausdruckes das Höchste bezeichnet, was in der christlichen Malerei aller Zeiten geleistet worden ist. Die in der Mitte zusammengescharrten Apostelgestalten, aus denen



die richtenden und durch ihr Wort den Schuldigen vernichtenden Führer, Petrus und Andreas, wie Felsenblöcke aus den bewegten Fluthen starr und groß hervorragen, der unter ihren Worten im Todeskampfe zusammengebrochene Ananias und seine erschreckte Umgebung sind von der höchsten Gewalt des Ausdruckes, welche der Malerei überhaupt möglich ist. — Mildernd und besänftigend wirkt zur Linken die von dem Vorgang unberührte Gruppe, wo der sanfte Johannes, der Lieblingsjünger des Herrn, Amosen spendend den Dürstigen hülfreich gegenübersteht, und auf der andern Seite Sapphira, die Gattin des Ananias, noch unbewußt des Schrecklichen, was sich ereignet, mit befriedigtem Blicke das unterschlagene Geld zählt, was sie in der Hand hält, und somit zugleich die Ursache der ganzen Begebenheit zur sinnlichen Anschauung bringt. Auch die Erblindung des Elymas und das Opfer zu Lystra, in welchen beiden die Gestalt des Heidenapostels Paulus als Hauptfigur erscheint, sind in dem hohen Stil der vorgenannten Cartons gefaßt und durchgeführt, während die Steinigung des Stephanus schon schwächer und kälter ist, wie überhaupt die späteren Tapeten weniger von Raphael's Geist erfüllt erscheinen.

Man hat von jeher die sehr richtige Bemerkung gemacht, daß Raphael in allen den größeren Entwicklungsperioden seiner künstlerischen Laufbahn, ja bei einzelnen hervorragenden Werken fast immer nachweisbar dem Einfluß eines großen künstlerischen Eindruckes, einer fremden Persönlichkeit nachgebend, sich daran zu einer Erhöhung und Erweiterung seines eigenen Schaffens emporgehoben hatte. Wenn man den Einfluß Perugino's unverkennbar in seinen ersten Werken etwa bis zum Sposalizio deutlich empfindet, so tritt mit seinem Aufenthalt in Florenz und dem Eindruck der Cartons des Lionardo und Michel Angelo in seiner Grablegung eine Aenderung seines Stiles auf, die man mit Recht als die florentinische Epoche bezeichnet.

Die Einwirkung der Werke Michel Angelo's, namentlich der Capella Sistina, tritt ebenso deutlich in den großen Wandmalereien des Vaticans, mit Ausnahme der Disputa, welche noch als der florentinischen Epoche angehörig erscheint, zu Tage und wird als seine römische Epoche bezeichnet werden dürfen. Zuletzt aber wird man die Zeit der eigentlichsten Reife und Selbstständigkeit des Künstlers mit Werken wie die Kreuztragung, Madonna Sistina, Tapeten und Transfiguration charakterisiren müssen. Bei den Tapeten erscheint ein besonderer Einfluß wirksam gewesen zu sein, dem man keinem seiner italienischen Vorbilder zuschreiben kann. Raphael hatte in dem berühmten Carton zu der Heilung des Lahmen in zwei Krüppelgestalten zum ersten Male die dämonisch großartige Häßlichkeit in den Kreis seiner Darstellung gezogen und ich habe mich des Gedankens nicht erwehren können, den ich bereits in der biographischen Skizze Albrecht Dürers ausgesprochen habe, daß eben dieser Künstler



in seinem kleinen Kupferstiche vom Jahre 1513, welcher denselben Gegenstand in nur wenigen Figuren behandelt, Raphael den Anstoß zu dieser neuen Bereicherung feines Ideenkreises gegeben habe. Ich habe den Gedanken, so viel ich weiß, zum erstenmale ausgesprochen, aber je öfter ich den Vergleich der beiden Darstellungen machte, desto mehr hat sich meine Voraussetzung zur Ueberzeugung gestaltet. Jedemfalls hat Dürers Beispiel allein schon den ihm befreundeten Raphael vermocht, einmal selber sich im Kupferstiche zu versuchen, was ein kleines von Professor Andreas Müller in Düsseldorf aufgefundenes Blättchen einer in Wolken thronenden Maria mit dem Kinde und Engeln, dem Motive der Madonna di Fuligno ähnlich, bis zur Evidenz beweist. Später ließ er seine Zeichnungen durch den bekannten Kupferstecher Marcantonio stechen, da es ihm selber an Zeit dazu fehlte. Sicherlich wird man, wenn man Perugino, Masaccio, Lionardo und Michel Angelo als die gelegentlichen Vorbilder Raphaels nennt, auch den deutschen Albrecht Dürer und vielleicht auch Holbein dem Jüngeren nicht vergessen dürfen, welcher letztere auf einige Bildnisse Raphaels einen gewissen Einfluß ausgeübt zu haben scheint.

Unter den Werken der vollendetsten Epoche Raphaels wird man vor allen anderen, nächst der Transfiguration oder Verklärung Christi, die Sixtinische Madonna als das vollendetste seiner Staffelleibilder erwähnen, ein Bild, welches außerdem den ganz unersetzlichen Vorzug vor der erwähnten „Verklärung“ besitzt, daß es ganz und gar von Raphaels eigener Hand angelegt und vollendet ist, während das andere bei des Meisters Tode nur in der obern Hälfte von ihm vollendet war, indeß die größte untere Hälfte später erst von seinen Schülern nach seinen Studien und Vorarbeiten durchgeführt wurde. Die Einfachheit und erhabene Hoheit des unter dem Namen der Sixtinischen Madonna bekannten Bildes, welches nur die Himmelskönigin mit dem Christuskinde auf dem Arme, ihr zur Rechten den heiligen Papst Sixtus II. und zur Linken die heilige Barbara, ganz unten zwei auffchauende Engelfinder zeigt, alle in ruhiger und inniger Theilnahme unter einander, das Ganze als eine überirdische Vision gedacht, frei von jeder sogenannten Handlung, ist der Hauptvorzug dieses wunderbaren und wahrhaft einzigen Bildes, welches den kostbarsten Besitz der Dresdener Galerie bildet. Winkelmann war der Erste, welcher dies Gemälde Raphaels in einer dithyrambischen Schilderung gefeiert hat, als es eben erst im Jahre 1754 durch August III. von dem Prior der Sixtinermönche in Piacenza durch Vermittelung des Malers Giovannini aus Bologna für die Summe von 22,000 Golddukaten erworben worden war. August III. hatte das Bild auf seiner ersten italienischen Reise im Jahre 1711 bis 1712 mit der höchsten Bewunderung gesehen und bereits damals den Entschluß gefaßt, es womöglich zu erwerben. Allein erst mehr als vierzig Jahre später gelang es seiner ausdauernden Beharrlichkeit, diesen Entschluß wirklich auszuführen. Eine Copie in gleicher



Größe, welche Paris Rogari fertigte, wurde außer dem Kaufpreise noch für den nun verwaisten Altar der Kirche geliefert. In Rouen findet sich eine Wiederholung unseres Bildes, welches für die Abtei von St. Amand daselbst gemalt wurde, aber einer viel späteren Zeit angehört und den Vergleich mit dem Dresdener Bilde nicht im Entferntesten aushält.

Von einigen Beschädigungen leichter Art, welche das Bild im Laufe der Zeit erfahren hatte, wurde es im Jahre 1827 von Palmaroli, einem geschickten römischen Restaurateur, mit Glück befreit. Bei dieser Gelegenheit wurde auch zuerst der obere Theil des Bildes, ein geringes Stück des Verhanges und der Glorie enthaltend, welcher wohl deshalb umgeschlagen worden, weil das Bild etwas zu groß für den Altarraumen gerathen war, wieder aufgedeckt und das Bild auf seine ursprüngliche Größe zurückgeführt.

Vasari führt in seinem biographischen Werke dies Gemälde, welches er noch entstehen sah, mit den schlichten, aber bedeutenden Worten an: *Fece (Raffaello) a monaci neri di S. Sisto in Piacenza la tavola dell' altar maggiore, dentrovi nostra Donna con S. Sisto e S. Barbera, cosa veramente rarissima e singolare.*

Man kann dies wunderbare Werk zugleich als die Krönung der ganzen Reihe von Madonnenbildern betrachten, welche Raphael in seinem Leben ausgeführt hat und welche ihm die willkommene Gelegenheit boten, seine Befähigung für die Darstellung gerade dieses Gegenstandes in das hellste Licht zu stellen. Man wird in den Madonnenbildern seiner ersten, noch von Perugino abhängigen Weise vorherrschend die innige Jungfräulichkeit Maria's und die Anmuth der Kindergestalten bewundern, welche Richtung etwa in der bekannten belle Jardinière ihren Höhepunkt und selbstständigen Abschluß erreicht. Die Madonnenbilder der späteren florentinischen und römischen Epoche zeigen vollere Formen und eine großartigere Compositionsweise und schließen etwa mit der bekannten heiligen Familie, welche Raphael für Franz I. malte, jetzt in der Sammlung des Louvre zu Paris befindlich; aber als letzte und einzige Kategorie wird man immer nur die ebengenannte Madonna Sifstina nennen dürfen, welche zu allen Vorzügen seiner eigenen früheren und aller übrigen Madonnenbilder aller Meister und aller Zeiten, die idealste Vollendung und Erfüllung der höchsten Anforderungen an Inhalt und Technik in bisher noch unerreichter Weise hinzufügt und mit vollem Rechte als das bedeutendste Werk moderner Staffeilmalerei bezeichnet werden darf.

Der hohe ideale Eindruck des Bildes ist oft von begeisterten Beschauern in Gedichten gefeiert worden; so mag es auch dem Verfasser erlaubt sein, die folgenden Verse anzuführen.



Sie schwebt herab, die Jungfrau mit dem Kinde,  
 Deß Himmelsblicke ernst die Welt begriffen,  
 In Wolken liegt die Erde ihr zu Füßen  
 Und Schleier und Gewande weh'n im Winde.

Das schöne Haupt neigt Barbara gelinde,  
 In Demuth knieend soviel Huld zu büßen,  
 Verklärt schaut Sixtus aufwärts in dem süßen  
 Bewußtsein, daß die Menschheit Gnade finde.

Und mit den Engeln schau'n auch wir nach Oben,  
 In lichten Chören ewig Ihn zu loben,  
 Der uns'res Heiles selige Begründung.

So, Raphael, du Engel der Verklärung,  
 So sahst du sie, so läßt du sie uns schauen,  
 Die Königin des Himmels und der Frauen!

Der knappe Rahmen unserer biographischen Skizze verbietet von selbst schon eine Vollzähligkeit der Erwähnung sämmtlicher so zahlreicher Werke Raphaels, welche man in allen umfassenderen Büchern über diesen Meister findet\*). Wir hätten etwa noch des anmuthvollen Werkes in der Villa Chigi, der sogenannten Farnesina in Rom zu erwähnen, wo Raphael in den reizvollsten Wandbildern das Märchen von Amor und Psyche in wahrhaft antikem Sinne geschildert hat. Auch hier freilich mußte sich der vielbeschäftigte Meister für die Ausführung seiner Schüler bedienen und nur in dem Bilde der Galathea, welches diese schöne Meernymphe im Triumphe auf einer von Delphinen gezogenen Muschel zeigt, umgeben von einem reichen Gefolge von Sirenen, Tritonen und Amorinen, welche Wasser und Luft mit ihren wunderlichen, anmuthigen und lieblichen Gestalten erfüllen, dürfen wir des Meisters eigene Hand erkennen. Gerade in diesem Werke ist uns ein Abglang jener übermüthig jugendfrohen Zeit einer wiederaufgelebten heidnisch-griechischen Anschauung des Lebens erhalten, welche zu dem streng christlichen und mehr noch katholischen Geiste der altitalienischen Kunst im entschiedensten Widerspruche steht. Ein Evangelium der Schönheit, das nur zu bald in wilde Sinnlichkeit und zuletzt in eine seelenlose Nachahmung antiker Vorbilder ausartete, an der die Kunst unserer heutigen Tage noch immer krankt und wohl noch lange Zeit krank werden wird, ehe sie zu einer selbständigen, den Bedürfnissen und Anschauungen der Gegenwart entsprechenden Auffassung sich erheben kann.

\*) Ein Verzeichniß der hauptsächlichsten Werke Raphaels ist zu besserer Uebersicht in chronologischer Folge der vorliegenden Biographie angeschlossen worden.



Das Beste, was uns aus jener Zeit der Renaissance geblieben, ist allerdings in den Werken der großen Künstler jener Zeit enthalten und namentlich ist uns in den Werken Raphael's in der That die Offenbarung einer Schönheit gegeben, welche bis dahin von der modernen Kunst nicht erreicht und seitdem eben so wenig übertroffen worden ist.

O Raphael, von allen Himmelsgaben  
Die holdste hast du uns doch gebracht,  
Der Schönheit Licht, in dunkler Erdenacht  
Ein Engel Gottes, unser Herz zu laben.

Wie einst als Schutzgeist den Tobiasnaben,  
Führst du die Menschheit nun an sanfter Hand  
Durch Blumenau'n zum sel'gen Heimathland,  
Und deutest lächelnd aufwärts, mild erhaben.

O unaussprechlich himmlisches Entzücken,  
Werd' ich dich einst im Engelchor erblicken,  
An deiner Huld mein jagend Herz erquicken!

Dann führe mich, ein Kind demüthig klein,  
Durch deiner Schönheit Thor zum Himmel ein,  
Durch holden Schein zu ewig hohem Sein.

Gegen das Ende seines kurzen Lebens sehen wir Raphael auf der Höhe seiner Kunst, zugleich aber auch im Besitze der höchsten Ehrenstellen auf diesem Gebiete. Außer den großen Aufgaben im Vatican, den Wandbildern, deren Ausführung zuletzt freilich zumeist seinen geschickten Schülern zufiel, sehen wir ihn mit umfassenden Staffeleibildern, mit den Cartons zu kostbaren Webereien vollauf beschäftigt. Aber auch auf den verwandten Gebieten der Sculptur und Architectur durfte sein großer Geist sich bethätigen. Sein großer Gönner und Beschützer, der Papst Leo X., hatte ihm nach Bramante's Tode das gewaltige Werk der Fortsetzung des immensen Baues der St. Peterkirche zu selbstständiger Führung übergeben, und auch hier zeigte er sich in den wenigen Jahren, welche ihm noch gegönnt waren, des hohen Vertrauens, welches sein Mäcen ihm bewiesen, so würdig wie überall. Auf dem Gebiete der Sculptur sind es zwei Werke, welche seinem Einflusse und zum Theil seiner eigenen Hand zugeschrieben werden, nämlich ein von einem Delphin getragener Knabe, dessen Original in Marmor verloren gegangen, nur noch in Copieen und Gipsabgüssen vorhanden ist, von welchen letzteren einer sich in der sogenannten Mengs'schen Sammlung in Dresden befindet. Das zweite ist eine sitzende Statue des Propheten Jonas, den Raphael als einen schönen Jüngling mit sinnigem Antlitz dargestellt hat, der in seinem ganzen Wesen an die Antinousgestalten der



Hadrianischen Zeit erinnert. Zu beiden Werken soll er sich der Beihülfe des geschickten Bildhauers Lorenzetto bedient haben, und beide Arbeiten geben unzweideutig Zeugniß von dem Schönheitsgeföhle, das alle Werke Raphael's auszeichnet. Daß er auch dem Kupferstiche sich zugewendet, haben wir schon früher gesehen, und so wäre denn kaum ein bedeutendes Gebiet bildender Kunst, auf welchem sich sein reger und hoher Geist nicht versucht hätte.

Merkwürdigerweise wissen wir bei all der hohen Verehrung und Beachtung, welche der große Meister schon bei Lebzeiten genoß, doch nur äußerst wenig von seinem Privatleben. Daß er unverheirathet war, wie Leonardo und Michel Angelo, steht fest. Dagegen hat die Sage uns von einem Verhältniß zu einem schönen weiblichen Wesen berichtet, das als seine Geliebte sein häusliches Dasein verschönte, wie dieß in jener Zeit allgemeiner Ungebundenheit eben nichts Seltenes oder Ungewöhnliches war. Man bezeichnet sie mit dem Namen der Fornarina und will wissen, daß sie eines Bäckers schöne Tochter gewesen sei, wozu wohl nur der Name Veranlassung gegeben hat. Ein Bildniß im Palazzo Barberini in Rom, welches sie in halber Figur mit ganz entblößtem Oberkörper zeigt, soll das ihre sein und zeigt uns allerdings ein Weib von sinnlich schönen Formen, doch ohne geistige Bedeutung und tieferen Ausdruck im Gesichte. Ein zweites zweifelhaftes Bild in der Galerie der Uffizien von Florenz, welches auch als Fornarina, Raphaelis amicitia, von R. Morghen gestochen worden ist, ein wunderschönes, vornehmes Weib in reichem Costüm von ernstem und tiefsinnigen Ausdruck, wird schon seit lange nicht mehr dafür gehalten, ja die neuere Kunstforschung ist sogar so weit gegangen, es überhaupt nicht als ein Werk des Raphael anzuerkennen; eine Annahme, welche jedoch begründeten Widerspruch erfahren hat. In seinen letzten Lebensjahren war Raphael mit Maria Bibiena, der Nichte des Cardinal Bibiena, verlobt, doch kam die Vermählung aus uns unbekanntem Gründen nicht zu Stande und Maria starb als Raphael's Braut noch vor ihm selber.

Raphael fand am Hofe Leo's natürlich Gelegenheit genug mit den bedeutendsten Männern seiner Zeit umzugehen. Unter denjenigen, welche am meisten Einfluß auf ihn gewannen, nannten wir schon den gelehrten Cardinal Bembo und den geistreichen Grafen Balthasar Castiglione. Auch mit Marco Fabio Calvo aus Ravenna, einem tüchtigen Sprachgelehrten, schloß er ein enges Bündniß, hauptsächlich um sich seiner Kenntniß des Lateinischen zu einer Uebersetzung des Vitruv zu bedienen, welchen er um so eifriger studirte, als der Papst ihn auch noch zum Oberaufseher aller Ausgrabungen in Rom und der Umgegend gemacht hatte; ein Amt, welches Raphael gern benutzte, um die wichtigsten Ueberreste der bedeutendsten Bauten des alten Rom an's Licht zu ziehen.



Mitten in dieser ihn ganz erfüllenden vielseitigen Thätigkeit ergriff ihn eine plötzliche Krankheit, die nach wenigen Tagen seinem reichen Leben im erst vollendeten 37. Jahre an seinem Geburtstage, den 6. April 1520, ein Ende machte. Unbeschreiblich war die allgemeine Trauer über diesen unermesslichen Verlust; weit durch alle Lande waren seine Werke und sein Ruhm verbreitet, so weit und weiter noch reichte die Trauer über seinen Tod. Dürer vernahm die Todesbotschaft auf seiner Reise durch die Niederlande von einem Schüler Raphaels, dem Tommaso Vincitore von Bologna, welchem er in Antwerpen begegnete.

Seinen ganzen künstlerischen Nachlaß vertheilte Raphael an seine Schüler, namentlich an Francesco Penni und Giulio Romano, welche damit zugleich die Verpflichtung übernahmen, die angefangenen Arbeiten des geliebten Meisters zu vollenden. Insbesondere war dies der Fall mit seinem letzten Delbilde, der Verkörperung Christi für den Altar der Kirche S. Pietro in Montorio, wovon Raphael selber nur die obere Hälfte, die Gestalten des schwebenden Erlösers und des Moses und Elias, sammt den Jüngern Petrus, Jacobus und Johannes vollendet hatte.

Zu seiner Grabstätte hatte sich Raphael eine Capelle in der Kirche des Pantheon selber erwählt und neu mit Marmor bekleiden lassen, wie er zugleich eine Summe bestimmt hatte zur Anfertigung einer Statue der Madonna, welche sein Freund, der Bildhauer Lorenzetto, ausführen sollte. Seine Grabchrift lautet:

„Mit Gott dem Allgütigen, Allmächtigen!

Hier liegt Raphael Santi, der Sohn des Giovanni von Urbino, der große Maler, der Nebenbuhler der Alten, dessen beinahe lebendigen Gestalten du ansiehst, wie Natur und Kunst in ihm zugleich vereint waren. Den Ruhm der Päpste Julius II. und Leo X. mehrte er durch seine Werke der Malerei und der Baukunst. Vollkommene 37 Jahre dauerte sein vollkommenes Leben, an demselben Tage, da er geboren, hörte er zu leben auf, am 6. April 1520.

Hier liegt Raphael, den Mutter Natur selbst gesüchtet,  
Daß er sie lebend besiege, sterbend sie stirbe mit ihm!



## Hauptsächliche Werke Raphael's, chronologisch geordnet.

### I. Perugineske Gemälde (1500 bis 1504).

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Die Erzengel Michael und Raphael. Raphael mit dem kleinen Tobias, Original in Mailand. Copie, wonach wahrscheinlich der Stich, in Straßburg.</p> <p>2. Madonna mit dem heil. Hieronymus und dem heiligen Franciscus (Berlin).</p> <p>3. Krönung Mariä (Rom, Vatican).</p> | <p>4. Madonna des Grafen Staffa (Perugia, beim Grafen Connestabile, jetzt im Besitze der Kaiserin von Rußland).</p> <p>5. Die Trauung Mariä, Sposalizio 1504 (Mailand).</p> <p>6. Apollo und Marfyas (im Besitze des Herrn Morris Moore in Rom).</p> |
|---|--|

### II. Gemälde Raphaels aus seiner Florentiner Epoche (1504 bis 1508).

- |   |  |
|---|--|
| <p>7. Madonna del Granduca (Florenz).</p> <p>8. Madonna des Herzogs von Terranuova (Berlin).</p> <p>9. Madonna del cardellino (Florenz).</p> <p>10. Die heilige Jungfrau im Grünen (Wien).</p> <p>11. La Vierge aux palmiers (im Besitze des Lord Egerton).</p> <p>12. Kleine Madonna aus der Galerie d'Orléans (Galerie Delessert, jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale).</p> <p>13. Selbstporträt 1506 (Florenz).</p> <p>14. Die drei Grazien (London, bei Lord Ward).</p> <p>15. Heilige Familie aus dem Hause Campia, Ste. Famille de Dusseldorf (München).</p> <p>16. Die heilige Catharina von Alexandrien (Nationalgalerie London).</p> | <p>17. Die Grablegung (Rom, Galerie Borghese). Altarstaffel dazu: die drei Cardinaltugenden.</p> <p>18. Madonna di casa Tempi (München).</p> <p>19. Madonna mit dem schlafenden Christus, la Vierge au sommeil (Original unbekannt; Copieen in Wien, Florenz, Mailand u. s. w. Original-Carton in Florenz).</p> <p>20. Madonna des Lords Cowper (la Vierge Niccolini).</p> <p>21. Madonna di casa Colonna (Berlin).</p> <p>22. La belle Jardinière (Paris).</p> <p>23. Madonna del baldacchino (Florenz).</p> <p>24. Heilige Familie mit dem Christuskinde auf einem Lamme (Escorial, schöne Copie im Museum zu Cassel).</p> |
|---|--|



### III. Gemälde Raphael's unter Julius II. in Rom ausgeführt.

#### a) Wandgemälde der Stanza della Segnatura.

- |   |  |
|---|--|
| 24. Die Disputa.                              | 28. Die vier Facultäten: Poesie, Philosophie, Jurisprudenz, Theologie. |
| 25. Der Parnaß.                               | 29. Der Sündenfall. Deckenbild.  |
| 26. Die Schule von Athen.                     | 30. Das Urtheil Salomons, Deckenbild.                                  |
| 27. Allegorie: Vorsicht, Mäßigung und Stärke. |  |
31. Einzeln. Urania, Brustbild.

#### b) Selbstbilder.

- |   |   |
|---|---|
| 32. Papst Julius II. (Florenz, Pal. Pitti).                           | 37. Madonna di Fuligno (Rom, Vatican).                        |
| 33. Madonna di Loreto (Original verfloren, Copieen in Paris u. s. w). | 38. Weibliches Portrait von 1512 (in der Tribune zu Florenz). |
| 34. Madonna aus dem Hause Alba (St. Petersburg).                      | 39. Portrait des Bindo Altoviti (München).                    |
| 35. Madonna aus dem Hause Adobrandini (Nationalgalerie, London).      | 40. Madonna der Galerie Bridgewater (London).                 |
| 36. La Vierge au diadème oder au linge (Paris).                       | 41. Heilige Familie, la bénédiction (in Neapel).              |
|   | 42. Madonna del pesce (Madrid).                               |

#### c) Wandgemälde der Stanza d'Eliodoro.

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 43. Vertreibung Hesiodors aus dem Tempel. | 45. Attisa vor Rom.                 |
| 44. Die Messe von Bolsena.                | 46. Petri Befreiung aus dem Kerker. |

### IV. Gemälde Raphael's unter Leo X. in Rom ausgeführt.

- |  |   |
|--|---|
| 47. Die Sibyllen (Rom, S. Maria della Pace). | 49. St. Cäcilia (Bologna).                      |
| 48. Salatheä (Rom, Farnesina).               | 50. Die Vision Hesekiels (Florenz, Pal. Pitti). |

#### Wandgemälde der Stanza dell'Incendio.

51. Der Brand des Borgo.

#### Wandgemälde der Sala di Costantino.

Die Schlacht an der Milvischen Brücke, in welcher Constantinus den Maxentius besiegte, ist von Raphael's Schülern nach seinem Entwurfe erst nach seinem Tode ausgeführt worden. Er selber hat nur die beiden allegorischen Gestalten der Justitia und Prudentia auf die dazu besonders präparirte Wand gemalt.



## Die Wandgemälde in den Loggien des Vaticans:

## Arcade I.

- 52. Gott scheidet Licht und Finsterniß.
- 53. Gott trennt das Wasser von der Erde.
- 54. Schöpfung der Sonne und des Mondes.
- 55. Die Erschaffung der Thiere.

## Arcade II.

- 56. Die Erschaffung der Eva.
- 57. Der Sündenfall.
- 58. Die Vertreibung aus dem Paradiese.
- 59. Die ersten Aeltern aus dem Paradiese vertrieben.

## Arcade III.

- 60. Bau der Arche.
- 61. Die Sündfluth.
- 62. Ausgang aus der Arche.
- 63. Noah's Opfer.

## Arcade IV.

- 64. Abraham und Melchisedef.
- 65. Verheißung an Abraham.
- 66. Erscheinung dreier Engel.
- 67. Loth flieht aus Sodom.

## Arcade V.

- 68. Gott erscheint dem Isaac.
- 69. Isaac und Rebecca, von Abimelech belauscht.
- 70. Isaac segnet Jacob.
- 71. Esau verlangt den Segen.

## Arcade VI.

- 72. Jacob's Traum.
- 73. Jacob am Brunnen.
- 74. Jacob's Werbung um Rahel.
- 75. Jacob's Zug nach Canaan.

## Arcade VII.

- 76. Joseph, den Brüdern seinen Traum erzählend.

- 77. Joseph, von seinen Brüdern verkauft.
- 78. Joseph und Potiphar's Weib.
- 79. Joseph vor Pharao.

## Arcade VIII.

- 80. Die Findung Moses.
- 81. Moses vor dem feurigen Busche.
- 82. Der Durchgang durch's rothe Meer.

## Arcade IX.

- 83. Moses empfängt die Gesetzestafeln.
- 84. Anbetung des goldenen Kalbes.
- 85. Moses kniet vor der Wolfensäule.
- 86. Moses zeigt die Gesetzestafeln.

## Arcade X.

- 87. Der Durchgang durch den Jordan.
- 88. Jericho's Fall.
- 89. Josua's Sieg über die Ammoniter.
- 90. Die Ländervertheilung durch's Loos.

## Arcade XI.

- 91. David, zum Könige gesalbt.
- 92. David's Sieg über Goliath.
- 93. David's Sieg über die Syrer.
- 94. David sieht Bathseba.

## Arcade XII.

- 95. Salomon zum Könige gesalbt.
- 96. Urtheil Salomon's.
- 97. Die Königin von Saba.
- 98. Die Erbauung des Tempels.

## Arcade XIII.

- 99. Die Anbetung der Hirten.
- 100. Die Anbetung der Könige.
- 101. Die Taufe Christi.
- 102. Das Abendmahl.



Die Cartons zu Tapeten für die sixtinische Capelle.

- |   |  |
|---|--|
| 103. Der wunderbare Fischzug.               | 107. Der Tod des Stephanus.            |
| 104. Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus. | 108. Clymas, mit Blindheit geschlagen. |
| 105. Die Heilung des Lahmen.                | 109. Paulus und Barnabas in Lystra.    |
| 106. Der Tod des Ananias.                   | 110. Die Predigt Pauli in Athen.       |

Oelbilder.

- |   |  |
|---|--|
| 111. Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuße (ehemals im Badezimmer des Cardinals Bibiena; Loggia der Villa Palatina von Giulio Romano). | 119. Die heilige Margaretha (Paris).   |
| 112. Madonna della sedia (in der Tribune der Uffizien zu Florenz).  | 120. Die kleine heilige Familie (Paris).   |
| 113. Madonna della tenda (München).   | 121. Portrait der Königin Johanna von Aragonien (Paris).   |
| 114. Die Kreuztragung, lo spasimo di Sicilia. (Madrid).   | 122. Leo X., umgeben von den Cardinälen Giulio de' Medici und Lodovico de Rossi (Florenz, Pal. Pitti). |
| 115. Die Heimsuchung (Madrid).  | 123. Der Violinspieler 1518 (Rom, Galerie Sciarra).  |
| 116. Die heilige Familie, gen. la perla (Madrid).   | 124. Raphael's Geliebte (Florenz, Pal. Pitti).   |
| 117. Der Erzengel Michael (Paris).  | 125. Madonna di San Sisto 1518 (Dresden).  |
| 118. Die große heilige Familie (Paris).   |  |

Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche in der sogenannten Farnesina zu Rom.

a) Dreieckfelder.

- |   |   |
|---|---|
| 126. Venus zeigt Amor die Psyche.           | 132. Psyche mit der Vase aus der Unterwelt kehrend. |
| 127. Amor zeigt den Grazien seine Geliebte. | 133. Psyche überreicht der Venus das Styxwasser.    |
| 128. Venus im Streit mit Juno und Ceres.    | 134. Psyche, von Mercur zum Olymp getragen.         |
| 129. Venus fährt zum Olymp.                 |   |
| 130. Venus stehend vor Jupiter.             |   |
| 131. Mercur als Bote gesandt.               |   |

b) Große Deckenbilder.

- |                             |                                      |
|-----------------------------|--------------------------------------|
| 135. Die Götterversammlung. | 136. Die Hochzeit Amor's mit Psyche. |
|-----------------------------|--------------------------------------|

Oelbilder.

- |  |                             |
|--|-----------------------------|
| 137. Johannes in der Wüste (in der Tribune zu Florenz.) Copie? | 138. Die Verkürung Christi. |
|--|-----------------------------|



V. Gemälde, die Raphael zugeschrieben werden (Schulbilder u. s. w.)

- |   |  |
|---|--|
| <p>139. Madonna dell'impannata (Florenz, Pal. Pitti). Betheiligung Raphael's unzweifelhaft.</p> <p>140. Madonna del passeggio (Original verloren?, Copieen in der Stafford-Galerie und im Museum zu Neapel).</p> <p>141. Madonna mit den Candelabern (London, Lord Munro).</p> <p>142. Madonna mit den beiden Kindern, die einen Pergamentstreifen halten, la Vierge à la légende (Copie von Giulio Romano (?), schlechte Copie in Dresden).</p> <p>143. Die heilige Jungfrau in den Ruinen (Escorial).</p> | <p>144. Madonna del trono bezeichnet; (Florenz, Pitti).</p> <p>145. Madonna del pozzo (Florenz, Tribune, von einem Niederländer oder Lucchesen).</p> <p>146. La Vierge à la rédemption, Schulbild (Mailand).</p> <p>147. La belle jardinière de Florence gestochen von Desnoyers. Von einem italianisirenden Niederländer (?) (Florenz).</p> <p>148. Die Tag- und Nachtstunden (nur im Stiche bekannt, von einem Schüler Raphael's).</p> |
|---|--|



## Anhang.

Die Verlagsbuchhandlung glaubt, den Lesern dieses Raphael=Heftes die interessanteren Aufschlüsse über Raphael's Tod und die Aufdeckung seines Grabes nicht vorenthalten zu dürfen, welche J. D. Passavant in seinem anerkannt tüchtigen Werke: „Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig, F. A. Brockhaus 1839,“ I. Theil, S. 555 bis 570 veröffentlicht hat. (Die Schreibweise Passavant's „Raphael“ ist deshalb in diesem Anhange beibehalten worden.)

### Ueber Raphael's Tod und die Aufdeckung seines Grabes.

Ueber die Ursache von Raphael's frühzeitigem Tode haben wir keine sichere Kunde. Erwägen wir aber die schon mitgetheilten Stellen aus den Briefen des Coelio Calcagnini und des Marc Antonio Michiel, in welchen sie mit der höchsten Achtung von dem sittlichen Charakter Raphael's sprechen, und aus denen ersichtlich ist, wie er im vertrautesten Umgang mit den edelsten Männern seiner Zeit lebte und selbst den stoischen Fabius Calvi gleich einem Vater lange Zeit in seinem eigenen Hause pflegte und dessen Rath folgte; ferner daß in dem Bericht des Venetianischen Edelmannes sowohl, als in dem Lebensumriß des Künstlers vom Historiker Paolo Giovio und beim Antiquar Andrea Fulvio, also von den Zeitgenossen und sozusagen Augenzeugen von Raphael's Leben und Tod, nirgends eine anklagende Aeußerung über das unerwartete Hinscheiden desselben zu finden ist, so muß es im höchsten Grade auffallen, wie erst lange nach jenen Berichten, im Jahr 1549 Simone Fornari da Reggio in seinen „Osservazioni sopra il furioso dell' Ariosto“ entstehende Ursachen von des großen Meisters Tod aufbrachte, und wie nach ihm Giorgio Vasari sie weiter ausbreiten konnte. Ersterer sagt nämlich:\*) „Der Cardinal Bibiena

\*) Il Cardinale Bibiena il (Rafaello) constrinse a prendere una sua nipote, ma egli non volle il matrimonio consumare, per cioè aspettava il capel rosso della generosa liberalità di Leone, il quale li pareva et le sue fatiche et la virtù haverlo meritato. Ultimamente per continuare fuor di modo i suoi amori se ne morì in età di 37 anni l'istesso di che nacque.



drängte Rafaeln, eine seiner Nichten zu nehmen; allein dieser wollte die Vermählung nicht vollziehen, indem er von der großmüthigen Freigebigkeit des Papstes Leo einen rothen Hut erwartete, den er eben sowohl wegen seiner Arbeiten, als wegen seiner Talente glaubte verdient zu haben. Zuletzt aber, indem er seinen Leidenschaften über die Maßen die Zügel schießen ließ, starb er im Alter von 37 Jahren, an demselben Tag, an welchem er geboren.“

Vasari, welcher fast dieselben Ausdrücke gebraucht, scheint daher für seine Angaben, den Tod Rafael's betreffend, keine andere Quelle, als die eben mitgetheilte Stelle aus Fornari gehabt zu haben; indessen malt er sie nach seiner Weise weiter aus und sagt, daß Rafaeln der Cardinals-hut auch deshalb vom Papst sei zuge-dacht worden, weil dieser ihm große Summen für seine Arbeiten geschuldet und die Erhebung zum Cardinal dem Künstler als Belohnung habe dienen sollen. Sodann gibt er als Ursache des Todes Rafael's an, daß er aus Schamhaftigkeit den Aerzten die wahre Ursache seines Fiebers verheimlicht habe, so daß diese, statt ihm stärkende Mittel zu geben, ihm zur Ader gelassen hätten, wodurch er aus Erschöpfung das Leben habe lassen müssen. — Das Verdächtige dieser Aussagen muß sogleich auf-fallen, wenn wir uns erinnern, daß die Angabe, worauf die ganze Erzählung ge-baut ist, nämlich daß Rafael sich Hoffnung habe machen dürfen, zum Cardinal er-hoben zu werden, aus schon angeführten Gründen als eine reine Erfindung zu be-trachten ist. Ferner scheint es unbegreiflich, wenn man mit Fornari und Vasari annehmen wollte, Rafael habe sich den Leidenschaften schrankenlos hingegeben, wie er dabei doch bis wenige Tage vor seinem Tode eine Energie und Anstrengung seines Geistes habe zeigen, wie er selbst physisch eine ungewöhnliche Thätigkeit habe entwickeln können, die unmöglich bei einem Menschen ist, der sich durch Ausschweif-ungen zerstört, da bei einem solchen immer erst längere Zeit hindurch eine große Ab-spannung eintritt, ehe die völlige Auflösung erfolgt.

Nach dem, was wir von Rafael's Wirksamkeit in seiner letzten Zeit, besonders durch Fulvio, wissen, und dem edeln Charakter des großen Künstlers weit ange-messener, ist die Annahme, daß, wie schon angegeben, die rastlose Thätigkeit seines Geistes und die Gluth seiner Phantasie seinen zarten Körper im Uebermaß ange-strengt und zuletzt aufgerieben; daß der herrliche Mann um so schneller physisch unterlegen, als sein Genius alles gewöhnliche Maß überschritt. Wenn nun die vermeintliche Ausschweifung Rafael's bis jetzt leichtgläubig angenommen, ja öfters mit einer Art von wohlgefälliger Entschuldigung betrachtet wurde, so beweist dieses nur, daß von Vasari's Zeiten an bis auf unsere Tage oftmals eine solche Lebens-weise als untrennbar von Genialität ist betrachtet worden und verirrte Künstler von Talent nur zu oft Anlaß zu einer solchen Ansicht gegeben.

Bei unserer hier ausgesprochenen Ueberzeugung müßten wir uns dem ersten



Secretair der Akademie von S. Luca in Rom, dem Abate Melchior Misserini für die in der Uebersetzung des Werkes von Quatremère de Quincy von Longhena p. 441 gemachte Mittheilung in hohem Grade verbunden fühlen, indem er behauptet, aus dem Munde des verstorbenen Abate Francesco Girolamo Cancellieri eine sehr genaue Auskunft über die Ursache von Raffael's Tod erfahren zu haben, die dieser in einem Manuscript der Bibliothek des Cardinals Antonelli gefunden und folgenden Inhalts sei: „Raffael war von einer sehr edlen und zarten Complexion, so daß sein Leben nur wie an einem Faden am Körper hielt, denn er war ganz Geist. Außerdem minderten sich dessen physische Kräfte sehr durch seine übermäßigen Anstrengungen, und es ist zu verwundern, wie Vieles er in so kurzer Zeit zu leisten vermochte. Als er nun einst in der Farnesina sich sehr erschöpft fühlte, sendete der Papst zu ihm, um augenblicklich an den Hof zu kommen. Er lief daher, um sich nicht zu verspäten, in einem Athem in den Vatican und kam daselbst in großer Transpiration an. Hier befand er sich nun in einem großen Saale und sprach lange über den Bau der Peterskirche, so daß sein Schweiß durch Erkältung zurücktrat und er sich plötzlich von einer Krankheit befallen fühlte. Zu Hause angekommen, verfiel er in ein hitziges Fieber, das ihn unglückseliger Weise bald in's Grab brachte.“ — Allein wir müssen bedauern, daß diese Angabe ohne allen Grund ist, denn nach näherer Untersuchung ergibt sich, daß der treffliche Cancellieri nie eine Nachricht jener Art gefunden. Nur so viel wissen wir, daß er einst gegen den Cavaliere Vincenzo Camuccini, der über den Tod Raffael's mit ihm sprach, sich äußerte: „er hoffe, beweisen zu können, daß keinem Weibe der frühe Tod Raffael's zuzuschreiben sei.“ Auch Padre Pungileoni bezeugt in seinem Elogio storico di Raffaello Santi p. 245, daß, obgleich er sich des Umgangs mit Cancellieri erfreute, ihm dieser doch niemals etwas von einem Manuscript, welches Nachrichten über Raffael's Tod enthalte, mitgetheilt habe. Nach dieser Auseinandersetzung haben wir obige Aussage des Abate Misserini, wie so manche andere von ihm, als Fabel zu betrachten.

Eben so wenig Zutrauen ist einer von Nehberg berichteten Erzählung eines alten römischen Malers zu schenken, der sie ihm als eine Tradition in seiner Familie mitgetheilt: „Leo X., durch die Aerzte unterrichtet, daß Raffael hoffnungslos daniederliege, habe diesem die letzte Benediction geben wollen; da sei aber ein Bote mit der Nachricht gekommen, daß Raffael schon gestorben. Darauf habe der Papst unter Vergießung von Thränen ausgerufen: „ora pro nobis.“ Diese Worte aus dem Munde des Oberhauptes der Kirche seien von den Umstehenden als eine wirkliche Seligsprechung angesehen worden. Auch Baviera, der Aufwärter der Fornarina (?), habe Nachricht von dieser Begebenheit erhalten, und als er dieselbe seiner Herrin, die über Raffael's Tod fast von Sinnen, eben im Begriff gewesen sei, den



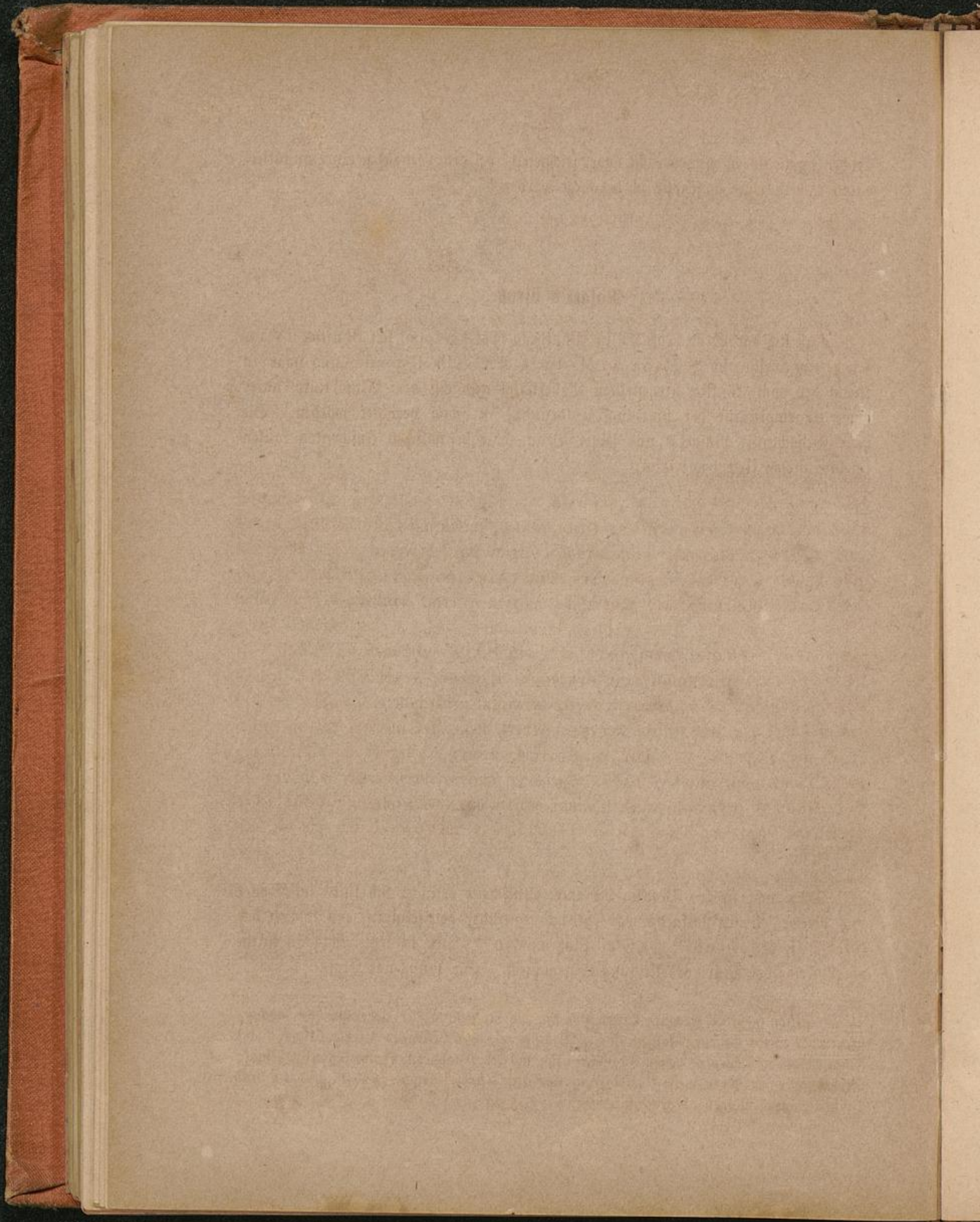


Gezeichnet von H. Reinweber.

Holzchnitt von W. Werthmann.

Raphael und seine Geliebte Fornarina.







Zeichenzug zu stören, hinterbracht habe, sei dieselbe bei dem Gedanken einer unmittelbaren Beatification augenblicklich beruhigt worden.“

### Rafael's Grab.

Daß sich das Grab Rafael's im Pantheon des Agrippa, seit Bonifaz IV zur Kirche eingeweiht und S. Maria ad Martyres oder della Rotonda, und zwar in einem der vom Künstler hergestellten Tabernakel zunächst dem Altar links unter einer Marmorstatue der h. Jungfrau befinde, ist schon berichtet worden. Die zum Gedächtnisse Rafael's und seiner Braut dort befindlichen Inschriften lauten im lateinischen Urtext wie folgt:

D. O. M.  
 RAPHAELI. SANCTIO. IOANN. F. VRBINATI  
 PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO  
 CVIVS. SPIRANTES. PROPE. IMAGINES. SI  
 CONTEMPLERE. NATVRAE. ATQVE. ARTIS. FOEDVS  
 FACILE. INSPEXERIS  
 IVLII II. ET LEONIS. X. PONT. MAXX. PICTVRAE  
 ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT  
 VIX. ANNOS XXXVII. INTEGER. INTEGROS  
 QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT  
 VIII. ID. APRILIS. MDXX.  
 ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI  
 RERVV MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Diese von Pietro Bembo verfaßte Denkschrift befindet sich links im Sodel und die der Braut Rafael's war ehemals gegenüber der seinigen, mußte aber der Grabschrift des Annibale Caracci Platz machen \*), und ist jetzt rechts in einem obern Felde der Marmorbekleidung eingemauert. Sie lautet wie folgt:

\*) Schon mehrere Künstler hatten sich um die Ruhestätte der Ueberreste des hochgefeierten Meisters beisetzen lassen; so z. B. Peruzzi, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Taddeo Zuccaro, dessen Grabschrift sich bis 1820 nahe am Grabe Rafael's befand, seitdem aber an die Capelle S. Giuseppe versetzt wurde. Auch Flaminio Vacca liegt an der Capelle Rafael's begraben.

Raphael von Urbino.



MARIAE. ANTONII. F. BIBIENAE. SPONSAE. EIVS  
 QVAE. LAETOS. HYMENAEOS. MORTE. PRAEVERTIT  
 ET. ANTE. NYPTIALES. FACES. VIRGO. EST ELATA  
 BALTASSAR. TVRINVS. PISCIEN. LEONI X. DATAR.  
 ET. IO. BAPT. BRANCONIVS. AQVILAN. A. CVBIC.  
 B. M. EX. TESTAMENTO. POSVERVNT  
 CVRANTE. HIERONIMO. VAGNINO. VRBINATI  
 RAPHAELI. PROPINQVO  
 QVI. DOTEM. QVOQVE. HVIVS. SACELLI  
 SVA. PECVNIA. AVXIT.

Die nach dem Willen Rafael's von Lorenzo Lotti ausgeführte Statue der Maria, welche stehend das Christkind im Arm hält, wird vom Volke Madonna del Sasso (vielleicht eine Umwandlung von Madonna del Sanzio) genannt und steht als wunderthätig in hoher Verehrung. Künstlerisch betrachtet hat sie zwar die Vorzüge der hohen Kunstausbildung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist aber weder ansprechend durch eine tiefe oder lebendige Conception, noch ausgezeichnet durch große Vollendung.

Durch sein Testament hatte Rafael auch ein Capital von 1000 Scudi angewiesen, um dafür ein Haus zu kaufen, von dessen Einkünften an der von ihm gestifteten Grabcapelle monatlich auf ewige Zeiten immer 12 Seelenmessen für ihn sollten gelesen werden. Die Testamentsvollstrecker kauften nun ein Haus in der via de' Coronari gelegen, worüber in einem Buche der Rotonda mit Titel „Copia di alcune cose singolari.“ folgende Notiz steht: \*) „Capella di Raffael d' Urbino sepolto in essa. Beneficio consistente in una casa in Panico nel fine de' Coronari, sopra cui vi è il ritratto di Raffaello.“ — Das Haus heißt

\*) Carlo Falconieri, in seiner Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio, Roma 1833 p. 8, theilt noch eine andere Notiz aus dem „Registro di patenti“ mit, wie folgt: „Relazione del celebre pittore Raffaello Sanzio di Urbino sepolto in questa nostra chiesa, e colleggiata di S. Maria ad Martyres della Rotonda die Roma. Il celebre Raffaello Sanzio da Urbino principe dei pittori fece fabbricare nella nostra Colleggiata di S. Maria ad Martyres della Rotonda una cappella sotto l'invocazione della B. Vergine del Sasso, e terminata assegnò per dote di essa due Case unite, e poste nella strada dei Coronari in luogo chiamato Panico col peso di celebrare in perpetuo 12 messe al mese per l'anima di esso Raffaello, come dal suo testamento che si dice rogato l'anno 1520 per gli atti dell' Appocelli, oggi Andrea Gabrielli Not. A. C. Quel testamento per diligenza usata non si è potuto rinvenire, nè appresso d. Notaro nè da altri etc.“



daher noch „L'immagine.“ Der erste Capellan war Rafael's Neffe, D. Girolamo Vagnini, welcher die Einkünfte der Capelle noch vermehrte. Auf Ansuchen des Erzpriesters Gio. Siticella erließ Papst Gregor XIII. eine Bulle 1581. Kal. Maii an IX. wonach die Einkünfte von 60 Scudi di Camera auf immer den Renten des Erzpriesters der Notonda einverleibt wurden. Seit 1705 aber hat ein gewisser Erzpriester Carbonara das Haus wegen Herstellung desselben so beschwert, daß es nur noch wenige Scudi einträgt, daher für Rafael nur wenige Messen noch können gelesen werden. — Was helfen menschliche Berechnungen, und welch ein Glück ist es, daß der Seelen Heil nicht von ihnen abhängt!

Das Andenken Rafael's ehrend ließ 154 Jahre nach dessen Tod Carlo Maratti nach seiner Angabe eine Büste des großen Urbinateu durch Paolo Naldini in Marmor ausführen und stellte sie in eine ovale Vertiefung über das Epitaphium \*) nebst folgender Inschrift:

VT. VIDEANT. POSTERI. ORIS. DECVS.  
 AC. VENVSTATEM  
 CVIVS. GRATIAS. MENTEMQVE. CAELESTEM  
 IN. PICTVRIS. ADMIRANTVR  
 RAPHAELIS. SANCTI. VRBINAT. PICTORVM. PRINCIPIS  
 IN. TVMVLO. SPIRANTEM. EX. MARMORE  
 VVLTVM  
 CAROLVS. MARATTVS. TAM. EXIMIL. VIRI  
 MEMORIAM. VENERATVS  
 AD. PERPETVVM. VIRTVTIS. EXEMPLAR  
 ET. INCITAMENTVM  
 P. AN. MDCLXXIV

Nachdem die Gebeine Rafael's über drei Jahrhunderte hindurch unberührt an dem von ihm bestimmten Orte geruht hatten, entstand unter den römischen Antiquaren plötzlich ein Streit, nicht nur über einen Schädel, welchen man ohne Kunde, daß jemals das Grab Rafael's sei geöffnet worden \*\*), in der Akademie von S. Luca als den des großen Künstlers aufbewahrte und den Kunstfreunden in einem Glas-

\*) Die Büste Rafael's ist seit 1820 mit der des Annibale Caracci und vielen andern, welche Ant. Canova dem Gedächtniß großer Künstler im Pantheon aufgestellt hatte, in das Museum des Capitols gebracht worden.

\*\*\*) Die geschmückten Erzählungen, welche M. Missirini und Girolamo Gigli von einer früheren Aufdeckung des Grabes Rafael's bekannt gemacht haben, erkannte man, als sie erschienen, sogleich als Fabeln.



kästchen wohlverwahrt zeigte, sondern selbst über die Kirche, in welcher der große Urbinate begraben sei. Sonderbar genug; denn eben sowohl nach der Grabinschrift, als nach den Angaben im Brief des Marc Antonio Michiel und bei Vasari in den Lebensbeschreibungen des Rafael, des Lorenzetto und Taddeo Zuccaro hätte nicht der geringste Zweifel darüber obwalten sollen. Indessen veranlaßten diese Streitigkeiten den Bildhauer Cav. Fabris, Regent der Congregazione dei Virtuosi, bei der Regierung um Erlaubniß anzuhalten, das Grab Rafael's im Pantheon aufzudecken, oder vielmehr aufzusuchen. Denn obgleich oben bezeichnete Stellen genau den Ort des Begräbnisses angeben, so scheint man doch nur die eine im Leben Rafael's von Vasari, die allerdings etwas unklar ist, berücksichtigt zu haben. Genug, nachdem auf das Ansuchen vom 7. Juni 1833 die erwünschte Erlaubniß eingegangen war, begann man seit der Mittagsstunde des 9. Septembers die Untersuchungen wegen Rafael's Grab. Unbegreiflicher Weise suchte man aber bis zum 12. September nur unter dem Marmorfußboden um den Altar herum, und natürlich vergeblich, bis man sich entschloß, den Altartisch wegzurücken, worauf denn sogleich ein dahinter befindliches Gewölbe von Backsteinen neuer Construction, das mit einer Mauer verschlossen war, augenfällig Rafael's Grabstätte anzeigte. Am 14. desselben Monats, im Beisein des Cardinals Zurla und verschiedener Commissionen, Notare und Aerzte, wurde nun in der Untersuchung weiter geschritten. Da wir über diese Begebenheit einen höchst anziehenden Bericht von dem Künstler unserer Tage besitzen, welcher seit dreihundert Jahren die gegründetesten Ansprüche haben dürfte, der edeln Darstellungsweise Rafael's am nächsten gekommen zu sein, nämlich von Friedrich Overbeck aus Lübeck, so lassen wir ihn hier unabgefürt folgen:

An Philipp Veit, Director des Städel'schen Kunstinstituts  
zu Frankfurt a. M.

Rom, den 18. September 1833.

Was sich in diesen letzten Tagen bei uns zugetragen hat und gegenwärtig noch Alles beschäftigt, was irgend Kunst übt oder liebt, wovon ich Augenzeuge gewesen bin, das wird gewiß nicht minder Deine lebhafteste Theilnahme erregen, als es mich auf's Innigste ergriffen hat, und da sich die Nachricht davon gewiß sehr schnell verbreiten wird und daher leicht entstellt zu Dir gelangen könnte, so dünkt es mich Pflicht zu sein, Dir selber zu erzählen, was diese meine Augen gesehen, und fast dürfte ich hinzusetzen, meine Hände betastet haben.

Wisse denn, Theuerster! daß ich in das offene Grab Rafael's geblickt habe und ihn selber, den theuren, den unvergleichlichen Meister gesehen, wovon meine



Seele dergestalt erfüllt ist, daß es mir fast ein Bedürfnis ist, mich durch diese Mittheilung zu erleichtern. Gewiß wirst Du, indem Du dieses liest, nicht wenig verwundert sein und es mir Dank wissen, wenn ich Dir den Hergang der Sache etwas näher berichte.

Es wird Dir vielleicht bekannt sein, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom eine Künstlercongregation existirt unter dem Namen: congregazione dei virtuosi (di S. Giuseppe di terra Santa) del Panteon; sie besitzt die Capelle des h. Joseph im Pantheon und über derselben ein Oratorium, zu welchem eine kleine Stiege unter dem Porticus, links vom Eingang, führt; wo man sich monatlich einmal versammelt zur Berathung über Angelegenheiten der Congregation. In dieser war es schon seit mehreren Jahren zur Sprache gekommen, daß man endlich einmal trachten müsse zur Gewißheit zu kommen über die bestrittene Grabstätte Rafael's, von der Einige (besonders Avv. Carlo Fea) im Widerspruch mit den deutlichsten Zeugnissen hatten behaupten wollen, daß sie sich in der (Kirche S. Maria sopra) Minerva befinden müsse, indem dort die Arbinaten eine gemeinschaftliche Begräbnis-capelle schon von jener Zeit her besäßen. Ich übergehe das Gefühl des Mißbehagens, das mich, so wie Andere ergriff, wie zuerst die Nachricht laut ward, der diesjährige Regente der Congregation, der Dir bekannte Bildhauer Fabris habe sich wirklich die Erlaubnis zu verschaffen gewußt, Nachgrabungen deswegen in der Rotonda anstellen zu dürfen, da dies Gefühl bereits durch allzu mächtige Gefühle anderer Art verdrängt worden.

Die Canonici der Rotonda hatten die Hand dazu geboten, vom Vicariat sowohl, als vom Cardinal-Titulator der Kirche waren die Rescripte eingeholt worden, und so schritt man zum Werk. Da aber, wie Du Dich erinnern wirst, die Akademie von S. Luca einen Schädel besitzt, der, ich weiß nicht genau seit wann, für den Schädel Rafael's gegolten, so glaubte der diesjährige Präsident, Architekt Salvi, darauf dringen zu müssen, mit einer akademischen Deputation diesen Nachsuchungen beiwohnen zu dürfen, was er auch durchsetzte, und wobei ich denn das Glück gehabt, als eines der Mitglieder erwählt zu werden. Es wurden aber zugleich auch von der Academia Archeologica und der Commissione delle belle arti Deputationen beigeordnet, und sogar Professoren der Chirurgie und der Chemie dazu berufen und die ganze Untersuchung in Gegenwart öffentlicher Notare und selbst des Cardinal-Vicars, des Governatore und des Maggiordomo vorgenommen, was ich alles ausdrücklich erwähne, damit gar kein Zweifel über die äußerste Gewissenhaftigkeit des ganzen Verfahrens bei Dir aufsteigen könne.

Zu weit würde es führen, Dir die Resultate der einzelnen Grabungen zu berichten, und wie wechselsweise unsere Hoffnung bald stieg, bald wieder sank; genug am 14. September d. J., am Kreuzerhöhungstage, genau am Mittag zeigte sich in



deutlichster Uebereinstimmung mit dem, was Vasari in Rafael's Leben darüber berichtet, ein ganz eingemauerter Sarg, der zwar bis auf wenige Splitter schon zerfallen war, allein die köstlichen Ueberreste, nach denen gesucht ward, noch in ziemlich wohlerhaltenem Skelett vollständig bewahrte, welches alsbald alle Anwesenden ohne Ausnahme, obgleich bis jetzt keine nähere sonstige Bezeichnung sich gefunden, in Erwägung des Ortes, den unmöglich ein Anderer sich hätte erwerben können, mit vollkommenster Ueberzeugung für Rafael's unbestreitbare Gebeine anerkannten. Welch' ein Schauer uns anwandelte, als zuerst die Ueberreste des theuern Meisters aufgedeckt da lagen, das wirst Du aus dem, was unfehlbar in Dir selber vorgeht, wenn Du dies liest, besser abnehmen können, als ich es Dir zu sagen vermöchte.

Du magst also nun den Vasari zur Hand nehmen und nach Durchlesung der Stelle Dir die Marmorstatue der Madonna von Lorenzetto auf dem Altar links vom Eingang in's Gedächtniß zurückerufen, den Altar selber aber, d. h. die Mensa vor der Statue weggeräumt denken und senkrecht unter der Mutter Gottes ist es, unter einem eigends dazu construirten niedern Bogen, wo in der Höhe von kaum zwei Palm über dem Boden der Kirche die Gebeine ruhn, so daß sich buchstäblich bewährt, was Vasari berichtet, daß die Statue der Madonna selber ihm zum Grabmal dient, ein Grabmal, wie es sich wohl nicht leicht großartiger denken ließe.

Möge denn ein für die Kunstgeschichte gewiß so merkwürdiges Ereigniß auch nicht ohne segensreiche Folgen für unsere und die kommenden Zeiten bleiben; möchten, im Andenken des Hochverehrten, Viele würdig werden, Erben seines Geistes zu werden, der wohl leider! viel tiefer begraben liegt, als seine Gebeine. Es ist von feierlichen Exequien die Rede, die aber leicht bis zu einer Jahreszeit aufgeschoben werden dürften, wo die Rotonda keine Ueberschwemmungen zu fürchten hat. Was sonst geschehen wird, weiß ich noch nicht, doch wird man vermuthlich nach wenigen Tagen, die der Neugier eingeräumt werden, die Gebeine in einen marmornen Sarkophag einschließen, den der Maggiordomo bereits dazu angeboten hat, und dann am nämlichen Ort vermauern. Der ehemalige Rafaelische Schädel aber hat sich bei dieser Gelegenheit durch vorgefundene Documente nun als der Schädel des Stifters der (seit 1539 bestehenden) Congregation dei virtuosi, eines Canonicus der Rotonda (D. Desiderio d'Adjuorio) ausgewiesen. Hoffentlich erhalten wir statt seiner nun einen Gypsabguß vom echten, der vollkommen erhalten ist und zum sichern Beweis seines Alters alle Zähne bewahrt. —

Der Sarg von Pinienholz, worin Rafael begraben wurde, war mit einem festen Mörtel aus Kalk und gestoßenem Travertin überkleidet, in welchen sich die Fasern des Holzes deutlich abgedruckt fanden. Der Ueberzug hatte leicht gemalte



schwarze und purpurrothe Zierrathen. Das Gewand, in dem Rafael beigesetzt wurde, war mit vielen kleinen metallnen Ringen und Stiften geschlossen, von denen Cav. Fabris noch mehrere bewahrt, die größere Zahl aber kam wieder zu Rafael's Ueberresten. Das Skelett maß  $7\frac{1}{2}$  Palm oder beinahe 5 Fuß 2 Zoll Pariser Maß. Mit dem Kopf lag es, nach canonischem Ritus, gegen die rechte Seite des Altars, oder a cornu evangelii. Den Schädel fand man von fast vollkommener Erhaltung, nur am hintern Theil, wo er auflag, ist wahrscheinlich durch das öfters eingedrungene Wasser bei den Ueberschwemmungen des Tiber, eine kleine Stelle aufgelöst worden. Nach dem Gypsabguß des Schädels, den ich bei Cav. Fabris gesehen, ist derselbe von ausgezeichnet schöner in allen Theilen harmonischer Form: die Stirne tritt über den Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe. Dagegen ist der hintere Theil des Schädels schön gewölbt und von ungewöhnlich voller Form. Im Allgemeinen scheinen am Schädel die edeln Organe gleichmäßig ausgebildet, ohne daß eins auffallend vorstehe. Die Zahl der vollkommen erhaltenen, fest sitzenden Zähne von schöner Weiße sind oben 14 unten 15 und die Spur der hervorbrechenden Weißheitszähne bemerkbar. Die rechte Hand, deren Knochen man vollkommen erhalten fand, wurde gleichfalls in Gyps abgeformt, sowie auch der starke Luftröhrenkopf, welcher noch nicht völlig verhärtet seine Gestalt behalten hatte. Nach dem Abguß aber ist die Hand, wie mich Cav. Fabris versicherte, in Staub zerfallen. Der Larynx dagegen, in ein gläsernes Gefäß bewahrt, wurde mit dem Skelett wieder in das Grab beigesetzt.

Während der Aufdeckung des Grabes sowohl, als später nach der Reinigung des Skeletts hat der Maler Cav. Vincenzo Camuccini einige Zeichnungen nach demselben gefertigt, welche Giambattista Borani lithographirte. Es sind folgende Vorstellungen:

1. Ansicht des aufgedeckten Grabgewölbes mit dem noch halb mit Moder bedeckten Skelett Rafael's.
2. Dieselbe Ansicht, das Skelett vom Moder befreit.
3. Ansicht des Tabernakels mit dem Grabgewölbe und der darauf stehenden von Rafael gestifteten Statue der Madonna.
4. Abbildung des antiken Sarkophags, welchen Papst Gregor XVI zur Aufbewahrung der Ueberreste Rafael's geschenkt.

Diese Lithographien wurden mit einer Beschreibung des Vorgangs durch die Congregazione dei Virtuosi an Verehrer Rafael's vergeben. Da nun Cav. Camuccini zu diesem Behufe ein Privilegium erhalten hatte, ereignete es sich, daß, als der bei der Aufdeckung des Grabes auch anwesende Director der französischen Akademie Horace Vernet, von der Begebenheit lebhaft ergriffen, sich dieselbe skizziren wollte, ihm dieses durch den Bildhauer Cav. Fabris mit der Erklärung, daß nur



Cav. Camuccini die Erlaubniß dazu habe, untersagt wurde; Horace Vernet zwar überrascht, aber sich fassend, übergab darauf sein Papier und Bleistift, und fragte: ob es erlaubt sei, eine Zeichnung der Begebenheit aus dem Gedächtniß zu machen? was ihm natürlich nicht untersagt werden konnte. Er malte darauf des Nachmittags mit der ihm eigenthümlichen Leichtigkeit ein Bildchen von der Auf- findung des Skeletts mit wenigen, aber bezeichneten Portraitfiguren und ließ eine Zeichnung auf Stein machen. Da man indessen von Seiten der Monopolisten auch gegen das Abdrucken derselben thätig einschritt, indem sie es als einen Eingriff in ihre Rechte ansahen, so wurden nur wenige Exemplare davon an Freunde verschenkt. \*)

Wir kehren nach diesem kleinen Zwischenfall zu der Sache zurück. Die Auf- findung der Reste des unsterblichen Rafael erregte in Rom nicht nur großes Auf- sehen, sondern einen wahren Enthusiasmus, so daß der Zubrang des Publikums zum Grabe desselben, wo seit dem 18. September das Skelett in einem Glaskasten öffentlich ausgestellt wurde, überaus groß war. Nach Verlauf eines Monats, am 18. October, wurde den Ueberresten des unvergleichlichen Meisters die letzte Ehre erwiesen und sie wieder an ihre ursprüngliche Stelle beigesetzt. Vor dem Altar war ein Katafalk errichtet, auf welchem der neue Sarg von geschnittenem Pinienholz mit den theuern Resten von brennenden Kerzen umgeben stand. Zugewen waren die Mitglieder der Akademie von S. Luca, die der Archäologie und die der Congregation dei Virtuosi, außerdem wurden noch über 3000 Eintrittskarten vertheilt. Von der höhern Geistlichkeit nur Monsignore Grimaldi, Governatore von Rom, und Monsignore dell' Armi Uggolini als Stellvertreter des Cardinal Rivarola, der Titular der Kirche, worauf man schließen wollte, daß nach einem richtigen Ge- fühl für das Unpassende einer zweiten Begräbnißfeier, die Function von dem Car- dinalcollegium nicht gebilligt, jedoch zugelassen worden sei. Nachdem die Echtheit des Skeletts noch einmal öffentlich constatirt ward, verfertigte und verlas der Notar das Instrument darüber folgenden Inhalts:

GREGORIO. XVI. PONTIFICE. MAXIMO. SEDENTE. ANNO. III. INDICT. VI.  
 RAPHAELIS. SANCTI. VRBINATIS. OSSA. HEIC. IAM. CONDITA. VII. ID. APRIL.  
 ANNI. MDXX. REPERTA. SVNT. POSTRIDIE. ID. SEPTEMBR. ANNI. MDCCCXXXIII.  
 CL. SOCIETATE. ARTIFICVM. BONARVM. ARTIVM. A. D. IOSEPHO. SVMPTV.  
 SVO. REM. VRBI. ATQVE. ARTIBVS. DECORAM. PROMOVENTE. ET. CVRANTE.  
 VV. EE. PETRO. FRANCISCO. GALLEFFIO. S. R. ECCL. CAMERARIO. DNO. PLA-

\*) Siehe darüber die Allgemeine Zeitung vom 10. November und das Museum vom 18. November 1833 und vom 30. Juni 1834, wo diese kleine Begebenheit mit weit mehr Umständen berichtet wird, als ich in Rom selbst erfahren konnte.



CIDO. ZVRLA. SANCTISSIMI. DOMINI. NOSTRI. IN. SACRIS. VICARIO. ET. AV-  
 GVSTINO. RIVAROLA. HVJVS. TITVLI. DIACONO. CARDINALIBVS. R. P. D. CON-  
 STANTINO. PATRITIO. PONTIFICIAE. DOMVS. PRAEFFECTO. ET. VV. RR. BASILICAE.  
 CANONICIS. ADNVENTIBVS. XIII. VIRIS. MONVMENTIS. ARTIVM. OPTIMARVM.  
 COGNOSCENDIS. CVRANDIS. CONLEGIO. ATRIFICVM. A. D. LUCA. ET. CONLEGIO.  
 ARCHAEOLOGORUM. PROBANTIBUS. OSSA. EADEM. DILIGENTER. CVRANTIBVS.  
 ANTONIO. TRANSMVNDI. BARONE. CELLINAE. ET. MIRABELLI. CLINICES. EX-  
 TERIORIS. IN. ROM. ARCHIGYMNASIO. P. P. ET. ANTONIO. CHIMENTIO. P. P.  
 CHEMIAE. IN. EOD. ARCHIGYMNASIO. REPOSITA. SVNT. XV. KAL. NOVEMBR.  
 ANNI. EIVSDEM. MDCCCXXXIII. PLVMBEO. IN. CONDITORIO. SIGNIS. MVNITO.  
 ILLVDQ. IN. ARCA. MARMOREA. ANTIQVI. OPERIS. A. SANCTISSIMO. DOMINO.  
 NOSTRO. GREGORIO. XVI. PONT. MAX. DONO. DATA. INCLVSVM. ATQ. AB-  
 DITVM. EST.

Nachdem diese auf Pergament geschriebene Urkunde in einem bleiernen Cylin-  
 der den Gebeinen beigelegt worden war, wurde der Sarg verschlossen und durch den  
 Advocaten Carlo Fea an den fünf Enden einer kreuzweis gebundenen violetten  
 Schnur versiegelt. Während des Gefanges des Miserere wurde der hölzerne Sarg  
 in den vom Papst zu diesem Behufe geschenkten marmornen Sarkophag gestellt.  
 Dieser enthielt einem von Blei mit gleichem Deckel, der ebenfalls mit sechs Siegeln  
 in Zinn versehen wurde: nämlich mit denen des Capitels, der Congregation dei  
 Virtuosi, der Commission der schönen Künste, der Akademie S. Luca, der Akademie  
 der Archäologie und zuletzt mit dem des Maggiordomo. Auf dem marmornen Deckel  
 ist in der Mitte das Zeichen Christi **P** und zu den Seiten immer ein Kreuz  
 eingehauen. An der Stirnseite des **X** Sarkophags befindet sich ein Basrelief  
 von drei mit Lorbeergewinden umhangenen Stierschädeln und darunter vier kleine  
 Vögel. Oben im Rande steht das bekannte Distichon des Pietro Bembo:

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci  
 Rerum magna parens et moriente mori.

Sodann in der Mitte:

Ossa et cineres Raph. Sanc. Urbin.

Endlich unten:

Gregorius XVI. P. M. Anno III. indit. VI.

Arcam antiqui operis concessit.

An den schmalen Seiten sind Basreliefs, immer ein Lorbeerbäumchen vorstellend  
 und zu dessen Fuß zwei Vögel. Nachdem der Sarkophag durch Künstler in die



Grabwölbung eingeschoben worden, setzte Cav. Fabris den ersten mit Mörtel versehenen Backstein zur Schließung des Grabes, worauf die anderen Präsidenten ihm darin folgten und so die Feierlichkeit beschloßen \*).

Zur Erinnerung an diese Begebenheit setzte man später eine Inschrift in Marmor, die sich auf der linken Seite des Pilasters neben der Madonna del Sasso befindet und folgendermaßen lautet:

RAPHAELIS. SANCTI. VRBINATIS.  
CINERES. ET. OSSA.

INTRA. CAVVM. ARCVATVM. DVCTO. PARIETE. OBSTRVCTVM.  
OPERE. TVMVLTVARIO. FACTVM.

IN. IMO. PILAE. HVIVS. ANTIQVAE. PONE. ARAM. SCAPO. CVI. IMPOSITVM.  
SIGNVM. CVM. AEDICVLA. MARIAE. VIRGINIS. SAXANAE. AERE. ILLIVS. TESTA-  
MENTARIO. A. LAVR. LATTO. SCVLPTVM. EX. MARMORE. PER. ANNOS. PLVS.  
CCCXIII. CVIQVE. LATENTIA. QVOD. FRVSTRA. HOC. ILLAE. SOLO. TENTATO.  
PERQVISITA. TANDEM. XVIII. KAL. OCTOBR. ANNI. MDCCCXXXIII. GREGORI.  
XVI. P. M. SACRI. PRINCIPATVS. AN. III. DESIDERIVM. EXPLEVERINT. OMNIVM.  
ET. SE. VIDENDA. DEDERINT. QVOD. QVE. EADEM. HONESTIVS. ATQ. IN OR-  
DINEM. COMPOSITA. INTRA. ARCAM. PINEAM. OCCLVSAM. OBSIGNATAM. ALIS.  
DVABVS. IMMISSAM. ALTERI. PLVMBEAE. ALTERI. MARMOREAE. HAC. OPERIS.  
ANTIQVI. AB. INDVLGENTISSIMO. PRINCIPE. DONO. DATO. ILLE. ITERVM.  
SVBTER. FEDES. MAGNAE. MATRIS. CLEMENTISSIMAE. VBI. IVSSA. EX. TESTA-  
MENTO. ERANT. BONA. CVM. SPE. QVIESCERE. XV. KAL. NOVEMBRIS. INSE-  
QVENTIS. RELIGIOSISSIME. CONDITA. FVERINT. IOSEPH. FABRIS. SCVLPTOR.  
MAGISTER. PERPETVVS. ET. COLLEGIVM. IOSPHIANVM. PICTORVM. SCVLPTORVM.  
ARCHITECTORVM. PETRO. FEANCISCO. GALLEFFIO. PRAEFECTO. COLLEGI. CVRA-  
TORVM. VRBIS. ET. VECTIGALIVM. PLACIDO. ZVRLA. VICE. SACRA. ANTISTITE.  
VRBIS. AVGVSTINO. RIVAROLA. BASILICAE. HVIVS. S. MARIAE. AD. MARTYRES.  
DIACONVS. ISDEM. S. ROM. ECCL. PATRIBVS. CARDINALIBVS. CONSTANTINO.  
PATRITIO. ARCHIEPISCOPO. PHILIPENSI. DOMVS. PONTIFICIAE. PRAEFECTO.  
ET. ORDINE. AMPLISSIMO. CANONICORVM. BASILICAE. EIVSDEM. ADNVENTIBVS.  
XIII. VIRIS. MONVMENTIS. OMNIGENIS. ANTIQVITATIS. ET. ARTIVM. BONARVM.  
PROCVRANDIS. ET. COLLEGIS. PONTIFICIS. PICT. SCVLPT. ARCHITECT. A. S.  
LVCA. ET.

\*) Ausführlichere Nachrichten enthalten folgende Schriften: Avv. D. Carlo Fea, Per la invenzione seguita del sepolcro di Raffaele Sanzio da Urbino. Roma 1833. 4. — Und: Carlo Falconieri Siciliano, Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio. Roma 1833. 8.



ARCHAEOLOG. PROPANTIBVS.  
AVCTORES. CVRATORES. QVE. REL.  
NE. MEMORIA. INTERCIDERET.

P. P.

POSTQVAM. OCVLIS. NOSTRIS. CARISSIMA. VIDIMVS. OSSA.  
CARIVS. HAVD. VSQVAM. QVOD. VIDEAMVS. ERIT.

Bei Gelegenheit der Aufdeckung des Grabes eröffnete man zur Errichtung eines Monuments für Rafael eine Subscription, welche in kurzer Zeit bedeutende Summen eintrug; indessen ist bis jetzt, so viel mir bekannt, noch eben so wenig der Ort, wo es soll errichtet werden, als der Künstler, der es auszuführen hätte, bestimmt. Auch in Urbino geht man mit dem Plan um, auf dem Marktplat, nicht weit von Rafael's Haus, dem großen Mitbürger eine Marmorstatue zu errichten. Denn der Geburtsort des herrlichsten der Künstler hat außer der Inschrift an seinem Hause kein anderes öffentliches Andenken an ihn aufzuweisen, als dessen Bildniß im Saale des Gemeindehauses mit folgender Inschrift:

RAPHAEL SANCTIVS PICTOR VRBINAS  
COGNOMENTO DIVINVS  
RAPHAEL VENEZIANELLVS HANC OPTIMI  
CONCIVIS SVI EFFIGIEM EXPRIMENDAM  
CVRAVIT AN. DOM. MDCCLXXV.

Indessen hat Thorwaldsen, seinem Genius folgend und von den auf Rafael bezüglichen Begebenheiten ergriffen, zu seiner eigenen Befriedigung ein Basrelief mit der Apotheose des göttlichen Meisters entworfen: Rafael, wie auf neue Schöpfungen sinnend, sitzt auf antiken Architekturfragmenten und hält zum Zeichen eine Tafel, ein Liebesgott unterstützt sie mit der Rechten, während er ihm mit der Linken Rose und Mohn darbietet. Zwei Genien stehen zu den Seiten, der des himmlischen Feuers mit einer brennenden Fackel, und der weibliche Fama, einen Palmzweig haltend, im Begriff den göttlichen Künstler mit Lorbeer zu krönen. — Es ist eine in antikem Sinn gedachte Composition von dem am reichsten begabten Bildner unserer Zeit, die indessen noch einen großartigeren Charakter annehmen dürfte, wenn der Meister zu einem bestimmten Monument den Auftrag erhalten sollte.



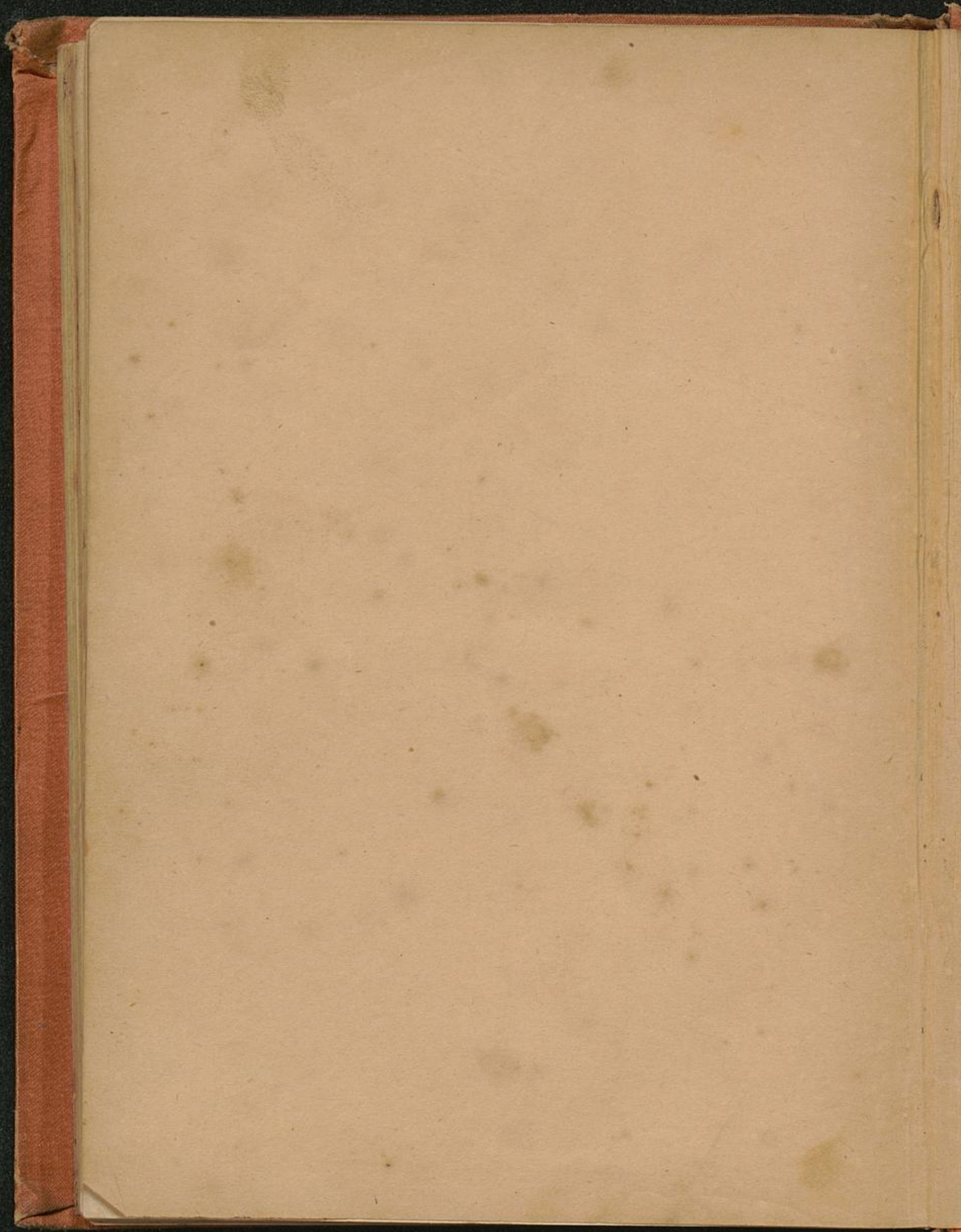
Dresden,

Druck von C. C. Meinhold & Söhne,  
Königl. Hofbuchdruckerei.











8/a. 90.





03SR2162



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN