



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Raphael von Urbino**

**Hübner, Julius**

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

Raphael von Urbino.

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

## 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. E. D. Weigel u. a. Namentlich dem letzteren Werke sind die chronologischen Angaben zc. entnommen.

\*\*) Dasselbe 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.

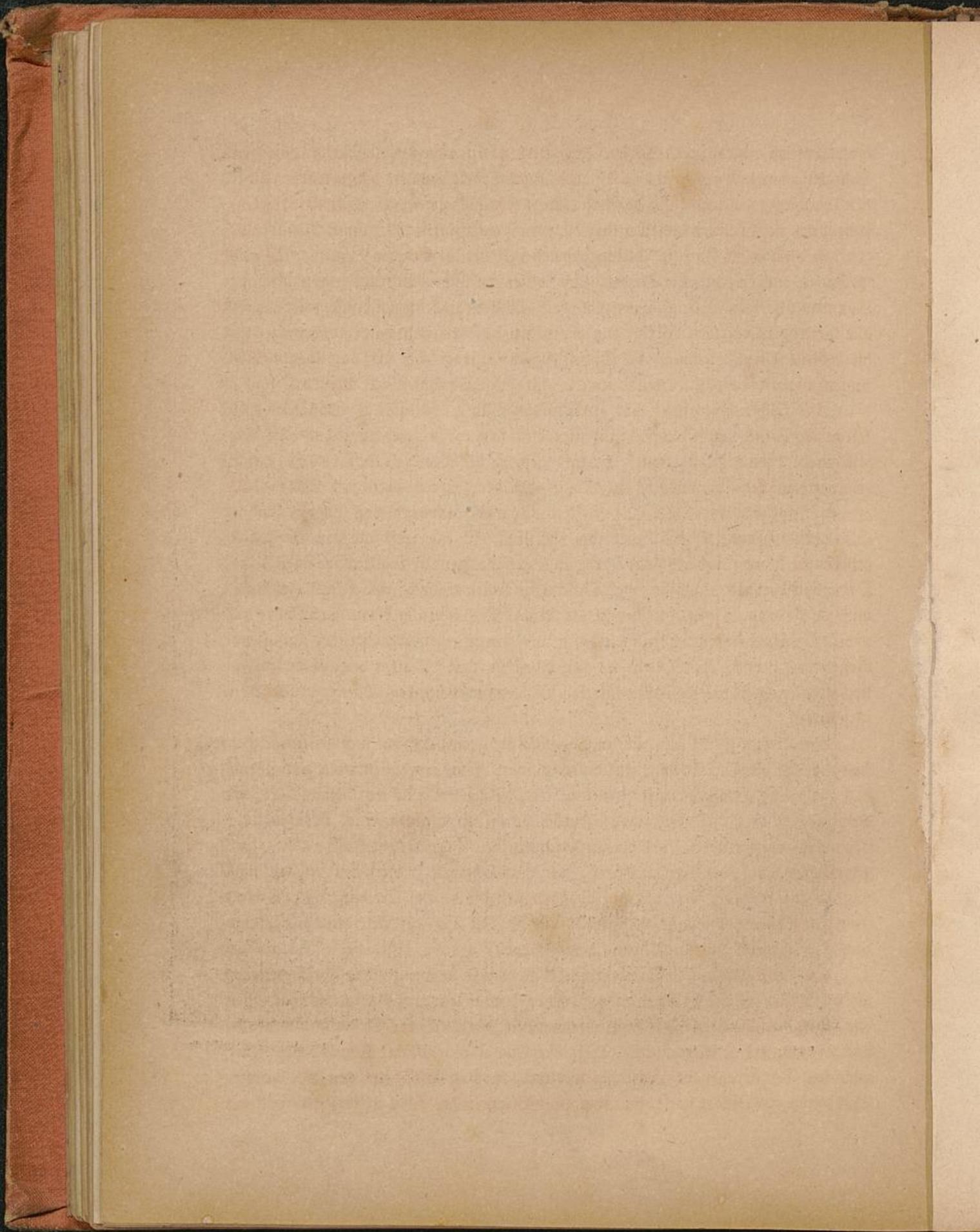
Schon das nächste bedeutende Bild, was der junge Künstler unternahm, legt das unzweideutigste Zeugniß von einem neuen Wege ab, den er damit zuerst betrat. Die Gräfin Atalanta Baglioni hatte im Jahre 1505 bei ihm für ihre Grabkapelle in S. Francesco zu Perugia eine Grablegung bestellt, und an diesem Bilde 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 aufgehhalten 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 kastalischen 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 Parnass 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: *Ius 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 Raphael's 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 Raphael's genannt.

Kein einziger von ihnen aber, ebensowenig als alle zusammengenommen, wären im Stande gewesen, Raphael's 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 Raphael's Handzeichnungen verewigte.

Eine größere und bedeutendere Aufgabe waren die sogenannten Loggien des Vatican's, 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

Raphael von Urbino.

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 Staffeleibilder 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 Altarrahmen 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 willkommenen 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 Sistine 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 Raphaels 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 Erdennacht  
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 Guld 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!