

Sax. G
2, 13 b

Gedanken

über

die Meisterwerke

der

Dresdener Gemäldegalerie

in zwangslosen Blättern

von

Theodor Seemann.



Erstes Blatt:

Rafael und die Sixtinische Madonna.

DRESDEN.

Im Verlage des Herausgebers.

1868.

list. Saxon.

292/136

1881* 2707

D

Siegel's Buchdruckerei in Dresden, Schlosstr. 22.

Rafael Sanzio,

geboren 1483 zu Urbino,
gestorben 1520 zu Rom.

Tempi passati! wer möchte auf euch nicht mit dankbarer Verehrung zurückblicken, auf euch, die ein Michelangelo gross, ein Rafael geheiligt und ewig unvergänglich gemacht hat.

Rafael! Welch ein Klang! Voller Harmonie wie die Werke seiner unsterblichen Kunst! — Jahrhunderte sind vergangen und Jahrtausende werden noch vergehen, und du wirst doch nicht aufhören, unter uns zu leben; denn unvergänglich ist ja der Ruhm deiner Werke! Und grosse Maler werden kommen mit grossen Werken, und neue Zeiten werden diese Kunst zu neuer Blüthe emporheben; aber was sie uns auch Grosses und Herrliches bringen werden, sie werden doch alle von dir zeugen und deines Namens Ehre nur auf's neue mit unverlöschlichen Zügen in das goldene Buch der Kunstgeschichte einzeichnen.

Tempi passati! wer in euch gelebt, neben ihm gewandelt und ihn, den Göttlichen, von Angesicht zu Angesicht geschauet hätte! Sei mir gegrüsst, du Land der

Sonne! *Tempi passati*, seid mir gegrüsst! Rafael, Rafael! — Vergangene Zeiten? O nein! Im Geiste wandelst auch du noch unter den Lebenden und lehrest und erhebest sie. Nur dein Sterbliches ist von uns genommen, dein unsterblicher Genius begeistert uns noch heute für deine unsterbliche Kunst; denn deine Werke sind seine Wohnungen. Und in diesem Bewusstsein wollen wir denn auch vor deine Sixtina hintreten und den Versuch wagen, eingehendere Betrachtungen über dieses Juwel der Dresdener Gemäldegalerie anzustellen, das in seiner wunderbaren Klarheit und Einheit selbst den laienhaftesten Besucher zur stillen Betrachtung hinlenken und ihn den ganzen Zauber idealer Verkörperung fühlen lassen muss.

Aber worin liegt denn, so fragen wir uns, dieser wundervolle Zauber idealer Verkörperung? Ist es der reine Schwung der Formen, oder die symmetrische Schönheit des Bildes, welche diesen mächtigen Reiz bewirken? Oder ist es vielleicht nur ein brillantes Colorit, das dem Beschauer jenen Zauber vor-täuscht? — Weder das Eine, noch das Andere vermöchte das für sich allein, und am allerwenigsten das Colorit, das hier nur aus dem unendlich innigsten Zusammenhange mit der ganzen Idee erklärbar wird und daher auch nicht in virtuosenhafter Ostentation eines Titian gegenüber dem Beschauer allein gesehen und angestaunt sein möchte. Es ist vielmehr das innige Zusammengehen aller Theile unter der Einen Idee, von denen ein jeder zwar an sich vollkommen ist — soweit ein einzelner, Einer Idee angehörender Theil überhaupt vollkommen sein kann —, seine Eigenheit und Bedeutsamkeit aber erst durch sein unmittelbares Hinstreben und Theilnehmen zu und an der Einen Idee gewinnen kann. Eben in diesem Ineinsleben und Ineinsgeben aller Theile und Verhältnisse unter

einander besteht der eigene Zauber der Rafael'schen Bildwerke, die daher auch nicht bloß „besehen“, sondern durchdacht und verstanden sein wollen. Denn was ist die Figur des Sixtus aus dem Ganzen losgelöst anders, als eine blosse Studie, wenn ich nicht sein inniges Verhältniss zum Ganzen kenne? Ja, nichts als eine schöne Studie ohne Idee, wenn meine Phantasie a posteriori hier nicht das Amt der Vermittelung und Vergegenwärtigung des Fehlenden übernimmt. Bei dieser Gelegenheit muss ich allerdings gestehen, dass mir die jetzt übliche Zerlegung grösserer Bildwerke in seine einzelnen Theile nur zu sehr studienhaft erscheint und ganz gewiss nur für Den von Interesse sein kann, dem das Ganze noch so klar und deutlich vor Augen schwebt, dass er ohne Mühe das Fehlende hinzuzudenken vermag, obschon auch das in Bezug auf das Vorzustellende doch immer nur höchst mangelhaft sein wird. Für jeden Anderen sind und bleiben nun einmal solche Zerlegungen unvermittelte Studien, ganz abgesehen davon, dass es überhaupt auch unkünstlerisch ist und kaum anders, als auf dem Boden der Speculation gewachsen sein kann. Doch wenden wir uns der Hauptbetrachtung zu.

„Es werde Licht!“ Der Vorhang rauscht empor,
 Im Jubelruf tönt es an unser Ohr,
 Und Engel seh' ich durch die Wolken schweben,
 Und singen hör' ich: freue dich, o Welt,
 Gott hat zum Heil dir seinen Sohn gegeben.

„Es werde Licht!“ Das ist der Grundgedanke der Rafael'schen Sixtina, „Und es ward Licht!“ Von unsichtbarer Hand getheilt, zeigt uns der zurückgeschlagene, durch die Symbolik der Farbe schon nicht unbedeutungsvolle, dunkelgrün gefärbte Vorhang von Seraphimen umgeben die Himmelskönigin auf Wolken schreitend, im milden Lichte himmlischer Verklärung, auf ihren

Armen das gottgeschenkte Christuskind der Welt entgegengetragen. Nicht ohne Bedeutung, sage ich, hat Rafael dem Bilde jenen Vorhang gegeben, obschon das Gesetz der malerischen Symmetrie ihn als schon von selbst geboten zu haben scheint. Bedenken wir aber, dass ein Rafael ja schon von vornherein gar nichts Unsymmetrisches in seinem Ideengange haben konnte, so gewinnt schon dadurch der fast unscheinbare Vorhang allerdings eine ganz andere als bloß gesetzmässige Bedeutung; denn durch die Geburt des Heilands war uns ja eine ganz neue Geisteswelt entschleiert und der Vorhang gehoben, der bis dahin in alttestamentarischer Abgeschlossenheit das Licht göttlicher Gnade noch verschlossen hielt.

Rafael hat aber die Jungfrau mit dem Christusknaben, und zwar visionhaft noch unter den nicht ganz gehobenen Vorhang gestellt, gleichsam als sollte damit angedeutet werden, dass das welterschütternde Drama erst beginne, sie aber dennoch im Bewusstsein ihrer göttlichen Sendung den Heiland der staunenden Welt voll Muth und Vertrauen entgegenbringe. Darum kann sie auch nicht auf Wolken stehen, sondern muss aus den Wolken herniederschreiten, wie das Rafael hier durch den leicht und anmuthig gehobenen Fuss der Jungfrau verständnissvoll angedeutet hat. Der Vorhang ist gehoben, aber noch nicht entfernt; er musste ja noch einmal die hoffnungsreiche neue Welt verhüllen, ehe die weltbezwingende Liebe ihn zerreißen konnte. Und alles Das findet sich auch in dem Gesichte des Christuskindes ausgedrückt, das keineswegs, wie einige Kunstkritiker herausgesehen haben wollen, „mürrisch und verdriesslich“ in die Welt hinaussieht, sondern geistig gesammelt den im Werden begriffenen ahnungsvollen Geist des Welterlösers vorweg erkennen lässt. Damit steht aber weiter auch die ganze Haltung desselben im reinsten Einklang, in welcher sich, wie man

sehen wird, sogar ein gewisses Bewusstsein persönlicher Bedeutung kundgiebt. Schon an der energischen Art und Weise, wie er mit der linken Hand das rechte Bein an sich zieht, während die rechte die überhaupt gesammelte und geschlossene Haltung nur noch mehr verstärkt, erkennen wir den sich rasch bildenden willensstarken Geist, der für seine göttliche Mission, seine erhabene Idee auch zu leiden und sterben wusste.

Und weiss es denn nicht auch die Jungfrau, dass sie den Erlöser in ihren Armen trägt, dass einst die Welt der Mutter danken und Gott von ihr für den erhabensten Beruf einst seinen Sohn fordern wird, für dessen leibliches Wohl sie sich verantwortlich gemacht weiss? O ja, sie weiss das Alles, und eben weil sie es weiss und zunächst hier nur als eine junge, glückliche Mutter erscheinen will, eben deshalb übt sie auf den nicht in haltloser Abstraction sich bewegenden Betrachter einen so mächtigen und wohl mehr zu fühlenden als zu beschreibenden Eindruck aus. Wir fühlen mit ihr die ganze Wonne des ersten Mutterglückes, mit der sie uns zu sagen scheint:

O, wie bedaur' ich doch den Mann,
Der Mutterglück nicht fühlen kann!
Nur eine Mutter weiss allein,
Was lieben heisst und glücklich sein.

Ja, nur eine Mutter! Aber auch nur die, die ihren schönen Beruf und ihre Pflichten als solche ganz kennt und ganz erfüllt.

Auf den ersten Blick erscheint das Antlitz der Jungfrau allerdings in den jugendlichsten Formen, die ihr eher das Ansehen einer liebenden Schwester, als das einer sorgenden Mutter verleihen. Aber auch nur auf den ersten Blick, und namentlich dann, wenn man dabei vergisst, dass das Weib im Süden weit eher als das des

Nordens Mutter ist und auch daher der Abstand zwischen Kind und Mutter nicht so gross als bei uns sein kann. Rafael hat also durchaus nicht die ideale Möglichkeit verletzt, ebensowenig wie Holbein, dem bei seiner Jungfrau (d. sg. Meyer'schen) wohl nur das gereifere deutsche Weib, oder Murillo; dem beim Malen seiner herrlichen Madonna vielleicht eine durch die Mutterschaft nur älter scheinende Spanierin vorgeschwebt haben mag. Wer von ihnen dadurch der Wahrheit am nächsten gekommen ist, will ich hier nicht entscheiden; jedenfalls aber verstossen sie alle Drei nicht dagegen, und es früge sich vielleicht nur noch, wer von ihnen der höchsten Schönheit am nächsten stehe. Bei dieser Frage würden wir aber sofort in ein fast endloses Labyrinth ästhetischer Begriffe gerathen, und wir müssen es daher vermeiden, an einem Orte Untersuchungen anzustellen, dessen Bestimmung doch nicht ist, für speciell ästhetische Fragen den dafür nothwendigen Raum abzutreten, um vielleicht doch nur zuzugestehen, dass Jeder von ihnen von seinem durch Klima, nationalen und anderen Verhältnissen beeinflussten Standpunkte nach dem Schönsten gestrebt und es auch zum Theil in diesem Sinne erreicht habe. Weder Holbein, noch Murillo, noch Rafael haben dabei ihren nationalen Standpunkt, d. h. den durch tausenderlei Dinge beeinflussten Charakter und ebenso die unter demselben Gesetze stehenden und ihn umgebenden Wesen verleugnet und einzig nach ihrer national-idealen, nicht nach einer ideal-universalen Schönheit gestrebt. Daher konnte Murillo in seinen Madonnen auch nicht einen gewissen edlen Stolz, Holbein die dem deutschen Weibe eigene Züchtigkeit und Würde und Rafael dagegen nicht den naiven, einen ewig klaren und lachenden Himmel abspiegelnden Sinn junger italienischer Weiblichkeit verleugnen, eben nur das wiedergebend, von dem sie um-

geben und beeinflusst wurden. Auch Titian und Veronese haben sich genau an den Typus ihrer stolzen, geehrten und reichen Venetia gehalten und ihre Frauengestalten nicht ohne den durch die glücklichen äussern und auch staatlichen Verhältnisse Venedigs bedingten aristokratisch-geheimnissvollen Zug darzustellen vermocht. Das Schaffen des Künstlers ist immer, so hoch er auch stehen mag, abhängig von all' den tausend Verhältnissen, unter welchen er lebt und schafft, und die Geschichte der Kunst geradezu untrennbar von der Culturgeschichte der verschiedenen Staaten und Völker.

Aber auch dann, wenn wir uns ganz an die biblische Ueberlieferung halten, konnte die Mutter Christi als Jungfrau in idealer Auffassung gar nicht anders dargestellt werden, wie Rafael es in der Sixtina gethan hat. Denn in Unschuld sollte Maria den Herrn empfangen, als Jungfrau eines reinen Herzens. Das ist aber nicht eben die Unschuld, welche sich nur rein weiss, sondern die, welche überhaupt nichts Unreines thut, weil sie es eben nicht kennt, und die daher wirklich in naivster Herzensreinheit die heilige Botschaft des verkündenden Engels vernahm.

Wollte Rafael diese Unschuld auf dem Gesichte der Jungfrau ausdrücken — und dass er es gewollt, darüber herrscht bei mir gar kein Zweifel —, so konnte er dieses nur dadurch möglich machen, dass er die Jungfrau in einem Alter darstellte, welches den Verlust derselben als gar nicht möglich sich denken liess. Es ist das die Zeit, wo der Horizont des sich rascher als bei uns entwickelnden Mädchens sich fast plötzlich zu erweitern beginnt, die Formen an Anmuth und Grazie gewinnen und das Vorlautmädchenhafte einem ernstern und ahnungsvollern Insichgekehrtsein Platz gemacht hat. Die Knospe beginnt langsam aufzubrechen, ohne sich ganz zu öffnen, „dem Geiste ist die Welt aufgegangen, aber

nur innerlich als Ideal“ und zwar „erfahrungslos und schamhaft“. Diesem Entwicklungsmomente des Weibes hat sich Rafael in seiner Sixtina wesentlich genähert. In süsßer Schamhaftigkeit hat Maria den Herrn empfangen, in kindlicher Freude und Naivetät bringt sie ihn der Welt entgegen. Die Entwicklung des Leibes ist nun bald vollendet und die Rose hat ihren Kelch fast ganz geöffnet. Es ist das der Moment, wo sich das Ahnungsvolle auflöst in das Bewusste und das Weib nicht ohne einen gewissen Stolz in seinen Beruf eintritt. Nur kurze Zeit hat genügt, es für so manche Dinge geschickter zu machen und der bedeutungsvolle Augenblick hat ihm, man könnte sagen, über Nacht, ein grösseres Verständniss des Naheliegenden an die Hand gegeben. Auch das Letztere findet sich in der Sixtinischen Madonna angedeutet; denn nicht „mädchenhaft“, wie man, irre ich mich nicht, gleichfalls herausgesehen haben will, trägt sie das Kind in ihren Armen, sondern durchaus verständnissvoll-praktisch, in plastischer Ruhe und Grazie, die auch sonst über die ganze Figur ausgegossen ist, und die zu dem in begeistert-demüthiger Hingebung aufblickenden und für seinen christlichen Beruf (auf Befehl des Kaisers Valerian*) am 6. August 258 n. Chr.) durch das Schwert hingerichteten, rechts zu den Füßen der Jungfrau knieenden Papst Sixtus II. einen so wunderbaren und wirkungsvollen Gegensatz bildet.

Bittend scheint er auf das in Sünden versunkene Erdenleben hinunterzudeuten und zum Heiland zu sagen „Komm und erlöse uns aus der Gewalt des Bösen, du

*) Bekanntlich liess dieser römische Kaiser diejenigen Bischöfe etc. der Christen sofort mit dem Schwerte hinrichten, welche gegen seinen Befehl öffentliche Andachtsübungen auf den Begräbnissplätzen abhielten.

kannst und wirst es, siehe, hier kniee ich vor dir, ich bin bereit, für dich, dein hohes Wort und meine Ueberzeugung zu sterben.“ Aber noch mehr gilt wohl seine demüthige Bitte der Jungfrau, wie das der Marienkultus nicht anders erwarten liess und die schon aus diesem Grunde der ungleich wichtigere Theil des Bildes sein musste, obwohl der Kern der Idee allerdings im Christuskinde selbst liegt. Und siehe, da steigt sie hinunter die Göttliche, und schon bewegt ein leichter Windhauch den Nesseltschleier und das faltenreiche Obergewand, die anmuthigsten Formen eines edlen Leibes verrathend; denn auch das im Winde flatternde Gewand hat hier eine tiefe Bedeutung. Es weist bestimmt auf das Irdische hin, dem sich Marie mit jedem Schritte mehr nähert. Auf der andern Seite bildet es als das Leichte, Bewegliche den in's Auge fallenden und nothwendigen Gegensatz zu dem Schwere in der Kleidung des knieenden Papstes, dem goldbrokatirten sogenannten Pluviale, das schon aus diesem Grunde nicht gut wehen kann. Ein ähnlicher Gegensatz zum Leichtbewegten als des leichtern (stofflich) Unbewegten macht sich in dem (und zwar dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehörenden) Gewande einer reichen Römerin rechts knieenden heiligen Barbara bemerkbar, die übrigens, was die Behandlung anlangt, von den Kennern als der schwächste Theil des ganzen Bildes bezeichnet ist, während die Seite, wo sich der heilige Sixtus befindet, als die ungleich vollendetste angesehen wird. Wir sehen daraus, dass in dem Gemälde Alles wohldurchdacht und überhaupt nichts zufällig, sondern vom Künstler bestimmt so gewollt ist. Bedeutsamer als dies im Ganzen doch wohl Nebensächlichere ist der Gegensatz der Charaktere zu einander. Auf der einen Seite der des Würdevollen und Durchgearbeiteten (geistig) im Gesichte des wahrhaft Ehrerbietung einflössenden greisen Sixtus, dem man es ansieht, dass

das Leben von ihm Kampf und Arbeit gefordert, ihn nicht auf Rosen gebettet und die Last der Tira ihm leicht gemacht hat, die er da neben sich stehen hat, wie der Krieger seinen Helm nach heisser Feldschlacht. Ihm gegenüber lächelt die heilige Barbara in holdseliger Anmuth und Tugend in's wüste Erdenleben hinunter, dem Sonnenblicke gleich, der den Blumen Licht und Wärme giebt. Dieser Charakter findet nach Unten seinen Ruhe- und Ausgangspunkt in der verjüngten Holdseligkeit und freundlich-unschuldsvollen Kindlichkeit des rechts vom Beschauer aufliegenden Engelsknaben, wogegen sie nach Oben an die in jugendlicher Erhabenheit und Hoheit der Naivetät thronende Jungfrau heranreicht, die hier als Mittelfigur und Vereinigung der beiden Gegensätze im Sixtus und der heiligen Barbara natürlich auch den grössten und wichtigsten Raum einnehmen muss. Beginnen wir dann von da herabzusteigen, so führt uns der kindlich-göttliche Ernst des Christusknaben hinüber zur ernstesten Würde des greisen Sixtus, der sich gleichsam aus dem links sich aufstützenden reflectirenden Flügelkinde entwickelt zu haben scheint. Die Form des ganzen Gemäldes ist, wie man sieht, die pyramidale, das Theilungsverhältniss das des goldenen Schnitts, vermöge dessen man nämlich ein Ganzes so in zwei Theile theilt, dass sich der kleinere zum grösseren verhält, wie dieser zum Ganzen. In Zahlen ausgedrückt, würde 8 das Ganze, 5 der grössere und 3 der kleinere Theil sein.

Nicht unwesentlich für die weitere Erklärung unseres Bildes ist das innige Verhältniss Rafael's zu der schönen Bäckerstochter — Fornarina —, die, wie man meint, ihm für seine Sixtina als Modell gedient habe, oder besser gesagt, die er in diesem berühmten Bilde glorificirt hat. Es ist das leicht erklärlich und es giebt Hunderte von Beispielen, wo die Liebe der Brenn- und Gipfelpunkt des künstlerischen Schaffens geworden, Maler und Dichter,

Musiker und Bildhauer einer beseligenden und begeistern-
den Liebe allein ihren hellstrahlenden Ruhmeskranz zu
danken haben. Auch für Rafael's künstlerische Vollen-
dung war die schöne Fornarina oder sonst ein innig ge-
liebtes Wesen so nothwendig, wie die Sonne der licht-
verlangenden Pflanze, die ja ohne den heissen Kuss der strah-
lenden und erwärmenden Himmelstochter nicht gedeihen
kann. Ich bin sogar versucht, zu glauben, dass wir dieser
Liebe Rafael's zur schönen Fornarina nicht nur das
wunderliebliche Antlitz der Jungfrau, sondern überhaupt
den Impuls zu diesem unvergleichlichen Bilde
zu danken haben, zumal sich die Behauptung auch
psychologisch begründen und mit der Sage, nach
welcher Rafael die Idee dazu im Traume gesehen, sehr
gut in Verbindung bringen lässt. Ja, selbst die ganze
Anordnung des Bildes scheint dafür zu sprechen. —
Nach der Tradition, die sich bis auf die Stunde unter
den Römern erhalten hat, sah Rafael seine ihm bis zu
seinem frühen Tode getreue Geliebte zuerst, als sie im
Bäckerladen des Vaters die für den Verkauf gefertigten
Brödchen auslegte. Vielleicht war Rafael noch nie in
diesen Stadttheil*) gekommen und es nur ein glücklicher
Zufall, dass er hier „seine Augen“ sah, wie er die
Fornarina gegenüber dem Papste nannte, als dieser in
ungehaltenem Tone nach dem Mädchen fragte, das Ra-
fael im Vatikan bei der Arbeit Gesellschaft leistete und
schon lange dem heiligen Vater ein Stein des Anstosses
gewesen war. Dieser Augenblick des zufälligen Begeg-
nens war für Rafael's Herz für immer entscheidend, und

Fornarina

*) Das Haus der Fornarina befindet sich in einem ganz engen
Gässchen in der Nähe des Thores, welches nach Stradi Balbi führt,
und ist erkennbar an der über der Thür befindlichen steinernen In-
schrift: CASA FORNARINA (Haus der Bäckerstochter).

die enge, kaum gekannte Gasse wurde nun der Ausgangspunkt einer ganz neuen Richtung seiner Kunst. Dort sah er seine Angebetete täglich hinter dem Fenster, und gerade dieses Bild mag sich seiner liebenden Seele so tief eingepägt haben, dass die ihm im Traume vorgeschwebte Himmelskönigin allein nur unter der sein ganzes Innere erfüllenden Gestalt seiner geliebten Fornarina möglich war. So wurde das höchste Ideal seiner Kunst zugleich auch das höchste seiner Liebe, und seine Himmelskönigin auch die Königin seines Herzens. Die Anordnung des Bildes, nach welcher also die Jungfrau gleichsam hinter einem Fenster erscheint, kann sehr wohl auf den ersten Augenblick des Bekanntwerdens mit der Fornarina hinter jenem Ladenfenster zurückführen und recht gut als eine Art liebende Verewigung desselben von Rafael bestimmt so gewollt sein. Doch „Errare humanum est“ — auch ich kann mich irren.

Gern würde ich hier noch Einiges über das Charakteristische des Colorits sagen und weiter einige Bemerkungen über die geniale perspectivische Willkür des Bildes einstreuen; allein ich muss nun mit meinem Raum zu geizen anfangen und darf mir selbst die kürzesten Anmerkungen nicht mehr erlauben. Was übrigens Rafael, der doch sonst ein so tüchtiger Meister der Perspective ist, mit den verschiedenen Horizonten oder Augpunkten im Bilde hat sagen wollen, darüber lassen sich höchstens Vermuthungen anstellen. So viel ich weiss, hat namentlich Carus darüber mancherlei sehr Beachtenswerthes gesagt. Nicht weniger wichtig wäre daneben die Frage, wie Rafael dazu gekommen, dem äthergeborenen Engelpaare einen festen Stützpunkt zu geben, während er Sixtus und die heilige Barbara in die leichten und luftigen Gebilde der Wolken versetzte? Wollte er vielleicht — wenn wir von der Annahme absehen, dass die Engel erst später zur Ausfüllung des leeren Raumes hinzugemalt

seien — durch die fest aufliegenden Engel andeuten, dass durch Christum das Himmlische zur Erde gekommen und dem Erdgeborenen durch ihn erst der Himmel geöffnet sei? Oder soll uns dadurch das Visionhafte der ganzen Idee nur noch deutlicher gemacht werden? Wir wollen darüber nicht entscheiden, das aber wissen wir, dass ein Kunstwerk wie dieses, mehr wie Eine Auffassung gestattet und darin nicht minder ein Theil seiner hohen ästhetischen Bedeutung liegt.

Erworben wurde die Sixtina unter der grössten Verschwiegenheit im Jahre 1753 von den Klosterherren zu St. Sisto in Piacenza um den Preis von 20,000 Dukaten und einer getreuen, von Guiseppe Nogari gefertigten Copie (welche die Italiener noch jetzt als das Original verehren sollen) und zwar unter dem kunstsinnigen König Friedrich August II., der es schon vor zwanzig Jahren als Kronprinz auf einer Reise in Italien kennen gelernt und Alles aufgeboten hatte, das unvergleichliche Bild in seinen Besitz zu bekommen. Seine erste Aufstellung erhielt es im Thronsaale, und zwar wegen des vortheilhafteren Lichts, an der Stelle des Thronsessels, den der König eigenhändig mit den Worten: „Platz für den grossen Rafael!“ fortgeschoben haben soll. So ehrte ein deutscher Fürst das Werk eines grossen Geistes! — Dass man das Bild vor dem Transporte, um eine Entdeckung der Entführung unmöglich zu machen, mit einer in Leimfarbe gemalten Landschaft überzogen habe, ist wohl ein Märchen, da ja sonst seine Aufstellung im Thronsaale nicht unmittelbar nach der vom König kaum abzuwartenden Auspackung hätte vorgenommen werden können.

Im Jahre 1826/27 wurde die Sixtina, die durch die Zeit und namentlich durch gewissenlose Copisten mannigfach gelitten, durch den berühmten, aber auch vielfach deshalb ohne Grund angefeindeten Restaurator Palmaroli aus Rom gründlich restaurirt und so dem augenschein-

lichen Verderben entrissen. Bei dieser Gelegenheit wurde dem Bilde denn auch jener Theil des Vorhangs wiedergegeben, der wegen Einpassung in den Hochaltar hatte umgeschlagen werden müssen, da es früher als Drappellone oder Kirchenfahne — nicht Processionsfahne, wie man auch angenommen hat — gedient haben soll. Eine besonders gute Copie unseres Bildes soll sich in Rouen in der Benedictinerabtei St. Amand befinden, aus der Tira jedoch eine Bischofsmütze mit Infulen und so Sixtus zu einem St. Amand gemacht worden sein.

Ausser der Sixtina hat Rafael noch eine grosse Menge Madonnen und heilige Familien (etwa 50 Stück) gemalt. So befindet sich in Paris die Madonna mit dem Schleier und la belle jardinière (Copie davon im Eckflügel-Cabinet C. unter der No. 72), die Madonna della Sedia zu Florenz (eine gute Copie davon No. 70 unserer Galerie), die Madonna de Pesce und die Kreuztragung in Madrid, die thronende Himmelskönigin in Rom. Auch Mailand (Vermählung Marias), Berlin (Maria mit dem Kinde und dem heiligen Franziscus), München (ebenfalls eine Marie mit dem Kinde) haben solche Arbeiten Rafael's aufzuweisen. Seine bedeutendsten Werke befinden sich in Rom, darunter die Transfiguration (Verklärung Christi auf Tabor), die Schule von Athen, die Disputa, der Parnass, die Befreiung Petri, die Messe von Bolsena, der Tempelraub, die Constantinsschlacht, die Krönung Karl's d. Gr., der Triumph der Galatea und noch viele andere Werke dieses unvergleichlichen Meisters.

H. Sax G 292, 13^b.

+

SLUB DRESDEN



3 3067982