

ÜBER  
RAFAEL SANZIO'S  
VERKLÄRUNG.

*Atque in unius huius operibus intelligitur plus semper, quam pingitur,  
et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*

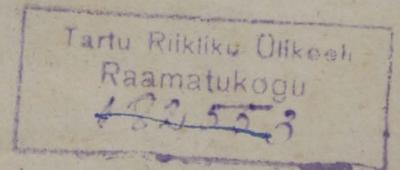
PLIN. XXXV. 10.

VON

KARL MORGENSTERN,

RUSS. K. STAATSRATHE UND RITTER DES WLADIMIR-ORDENS, ORD. PROFESSOR ZU DORPAT, DIRECTOR DER  
UNIV. - BIBLIOTHEK, DES KUNSTMUSEUMS UND DES PÄDAG. - PHILOL. SEMINARIUMS DASELEST, CORRESP.  
MITGL. DER K. GES. DER WISS. ZU GÖTTINGEN UND DER ACCAD. ITALIANA, EHRENMITGL. DER  
K. AKAD. DER WISS. ZU ERFURT UND DER LAT. GES. ZU JENA, MITGL. DER  
BERLINISCHEN GES. FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND DER KURL. GES. FÜR  
WISS. UND KUNST.

DORPAT,  
AUF KOSTEN DES VERFASSERS GEDRUCKT BEY J. C. SCHÜNEMANN,  
LEIPZIG,  
IN COMMISSION BEY P. G. KUMMER,  
1822.



## V o r w o r t.

*RAFAEL'S* Verklärung gehört, wie die vornehmsten der Dichterwerke und Kunstgebilde alter und neuer Zeit, allen durch die Welt zerstreuten Freunden des wahrhaft Schönen für immer an. Jeder strebte und strebt an ihnen sich zu erfreuen und zu erheben und zu bilden, und versucht, wenn er weise ist, für sich in ihren Geist einzudringen. Geschah diess mit Liebe und Ernst, so ist Mittheilung des Selbstgefühlten und Gedachten vergönnt, ohne dass der Mittheilende darum den Werth des früher oder später von Andern Gesagten verkennen dürfte und möchte. Ich gebe, was ich im Frühling des Jahrs 1809 in Paris bey und nach vielmaligem Betrachten des einzig herrlichen Werkes niederschrieb, von der Ueberschrift an und dem schon damals gewählten Motto, das ich in meinen archäologischen Vorlesungen, wenn ich auf *TIMANTHES* kam, seit vielen Jahren auf *RAFAEL* anzuwenden pflegte, bis zum Schlusse ganz unverändert, so wie ich es damals in der Hauptstadt Frankreichs ein paar Kunstfreunden, in Leipzig auf der Rückreise aus Italien nach Livland zu Anfange des Jahrs 1810 Herrn *V. H. SCHNORR*, gegenwärtigem Director der Königl. Kunstakademie daselbst, in Gegenwart seines talentvollen Sohnes *JULIUS* vorlas; worauf sich ein (nur zu günstiges) Urtheil des Vaters in seinem Buche: „Unterricht in der Zeichenkunst etc. Leipzig 1810“, S. 88, bezieht.

Dieser Aufsatz, zunächst aus innerm Bedürfniss für eigne Lust und Belehrung geschrieben, wäre unfehlbar, gleich so manchen andern

ähnlichen Inhalts aus der für meine Wünsche viel zu kurzen Reisezeit, unter dem Drange näherer Berufsgeschäfte ungedruckt geblieben, hätte nicht neulich die Kunde von dem Feste, das man an dem nach dreyhundert Jahren wiederkehrenden Gedächtnisstage in Berlin, Mainz u. a. Orten feierte (s. besonders die Nachricht vor Prof. TÖLKEN'S sehr zweckmässiger Rede bey der Gedächtnissfeier Rafael's. Berlin und Stettin, 1820, 4.), plötzlich den Gedanken aufgeregt, auch ich meines Ortes sollte doch mein Scherflein darbringen zur Feier des Andenkens an den Grössten aller neuern Maler, der zugleich einer der liebenswürdigsten Menschen war.

Da RAFAEL MORGHEN'S zweyter Kupferstich des unsterblichen Gemüldes, das in Folge des wieder errungenen Friedens längst nicht mehr in Paris, sondern in einem Saale des Vaticans (Sala Borgia) bewundert wird, fast an jedem Orte sich findet, wo Kunstliebé sich regt, oder wenigstens seine erste mit seinem Bruder ANTONIO gemeinschaftlich gefertigte Arbeit; auch wol NIC. DORIGNY'S, in guten Abdrücken jezt ziemlich selten gewordenes, in technischer Hinsicht weniger glänzendes und vollendetes, doch kräftig und sehr geistreich behandeltes Hauptblatt; überdiess mancherley kleinere, zum Theil nur in Umrissen versuchte, Nachbildungen in Aller Händen sind: so hat es überflüssig geschienen, auch hier einen Umriss des Werks in Kupfer beyzufügen. Doch sieht Jeder, dass eine Schrift dieser Art ohne Vergleichung mit Bildlichem nur halb verständlich, geschweige anziehend seyn kann. Leser in St. Petersburg erinnere ich an RAFAEL MENGES' trefflichen Carton von wenigstens der untern Hälfte des Urbildes, der unter den Schätzen der Kaiserlichen Akademie der Künste vorgezeigt wird. Dass die Schrift des auf der Rückreise aus Russland

auf Livländischem (Boden im Jahre 1812 verstorbenen Spanischen Gesandten, des Generals BENITO PARDO de FIGUERAS, die aus dem Spanischen in mehrere neuere Sprachen, z. B. ins Französische von CROZE MAGNAN, übersetzt worden, mir, als ich schrieb, nicht unbekannt war, ist aus meiner Abhandlung ersichtlich; ebenso, dass ich in manchen Puncten mit jenem kenntnissreichen Freunde des Kunstschönen einstimmig bin, in andern nicht. Im Hauptgange der Untersuchung, auch im Ausdrücke der Gedanken und Gefühle bey dem Anschauen, wird man wesentliche Verschiedenheit finden. Auf manche seiner Nebenbemerkingen und Abschweifungen vom Hauptgegenstande glaubte ich hier mich nicht einlassen zu dürfen; ich berührte dagegen manches Einzelne im Werke, das er übergangen hat. Zufrieden wäre ich schon, wenn Kenner urtheilen dürften, ich habe zu Pardo's Schrift ein nicht ganz unwürdiges Seitenstück geliefert.

Dorpat, am 24. April a. St. 1820.

---

#### Späterer Zusatz.

Da im Texte des 1809 Geschriebenen nichts verändert werden durfte (denn RAFAEL'S Werk sah ich seitdem nicht wieder, und nur auf eigener Anschauung sollte diess Mal das Mitzutheilende ruhen): so konnte auf später Gedrucktes nicht Rücksicht genommen werden. Würde, was ich ungeachtet der kleinen Auflage nicht hoffen darf, einst eine zweyte nöthig, so möchte ich bey einer solchen, wenigstens in Anmerkungen, auf abweichende Ansichten Anderer wol noch mehr als schon jetzt, widerlegend mich einlassen; dabey aber auch einige spätere, von mir als wahr und treffend anerkannte Bemerkungen, besonders von den feinsinnigen Kunstfreunden, G. C. BRAUN in Mainz

## VI

und B. SPETH in München, gehörigen Ortes einschalten: zumal wofern ich indessen das Original sollte wieder gesehen haben. Dass der Abdruck der so lange fertig da liegenden Handschrift abermals dritthalb Jahre unterblieb, hat nur zufällige, dem grössern Publicum gleichgültige Ursachen. Dem kleinern und nähern unsrer Gegend habe ich noch zu sagen, dass ich im Sommer 1821 in der Domkirche zu Riga, die damals vor kurzem aufgestellte Copie des letzten Rafaelischen Meisterwerks vom Professor ERNST BOSSE aus Riga, gegenwärtig einem der Kaiserlichen Hofmaler, zu sehn das Vergnügen hatte, woran der Künstler achtzehn Monate in Rom fast ununterbrochen arbeitete, der nach ihrer Vollendung auch von der Päpstlichen Akademie von S. Luca zum Ehrenmitgliede ernannt wurde. Leider hatte er die Copie für den schon erbaueten Altar um ein Drittel kleiner als das Original zu liefern; doch gewährt sie auch so in unserm Norden eine unerwartet lebhafteste, schöne Erinnerung an das unerreichbare Urbild, und gereicht dem Künstler, wie seiner Vaterstadt, die ihm gerade diesen Auftrag gab, zur dauernden Ehre. Vielleicht würden, hoffte ich nun, diese Blätter einem und dem andern Einwohner Riga's, überhaupt manchem Livländer, bey Vergleichung mit dem Altargemälde der Domkirche, dasselbe hin und wieder einigermassen verständlicher zu machen dienen. Denn nur ungern freylich mag man, in seiner Nähe umher blickend, sich fragen und sich antworten das alte: *Quis leget hoc? — Vel duo vel nemo.*

Dorpat, im September 1822.

---

Da sitze ich endlich vor dem Bilde, das mit eignen Augen zu schauen von früher Jugend an ich wünschte, oft in Stunden erheiternder Träume hoffte. Da sitze ich endlich, weil ich es nicht bloß träumte: weil ich es wollte.

Mir durch den Buchstaben Einiges festzuhalten von dem was ich sah, nahm ich mir längst vor. Zehn Mal ging ich wieder hin, und zehn Mal ging ich weg, ohne es zu wagen.

Doch der Tag der Abreise ist da. So muß ich.

Das Kunstwerk, das es ganz ist, offenbart selbst seinen Sinn in seinen wesentlichsten Theilen. Ich betrachte also zuerst, als wüßte ich noch gar nichts vom Gegenstande des weltberühmten Werks. So frage ich:

Woher unten am Fusse dieses Hügels unter den Menschen diese Bewegung? Hierhin, da her, dort hinauf? Was will diese Angst, dieß Verlangen, dieß Flehen hier? Diese Theilnehmung, diese schmerzliche Verlegenheit, dieß Hinaufdeuten dort?

Ein Knabe wird herangebracht, ein unglücklicher Knabe etwa von zwölf bis vierzehn Jahren. Schrecklich rollen in den blauen, eingefallenen Hölen seine Augen, deren Äpfel sich halb hinter den äußern Augenwinkeln verbergen. Sein weit offnerMund ist wie der eines Rasenden. Es schwellen am Halse die Adern. Krampfhaft reckt die Rechte sich in die Höhe, die Linke fast horizontal sich nieder, aber der Krampf an ihr wieder alle Finger sträubend empor. Alle Muskeln schwellen; in höchster Spannung erscheint der ganze Leib, bleich und gelb und aschfarb, wie das, Schrecken aber mehr noch Mitleid, weckende Gesicht. Den Armen treibt ein inwohnender böser Geist <sup>1)</sup>.

Mit beyden Händen hält ihn, sich über ihn beugend, unter den Armen ein starker Mann von stämmigem Wuchs. Die zusammengekniffenen Lippen, die Spannung der untern Wangenzüge, die hoch aufgezogenen Augenbrauen, über denen die ganze Stirn sich faltet, und sein fester Stand — alles kündigt die große physische Gewalt an, deren er bedarf, um den eben vom Paroxysmus ergriffenen Knaben zu halten. Der Stern des weit geöffneten schwarzen Auges ist unbeweglich geheftet auf die Gruppe gegenüber. „Seht, jezt packt ihn der böse Geist! Rettet! Weh! auch bei Euch keine Rettung!“ Alles das sagt dieser starre, wilde Blick. Zum Starren trägt auch der Ausdruck jener physischen höchsten Anstrengung bey. Da nach dem Texte der Bibel <sup>2)</sup> der Vater den Knaben herbeyführte, vor allen Dingen aber die Gewalt des Übels in diesem, und zugleich des Vaters Verzweiflung, dargestellt werden mußte, um die Nothwendigkeit der Hülfe desto klärer zu zeigen: so konnte für Rafael in der Art des Ausdrucks bey dieser Figur wol keine andere Wahl seyn.

Ein schönes Weib mit blondem Haar, in hellgrünem Gewand von feinerem Zeuge als das grüne des Vaters (wahrscheinlich die jüngere der zwey Schwestern des Unglücklichen) weist mit der zarten Rechten hülflehend auf den Armen <sup>3)</sup>.

Etwas entfernter fleht ein Alter voll banger Sorge mit beyden aufgehobenen Händen, aber im Ausdruck von Glauben, und von dem Vertrauen, hier sey Hülfe nahe.

Noch entfernter zeigen sich im Helldunkel drey Figuren. Der Hinterste strebt mit emporgerecktem Arm, dem Hügel näher, höher hinauf, um besser zu schauen, voll heftiger Neugier; der junge Mensch aber, welcher unmittelbar hinter dem flehenden Greise über dessen Nacken seine Hand erhebt, drückt in dem nach den sitzenden Aposteln fernhin etwas herabschauenden Gesicht wol nur Bitte um Hülfe aus. Doch eine dieser drey entfernteren Gestalten, eine weibliche mit Ausdruck widrigen,

peinlichen Gefühls, zieht mit beyden Händen an ihrem Kopftuch, als wollte sie es über ihre Ohren herabziehn. Warum? Wol darum, weil sie den Jammerschrey des vom bösen Geiste Gequälten nicht ertragen kann. So malte also Rafael selbst den Jammerschrey; und seine Wirkung, die sich nicht schön darstellen läßt, nur fern, und nur im Helldunkel.

Außerdem erblickt man in diesem Helldunkel etwas näher über der Schulter der schönen jüngern Schwester den Kopf eines Sitzenden. Er blickt mit gespanntester Aufmerksamkeit, was aus dieser Scene werden wird, in den Jammer, ohne herzlichen Antheil; mehr mit Rüge und Unglauben im Blick, als mit Vertrauen und Hoffnung.

Noch steht hinter dem Vater des Knaben ein Mann von schwarzem Haar und Bart in rothem Gewand. Er erhebt die Rechte, gerade über dem Haupte des Vaters. In seinem Mund und seinen zusammengezogenen finstern Augenbrauen ist nicht Ausdruck der Bitte, sondern vielmehr des Vorwurfs; aber zugleich drückt sich (wenn ich recht sehe) in seinem Antlitz Gefühl eines innern Vorwurfs aus, nebst übermannendem Gefühl einer ihn eben ergreifenden Furcht. Das rothe Obergewand dieser Figur mit zierlich gekniffenen Falten, dergleichen man an keiner andern Figur im untern Theil des Bildes wahrnimmt, verbunden mit dem eben angedeuteten Ausdruck ihres Gemüthszustandes, führt mich auf den Gedanken, daß dieß einer der Schriftgelehrten seyn möchte, die nach der Bibel, an deren Buchstaben Rafael sich genau gehalten hat, außer wo die malerische Darstellung ihm Abweichungen räthlich machte, unter dem Volke waren, als Christus vom Berge herabkam 4). Auch der schon bemerkte Sitzende, der aus dem Helldunkel herauschaut, möchte vielleicht zu dieser Classe gehören. Aber woher Gefühl eines innern Vorwurfs bey ihm, und woher Gefühl der Furcht? Diesen Punct werde ich, nach einer besondern Hypothese, weiter unten berühren.

Noch ist eine Hauptfigur der ersten Hauptgruppe der untern Partie zurück, die ich, um mich an die von dem gedankenvollen Componisten selbst deutlich genug angezeigte Spur des nächsten Verhältnisses der unmittelbar auf einander wirkenden Personen zu halten, bis hieher versparte: das hohe, knieende Weib im Vordergrund. Ein blaßrothes langes Gewand von nicht schwerem Zeug, — wie es scheint, von seidnem Stoff — über den Hüften durch ein leicht übergeworfenes Band zusammengehalten, geht von der rechten Achsel so, daß es die linke und einen Theil des schönen Rückens bloß läßt, über den übrigen Körper herab. Darüber ist ein blauer Mantel geworfen, dessen große Falten das Bein bis an den allein sichtbaren linken, auf die Zehe gestützten, Fuß bedecken, an der andern Seite aber bis in des Gemäldes Mitte fließen. Die Treffliche eilt (sieht man) herbey um Hülfe für den Armen zu rufen, ohne erst sich Zeit zu nehmen, an ihren Anzug zu denken; doch ist auch in der wenig geordneten Bekleidung, so wie in der Haltung dieser Figur, noch überall Spur von Würde und Adel. Sie weist mit der Linken nach dem unglücklichen Bruder, und mit der Rechten noch näher zugleich auf seine qualvolle Brust. Kann lebhaftester Antheil sich lebendiger ausdrücken? Im Profil dieser warmen Seele ist eine wunderbar ausgedrückte Mischung von Angst, Verlangen, Unmuth, Vorwurf, Zorn: aber alles dieß nicht um ihretwillen, nur wegen fremder Noth. Mit beyden Händen weist sie auf den Unglücklichen hin. Hülfe! Hülfe! ruft zugleich mit dem thränenschweren Auge ihr vor Schmerz halb sprachloser Mund.

Hier also umgibt (das sieht man wohl) einen Unglücklichen seine innigst theilnehmende, durch sein Leiden herzzerrissene Familie: außer dem Vater die beyden Schwestern: die vorher erwähnte jüngere, und im Vordergrund die ältere. Denn um anzunehmen, sie sey des etwa zwölfjährigen Knaben Mutter, dazu scheint sie doch zu jung. Vielleicht gab auch der Künstler, um das ähnliche Verhältniß beyder zu bezeichnen,

beyden die gemeinsame Handlung, mit dem Finger auf den Unglücklichen zu weisen; ferner beyden den Platz dicht neben ihm; denn beyde knieen, die Jüngere zu seiner Rechten, die Ältere zu seiner Linken; endlich beyden reiches blondes Haar in Flechten (zumal bey der im Vordergrund Knieenden) mit einfacher Kunst wohlgeunden <sup>5)</sup>. Höchst charakteristisch, übrigens aus der feinsten Beobachtung und Idealisierung wahrer Natur hervorgegangen, ist der von Rafael ausgedrückte Unterschied beyder Schwestern, von welchen die ältere in einer solchen Scene weit in den Vorgrund, die jüngere mehr zurück angebracht ist. Die ältere ist ein hohes, herrliches Weib, die, wenn sie in völliger Ruhe vor uns hinträte, noch früher unsre Achtung als unsre Liebe in Anspruch nehmen würde; und doch, als selbst leidenschaftliches Wesen, dem für welchen sie fühlte, glühende Leidenschaft einzulösen fähig wäre: darum auch dieses Unmuths und dieser Heftigkeit fähig, die von ihren schwelenden Lippen sprechen. Die jüngere dagegen, ganz die schöne Seele, keiner Leidenschaft fähig, aber des reinsten, innigsten, heiligsten Gefühls. Sie liebte, wie *GÖTHER* von Natalien in Meisters Lehrjahren sagt, nie oder immer. In ihrem großen schwarzen, sanft aufgeschlagenen Auge spricht nicht der leiseste Vorwurf, kein Unmuth, keine Klage: nur Schmerz des Mitgefühls, der jedoch keinen der regelmäßigen Züge im geringsten entstellt; der das Gleichgewicht, die Harmonie der schönen Seele versucht und prüft, aber nicht stört. Auch ist an ihrem Anzug, anders als bey der ältern Schwester, keineswegs eine Spur der Eile und Heftigkeit zu bemerken, mit welcher diese herankam, obgleich sie selber um nichts zurückblieb. Ihr hellgrünes Gewand geht sittsam bis unter den schönen Hals hinauf. Ihr blondes Haar zieren dessen anmuthige Flechten; nicht einmal, wie bey ihrer ältern Schwester, ein schillerndes Band. Es scheint, ich rede von Kleinigkeiten; und doch gehört jedes zum Ganzen, wo alles überlegt und übereinstimmend vom Künstler gewählt ist, um gerade diesen Eindruck zu machen. Die-

ser Kopf darf den Freunden der Malerey so werth seyn, als in seiner Art die reine Form des Kopfes einer der jüngern Töchter der Niobe den Freunden der Plastik es ist.

Dafs der den Knaben mit aller Anstrengung haltende Mann doch der Vater und kein anderer ist, wird aus der Handlung selbst, und daraus wahrscheinlich, dafs die Bibel seiner ausdrücklich erwähnt. Es ist wahr, sein fester stämmiger Körper und sein kurzes grünes Gewand hat etwas vom Landmann. Aber ein solcher Körper war hier nothwendig, da die auszudrückende Gewalt des Übels in dem Unglücklichen vorzüglich einen kräftigen stämmigen Körper bey dem ihn Haltenden nöthig machte. Um mit *PARDO*<sup>6)</sup> anzunehmen, dieser sey ein bloßer Landmann, nichts weiter als dienender Begleiter und Gehülfe des Vaters, dagegen ist wol das Band in seinem Haar, das auf edlern Stand zu deuten scheint; auch der gelbe Mantel, der über sein kurzes grünes Gewand in reichen Falten herüberfällt. Auch wäre dann der Vater, eine Hauptperson, sowohl an sich, als nach der Erzählung der Bibel, zu weit in den Hintergrund und in das Helldunkel zurückgedrängt, und man müfste annehmen, Rafael wäre hier ohne hinreichenden Grund von der Bibel abgewichen, die den Unglücklichen von dem Vater selbst zu den Jüngern des Heilands führen läfst. Und wo wäre dann der Vater zu suchen, wenn's nicht dieser ist? Nach *PARDO* 7), wie ich ihn verstehe, wäre es der Alte, der im Helldunkel über der grünbekleideten Schwester des Unglücklichen beyde Hände erhebt. Aber der scheint doch zu alt für diesen Sohn; auch sein Platz, so weit zurück, für den Vater durchaus unpassend. Dieser Alte, voll innigen weichen Antheils, kann ein treuer Nachbar, vielleicht ein alter Verwandter des Unglücklichen seyn. Ich würde sagen, sein Großvater, machte nicht der Unglückliche mit dem Vater und beyden Schwestern in Einem Plan gehalten und durch Nähe und Colorit hervorgehoben, ein malerisches, schon geschlossenes Ganzes.

Der Begleitung des Unglücklichen gegenüber nun die andere Hauptgruppe der untern Partie: neun Männer, verschiedenen, doch fast alle schon vorgerückten, zum Theil höhern Alters. Man erkennt in ihnen auf den ersten Blick Apostelfiguren. Nicht Schrecken, Abscheu oder Entsetzen beym unerwarteten Auftritt — Affecte, die diesen würdigen Schülern des Erlösers, Männern von geseztem Charakter, meist von reifem Alter und geprüfter Erfahrung, nicht anpassend gewesen wären, — wohl aber lebhafter Antheil an dem Unglücklichen und seiner durch ihn leidenden Familie, wahres Verlangen zu helfen, herzliches Bedauern über eigenes Unvermögen, endlich bey einem und dem andern, zumal bey einem, volles Vertrauen auf eine höhere Hülfe, malen sich in aller Bewegungen, Geberden, Mienen.

Der im Vorgrund, der älteste von allen, sitzend auf einem Stück Holz, das zufällig eine Art von Kreuz bildet (dieser, auf ältern Bildern als bezeichnend vorkommenden, Anspielung halber wahrscheinlich Andreas), hält in der Rechten über das Holz, worauf er sizt, ein großes Buch, worin er eben gelesen hat. Seine erhobene Linke und sein ernstes, düsteres Auge unter ergrauendem Lockenhaar der halb kahlen Scheitel drückt gespannte Aufmerksamkeit, Überraschung und Bekümmerniß aus. Man sieht ihm an, er bringt die ernste Stimmung des emsigen Lesens, worin er unterbrochen wurde, noch mit zu dem unerwarteten Auftritt.

Am wärmsten drückt sich aus die Sehnsucht helfen zu können, in dem schönen Jüngling im gelben Gewand und grünen Mantel; dem Jüngling mit langen, seidnen blonden Locken, die bis auf seine Brust herabwallen, welcher, der jüngern Schwester des Unglücklichen gegenüber, vorgebeugt, doch nur auf diesen schauend <sup>8)</sup>, vortritt und beyde Hände heftig gegen die Brust drückt, verrathend innigstes Mitgefühl; ja, wie er sein Leben darum geben möchte, diesen Unglücklichen retten zu können.

Der links hinter ihm nach des Bildes Mitte zu Sitzende, weniger

fein als tüchtig organisirt, auch schon von ergrauendem Haar, aber erglühender Wange, drückt mit vor sich hin gehaltenen Händen, außer seinem Antheil an dem Übel, eine Art von Widerwillen vor dem Anblick der Wuth des Unglücklichen, einigen Unmuth, wahrscheinlich über das eigne Unvermögen zu helfen, und zugleich alle Pein seiner Verlegenheit aus.

In gemildertem Affect, ja fast in ruhiger Stimmung, scheinen die beyden Apostel hinter ihm, und die beyden rechts im Bilde stehenden. Leztere im Gespräch mit dem ganz zu ihnen gekehrten, hinter Andreas sitzenden Jünger begriffen, von dessen Gesicht man eben darum gar nichts sieht, drücken nichts weiter aus, als wie ihr aufrichtiges Bedauern und mit Achselzucken ihr Unvermögen zur Hülfe. Von diesen beyden scheint der hinten Stehende von etwas phlegmatischem Temperament.

Unter den beyden hinten am Hügel, gerade in der Mitte des Gemäldes, hat der ältliche graugekleidete unter allen hier dargestellten Jüngern allein die Züge eines gemeinen Menschen; eines recht Jüdischen Gesichts, wie wir es heut zu Tage öfters im bürgerlichen Leben sehn. In den Furchen der Stirn und den tiefen, perpendicularen Falten zwischen den niedersehenden Augen, in der spürenden plattgedrückten Nase, am meisten aber in der unter dem grauen Barthaar auffallend hervortretenden Unterlippe, ist bey der Neugier, die auch durch halbes Aufstehn vom Sitzen und durch Herüberbiegen des Körpers angedeutet wird, zugleich kalter Egoismus ausgedrückt, so daß, obgleich dieß alles so weit gemildert worden, um mit den übrigen schlichten, geraden, ehrlichen guten Gesichtern der andern Apostel nicht zu sehr zu contrastiren, man wohl auf die Idee geführt wird, dieser und kein anderer könne Judas seyn.

In vortrefflichem Contrast gerade mit ihm (denn so tritt das Eigenthümliche beyder klärer hervor) ist der herrliche Apostel, hinter welchem

er steht. Seine Stellung, zumal sein rechts mit Gewandfalten bedecktes Bein, deutet an, daß er mit dem rechten Fuß, unmittelbar vorher, auf etwas Erhöhtes getreten war, um besser zu sehn. Dieser, der gerade ihm, wie es scheint, antwortend, mit der schönen Hand des hellgrün bekleideten Armes auf den Unglücklichen deutet, macht für das Auge den besten Übergang und die schicklichste Verbindung der einen Gruppe mit der andern. Wie jener, von welchem ich vorher sprach, unter den Jüngern das gemeinste Gesicht hat, so hat gerade Er unter allen das feinste. Ein fester Charakter erscheint auf demselben in zarter Hülle. Die Gesichtsfarbe ist von interessanter Blässe. Vielleicht lernte er in der frühen Schule eigener Leiden fremde nur besser mitfühlen. So viel ist gewiß: jezt wohnt auf seiner hohen, nicht gefalteten Stirn Friede, und aus dem zu jenem minder Edeln hingewandten großen schwarzen Auge, und von dieser zarten Lippe, spricht Bruderliebe der Menschen, wie Jesus durch Lehre und Leben sie einflößt. Es ist eine reine Seele, durch des großen Lehrers Beyspiel nur noch mehr geläutert. Irre ich nicht, so ist noch Individuelles genug in diesem Kopfe, um zu vermuthen, Rafael habe diese Züge von einem ihm bekannten edeln Manne sich abgezogen. Eine solche Gestalt hätte auf einem andern Bilde den Heiland selbst, wie er unter Menschen mild und menschlich lebte und wirkte, nicht ganz unwürdig bezeichnet. Auch befindet er sich am Fuß des dunkeln Hügels fast in der Mitte, zunächst unter der himmlischen Erscheinung.

Wer etwa dieses liest, ohne das Werk selbst gesehn zu haben, denkt vielleicht, ich trage mehr hinein in die einzelnen Figuren und Köpfe dieser Gruppe, als darin liegt. Ach, es ist so viel mehr darin, als ich ausdrücken kann! Schöpfe ich ja doch nur Tropfen aus dem Meere des Sinnvollen und Bedeutenden. Ganz getreue Zeichnungen der Köpfe in der Größe der Originale, schon solche, wie ein junger Mensch aus Madrit, *RIBERA'S* und *DAVID'S* Schüler, sie macht, würden

das beweisen <sup>9)</sup>. *HOGARTH'S* Caricaturen fanden ihren *LICHTENBERG*. Was würde ein so mikroskopisches Geistesauge, durch die stille Gewalt des großen Gegenstandes auch zu desselben Höhe gehoben, in Rafaelischen Typen der Menschendarstellung hier und in andern seiner größern Bilder haben entdecken können!

Unsre Fragen: woher unten am Fuß dieses Hügels unter den Menschen diese Bewegung? hierhin, daher? wären einigermaßen beantwortet. Aber noch nicht die Frage nach der dritten Richtung: dort hinauf.

Von der Apostelgruppe der untern Partie sind uns auch noch zwey zurück. Über dem im Vorgrund sitzenden *ANDREAS* <sup>10)</sup> ragt stehend das beschattete Profil, von welchem nur die rechte Wange Licht empfängt, ja die ganze zum Unglücklichen und seinem Vater hin etwas vorgebeugte Gestalt in carmoisinrothem weiten, über beyde Arme herübergehenden Mantel von breiten Falten: ein Mann zwischen vierzig und funfzig: derjenige Apostel, an welchen der Vater des Unglücklichen, gerade gegenüber, sich vorzugsweise zu wenden scheint. Er legt die Rechte im Helldunkel an die Brust, mit der ausgestreckten hellbestrahlten Linken weist er hoch empor, und verbindet so die untere Region des Bildes mit der obern. „Dort oben, auf dem Berge“, sagt er mit fester Stimme, „ist der, welcher helfen kann und helfen wird. Glaub an unsern Herrn und Meister!“ — Wie fest er da steht, dieser würdige Prediger und Apostel! „So steht ein Fels im Ungewitter.“ Er ist wieder personificirte Glaube.

Für die Composition des Bildes ist dieß eine Hauptfigur. Zwar sieht man nicht, was hier fehlen könnte und dürfte. Doch kann man beym Hinwegdenken der einen oder der andern Gestalt sich in der Hauptsache dieselbe Composition als möglich vorstellen. Aber nicht, wenn sie fehlte, diese verbindende, vermittelnde Figur. Auch stimmt alles zusammen, auf sie in den Apostelgruppen die Aufmerksamkeit vor-

züglich zu heften. Sie ist die einzige, beynah gerade stehende unter den Apostelgestalten. Der große carmoisinrothe, auch über die Arme gehende Mantel mit breiten Falten, auf welchem das durch reiche Mannichfaltigkeit beschäftigte Auge einen Moment ausruht, um mit neuem Schwung zum höhern Licht emporzueilen; das von dicken schwarzen Locken bedeckte, mit ehrwürdig herabfließendem Bart geschmückte Haupt, das auf dem rothen Gewande durch jene Schwärze des Haars sich kräftiger hervorhebt; vorzüglich aber die himmelan gehobene Linke, — dieß zusammen muß die Aufmerksamkeit erwecken.

Unterstützt wird die bedeutsame Handlung der beschriebenen Figur durch eine andre unmittelbar hinter dem heil. Andreas, von welcher man nur den braunen Hinterkopf sieht. Auch diese hebt die Linke in gleicher Richtung himmelan. Ein hellgrüner Mantel deckt ihren linken Arm nebst Schulter; das Stück ihres Kleides, das man sieht, ist scharlachroth. So wie sie hier angebracht ist, wirkt sie an ihrer Stelle viel kräftiger mit, als sähe man noch ein Apostelgesicht. Dadurch, daß sie zugleich nach den beyden hintenstehenden, ihr Unvermögen bedauernden, kleinmüthigen, in grau violette Mäntel gehüllten Jüngern, auch für diese, so wie für die Hülfe suchenden Gruppen gegenüber, nach dem Berge zeigend gewandt ist, erreichte *RAFAEL* mehr als einen Vortheil. So stehn jene beyden weniger isolirt in ihrem Winkel, genauer mit den Übrigen verflochten. Ferner entspringt größere Mannichfaltigkeit, als wenn auch dieser, wie sein würdiger Vormann im rothen Mantel, nach dem Unglücklichen hingekehrt wäre. Vorzüglich aber wird weislich vermieden, daß der Kopf nicht eine Richtung bekomme, die uns verleiten könnte zu glauben, einer der Apostel sehe die Erscheinung auf dem Berge, was gegen Rafaels Zweck gewesen seyn würde, so wie gegen den Text der Bibel. Mit dieser, wie wir aus Gründen sehn, weislich gerade so angebrachten, kaum halb gezeigten, dennoch kräftig mitwirkenden Figur zusammen, macht nun der vorher beschriebene Apostel im rothen Man-

tel eine auf den im Vordergrund sitzenden Andreas, wie auf einer festen Basis gestützte, schräge Piramidalgruppe, und diese gleichsam einen gewaltigen Keil, der Augen und Gemüther mit unwiderstehlicher Gewalt emportreibt.

So wären denn die Apostel der untern Partie betrachtet und mit einigen Zügen charakterisirt. Ob *RAFAEL* jeden Einzelnen sich historisch gedacht habe, läßt sich nicht bestimmen; ist auch wol nicht sehr wahrscheinlich, da nicht jeder der Zwölf nach seinem individuellen Charakter hinreichend bekannt ist, und der Maler überhaupt in Compositionen dieser Art seine Freyheit liebt, mehr poetisch malerischer als historischer Wahrheit eingedenk. Allgemein einig in der Benennung war man sonst wol bloß über die drey Apostel, die auf dem Berge laut des Bibeltexes seyn müssen. Nur so viel sahn wir bis jezt außerdem, daß für Andreas ein äußeres, für Judas ein inneres Merkmal, bey dem letztern jedoch, wie ich glaube, mit größerer Sicherheit als bey dem erstern da ist. Denn es könnte auch seyn, daß in den beyden, an ein Kreuz (Andreaskreuz) von weitem erinnernden, Holzstücken eine leise symbolische Hindeutung an das Kreuzesleid überhaupt wäre. Von mystischen, symbolischen Andeutungen des Bildes aber — dergleichen Kirchenbilder dem länger Betrachtenden auf dem unbestreitbar in die Augen fallend Dargestellten zu suchen allerdings erlauben, nur daß man solche Deutungen höchst selten für die einzig möglichen, und nie für die ausgehen muß, an die der Kunstfreund zuerst denken soll — davon am Schlusse dieses Aufsatzes einige Winke.

Noch bemerke ich: der schöne Jüngling mit gelocktem blonden Haar, der an Johannes erinnern würde, da er etwas von dessen Charakter hat, wäre dieser nicht auf dem Berge <sup>11)</sup>, wurde von Personen, die ich einmal bey dem Gemälde fand, für einen Bruder Johannes' gehalten. Meines Wissens aber hat Johannes nur einen Bruder, Jacobus, und die-

ser ist mit auf dem Berge, und dort als bärtig, nicht in dem Alter, wie sein Bruder seyn möchte, vorgestellt. Es könnte seyn, daß Rafael, dem malerische Darstellung hier natürlich mehr galt als historische, da er auf dem Berge der größern Mannichfaltigkeit und des malerisch passendern Ausdrucks halber für Jacobus eine ältere Figur vorgezogen, sich dafür in der untern Partie an Darstellung eines Brudercharakters von Johannes schadlos gehalten hätte. Soviel ist übrigens gewiß, daß unser Maler in andern frühern Zusammenstellungen der Apostel es liebt, zwey Jünger mit blondem Haar und weicher Seele darzustellen; z. B. in der spätern *Assomption de la Vierge* in der Galerie des *Musée Napoleon* <sup>12)</sup>, auf welchem Bilde zwey solche Jünglinge unter den Aposteln vorkommen, von welchem der im grünen Gewande mit erhobenen Händen klar genug an den in der untern Region der Verklärung erinnert, da die Figur offenbar nach demselben Princip behandelt ist.

Dürfte ich noch eine Vermuthung über eine bestimmte Apostelfigur wagen, so würde ich sagen: bey jener edeln zartsinnigen hinten am Hügel, in der Mitte des Bildes, die ich oben charakterisirte, dachte er sich vielleicht *THOMAS*. Denn der weniger schnell Gläubige, der Zweifler, ist meist ein Denker. Und so erscheint, vergleichungsweise mit den übrigen, dieser Kopf. Wir sehen einen Mann, der durch Zweifelsnacht zum Tag drang. Dieß vorausgesetzt, entstünde eine neue feine Beziehung, deren in Rafaels Bildern, vielleicht ohne deutlich gedachte Absicht (wie bey dem wahren Künstler überhaupt), so viele, zum Theil noch unbemerkte, wenigstens noch unentwickelte, liegen. Ist dieser nemlich *THOMAS*, und der rechts über seine Achsel sich neugierig Hinbeugende *JUDAS*: so geht hier wieder ein schöner Contrast hervor. Das Leiden des Unglücklichen ist so in die Augen springend, daß Thomas, der nur zu glauben pflegte, wenn er sah, gerade Er, darauf aufmerksam macht; und wen? den einzigen unter den Jüngern, der voll Herzenshärte aus Gewinnsucht den Meister verrieth; unter

allen in mannichfaltigen Attitüden darzustellenden Jüngern am ersten dargestellt werden konnte als der, welcher, wo es fremdes Leiden galt, am letzten sah. So reflectirte sich für den Verstand (und für den malte *RAFAEL*, wie er für den Sinn und das Gefühl und für die Vernunft selbst gemalt hat), die Kraft der Bedeutung der einen Hauptfigur auch im Spiegel einer entferntern mit besonderer Klarheit.

Man nenne dieses Grübeley: ich kann mich leicht irren. Nichts desto weniger bleibt überhaupt wahr: solcher feinen, den meisten Augen entschlüpfenden Züge sind in Rafaels sinnvollen Bildern; auch in *CORREGGIO's* und einiger andern. Jene wahrhaft großen Künstler waren vielleicht sich selbst dessen nicht klar bewußt, als sie solche anbrachten. Doch legte ihr Kunstgenius bey der Arbeit geistige Züge in ihre schönsten Werke, oft wenn sie nur auf dem Wege malerischer Darstellung fortschreiten wollten, weil das Geistige überall nun einmal in der Hülle des Körperlichen, zumal des schönen, erscheint, und weil jedes wahre Kunstwerk das Eigene hat, eine unnennbare Fülle von Vorstellungen und Gefühlen anzuregen: das reichste und schönste die geistigsten und seelenvollsten.

Doch, wie es auch mit der Deutung einzelner Figuren und mit der Richtigkeit oder Unrichtigkeit derselben stehn mag; das bleibt gewiß: in allen Figuren dieses Gemäldes ist, wie in allen vorzüglichern poetisch-historischen Bildern Rafael's, außer dem Affect (der vorübergehenden Stimmung) zugleich Charakter (das Bleibende) in den einzelnen Gestalten ausgedrückt. Anders als bey der tragischen Bühne der Franzosen, welche in der Darstellung sich in den meisten Fällen mit dem Pathetischen begnügt, den Ausdruck des dauernden tiefern Charakters, den Spiegel des ganzen Lebens, wie ihn *SHAKSPEARE*, *GÖTTE*, *SCHILLER* geben, als ihrer Sphäre außerwesentlich, nicht bezweckt.

Ist man die ganze untere Region durchgegangen; verweilte man zuletzt bey dem Hinaufweisenden im rothen Mantel: so fällt einem auf,

daß hier in der ganzen Composition bey aller Mannichfaltigkeit, die hier so sichtbar herrscht, jene Figur mit finstern, gemischtem Ausdruck im rothen feingefalteten Gewande <sup>13)</sup>, die Rechte ungefähr so hoch erhebt, als jener Apostel die Linke, und daß er gerade die flache Hand über dem Haupt emporhält. Man ahndet eine geheime Beziehung. Und vielleicht ist sie nicht so fern.

Vielleicht fühlt dieser Mensch in demselben Augenblick, wo den Unglücklichen wieder sein böser Geist ergreift, wo die Familie Hülfe sucht, und wo die Apostel, ihre Unzulänglichkeit gestehend, bekennen: der der helfen kann und helfen wird, ist oben auf Thabor — vielleicht fühlt dieser Schriftgelehrte, welcher murrend und voll Unglauben unter dem übrigen Volke den Unglücklichen und dessen Vater zu den Jüngern begleitete, gerade indem er seinen Mund zum harten Vorwurf öffnet, durch den festen Glauben des auf Thabor deutenden Apostels sich außer Fassung gebracht, und von dumpfer Furcht erfüllt, daß der gläubige Jünger doch Recht hat; daß der gottgesandte Helfer, der Messias, doch nah ist. Denn horch: „es donnert!“

Dies ist eine Hypothese: weiter nichts. Ich weiß es. Aber ich weiß auch, daß in der Darstellung solcher Gegenstände manches Mystische, seiner Natur nach nur kaum halb Andeutbare, Statt findet. So viel ist gewiß: der Text der Bibel konnte auf einen ähnlichen Gedanken den Dichter-Maler wol führen. Im *EVANG. MATH. XVII, 5.* <sup>14)</sup> heißt es von der Scene auf dem Berge: „Da er noch redete, siehe, da überschattete sie eine lichte Wolke. Und siehe, eine Stimme aus der Wolke sprach: dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe, den sollt ihr hören.“ — „Da das die Jünger hörten, fielen sie auf ihr Angesicht, und erschraaken sehr.“

Die Stimme aus der Wolke u. s. w. deutet, menschlich zu reden, auf ein Gewitter: das prachtvollste Schauspiel der Natur, da auf jeden Fall Menschen wie dem Jacobus, Petrus und Johannes oben auf

dem Berge, das Göttliche nur in menschlich naher Hülle, und in den Formen der wirklichen, wahrlich genug großen Natur, erscheinen konnte. Möglich nun, daß der einzige mehr mit Lästerung gegen die Jünger als mit den Leiden des Unglücklichen Beschäftigte, unten am Hügel den Donner von oben vernimmt. Auf jeden Fall gehört dieser Schriftgelehrte — oder, wie man ihn nennen will — genug, der Unmuth, Murren, aber auch dumpfe Furcht ausdrückende Mensch im rothen Gewande hinter dem Vater, offenbar zu jener „ungläubigen und verkehrten Art“, von welcher Jesus spricht. Das sieht man ihm auf den ersten Blick an.

Aber die Übrigen scheinen nichts von einem fernen Gewitter zu hören. Freylich nicht <sup>15)</sup>. Wie könnten sie auch, so ganz beschäftigt mit dem Unglücklichen, den so eben sein böser Geist packt?

Also endlich den beyden, den Finger Erhebenden, folgend hinauf zu der obern Scene!

Über die Verbindung beyder, der obern und der untern, hat *PARDO*, und haben Andere vor ihm <sup>16)</sup>, schon das Nöthige gesagt; gezeigt, wie die untere eigentlich nur Episode, aber hier durchaus zweckmäßige ist, zufolge dem Evangelium, dessen Texte Rafael im Wesentlichen folgt. Ich habe weiterhin nur noch näher zu entwickeln, wie Rafael den Gegenstand malerisch behandelt, als Maler die nöthige Verschönerung angebracht hat: z. B. laut dem Bibeltexte stehn Moses und Elias neben Christus; hier aber schweben sie <sup>17)</sup>.

Das Einzige könnte man sagen: es sey dem Rafael gegangen, wie dem *PLATON* in seiner *Politeia*, daß er die Episode so reich ausgeführt, daß man verleitet werde, sie für die Haupthandlung zu halten. Allein es läßt sich hier ungefähr dasselbe sagen, was an seinem Ort für Platon gesagt worden <sup>18)</sup>.

Über dem dunkeln Hügel ist oben Himmelsklarheit ausgegossen. Menschliche Augen ertragen sie nicht. Die drey Jünger oben liegen

vom Glanz geblendet am Boden. Aber der Erlöser schwebt empor. Ehrfurchtsvoll und froh im Herrn fahren in den Lüften huldigend Moses und Elias heran. — Jacobus, Petrus und Johannes, die laut der Schrift ihren Meister auf Thabor begleitet hatten, liegen zur Erde gesunken auf dem Hügel, unfähig, den Lichtglanz zu ertragen.

„Und ward verkläret vor ihnen, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne: und seine Kleider wurden weiß als ein Licht.“

So spricht der Evangelist *MATTHAEUS* <sup>19)</sup>, und so ist es hier. Er setzt hinzu: „Und siehe, da erschienen ihm Moses und Elias, die redeten mit ihm“ <sup>20)</sup>. Sie sind da. Aber sie reden nicht durch Worte; nur durch die zur Quelle des Lichts und des ewigen Lebens voll Staunen, Ehrfurcht und Entzücken emporgehobenen Augen.

Christus schwebt <sup>21)</sup> in Himmelsklarheit mit aufgehobenen, ausgebreiteten Armen <sup>22)</sup> empor, die dunkelhellen, tiefgewölbten, götlichen Augen, voll Ergebung in den Willen des ewigen Vaters und zugleich voll reinen Selbstgefühls, voll unaussprechlicher Güte und zugleich voll Majestät, zum Himmel aufgeschlagen. „Er ist im Luftraum völlig schwebend.“ Das Gewand ist wunderbar passend gewählt für diese Wirkung. Andere Maler möchten „ein freyes, sehr leichtes und zu mannichfaltigen sichtbaren Schwingungen im Fluge geeignetes Gewand“ vorgezogen haben, „um mehr Leben in den Ausdruck des Schwebens in der Luft zu bringen.“ Rafael wählte ein Gewand und einen Faltenwurf und Schwingungen, die zugleich Ruhe, Majestät und Schweben ausdrücken mußten: nichts von Unruhe, von Unordnung, auch nichts von gewöhnlicher Pracht; nichts Menschliches. Reste davon möchten eher in den beyden andern schwebenden Figuren bleiben; zumal in Elias, dessen, so wie Moses' Gewand, noch etwas unruhig flattert in tieferer Region, wo eher noch irdische Lüfte wehen. — Jenes hat *PARDO* <sup>23)</sup> schon sehr richtig bemerkt. Nur wenn er sagt: R. „bedeckte den Körper nicht bloß mit einem Untergewaude, sondern warf

auch noch einen Mantel darüber, welcher unten, von den Hüften an, die Beine umgibt, nach oben sich ein wenig aufbläst, und übrigens leicht bey den Schultern in die Höhe flattert“: so ist darin das letztere ganz richtig; aber das nicht, daß Untergewand und Mantel gesondert wären. Beydes fließt vielmehr wunderbar in eins; so wie man auch nicht sagen kann, daß Moses und Elias mehr als Ein Gewand hätten, so reich und mit so wechselnden, schillernden Farben auch diese erscheinen. Gerade dieß, dem Auge nicht vollständig sich Erklärende, trägt bey zum Wundervollen der Erscheinung. Bey aller Bestimmtheit der Hauptsache mußte in Nebendingen einiges unbestimmt bleiben. Dieß vermehrt den Eindruck des Großen, und bey Christus selbst des Erhabenen, Unendlichen. Sehr wahr ist dagegen was er sagt <sup>24</sup>): „daß, wenn der fliegende Theil des Gewandes der Hauptfigur sich an dem untern Theil des Körpers zeigte, er einen großen Theil des Schicklichen und der Zierlichkeit verlieren und die Täuschung seines Aufschwebens sich dadurch sehr vermindern würde.“ Durch eigenen Willen, und allein durch eigene Kraft, schwebt der Göttliche ruhig empor. Das sieht man besonders am untern Theile der Figur, und leicht weht nun in ruhig großen Massen das weiße Gewand hinter der linken Schulter hinauf.

Anders bey Moses und Elias. Sie fahren mehr im Flug heran; zumal im mächtigen Schwung Moses. Aber es ist wie das Herumkreisen von Planeten um ihre Sonne, die, von der Centrakraft angezogen, sich heranbewegen.

Das Ganze übrigens ist, wie der Text der Bibel es verlangt, eine Erscheinung. Kreisen Moses und Elias um den Heiland? Das kann man darum doch nicht sagen. Sie sind, obwohl heranfahrend mit Kraft, die theils in ihnen, theils in dem Gottmenschen liegt, dem sie nahen, schwebend in der Luft. Erlaubte man sich die Frage, was im nächsten Augenblicke seyn möchte, wenn hier Successives darstellbar wäre, so wäre die würdigste Voraussetzung: Moses und Elias, wie sie da empor

blicken, würden, gerade so, im Luftraum an derselben Stelle schwebend, emporblicken, und höher empor, während der Erlöser über ihren Häuptern weit hinweg, näher, immer näher schwebend dem unendlichen Vater, ihrem, doch einst sterblichen, Blick' entschwinden würde.

Etwas Wahres ist ferner in dem was Pardo <sup>25)</sup> sagt: „Die Gewänder beyder Propheten sind so angeordnet, daß sie bloß von dem Gürtel abwärts fliegend vorgestellt erscheinen, woraus ein weniger leichtes Aufsteigen, ein minder vollkommenes Schweben entsteht, als in der Figur des Heilandes.“

Nemlich, schon dadurch, daß beyde, Moses und Elias, etwas in den Händen halten, jener eine Gesetztafel, dieser ein großes Buch, und daß ihr Aufblick ganz am Erlöser hängt, kann im obern Theile dieser Figuren eigentlich kein Aufschweben seyn <sup>26)</sup>. Doch ist dessen Wirkung, zumal bey Elias, im Gewande.

Beyde Figuren übrigens haben etwas recht Morgerländisches, Alt-hebräisches; beyde sind wahre Repräsentanten des Judenthums zweyer verschiedener Epochen seiner ältern Geschichte. Beyde Figuren mußte Rafael aus seiner Phantasie nehmen, da das Griechische Alterthum ihm nichts Ähnliches darbot; vielleicht hatten auch *MICHELANGELO'S* Prophetengestalten hier seine Phantasie befruchtet, doch immer so, daß ihm diese Vermählung von Wahrheit und Kraft, ohne Übertreibung und ohne Riesenhaftes, eigenthümlich bleibt.

Merkwürdig sind die Verschiedenheiten in beyden. Beyde blicken auf; aber Elias mehr, doch nur im Profil; dagegen vom Haupte Moses' etwas mehr als das Profil erscheint. In Moses und in seiner Haltung ist alle Tiefe, alle Würde, aller edle Trotz des Gesetzgebers der Juden: es ist ein großer Charakter darin, wie er ihn hatte. Man könnte sagen, in dieser Figur sey etwas von *MICHELANGELO'S* Geist, aber vom auch verklärten. Der fast aufgestemmte rechte Arm, die ruhige Masse des Gewandes über den Schultern, der mächtigere Schwung seines

ganzen Wesens, hat mehr Einfach und Gröfse, als die Figur von Elias, die in ihrer Art eben so charakteristisch ist, im unruhiger flatternden Gewande, im gutmüthig entzückten Aufblick, daß des Propheten Wort erfüllt, und im dankerfüllten, daß er der Erscheinung gewürdigt ist. Darauf deutet vielleicht auch die grüne Farbe des Buches, das er trägt. Die Hoffnung Israels, ausgesprochen durch den Mund der Propheten in den Schriften, ist erfüllt. — Ist das Träumerey? So gebe man ihm ein Buch von einer andern Farbe, und frage sich, ob es noch ganz ebenso wirkt und gefällt.

Auch die Farbe der Gewänder der drey im Luftraum Schwebenden ist glücklich gewählt. Es ist eine himmlisch reine Luftklarheit, in der Christus sich emporhebt. Aber noch weißer, als das bloß ins Blaufgelbliche spielende weiße Licht des Himmels und Gewölks, ist sein Gewand; wird weißer, je länger man es ansieht. Es scheint davon in Wahrheit das einfältig schöne Wort der Evangelisten zu gelten: des *MATTHAEUS* <sup>27)</sup>: „Und seine Kleider wurden weiß, als ein Licht“; des *MARCUS* <sup>28)</sup>: „Und seine Kleider wurden sehr hell, und sehr weiß wie der Schnee: daß sie kein Färber auf Erden kann so weiß machen.“

Schillernd sind dagegen die Gewänder von Moses und Elias, das des erstern ins Bläuliche und Röthliche spielend, obenher ins Grünliche, eigentlich weil über seine Schulter die grünschillernde innere Seite desselben sich schwingt. Die Kleidung des letztern spielt ins Rothe, Gelbe und Graue. Ungeachtet der Verschiedenheit beyder ist doch Einheit und Harmonie, so wie in ihrem ergraueten, bey Moses in reicherer Fülle, wehenden Haar.

Überhaupt hat die ganze Scene über dem Berge durch Helldunkel und Färbung einen leichtern, ätherischen, viel weniger materiellen Ton <sup>29)</sup>. Vorzüglich im Luftraum, wie natürlich. Aber auch bey den auf dem Berge selbst dargestellten Personen.

Dazu tragen bey die Reflexe in den Figuren der drey niederge-

stürzten Jünger. So bekommt Jacobus im grünen Gewand blaue Widerscheine von Petrus' blauem Gewand, über dem dieser einen orangegelben Mantel trägt, der in das rothe Gewand Johannes' gelbe Übergänge zu bringen scheint. Die große Lichtmasse, welche von dem verklärten Erlöser herabströmt auf den Hügel, erleuchtet stufenweise die drey Niedergeworfenen. Ebenso mit großer Klarheit die im Winkel unter den Bäumen, wie auf einem kleinen Absatz des Hügels, tiefer knieenden zwey modernen Figuren, von denen ich noch einiges besonders bemerken werde.

Betrachtet man die drey an der Erde liegenden Jünger etwas genauer, so findet man auch in ihnen die herrlichste Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, und diese so charakteristisch. Jacobus warf sich, sieht man, ganz danieder und betet an. Sein Haupt ist im Helldunkel hinter Petrus. Petrus, der immer Kühnere, sich Vertrauende, hat gerade emporgeblickt: noch zeigt es seine Lage. Das Licht strömt noch voll auf sein zurückgebogenes Gesicht; aber seine verschlossenen Augen hinter der vorgehaltenen Rechte sind fast wie die eines Erblindenden. Der blonde Johannes (eine Gestalt voll Grazie), der Liebling des Heilands, ist noch ein wenig mehr aufgerichtet als Petrus; aber auch er hält die Rechte vor dem, aufer einem Theil der Stirn in sanftem Helldunkel vom Maler gehaltenen Gesicht; und die Bewegung des linken Arms und der linken Hand drückt Staunen aus. Man sieht ihm an: der Sanfte hat sanfter aufgeblickt; doch konnte auch Er den Glanz des Göttlichen, den er so liebte, nicht ertragen. Hauptausdruck seines Gesichts aber ist innige, innige Wehmuth über den in diesem entscheidenden Moment gehandeten, nahen Abschied des theuern Meisters und Freundes.

Etwas abwärts, ein klein wenig tiefer, als die zur Erde gestürzten drey Apostel, knieen zwey moderne Figuren in geistlicher Kleidung. Durch diese sind sie hinreichend, als der Zeit nach nicht zum Gegenstand gehörig, bezeichnet. Der vordere hat über dem hervorblickenden

weißen Gewand, auf dessen Ärmel ein rothes Viereck (*Carreau*) zu sehen ist, ein orangegelbes Messgewand, welches (wie ich höre) die Kleidung eines Diakons seyn soll. Der andere hat ein violettes Messgewand über dem weißen. Beyde knieen unter einem Baume; der vordere aber blickt auf voll inniger, dankbarer Freude, der Erscheinung gewürdigt zu werden, mit ausgebreiteten Armen; der Zeigefinger der Rechten weist herab. Der andere betet an, ehrfurchtsvoll vorwärts sich neigend. Das Gesicht des erstern ist in vollem Lichte, des letztern in Helldunkel gehalten.

Pardo <sup>31)</sup> nennt diese Figuren Märtyrer, und nennt ihre Einführung gewaltsam und unschicklich, obwohl er ihrem malerischen Verdienst in Ausdruck, Colorit und Helldunkel Gerechtigkeit widerfahren läßt. Allein Märtyrer sind sie nicht. Offenbar war das Anbringen derselben dem Maler vorgeschrieben. Höchst wahrscheinlich ist der eine der Cardinal *GIULIO* von *MEDICI* selbst, nemlich der im violetten Gewande, der sich nur in so bescheidener Kleidung und im Helldunkel anbringen lassen. Man hat bekanntlich sein Bild auf Rafael's Leo X. Unseres widerspricht wenigstens der Form jenes Gesichts nicht, so weit man es in der großen Entfernung erkennen mag.

Ist dieß anzunehmen, daß beyde kleine Figuren Porträtfiguren sind, und vorgeschrieben waren: so ist Rafael hier so wenig zu tadeln, als die ältern Maler überhaupt, die in unzähligen Bildern mehr oder weniger mystischen Inhalts Bildnisse, zumal das des Donatärs, anbrachten. Dieß gehörte ja mit zur Absicht und zum Zweck solcher Kirchenbilder, ganz im Geiste der Zeit bey allen ältern Malern.

Und durch das freudestrahlende Auge des vordern Zuschauers, und durch das demüthige Niederblicken des andern, halb im Schatten, wurden große malerische Effecte erreicht.

Erstlich erhöhen die hier angebrachten beyden Personen noch die Wirkung der obern Lufterscheinung dadurch, daß sie einen Theil da-

von auffangen, im Gegensatz der untern dunklern Scene. Die Abstufung der Lichtmassen wird dadurch noch um einige Töne vermehrt.

Ferner gab diese kleine Gruppe im rechten Winkel des Bildes ein Gleichgewicht zur Landschaft auf der linken Seite.

Endlich: durch Einmischung einer solchen kleinen Episode sagen katholische Christen einander lauter: „das Wunder ist auch für uns, wie für alle Christen. — Auch wir sind“ (durch die Bibel, und nicht auch durch dieß Bild?) „glückliche Zeugen.“ Darauf deutet vielleicht auch der Zeigefinger der rechten Hand im aufblickenden Zuschauer. Es ist eine bloße malerische Bewegung des Fingers, kann man sagen. Allein Raffael'n nachgehend, der für katholische Christen seiner Zeit so viel als möglich legt in seine Bilder, kann man auch sagen: der hier Knieende<sup>31)</sup> empfiehlt die unter dem Bilde Versammelten, welches ja ein Altarblatt seyn sollte, die gesammte Gemeine, der Huld des sich verklärenden Erlösers. Das ist ganz rein und schön poetisch-katholisch gedacht und empfunden. So näherte die katholische Religion ihre religiösen Bilder den Menschen ihrer Zeit: so wurden Kirchenbilder. So weckten sie sicherer die Andacht, und das sollten sie. Und so möcht' ich — ungerechnet die malerische Vollkommenheit dieser leicht und meisterhaft behandelten kleinen Partie, — auch sie nicht missen. Wie denn jedes wahre Kunstwerk im höhern Sinne, das aus Einer Seele kam, ein organisches Ganzes ist, wovon man nichts nehmen und wozu man nichts hinzuthun kann, ohne ihm von seinem Werthe etwas zu entziehen. Absolut gut mag nach Regeln dieß und das seyn. Aber für relativ gut muß in dem wahren höhern Kunstwerk, dessen Schöpfer mit demselben reinen richtigen Gefühl alle Theile, nicht bloß einzelne, umfaßt, Alles gelten. Man kann nichts davon nehmen, nichts hinzuthun. Es muß so bleiben und, wie es ist, genossen werden von dem der es versteht — als Product dieses Genius, des mit angebornem Harmoniegefühl frey und besonnen schaffenden Sohnes der Natur und seines Zeitalters.

Noch lassen sich einige Worte über die Scene beyder innigst verbundenen Handlungen, der obern und der untern, sagen, so wie über die gewählte Beleuchtung derselben.

Es ist ein abgelegener Ort am Fusse eines Hügels, wo die Apostel sich befinden, zu denen der Unglückliche gebracht wird. Der im Vorgrunde sitzende Apostel mit dem Buche sitzt am Wasser, wo vielleicht mehr Kühlung in der Hitze war. Das Licht der untern Scene fällt im Bilde von der Rechten zur Linken. Nach der andern Seite hin, zur Linken im Bilde, öffnet sich der abgelegene Ort, und man erblickt eine Landschaft, worin zunächst im Hintergrund einzelne zusammenliegende Gebäude, von wo vielleicht diese Menschen; weiter ein Fluß mit einer Bogenbrücke; schon in blauer Dämmerluft, und links im Bilde, auf einer Anhöhe eine Stadt oder ein Flecken, wovon man das offne Thor sieht, durch dessen Wölbung der Abendhimmel blickt.

So viel ist klar: der Unglückliche wird durch die Seinigen von einem benachbarten Orte her an die abgelegene Gegend gebracht, wo die Jünger die Rückkunft des auf Thabor mit drey seiner Freunde hinaufgegangenen Meisters erwarten. Der Hügel ist ganz dunkel, außer auf seinem obern Theil. Freylich hat Rafael den Berg Thabor hier zu einem Hügel gemacht. Aber wie konnt' er anders, wenn er beyde Handlungen verbunden auf Einem Blatte vorstellen wollte? Hät' er einen hohen Berg gewählt, so erschien die Hauptsache, die Verklärung, nur in der fernsten Höhe. Die Hauptfigur wäre dann ganz klein geworden; alles Obere wäre ohne Wirkung geblieben. Er mußte also entweder die Verklärung gar nicht malen in Verbindung mit der untern Scene, oder gerade so. Ein anderes ist historische Darstellung; ein anderes, zumal bey mystischen Gegenständen, poetisch - malerische, die offenbar ihre eigenen Gesetze hat, deren man bey allen Bildern, worauf Christus und Madonna nicht blofs menschlich, und worauf Engel und Heilige erscheinen, sich stets erinnern muß, um über die Compozition nicht ungehörigem Tadel Raum zu geben.

Die Beleuchtung der untern Hauptpartie ist eine sehr starke Beleuchtung. Man hat Rafael auch deshalb getadelt <sup>32)</sup>.

Allein man hat nicht bedacht, daß — außerdem, daß manche Schatten nachgedunkelt haben mögen, und in einigen Theilen, wie *VASARI* bemerkt <sup>33)</sup>, wirklich schon zu seiner Zeit nachgedunkelt hatten — der abgelegene Ort, die Art des gewählten Lufttons <sup>34)</sup>, endlich der nothwendige Contrast mit der mildern obern Beleuchtung, eine andere für den untern Theil zu einer unzuweckmäßigen gemacht haben würden. Was den Luftton betrifft, so möchte er wol ein solcher seyn, wie der unmittelbar nach einem Gewitter zu seyn pflegt. Hinten ist der Horizont hell. Es scheint gegen Abend, wie die rothen Streifen am Himmelsrande hinten in der Landschaft anzeigen. Allein das Dunkelblau des Himmels, verbunden mit den (übrigens leicht gehaltenen) Wolken auf dem Berge, möchte auf vorhergegangenes Gewitter deuten; zumal wenn die oben vorgebrachte Hypothese von dem Schriftgelehrten wahrscheinlich seyn sollte. Auf jeden Fall konnte die Stimme aus den Wolken den Maler natürlich genug auf Luft, wie unmittelbar nach einem Gewitter, führen. Doch eine solche Wundererscheinung war kein gewöhnliches Gewitter, sondern etwas ganz anderes; mußte also auch anders dargestellt werden. Auf jeden Fall aber wurde das nun hervorgebrochene Sonnenlicht, welches die untere Haupthandlung erleuchtet, zumal gegen Abend, wenn die Sonne schon tief steht <sup>35)</sup>, ein frappanteres, stärkere Licht- und Schattenmassen bildendes. Und dieß machte dann den schönsten Contrast mit der Scene von Lichtklarheit und Ruhe ganz oben auf dem Berge.

Sehr unterstützt wird der Eindruck des Mystischen, Wunderbaren im obern Bilde durch die dort gewählte, mit Recht von der untern sehr verschiedene Beleuchtung. Dort ist nicht nur alles milder, sanfter, harmonischer, bey aller Kraft: es geht auch das Licht dort vom empör-

schwebenden Erlöser aus. Von Ihm empfangen es nicht nur die Wolken oben, sondern auch die heranfliegenden Moses und Elias; und von seiner Lichtgestalt ergießt sich der Lichtstrom auf die Jünger oben auf dem Berge, so wie getrübt auf die etwas entfernten beyden modernen Zeugen der Verklärung. Hier nun ist mancher Gegensatz der obern zu der untern Beleuchtung. So könnte das linke Bein des Moses, sein Haupt, seine rechte Achsel, sein Ellbogen, unmöglich so hell beleuchtet seyn, hätt' er nicht das Licht allein vom Erlöser, im Gegensatz mit der Beleuchtung im untern Theile <sup>36)</sup>.

In Hinsicht der Luftperspective ist besonders zu bewundern die Tiefe, mit der so viele Figuren hinter einander mit der größten Wahrheit zurückweichen. Man kann wol sechs bis sieben Plane allein in den Figuren der untern Hauptpartie annehmen: man wird auf diese Art sich deutlicher machen können, mit wie kunstvoller Wahrheit eins hinter dem andern zurücktritt. Doch Pardo hat über das allgemeine und besondere Helldunkel dieses Bildes <sup>37)</sup> schon viel Gutes gesagt. Man erstaunt, in Absicht dieses Punctes in dem Werke manches zu finden (zumal in der obern Hälfte), was man in diesem Grade wol nur dem größten Meister des Helldunkeln, *CORREGGIO*, zugetraut hätte.

Vom Ausdruck der Figuren im Einzelnen habe ich — den Kopf des Erlösers ausgenommen — schon mit größerer Ausführlichkeit gesprochen, da mir, der ich nicht Künstler bin, wie Jedem, der ein Mensch ist und Menschendarstellung beobachten mag, darüber eher als über andere Theile, unbedenklich ein Wort zustand.

In Absicht des Colorits hat Rafael hier auch ungemein viel geleistet, zumal in gewissen Theilen des Werks, so daß man von diesem Bilde, wie von den meisten Rafael's in der Pariser Gallerie, mit weit höhern Begriffen von seiner Farbengebung, als man gewöhnlich hat, zurückkommt. Auch über das Colorit hat Pardo <sup>38)</sup> schon viel gesprochen. Ich unterschreibe, was er von der Carnazion der Männer in

diesem Gemälde bemerkt. Bey dem, was er erinnert von dem grauen Ton im Rücken des schönen Weibes im Vordergrund, bemerke ich nur: daß dieser Rücken, einiger etwas grauen Tinten ungeachtet, doch meisterhaft gemalt, auch colorirt ist; daß er übrigens den grauen Ton in nicht höhern Grade hat, als die Schattenpartien des Kopfes der jüngern Schwester und das Gesicht des edeln Apostels, den ich oben *THOMAS* nannte; und daß, wie die eine Figur entstanden ist, auch die andere entstanden seyn möchte. Ich erkläre mir das etwas zu Graue, welches schon zu *VASARI'S* Zeit war, wie dieser<sup>39)</sup>, aus dem zufälligen Umstand des von ihm näher angegebenen Farbenmaterials<sup>40)</sup>, und bin übrigens, hierin der Autorität des Malerbiographen folgend, der Meinung, daß Rafael das ganze Bild gemalt habe<sup>41)</sup>; da, wenn ich annehmen wollte, diese oder jene Figur habe *GIULIO ROMANO* gemalt, wie auch dieser oder jener Maler wollte, mit welchem ich zufällig vor dem Bilde stand, ich mich in neue größere Schwierigkeiten verwickelt sahe. Ich glaube nicht, daß irgend ein Schüler Rafael's so viel Seele bringen konnte in seine Köpfe, wie hier z. B. gerade die Figuren haben, von deren Carnazion wir so eben das ins Grauliche Spielende zugestanden. — In Absicht des Besessenen bin ich Pardo's Meinung<sup>42)</sup>. Er ist allerdings anders gemalt als die übrigen Figuren, wie auch Maler in meiner Gegenwart behaupteten. Aber ich erkläre mir das, bey einem so universellen Künstler, als Rafael zumal in der letzten Zeit seines Lebens wurde, aus der dargestellten Person, welche von allen andern wesentlich abwich. Er suchte jede Figur in ihrem Naturcharakter zu behandeln: anders also den Gesunden, anders den Kranken; anders die Menschen auf Erden, anders die Propheten in den Lüften, anders den Gottmenschen emporschwebend zum Himmel<sup>43)</sup>. Je mehr naturgemäße Verschiedenheit er bringen konnte in seine Darstellung des natürlich Verschiedenen, desto vollkommener hatte er gemalt.

Nicht zu leugnen aber ist, daß in manchen Theilen dieses Werks — solchen, wo nicht etwa Hindernisse, die in der Natur der Sache

liegen, die Möglichkeit einer höhern Sinnestäuschung ausschlossen, — eine Vollkommenheit aller Theile der Kunst erreicht ist, welche, außer der Gröfse des Gegenstandes, dem Reichthum und Umfang und der tiefen Bedeutung der Composition, dazu beyträgt, dieß Werk zum ersten aller Staffeley Gemälde zu erheben. So ist z. B. in dem Nackten des im Vorgrund sitzenden Apostels eine Wahrheit, bis auf die Lichtblicke in den greisen Locken seiner fast kahlen Scheitels, die nie von einem Maler, auch von *TIZIANO* nicht, übertroffen worden. Dasselbe gilt vom Kopfe des Vaters, der den Besessenen hält; im Grunde auch vom ganzen Körper des Besessenen selbst; von dem jüngsten Apostel; ebenso in ihrer Art von den drey Aposteln auf dem Berge. Überhaupt ist bey allen jenen großen Eigenschaften eine Sorgfalt der Ausführung im Kleinsten, die, wie die Natur selbst, das Kleine wie das Große gleich wesentlich findet, um ihr Ganzes hervorzubringen: vom Christus hoch in den Wolken bis auf die Kräuter und Grashalmen im Vorgrund, bis auf die dort im Sonnenlicht liegenden Holzstücke und ihren Widerschein im Wasser, so wie den Widerschein des nackten Fusses des sitzenden Apostels: also daß hier gerade das Große und Kleine zusammengenommen den erstaunlichen Eindruck hervorbringt. Nach Betrachtung solcher Partien, wie hier z. B. die Apostelfigur in allen ihren Theilen, begreift man nun auch den Sinn einiger Epigramme bey Rafael's Tode, wie z. B. des von *VASARI* erwähnten allbekanntnen von *BEMBO*:

*Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci*

*Rerum magna parens, et moriente mori* <sup>44)</sup> —

und des von *FIORILLO* <sup>45)</sup> angeführten, wegen der selbstgefälligen Redseligkeit mir längst als Rafael's unwürdig erschienenen von *MURETUS*:

*Sic mea naturam manus est imitata, videri*

*Posset ut ipsa meas esse imitata manus etc. etc.*

Wirklich gelang ihm hier in einzelnen Figuren (so wie in manchen seiner Bildnisse), mit fast mehr als Tizianischer Wahrheit die Außenseite

der Natur wie im Spiegel mit allen ihren Einzelheiten, und zwar ohne alle anscheinende Mühe, wiederzugeben. Und doch war er derselbe Mensch, der als Dichter - Maler auch malte, was kein Auge sah, wie z. B. hier gerade des Erlösers Verklärung. Und doch erreichte er auch hier, und zwar hier, wo der Gegenstand ihn über sich selbst erhob, mit einer Leichtigkeit, Sicherheit und Meisterschaft das Mögliche bis auf einen Grad, wie kein Maler der neuern Zeit vor und nach ihm.

Dahin gehören auch manche bewunderungswürdige Verkürzungen, die Rafael nie suchte, aber, wo die Handlung sie mit sich brachte, auch nicht verschmähte, wie z. B. in der ausgestreckten Linken des Besessenen, der rechten Hand des schönen Weibes im Vordergrund, und der linken Hand und dem Fuß des im Vordergrund sitzenden Apostels.

Von der Harmonie der Tinten mit Hinsicht auf die verschiedenen Farben der Gewänder hat Pardo <sup>46)</sup> schon einiges gesagt, wozu ich nur bemerke, daß durch die großen Massen von Hauptfarben, die Rafael wählte, eine eigene, obgleich nicht studiert scheinende, Ruhe in seinem Bilde entsteht; in ihrer Art noch anders (nicht so schmeichelnd, aber im Grunde wahrer und natürlicher) als *CORREGIO'S* Farbenharmonie in Gewändern u. s. w. Auch über den verständigen Gebrauch gebrochener Farben, zumal in schillernden Gewändern <sup>47)</sup>, ließe sich noch Einiges hinzufügen.

In Hinsicht auf Größe des Stils in den Gestalten möchte die Figur des auf den Berg hinaufdeutenden ältern Apostels, in Verbindung mit den übrigen jene Piramidalgruppe bildend, die (obwohl von Einigen getadelt) von so erstaunlicher Wirkung an ihrer Stelle ist, — vorzüglich aber das im Vorgrunde knieende Weib, zu den höchsten Erzeugnissen der Kunst gehören. Ebenso der im Vordergrund sitzende Apostel; auch besonders in Hinsicht seines Gewandes, so wie auch mit in dieser Rücksicht jenes knieende Weib. Von den Figuren in den Lüften vorzüglich Moses.

In Hinsicht auf Zartheit der Form und des Ausdrucks wird die jüngere Schwester, und der, den ich der Kürze wegen *THOMAS* nenne, vorzüglich anzieh'n müssen; ebenso der jüngste Apostel unten und der wehmüthige Johannes oben. In Absicht auf Wärme des Gefühls abermals die beyden zuletzt genannten; auch der flehende Alte an seinem Platz im Helldunkel unten. Doch, wo überall der Ausdruck so wahr und sprechend ist, bleibt die Wahl schwer.

Die höchste Meisterschaft, und zwar eine andre und höhere als die gewöhnliche — eine, welche die Blüthe eines thätigen Lebens bey genialischen Anlagen, und seine reifste Frucht ist, hat Rafael in der obern Partie erreicht, zumal in seinem Christus. Gewiß weilte er selbst mit besonderer Liebe bey dieser Gestalt. Von ihrer Haltung, von ihrem Gewand, von ihrem Lichtglanz ist schon oben gesprochen in Verbindung mit den übrigen Theilen des Werks. Vom Angesicht will ich zuletzt sprechen. Hier soll nur noch einiges in Absicht der Anordnung des Bildes nachgeholt werden; zumal da über diesen Theil die Vorgänger, auch Pardo, nichts Besonderes gesagt haben.

In Rücksicht der malerischen Composition und Anordnung möchte aber dieß Werk zu den vollkommensten Rafael's, und zu den vollkommensten der Malerey überhaupt, gehören. Nirgends wol finden sich sieben und zwanzig Figuren (denn so viel sind hier) leichter übersehbar, in solcher Mannichfaltigkeit und Einheit zugleich, und in ihren Abtheilungen oben wie ihren zwey Hauptgruppen unten, so leicht aus einander so sondern; zugleich auf eine so gemeinverständliche und doch den nachgehenden Verstand so befriedigende Weise zusammen verbunden; wozu freylich auch die Massen des Helldunkeln und die doppelte wundervolle Beleuchtung das Ihrige wirken.

Am meisten aber wird hier ein seltnes Gleichgewicht, das äußerst weise abgewogen ist, gefühlt. Ich habe in einzelnen Theilen schon darauf aufmerksam gemacht. Der Erlöser oben gerade in der Mitte;

auf jeder Seite ein Heranschwebender; in der einen untern Hauptgruppe eine bedeutungsreiche Figur (mein Thomas) fast, aber nur fast, gerade unter Christus; rechts und links so verschiedenartige, in so verschiedener Bewegung begriffene, und doch so in der Sache und selbst für's Auge mit einander verbundene, und dazu sich ungefähr an Wichtigkeit für die Aufmerksamkeit und für das Auge selbst gleich wiegende Figuren: so daß man überall gleich lebhaft beschäftigt wird in diesem Kreise, den man immer von neuem und nie zu Ende läuft, hin und her, und auf und nieder: sitzende, knieende, stehende, liegende, schwebende Figuren — das alles in dieser Mannichfaltigkeit und in dieser Schicklichkeit vereinigt — wunderbar muß es bewegen, wie es wunderbar bewegt ist.

Wohl hatte Rafael das höhere Leben der Natur tiefer als je gefaßt, als er dieß, das letzte seiner Werke, schuf. Dazu konnte der Anblick der Werke von *MICHELANGELO* mitgewirkt haben; mehr aber noch die eigene Entwicklung eines so glücklich geborenen Genius.

In seinen frühern Werken ist alle Reinheit einer schönen Seele, wie bey *PIETRO PERUGINO* schon, obwohl in viel geringerm Kraftmaße, war.

Aber hier offenbart er zugleich den Fortschritt zum Höchsten der Vorstellung<sup>43)</sup> an Allseitigkeit, Fülle und Tiefe: fähig, vom Kleinsten sich zu schwingen zum Größten, vom Körper zum Geist, vom Menschen zum Gott.

Um aber in so außerordentliche Mannichfaltigkeit Übersehbarkeit zu bringen, um hier für's Auge gefällige Einheit zu erreichen, dazu bedurfte es einer Hauptmaxime, die man bey Rafael in größern Compositionen überall beobachtet findet, hier aber ganz vorzüglich.

Der Raum war hier kostbar, sehr kostbar. Was that der Künstler? Was er von den Alten, vorzüglich aus ihren Basreliefs, also auch ihren Münzen, gelernt hatte. Er vereinfachte die Fülle, dadurch, daß er überall nur das Nothwendige, Bedeutende zeigt. So erscheint von dem im Vordergrund sitzenden Apostel nur das rechte Bein: aber freylich so, daß es das linke verdeckt. So knieet das schöne Weib

im Vordergrund dergestalt, daß man zwar nur das ganze linke Bein nebst dessen Fuß sieht; aber freylich zugleich auch am rothen Gewand das rechte Knie noch angedeutet findet, so wie in den Falten des blauen Mantels die Stelle des rechten Fußes wohl gewahr wird. Von dem, welcher hinter dem im Vordergrund Sitzenden die Hand erhebt, ist nur diese Hand gezeigt; von dem Stehenden der die Hand empor hält, zwar diese, auch die andere, an die Brust gelegte Hand, aber kein Fuß; dagegen bey dem jüngsten Apostel, wo dieß zur Vollständigkeit des Ausdrucks seiner Wärme nöthig war, der vortretende rechte Fuß: nur der; vom haltenden Vater des Knaben nur der linke Fuß; von Moses nur ein Theil des rechten Arms u. s. w. Dagegen von den bedeutendsten Hauptfiguren des Bildes, dem Besessenen, alle, nur durch die dazwischen tretenden Figuren hin und wieder verdeckten Theile; von Christus aber, als der vornehmsten aller Figuren der Composition, und von ihm ganz allein im Bilde, alle Theile, durch nichts, außer durch sein eigenes Lichtgewand, der unmittelbaren Anschauung entzogen <sup>49)</sup>.

Doch, ich strebe nach dem Unmöglichen, im Grund auch nach dem Überflüssigen, auf alles aufmerksam zu machen, was Jeder, der mit unbefangenen Sinn, nur mit gehöriger Aufmerksamkeit, sieht und wieder sieht, von selbst finden muß.

Manches läßt sich kaum in Worte auflösen. Man kann es fühlen, aber darf es kaum sagen, ohne in den Augen mancher Leser lächerlich zu werden.

Dahin gehört, was sich mit einigem Detail über symbolische Farbenbedeutung sagen ließe, die nichts desto weniger, nach bekannten Analogien, selbst in Gewändern, im Leben wie in der Kunst, vorhanden ist, und bey welcher der Maler im Einzelnen sehr gut weiß, was er thut und zum Theil warum er's thut, so daß man ihm wol einigermaßen nachgehn könnte <sup>5)</sup>.

Dahin gehört endlich auch einiges, was hier, wie in manchen

mystischen Bildern *CORREGGIO's*, sich mehr ahnden läßt als sagen und beweisen. Je empfänglicher für Ideen und Gefühle ist, wer zur Betrachtung eines solchen Kunstwerks herantritt, desto mehr findet er von Ideen und Gefühlen. Das Leise wird nur durch das Leise angeregt. So würden Manche lächeln, wenn ich sagte: das Holz, worauf der älteste der Apostel im Vordergrund sitzt, erinnere an ein Kreuz, und dieß den Sinnenden an so vieles andere im Menschenleben und im Leben des Erlösers. Sie würden lächeln, wenn ich sagte: daß die Gewalt des bösen Geistes den armen Knaben dergestalt hin und her zerrt, daß seine Rechte unwillkürlich gerade eben dahin sich erhebt, wohin die beyden Hände der Apostel zeigen, das wecke einen Anklang des Gefühls, es habe selbst der unglückliche Besessene, vom bösen Geiste Getriebene, ein dunkles, unwiderstehliches Vorgefühl, von wannen seine Hülfe komme; unwiderstehlich werde selbst er, der Unbewusste, dahin gezogen. Oder, wenn ich hinzu setzte: der Älteste, der so düster und überrascht vom großen Buche aufblickt, ruft uns gleichsam mit schweigender Wehmuth zu: alle Bücherweisheit heilt nicht Menschenweh. Und der jüngste Apostel gleichermaßen: ach! das warme, ganz sich hingebende Herz kann's nicht allein; so wie der Anblick selbst uns sagt: auch die glühende Weiberseele kann nur Hülfe rufen, zürnen, fodern; die stille, sanfte Weiberseele nur mit dem schönen Auge bitten. So wie offenbar der eine, wie ein schattiger Fels dastehende, Apostel sagt: „Nicht wir; aber Er. Ihr müßt glauben. Aber die Kraft ist bey dem Herrn. Die Kraft kommt von oben.“ Und doch sind's jene nicht, an deren Seite ich am liebsten säße vor dem Bilde, die darüber nur lächeln können.

Allen indess, die ein Auge haben, leuchtet ein: unten hier ist Dusterheit, Dumpfheit, Menschenelend und Jammer, und verkehrter Sinn, und vergebliches Streben in täuschender Erwartung, Hoffnung, Angst, Verzweiflung, Wuth, so wie im Erdenleben überall. Oben aber

ist Licht und Ruh' und Trost und Seligkeit. Dahin, hinauf aus dem dunkeln Thale! —

Ehe ich für immer von dem Bilde scheid, verweile ich dort noch einmal, und schreibe dieß hernach für solche, die selbst zu sehn nicht Gelegenheit haben, und sich mit Umrissen, höchstens mit *DORIGNY'S* oder *MORGHEN'S* Kupferstich, begnügen müssen.

Leichtes, ätherisches Gewölk, von dem von Christus ausgehenden Licht angestrahlt, lächelt hier, wie Silbergewölk vom Monde beschimmert in einer schönen Sommernacht nach majestätischem Gewitter. Der weiße Lichtglanz geht, so weit Christus' schwebende Gestalt, ihm zunächst am hellsten; verbreitet sich aber allmählich, und bricht sich im Gewölk. Über dem Haupte haucht sich ein gelblicher Schein hin, reiner Abglanz vom Haupte, woran nicht etwa eine goldne Glorie flimmert, wie sonst wol Maler malen. Dieß Angesicht glänzt für sich, so daß jede goldne Glorie hier armselig, nur symbolisch wirkend, herausreißen würde aus dem Zauberkreise der Wahrheit, welche ganz wirkt durch sich, ohne Symbol. Von jenem hellen Glanze bildet sich durch Strahlenbrechung, aber nur ganz leise angedeutet, kaum erkennbar, ein Bogenschimmer im blauen Gewölk, durch welchen Moses hereinfuhr. Auf der andern Seite ist über dem Haupte Elias' ein weiter hinauf schwimmendes Silberwölkchen. Dahinter gießt sich dann der dunkelblaue Himmel herab, bis auf die gelbröthlichen Lichtstreifen über der Ferne der Landschaft.

Aber es ist, als wären die schwebend heranfahrenden beyden Repräsentanten des alten Bundes über dem Berge unserm Blicke doch näher, als der himmelan schwebende Christus, obwohl dessen Gestalt dennoch viel größer erscheint, so wohl an sich, als durch das Licht, das sein Kleid ist. Aber mehr als Lichtgewand, mehr als die den unsichtbaren Armen des ewigen, allliebenden Vaters

entgegen gebreiteten Arme, mehr als die erhobenen, Welten segnenden Hände, mehr sagt dem Menschen sein göttliches Menschenantlitz.

Davon also noch zwey Worte. Ich sah es auch ganz nahe. Denn ich stieg einmal eine hohe Leiter hinauf bis auf die obersten Sprossen, um in dieß Angesicht des Erlösers zu schauen. Weil ich so nahe sah, seh' ich's auch jezt so, und werd' es immer sehn.

Dieß ist ein göttliches Auge; dunkelbraun, doch ohne Reflexe. Schön gewölbt ist die reine Stirn. Tief blickt er empor aus dem dunkelhellen, göttlichen Auge. Das braune Haar wallt, wie elektrisch, um dieß himmlische Haupt. In den Lippen wohnt höchste Milde und Güte mit einem eignen individuellen Ausdruck von beydem, den Rafael in einem seiner glücklichsten Momente einmal einer der schönsten Seelen abgelauscht, und hier, noch gereinigt und erhöht, wiedergegeben. Der Bart ist mit leichtem Pinsel gemalt, wie alles in dieser obern Region; nur einige sich kräuselnde hellere Haare heben sich aus dem braunen Farbenschmelz. Die Wangen schimmern von einer lieblichen Röthe, welche sich warm verliert in das braune Haupthaar. Das Antlitz glänzt von lauterster Gesundheit und von Seelenleben; vielmehr ist ganz Licht und Wärme und Leben, ja ganz Geist und Gefühl, ganz Seele des wahrhaft Verklärten. So mit sonnenhellem Angesicht schwebt Er, Gott auf zu Gott <sup>51</sup>).

Dieser Kopf scheint gemalt in einer begeisterungsvollen Stunde, ohne Arbeit. Denn hier ist keine Spur von Mühe. Alles ist leicht, geist- und seelenvoll mit dem ersten aller Meisterpinsel hingezaubert. Und dem lezten. Denn als er dieses Haupt vollendet, starb er, sagt *VASARI* <sup>52</sup>). So *MOZART*, als der lezte Accord seiner Tondichtung *Requiem* in der harmonischen Seele verhallte.

Der Christuskopf gehört zum Höchsten, wohin menschliche Kraft im Kunstschönen sich erhob, mit einem Ausdruck, den keine Copie, ge-

schweige ein Kupferstich, jemals erreichte. Diese freye Lichtstirn, dieser unnennbare Aufblick des tiefdunkeln Auges, diese wie Flammen ihn umwehenden Haare; und nun im Aufblick des Sohnes zum Vater und im ganzen Wesen diese Ergebung, dieß grenzenlose Vertrauen, dabey dieß Heilige, dieß Göttliche des Sonnenangesichts, mit welchem der Erlöser im Vollgefühl einer durch ihn fortan erlösten, fortan seligen Welt emporschwebt — das läßt sich nicht beschreiben; aber fühlen, schauen.

Doch im ersten Augenblick verlange den vollen Anblick niemand. Auch das unbewaffnete Auge wird den vollen Genuß nicht haben können bey dieser Höhe des Bildes. Wer ganz genießen will, muß öfters kommen; auch einmal wenigstens hinaufsteigen, wie ich.

O hätte *KLOPSTOCK* jemals dieses Haupt gesehn! Das wäre ihm Lohn gewesen und Begegnung.

Seine rechte Wirkung kann ein solches Bild, mit Religion gemalt für Stunden erhebender Andacht den armen Menschen, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß, nur thun in einer Kirche als Altarblatt. Stufen müßten hinanführen; ein Vorhang es für gewöhnlich verhüllen.

*VASARI* erzählt uns auch, daß dieß Gemälde neben *Rafael's* Leiche aufgestellt wurde <sup>53</sup>). Da flossen heiße Thränen. Bekanntlich war der Erste aller neuern Maler, und einer der liebenswürdigsten Menschen, nur sieben und dreyßig Jahr alt, als er dieß sein Werk vollendet hatte und starb. *Finì il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fù il venerdì Santo d'anni 37; l'anima del quale è da credere, che come di sue virtù ha abbellito il mondo, così abbia di se medesima adorno il cielo. Gli misero alla morte al capo nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione, che aveva finita per il Cardinale de' Medici, la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno, che quivi guardava.*

Jetzt hängt es nun in der Mitte einer Hauptwand der langen Gallerie der Pariser Sammlung, der ersten die es jemals gab. Und

hier, in der Mitte des Schönsten, was Italien und die andern kunstübenden Länder jemals hervorbrachten, bewährt es sich durch den Augenschein, im Ganzen nach allgemeiner Stimme, doch als das Vorzüglichste aller Gemälde. Es ergreift Jeden; auch den Unbelehrten. Oft sah' ich, während in dieser Gallerie gearbeitet wurde, die Handwerksleute vor allen andern Bildern vorübergehn: aber hier standen sie still.

Es ergreift Jeden; den Sinnenden fesselt's. Aber ihm erscheint es, wie jeder höhere Seelengenuß, stets unerschöpflich.

### A n m e r k u n g e n.

1) Diese Figur könnte man den Laokoon der Malerey nennen, wiewohl kein äußerer Feind diesen Knaben umstrickt, wie den edeln Greis die Schlangen. — Nur ein veilchenfarbenes kurzes, leichtes Gewand umgibt um die Mitte des Leibes den Unglücklichen. Nackt mußte der Maler ihn darstellen, um sein Leiden klärer zu zeigen. — Nicht mißlungen in ihrer Art ist folgende Stelle in dem Lehrgedicht *Pictura* von DE MARSY v. 144 seq.:

*Sic Raphael iuvenem, Stygii quem saeva tyranni  
Vincla premunt stimulisque urget ferus hostis acerbis,  
Pinxit anhelanti similem: contenta rigescunt  
Brachia, corda tument, hinc plurimus exstat et illinc  
Musculus, ac multo coeuntibus agmine ramis  
Venarum implicitis tollit se silva lacertis.  
Cetera conveniunt: pellis riget arida, crinis  
Horret, hiant oculi, patulo stant guttura rictu,  
Torquentur misere vultus; clamare putares.*

2) *MATH.* XVII. 14—16. *MARC.* IX. 17. *LUC.* IX. 38—42.

3) Ich zähle die Figuren in einer solchen Ordnung auf, welche mir das Verhältniß der einen zur andern ins Licht stellt, und den Übergang von einem Hauptheil der Gruppen zum andern erleichtert.

4) *MARC.* XIV. 14. 16—19.

5) Die Mutter brachte er statt der ältern Schwester nicht an, weil er sie hätte älter darstellen müssen und dann ihren Schmerz weniger in den Grenzen des Schönen hätte halten können, in welchen zu bleiben er um so mehr wünschte, da er bey dem vom bösen Geiste Besessenen ohnehin ganz nah an diese Grenzen sich wagen mußte. Auch hätte er der ältern Personen schon genug in der untern Partie des Bildes, und Mannichfaltigkeit der Figuren war bey einer solchen Gruppierung ein Hauptgesetz. Endlich schweigt auch die Bibel von der Mutter, und spricht nur von dem Vater. Freylich auch nicht von den Schwestern. Diese aber sind, wie sie hier dargestellt sind, ein herrlicher Zusatz des Malers. Glücklicher konnte er den Gequälten, von welchem das Auge, wenn er allein stünde, schneller sich wegwenden würde, nicht umgeben, als mit zwey so interessanten Wesen, die nur in dem armen Bruder fühlen, und durch ihre lebendige Theilnahme die unsrige doppelt in Anspruch nehmen.

6) „Über die Transfiguration von *Raphael* von Urbino u. s. w., von *BENITO PARDO de FIGUEROA*. A. d. Span. übers. von *FR. CREVIER*. Berl. 1806.“ gr. 8. S. 20.

7) Das. S. 19.

8) *HEINR. MEYER*, der treffliche Kunstkenner, sagt zwar in *GÖTTE'S* Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 372: „Wo hat Rafael seine Kunde der Menschen und Herzen besser bewährt, als in dem unschätzbaren feinen Zug, daß der jüngste der Apostel mit dem schönen sanften Gesicht von den Weibern angesprochen wird, und ihnen antwortet, da die andern ältern Apostel theils unter sich, theils zu den Männern reden, welche um den Besessenen sind.“ Dennoch scheint die ältere Schwester sich vielmehr an den auf dem Holze sitzenden ältern Apostel zu wenden; die jüngere allerdings an den Jüngsten der Apostel. In Hinsicht des Letztern ist es aber, wie ich im Texte sage, und nicht anders.

9) *JOSEPH SCHMIDT* (so heißt der in Spanien Geborne; unter seinem Lehrer Ribera ist ein Spanischer Maler unserer Zeit gemeint, den ich in Paris persönlich kennen lernte) hat damals für den Maler Unger aus Cassel einige andere Köpfe der Transfiguration in der Größe der Originale mit schwarzer Kreide treffend gezeichnet, für mich aber, nach meiner Aufgabe, das Brustbild des empor schwebenden Erlösers in einer ovalen Begrenzung. Schon diese, so weit es in schwarzer Kreide geschehn kann, den Charakter des Urbildes treu spiegelnde Zeichnung, zu deren Anfertigung der gegen Fremde musterhaft gefällige damalige Generaldirector der Kunstgalerien, *VIVANT DENON*, dem jungen Künstler auf mein Ersuchen auf hohem Gerüst unmittelbar unter dem Christuskopfe zu arbeiten erlaubte, widerlegt für jeden Unbefangenen den Vorwurf *FRIEDRICH SCHLEGEL'S*, des sonst auch bey Gemälden oft so fein und scharf Auffassenden, von Unbedeutsamkeit des Christuskopfes in der Transfiguration. Wie viel mehr nun die himmlische Erscheinung in gehöriger Nähe betrachtet, das Original! Freylich traute man seinem Auge kaum, wenn man Fr. Schlegel's eben berührtes Urtheil las in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Europa*. I. Band, I. Stück, S. 150: „Die Allegorie ist schön und deutlich, die Landschaft vortreflich; die Ausführung in den Köpfen unten, einzig; aber der Verklärte und die ihn umgeben gar zu gewöhnlich und unbedeutend.“

10) Wir wollen ihn der Deutlichkeit halber so nennen, er sey es oder sey es nicht.

11) *FR. SCHLEGEL* scheint, des Gegenstandes der Darstellung aus dem N. Test. im Einzelnen damals sich nicht deutlich bewußt, eben Jenen, und keinen Andern, aus Versehen geradezu Johannes genannt zu haben. (*Europa*, I. Bd., II. Heft, S. 7.) Noch unzweydeutiger fiel in diesen Fehler *HANS RUDOLPH FÜSSLI* in s. *Krit. Verzeichniß der besten Kupferstiche*, I. Th. S. 120.

12) s. den Umriss dieses Bildes im *Manuel du Muséum Français (par TOULONGEON) Oeuvre de RAPHAEL*. No. 39.

13) s. oben S. 3.

14) Ungefähr ebenso *MARC*. IX. 7. *LUC*. IX. 34—36.

15) So z. B. ganz gewiß nicht jenes Weib im Hintergrund, welche mit beyden Händen ihr Kopftuch über die Ohren zieht, um den herzerreissenden Jammerschrey des Unglücklichen nicht zu vernehmen. Übrigens hätte ich die Hypothese von einem fernem Gewitter, S. 15, 16, auf die mich der S. 15 beschriebene Ausdruck der dort näher bezeichneten Figur führte, besser hinweg gelassen, da allerdings kein hinreichender Grund dazu vorhanden ist. Ich liefs indess das wenige darauf sich Beziehende stehn, weil ich den Aufsatz nun einmal ganz so geben wollte, wie ich ihn 1809 verfaßt habe.

16) S. 25—31. Schon *A. RUTGERS* der Jüngere in seinem Briefe an *J. RICHARDSON* und dessen Sohn bey ihrem *Traité de la Peinture* (à Amsterd. 1728) Tom. III. Part. II. p. 735, 739, 747—752, hat hierüber im Wesentlichen die richtige Ansicht. Ebenso *FIORILLO* in s. *Gesch. d. zeichn. Künste*, I. Bd. (von 1798) S. 104, 105. In der Hauptsache ebenso, nur ausführlicher, der Maler *HEINRICH FÜSSLI* in London in s. „Vorlesungen über die Malerey, a. d. Engl. von *J. J. ESCHENBURG*, Braunschw. 1803“, S. 232 f.: „Rafael's Absicht“, sagt er, „war, Jesum als den Sohn Gottes, und zugleich als den Erlöser vom menschlichen Elende, durch eine unzweydeutige Thatsache darzustellen. Die Verklärung auf dem Berge Thabor, und die wundervolle Heilung, welche Jesus nach seinem Herabsteigen von diesem Berge verrichtete, gaben vereint diese Thatsache an die Hand. Die Schwierigkeit war bloß, wie sich zwey auf einander folgende Handlungen in Einen Augenblick verbinden ließen. Er besiegte diese Schwierigkeit dadurch, daß er den Augenblick der Heilung selbst dem Zeitpunkte der Erscheinung anopferte, indem er das kleinere Wunder dem größern einverleibte. Dadurch, daß er die Handlung der Wunder-Erscheinung unterordnete, erreichte er Erhabenheit; indem er die Volksmenge und den Kranken in den Vorgrund stellte, gewann er Raum für die volle Auserung seiner dramatischen Talente. Es war nicht nothwendig, daß der Besessene in dem Augenblicke seiner Heilung dargestellt werden mußte, weil sich die Gewißheit derselben auf eine andre Weise ausdrücken liefs. Durch die glorreiche Erscheinung dort oben wird sie hinlänglich angedeutet, wird sie über allen Zweifel hinausgesetzt“ u. s. w. In demselben Geiste hat *HEINR. MEYER*

in GÖTTE'S Winckelmann und sein Jahrh. S. 371 bemerkt: das Wunder auf dem Berge würde seine schönste Bedeutung, den nahen Bezug des göttlichen Mittlers auf den Menschen, entbehren, fehlte die Geschichte vom Besessenen, und diese wäre ein vollkommen widerstrebender Gegenstand, sollte sie allein, ohne die Verklärung, gemalt werden. In dem, was RAMDOHR „Über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom. Zweyte Aufl.“ III. Th., S. 324 gegen die Vereinigung der Darstellung beyder Begebenheiten sagt, ist das Prosaische der Ansicht für ein so poetisches Kunstwerk doch gar zu vorwaltend. Noch viel mehr ist dieß der Fall bey FALCONET (*Oeuvres* T. IV. pag. 273—275), dessen zugleich meist auf die größten Mißverständnisse gebaueten absprechenden Urtheile jeder Unbefangene mit Unwillen oder auch mit kalter Verachtung lesen wird. — Da ich das von PARDO über die Verbindung beyder Handlungen Gesagte für wahr erklärt habe, und während des Abdrucks mir zufällig eine Recension seiner Schrift von A. SCHREIBER in den Heidelb. Jahrb. der Litt. I. Jahrg. 4. Heft (1808), S. 204—208, in die Augen fällt, worin eine davon abweichende Ansicht herrscht, so sehe ich mich genöthigt, diese Note noch etwas zu verlängern. „Schon FÜSSLER, der Maler“, heißt es S. 205, „und der Verf. des Textes zu dem *Manuel du Musée Français, LAFALLÉE*, wenn wir nicht irren“, (hier wird der Verf. des Textes zur *Galerie du Mus. de France*, die bey Filhol erschien, mit TOULONGEON, Mitgliede des Nationalinstituts, verwechselt), „haben den Vorwurf einer doppelten Handlung in der Transfiguration zu heben sich bemüht; aber auch ihr Bestreben mußte mißlingen, weil sie, wie unser Verf., das Gemälde als ein historisches betrachteten. Die historische Einheit läßt sich offenbar nicht darthun, oder es wäre am Ende höchstens die ehemals beliebte Einheit der Zeit und des Orts. Die Verklärung ist aber ein mystisches Bild, und sobald man diese höhere Idee des Künstlers gefaßt hat, erscheint der Auftritt mit dem Besessenen nicht mehr als untergeordnet, oder als motivirte Nebenhandlung, sondern als Bedingung zur Lösung der Aufgabe. Das Gemälde zeigt uns die Erlösung des Menschengeschlechts: unten der Mensch, noch in der Gewalt der Sünde, das ganze Elend des Gefallenen, dabey die Jünger des Meisters, die sich schon losgerissen haben vom Vergänglichem, und den Weg zeigen, auf welchem das Heil Allen werden soll. Oben ist die Verklärung, die Rückkehr des Sterblichen zu dem Unsterblichen. Hier ist nichts Episode, außer den beyden Donatarien“ u. s. w. In diesen Bemerkungen ist meines Bedünkens Wahres und Falsches gemischt, Einiges aber bloßer Wortstreit. Weder FÜSSLER, noch TOULONGEON, noch PARDO haben unser Gemälde bloß als ein historisches betrachtet, sondern alle drey ausdrücklich zugleich als ein mystisches, wie die Natur des erhabenen Gegenstandes es mit sich brachte. Berücksichtigung möchte noch die Bemerkung verdienen, wenn man die höhere Idee des Künstlers gefaßt habe, so erscheine „der Auftritt mit dem Besessenen nicht mehr als untergeordnet, oder als motivirte Nebenhandlung, sondern als Bedingung zur Lösung der Aufgabe.“ Letzteres ist allerdings wahr, wird aber auch von keinem jener drey Beurtheiler, eben so wenig als von mir gelehrt. Ersteres aber darf demungeachtet mit uns behaupten, wer die Verklärung als die wichtigere von beyden wichtigen Handlungen, die Herbeyführung des Besessenen daher als Nebenhandlung, die Verklärung als Haupthandlung, beyde jedoch als vom Künstler aufs genaueste mit einander verbunden, betrachtet. Diese Sätze bleiben stehn, auch wenn man mit mir leicht zugibt, daß das Wort Episode (*ἐπεισόδιον*), seiner allbekanntesten ursprünglichen Bedeutung nach, bey einer malerischen Composition dieser Art, nicht der eigentliche ist, und, um Wortstreit zu vermeiden, mit dem eigentlichen hätte vertauscht werden mögen.

17) FALCONET (a. a. O. S. 274) findet, nach seiner Manier, auch darin Stoff zu bitterem Tadel: „*Ajoutons que dans aucun endroit de l'Évangile il n'est dit que le Christ, Moïse et Elie fussent élevés à deux ou trois pieds (?) au-dessus de la montagne; car la nuée dans laquelle ils entrent, selon St. Luc, ne suppose pas qu'ils s'y eleverent; mais seulement qu'elle les environnoit. Si Raphael y eut bien pensé, il n'eût pas fait symétriquement (?) gambiller (?) ces trois figures en Pair.*“ GIOTTO freylich, in einem kleinen, in Tempera auf Goldgrund gemalten Bilde, das in der Sakristey der Kirche S. Croce zu Florenz aufbewahrt wurde, jetzt in der Kunst-Akademie daselbst seyn wird (vgl. QUANDT'S Streifereyen im Gebiet der Kunst, Th. III. S. 157), läßt Christus in der Mitte mit erhobenen Händen und niedersiehenden Augen stehn, Moses und Elias aber, auf beyden Seiten, knien; s. die Abbildung in F. und J. RIEPENHAUSEN'S *Gesch. der Malerey in Italien* u. s. w., II. Heft, No. 6. So hält er sich freylich strenger an den Buchstaben der heil. Schrift. War aber wol dem Maler auf diesem Wege eine zugleich so erhabene und schöne Darstellung der Verklärung, wie die Rafaelische ist, auch nur möglich? Ebenso steht Christus zwischen jenen beyden Repräsentanten des alten Bundes auf PIETRO PERUGINO'S Transfiguration in einer der beyden *al fresco* gemalten Kapellen im *Cambio* zu Perugia. Vgl. meine Reise in Italien, I. Bd., S. 751. Auch daselbst, von ein paar andern Behandlungen desselben Gegenstandes, S. 303, 583. Neu wird den meisten Lesern folgende Notiz aus meinem Tagebuche des Aufenthalts in Paris vom Junius 1809 seyn: „Durch die Gefälligkeit des Hrn. MORRELL D'ARLEU, der im Gespräch über einige Punkte

der Geschichte der Italienischen Malerschulen mir als ein sorgfältiger Forscher erschien, sah ich einen Theil der Sammlung von Originalzeichnungen des *Musée Napoléon*, die zufolge dem *Almanach Impérial* von 1809, p. 794, aus 20,000 Blättern besteht. Der in der *Galerie d'Apollon* im *Louvre* befindliche Theil war damals wegen des Baues nicht sichtbar, da vor den Schränken Gemälde aufgeschichtet standen; der größere befand sich aber im *Hotel d'Angivilliers*, wo Hr. Morel wohnte. Hier sah ich u. a. drey Zeichnungen, wovon zwey fast gleich, die dritte aber von *RUBENS* retuschirt war; alle drey enthaltend einen frühern Entwurf *RAFAEL'S* zu seiner Transfigurazion. Es mag nun eine von diesen eine Originalzeichnung, oder es mögen, was wahrscheinlicher, alle drey nur alte Copien seyn: so ist doch nicht zu bezweifeln, daß die Idee die seinige ist. Der Entwurf erscheint hier weit weniger meisterhaft, auch weniger reichhaltig, als die Zeichnung im großen Gemälde selbst. Hier sind unten schon die neun Apostel, oben auf dem Berge die drey; auch der Besessene mit dem ihn Heranführenden, und der Alte hinten; auch die knieende weibliche Figur im Vorgrunde ist da, aber alles unendlich unvollkommener. Im Vorgrunde sitzt schon ein Apostel auf dem Holze; ein anderer hinter ihm mit dem Gesicht auch nach der Scene, anders als der, von welchem man jetzt den Hinterkopf sieht. Der hervortretende sanfte Jünger findet sich auch, aber bey weitem nicht so schön. Alle Figuren sind viel unbedeutender. Ganz fehlt die jüngere Schwester. Der, welchen ich den Schriftgelehrten nenne, ist da; die hintern Nebenfiguren nicht. Auf dem Berge sind die drey Apostel in umgekehrter Ordnung: da jetzt rechts im Bilde Jakobus, dann Petrus, dann Johannes, so ist dort Johannes, Petrus, Jakobus. Von Johannes aber sieht man das Gesicht fast gar nicht; nichts von dem anziehenden Ausdruck, den es jetzt hat. Die beyden Zuschauer (wahrscheinlich der Donatär und sein Begleiter) im Winkel am Berge machen sich viel breiter; so daß bey dem ersten Blick es fast aussieht, als wären fünf Jünger auf dem Berge. Ein Hauptunterschied aber ist der: Christus steht, und neben ihm stehn rechts Moses und links Elias. So sieht man, wie Rafael später die erste Idee des Werks ausgebildet und vervollkommen hat.“

18) Vgl. meine *Commentationes de PLATONIS Republica*. (Hal. Sax. 1794) p. 50, seq. 59, 60, 61, 62—65.

19) XVI. 2.

20) Das. v. 3.

21) Dieß ist würdiger als das Fliegen (ohne Flügel) bey Christus auf *MENGS'* mit Recht berühmten Altarblatt in Dresden, so kunstreich dieß auch dort ausgedrückt ist. In Sanzio's Werk ist das Schweben doch viel natürlicher. Übrigens ist zu verwundern, daß man von jenem großen Werke des Deutschen Malers, von welchem man eine geschätzte Beschreibung seines Schülers *GIOR. CASANOVIA* hat (s. N. Bibl. d. sch. Wiss. u. fr. K. III. Bd. S. 143 f.), seit mehr als fünfzig Jahren (denn so lange schon schmückt es den Hochaltar der katholischen Hofkirche in Dresden), noch keinen Kupferstich besitzt.

22) In beyden Armen und Händen ist, ungeachtet der ähnlichen Haltung, noch Mannichfaltigkeit genug.

23) S. 13.

24) S. 14.

25) Ebendas.

26) Von Moses' Gesetztafel ist nur ein Stückchen gezeigt, um die Figur für das Auge nicht zu schwer zu beladen; auch ist durch ein in die Luft sich schwingendes Band mit einer Troddel an der oben geründeten Gesetztafel jener etwas zugegeben, was zum Schwunge stimmt.

27) A. a. O. v. 2.

28) A. a. O. v. 3.

29) Wer hier mehr „Gründlichkeit“ der Behandlung fordert, wie *FRIEDRICH SCHLEGEL* thut (Europa, I. Bd. II. St. S. 8), bedenkt nicht, daß durch andere Behandlungsweise, durch eine solche wie er verlangt, die wunderbare Wirkung des obern Theils größtentheils zerstört, ebenso der nothwendige Gegensatz der obern und der untern Region aufgehoben wäre.

30) S. 31.

31) Vielleicht etwa ein kanonisirter Vorgänger des Cardinals *GIULIO de'MEDICI*, als Erzbischofs von Narbonne? Es lohnte wol die Mühe, in der Kirchengeschichte von Narbonne nachzusehen.

32) So z. B. *RAMDOHR* a. a. O. S. 329.

33) *Vita di Raffaello da Urbino*, in der Florentiner Quart-Ausgabe des *VASARI appresso i Giunti*, 1568. Vol. I. Parte III. p. 86, oder Vol. VIII. p. 127 der Mailänd. Octavausg. der *Classici Ital.* No. 189.

34) Hierin ist Rafael immer außerordentlich glücklich. Man vergleiche die Luftöne in seiner *Gardiniera*, in seinem Michael, in seiner Cecilia, in der *Madonna di Foligno* u. s. w. In

jener Frühlingsheitre, Lenzesluft; im Michael ein dunkelbrauner Ton, wie am Morgen bey dem Zurückweichen nächtlicher Schatten im dunkeln Blau ist; in der Cecilia ein schwüler dunkelblauer Himmel; in der *Madonna di Foligno* ein Luftton wie nach warmem Regen, wenn ein Regenbogen sich über die Flur spannt u. s. w. Jedesmal ist der Luftton äußerst passend zum Hauptgegenstande gewählt, und in diesem dann alles darnach mit höchster Wahrheit: z. B. in der *Madonna di Foligno* der warme, ins Violette spielende, und doch so natürliche, wahre Ton des Engels, der im Vordergrund die Votivtafel trägt.

35) Und daß sie tief steht, sieht man schon an den Schlagschatten der Figuren des Vorgrundes.

36) Das Bild hing, als ich es zuletzt sah, in der Gallerie sehr gut zwischen zwey in der Decke angebrachten Fenstern. Auf beyden Seiten standen die Marmorbüsten von *RAFAEL* und *GIULIO ROMANO*. Wenn die Sonne schien, zumal spät Nachmittag, verklärte sich das Bild gar herrlich.

37) S. 60 — 67.

38) S. 68 — 76.

39) In der Not. 33 angegebenen Stelle. Pardo (S. 21, vgl. S. 17 Not.\*\*) gibt das zu; sagt aber, man könne dem Vasari wenig trauen bey seiner Nachlässigkeit: er spreche von elf Apostelfiguren in der untern Partie. Allein dieß ist bey dem Malerbiographen offener Schreibfehler, da er doch wol wußte, daß neun mit drey zwölf macht. Nun hat er ja aber von den drey Jüngern auf dem Berge ausführlich gesprochen. Hätte Giulio Romano oder ein anderer Schüler Rafael's bedeutenden Theil an diesem Werke, so wäre wahrscheinlich auch bey *VASARI* die Rede davon, der vom übrigen, was Rafael's letzte Zeit angeht, so umständlich ist. Der um vieles später lebende *JOACH. v. SANDRART* freylich (*Academia artis pictoriae*, p. 124) erzählt nach mündlicher Überlieferung die früher wol nicht vorkommende Anekdote, als Giulio Romano das Gesicht des Besessenen eben mit ängstlichem Fleiß ausgeführt, habe Rafael bey dem Anblick desselben es ohne Geist und Seele gefunden, Palette und Pinsel ergriffen, und auf der Stelle in Mund und Augen des Jünglings einige herzhaftige Züge angebracht, wodurch Leben hineingekommen. Hiernach hätte Rafael doch auch an dieser Figur wenigstens vollendet, was Giulio untermalt hätte. Immer wäre hier denn doch der Fall ein anderer, als wo die Schüler Unvollendetes beendigen oder wol gar nach des Meisters Zeichnung ganz ausführen mußten. Solches fällt freylich viel leichter in die Augen; z. B. nur zu klar an der untern Hälfte der spätern *Assomption* des *Musée Napoleon* (der von *Monte Luci* bey Perugia).

40) Daß Rafael selbst noch verbesserte an dem knieenden Weibe, sieht man auch, meine ich, an dem Hacken derselben, von welchem man noch einen Theil im Schatten bemerkt, der früher nicht war, aber jetzt diesen nackten Fuß weniger abgeschnitten hervortreten läßt. Ebenso am Daumen des Andreas, das hellbeleuchtete Stückchen. Eben sehe ich, daß schon *MENGES* (*Opere public. da D. G. N. D'AZARA*, Parma 1780, T. I. p. 146) von ähnlichen *pentimenti* spricht. Es ist wahr, daß in der ganzen Bergscene, so wie in Hauptfiguren des Vorgrundes, eine freyere Hand und ein fetterer Farbauftrag ist, als bey dem Besessenen, als bey dem, den ich den Schriftgelehrten nannte, und als bey dem Vater, der den Unglücklichen hält. Aber zu dem Gespannteren im Wesen aller dieser paßte vielleicht die gewählte Art besser als jene. Das gehört vielleicht auch zu dem, wodurch Rafael so außerordentlich erscheint. Die beste Manier ist, gar keine haben; reich und höchst mannichfaltig seyn, wie die Natur. Vasari sagt von der *tavola della Trasfigurazione di Christo*: „*la quale egli di sua mano, continuamente lavorando, ridusse ad ultima perfezione.*“ Die angef. Florent. Ausg. S. 83, die Mail. S. 114.

41) Auch *FIORILLO* a. a. O. S. 106 sagt: „Ob Rafael diesem Gemälde selbst die letzte Vollendung gegeben, oder ob noch einiges daran gefehlt, was seine Erben *GIULIO ROMANO* und *CIANFRANCESCO PENNI* nachher ausgeführt, ist eine Sache, die bis jetzt nicht zur völligen Gewißheit hat gebracht werden können. Wenn ich indess erwäge, daß es bey den Feierlichkeiten seiner Bestattung über seinem Haupte aufgestellt worden ist, so kann ich mich nicht überreden, daß dieß geschehn seyn sollte, wenn es damals noch nicht ganz fertig gewesen wäre.“ Daß noch etwas an der Beendigung gefehlt habe, glaube auch ich nicht, da zur entgegengesetzten Annahme kein einleuchtender Grund ist. Dieß schließt aber freylich die Möglichkeit, ja selbst die Wahrscheinlichkeit, nicht aus, daß Rafael gewisse Figuren der untern Partie von seinen Schülern nach seiner Zeichnung habe untermalen lassen, und eigenhändig ihnen nur ihre Vollendung gegeben habe, von der nachher die Zeit Manches wieder hinweg genommen. Letzterer Meinung war *MENGES* (a. a. O. S. 145 — 147) und dieser wollte ich im Texte keinesweges widersprechen. Ich leugne nur, daß irgend eine Figur dieses Bildes ganz von einem Schüler Rafael's gemalt sey, behauptend, daß ihm selbst hier überall, außer der Zeichnung, auch die Spuren der letzten Hand, mögen diese gleich hin und wieder unscheinbarer geworden seyn, angehören.

42) S. 22.

43) Verschiedenheit dieser Art ist auf manchen seiner Bilder: z. B. die heil. Anna auf der

*Madonna dell' Impannata* ist, als ganz alte Frau, anders, ich meine selbst in etwas anderer Manier, gemalt, als die übrigen Figuren, eben weil die Natur hier so verschieden ist. Auch versuchte Rafael, wie Vasari ausdrücklich bemerkt, oft die Manieren verschiedener Maler zu verbinden, und sie auf seine Weise zu vervollkommen. Diefs gilt von seinen Bildern überhaupt.

44) Flor. Ausg. S. 83, Mail. p. 134.

45) A. a. O. S. 107. Das Epigramm steht in *MURETI Opp. ed. Ruhken. T. I. p. 768.*

46) S. 73, 74.

47) Vgl. *PARDO* S. 74. Manches Einzelne ließe sich noch anführen, selbst Kleinigkeiten; z. B. das blaue und das rothe Gewand des knienden schönen Weibes im Vorgrunde ist gehalten von einem roth und blau schillernden Bande, da sie über dem rothen Gewande einen blauen Mantel trägt.

48) *FRIEDRICH SCHLEGEL* sah hier freylich, a. a. O. S. 6, eher Rückschritt als Fortschritt: ein Urtheil, das hier nur erwähnt wird, weil es auch noch neuerlich von Manchen nachgesprochen ist. Doch was sah dieser geistreiche Kunstrichter nicht damals zuweilen, um sein einflussreiches Urtheil geltend zu machen? So z. B. liegen ihm zufolge die drey vom Lichte geblendeten Apostel „in theatralischen Stellungen auf dem Boden.“ So heißt es S. 7: „Der Ausdruck des Vorwurfs in den Murrenden ist ganz roh und wild, und die Apostel, die nicht helfen können, sehen eher etwas einfältig aus, und machen durchaus keinen würdigen Eindruck“ u. s. w.

49) Ebenso macht es Rafael in andern Compositionen, z. B. in der unübertrefflichen *Madonna di S. Sisto* in Dresden.

60) Vgl. *GÖTTE's* „zur Farbenlehre“, I. Bd., S. 336, 337. *CREUZER's* Symbolik und Mythol. I. Th. Zweyte Ausg. S. 128 f.

51) Nach *LUC.* IX. 29, sprachen Moses und Elias mit dem Erlöser von der Vollendung seiner Bestimmung auf Erden. „Und da er betete, ward die Gestalt seines Angesichts anders, und sein Kleid ward weiß und glänzte. Und siehe, zween Männer redeten mit ihm, welche waren Moses und Elias. Die erschienen in Klarheit, und redeten von dem Ausgang, welchen er sollte erfüllen zu Jerusalem.“

52) Flor. Ausg. S. 84, Mail. S. 117. „*Il quale pare che tanto si restringesse insieme con la virtù sua per mostrare lo sforzo e il valor dell' arte nel volto di Christo, che finitolo, come ultima cosa che a fare avesse, non toccò più pennelli, sopraggiugnendogli la morte.*“ Ich sehe keinen hinreichenden Grund diese, auch vom Ab. *LANZI* (*Storia pittorica. Bassano 1795 — 1796. T. I. p. 405*) ohne Bedenken wiederholte, Nachricht zu bezweifeln, wenn man die Stelle, wie billig, von der Vollendung des Christuskopfes versteht. Ausgeführt wird freylich Rafael nach wohlbegründeter Malerweise, die „lichte Partie in Entfernung“ früher haben, als „die kräftigere des Vorgrundes“: aber daß er bey dem Retuschiren und Beendigen des Werks die letzte Hand zuletzt an das Haupt des verklärten Erlösers legte, finde ich so natürlich, daß das Gegentheil mich befremden würde. Diefs in Beziehung auf eine Erinnerung in der *Jen. A. L. Z.* 1816, No. 53, S. 419.

53) Florent. Ausg. S. 87, Mail. S. 130, 131. Verschiedene neuere Künstler haben Rafael's Leiche neben der Transfigurazion in Bildern dargestellt. *VEIT HANS SCHNORR* in Leipzig schon um 1800 (vgl. seinen Unterr. in der Zeichenkunst, S. 247 f., und den Umrifs dieser anziehenden Composition auf dem 59sten Folioblatt der Kupfer zu jenem Buche). Eine im J. 1803 in gr. Fol. geistreich ausgeführte Tuschzeichnung dieses Bildes, von der eigenen Hand des Künstlers, findet sich seit jenem Jahre im Kunstmuseum zu Dorpat. Später ist derselbe Gegenstand in einem größern Ölgemälde behandelt von *MONSIAU* in Paris; s. *LANDON's Annales du Musée etc. Tom. X. (1805) p. 101 f.* und das. den Umrifs, Pl. 49 et 50. Sehr unangenehmen Eindruck macht dort die Verkürzung des zurückgesunkenen Hauptes des edeln Todten. Überhaupt ist das Ganze, dem Umriss nach zu urtheilen, einige nicht üble Figuren abgerechnet, ein Spectakelstück, wie es einem Deutschen unmöglich zusagen kann. Außerdem hat bald nach Monsiau *BERGERET*, ein Schüler David's, Rafael's Tod noch einmal behandelt, „weniger glänzend, wie sein Vorgänger, aber nicht so französisirt“, heißt es in den *Franz. Miscellen, XVII. Bd. 3. St. (1806) S. 110.*

S. 9, Z. 1 v. u. ist für Madrid zu lesen Madrid; S. 21, Z. 6, für großser — weislich gemälsigter; S. 28, Z. 7, für Scheitels — Scheitel; S. 38, Z. 35, für welche — welches.