

Justi, Carl

Die Verklärung Christi Gemälde Raphaels in der Pinakothek des Vatikan

Leipzig 1870

Art. 154 o

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10997474-1

---

### Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Daten systemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

Art.

154

o

DIE  
VERKLÄRUNG CHRISTI.

GEMÄLDE RAPHAELS

IN DER PINAKOTHEK DES VATICAN.

EINE REDE

VON

CARL JUSTI.

---

LEIPZIG

F. C. W. VOGEL

1870.

Art. 154 <sup>a</sup>

Justi

1) Xerokopieren aus konservatorischen  
Gründen nicht erlaub

<36616919110010

S

<36616919110010

Bayer. Staatsbibliothek



199/474

( DIE  
VERKLÄRUNG CHRISTI.

GEMÄLDE RAPHAELS

IN DER PINAKOTHEK DES VATICAN.

EINE REDE

VON

CARL JUSTI.

---

LEIPZIG

F. C. W. VOGEL

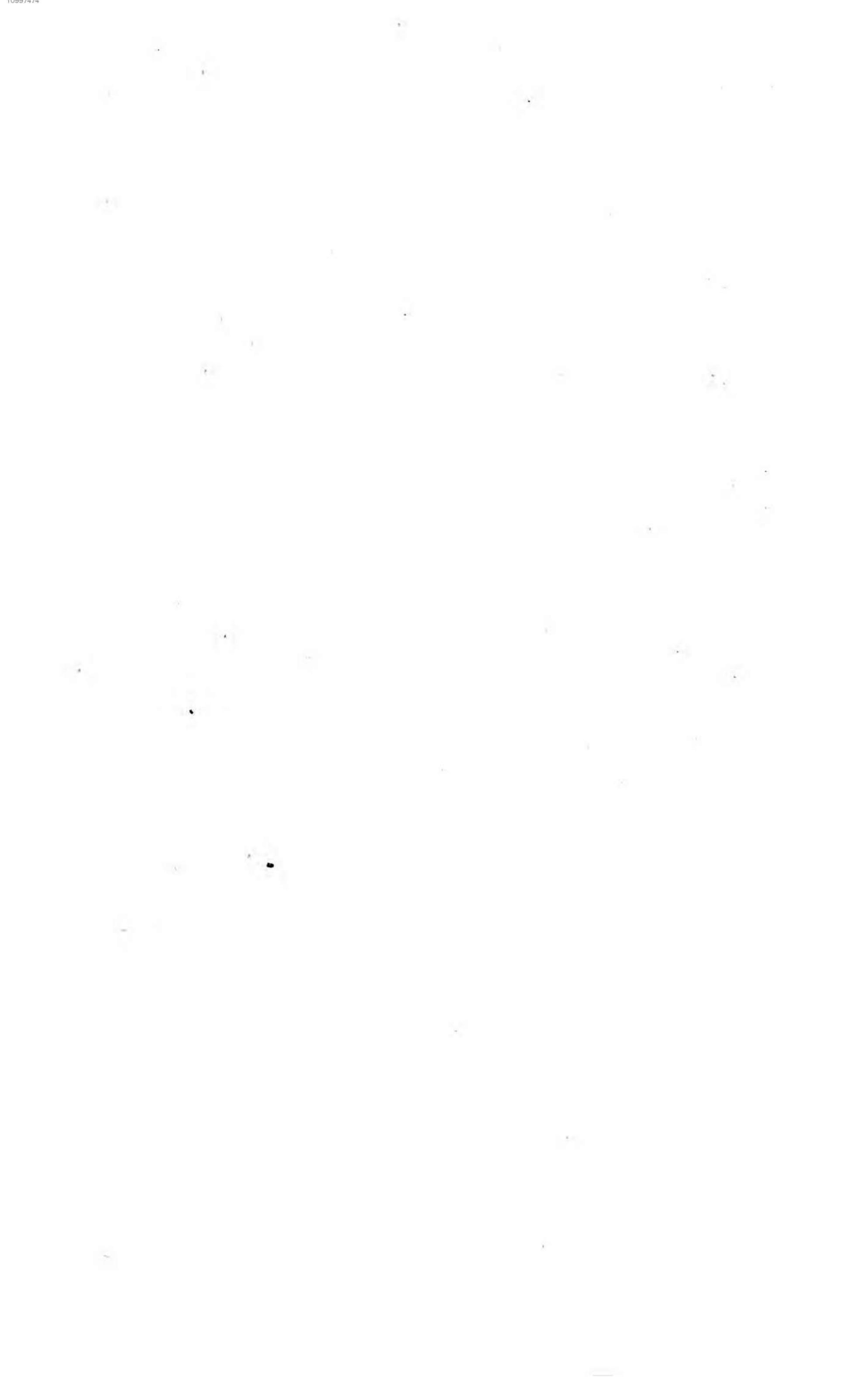
1870.



## INHALT.

	Seite
1. Raphaels letztes Gemälde . . . . .	1
2. Umstände der Entstehung des Bildes . . . . .	4
3. Der Dualismus der Composition . . . . .	10
4. Die Architektonik der Gruppen . . . . .	13
5. Ausdruck und Handlung . . . . .	15
6. Das Schreckbild des Besessenen . . . . .	18
7. Drei jugendliche Köpfe . . . . .	22
8. Bild und Idee der Verklärung . . . . .	24
9. Die Abwendung von der Welt in der Verklärung . . . . .	31
10. Die geistige Einheit und Harmonie des Ganzen . . . . .	35

---



Raphael's letztes  
Gemälde.

Es war im Monat April des Jahres 1520, in den letzten Tagen vor Ostern, als eine Kunde des Schreckens und Schmerzes sich über die Stadt Rom verbreitete. Die Leute vom Hofe des Mediceischen Pabstes, die Künstler, das Volk eilten nach einem Hause in der Region des Borgo, dessen Façade der Besitzer einst selbst entworfen hatte. Dieser Theil des Borgo ist längst zur Freimachung des Petersplatzes und seiner Colonnaden weggeräumt worden. In dem Saale, der seit Jahren die Werkstätte seines Schaffens gewesen war, sah man in jenen Tagen, nach römischer Sitte, die Leiche Raphael's öffentlich ausgestellt. Am Abend des Charfreitags, seines Geburtstages, war sein Leben zu Ende gegangen. Zwar war der Glanz der schöpferischen Flamme in den Augen erloschen, aber noch hatte die Zeit keine Furchen in die Züge eingezeichnet, noch umgaben volle dunkle Haarwellen das Antlitz. Und auch der Geist, so schien es, war noch in seiner aufsteigenden Bewegung dem Leben der Erde entrückt worden. Zu Häupten der Hülle stand ein grosses Gemälde aufgerichtet, dessen untere Hälfte nur erst entworfen war. Man konnte die Stelle bemerken an welcher der Tod der Hand den Pinsel entrissen hatte. Wann sollte es der Natur gelingen den Prometheusfunken zu finden, der in Stand setzte, diesen Pinsel wieder aufzunehmen?

Der Anblick des unvollendeten Werkes seiner letzten Tage schien dem allgemeinen Schmerz noch mehr Nahrung geben zu müssen. Nun empfand man, welche Gegenwart sich solange in das tägliche Leben verwebt hatte, man empfand es an der Leere,

die sich plötzlich um uns verbreitet, wenn etwas verschwindet, aus dem das geistige Dasein einen Theil seines edelsten Inhalts zog. Die Phantasie verlor sich in Betrachtungen der Dinge, die eine solche Kraft noch verheissen hätte. Warum ist das Werkzeug oft so zerbrechlich, dass es von seinem zu schonungslosen Herrn schon verbraucht sein kann, wenn er noch lange nicht alles gesagt hat was er der Welt zu sagen hatte. Aber es ist ja nichts seltenes im Weltlauf, dass die Dinge höherer Ordnung, die durch Jahrhunderte von Geist zu Geist forterzeugend wirken, dass das Ewige in seiner zeitlichen Existenz solchen plötzlichen Verfinsterungen durch die Zufälle niederer Ordnung unterliegt.

Indess das Gemälde zeigte nicht bloss den jähen Riss einer blinden, unbegreiflichen Macht in ein lebensvolles und zukunftsvolles Dasein. Es war in seinem Gegenstande etwas, das den Gedanken eine andere Richtung geben konnte. Ueber einer Scene menschlicher Qual und Hülflosigkeit, deren Grundlinien der untere Theil zeigte, erhob sich ein Bild, dessen Ausführung dem Meister noch verstattet gewesen war. Hier sah man eine lichte Gestalt schweben, das Haupt, den Blick, die Arme nach oben gewandt. War es ein prophetischer Zustand in dem Raphael diese Gestalt aufging, welche die Finsterniss und Abhängigkeit des Erdenlebens abgestreift hat und wie von einem Strom heiliger Sehnsucht getragen emporschwebt? Es war ein eigenes Zusammentreffen, dass in jener Stunde diess Werk sich im Atelier befand. So erhob sich nun über dem Tode in seiner trostlosen Realität das Bild einer andern Loslösung von der Zeitlichkeit, ein Bild geeignet die Schrecken des ersten Bildes aufzulösen. Keine menschliche Berechnung war hier im Spiel: die geheimnissvolle Macht welche über den scheinbaren Fügungen des Zufalls in unserem Leben waltet, die Vorsehung hatte die Transfiguration für Raphael's Katafalk bestimmt.

Betrachtete man dieses Werk, dachte man an den Lauf der hier geendet, so schien es manchem als sei hier nicht ein erschöpftes Licht ausgegangen, sondern eher als sei nur die

weitere Fortsetzung nicht mehr für diesen Schauplatz gewesen. Und die folgenden Zeiten verweilten mit Andacht auf diesem Vermächtnisse, denn man ist geneigt, in den letzten Augenblicken einer grossen Existenz Bedeutungsvolles zu suchen. Das Leben welches in seinen Anfängen in unabsehbaren dämmerhaften Ausichten sich hinauserstreckt in die Zukunft, dünkt uns in seinem Verlauf immer klarer und kürzer, bis die Stunde kommt wo seine lange Reihe zu einem Augenblick zusammenschwindet. Aber dem in dessen kleiner Welt die Breiten der Erde, die Höhen des Himmels und die Tiefen der Hölle beschlossen sind, dem Geiste werden die letzten Momente zu Momenten der Wahrheit, und Lichter entzündeten sich die blitzartig unendliche Räume erhellen. So steht die Transfiguration vor uns wie eine Abbeviatur der Menschheit. Ein Gespräch mit Dämonen und Heiligen; ein Finger weisend von den Banden zur Freiheit; eine Reise vom Abgrund zum ewigen Licht.

Und nicht bloss durch die Grösse ihres Inhaltes wendet sich diess Gemälde an die Menschheit in uns. Auch von Seiten der Form und der Kunst ist es mehr als irgend ein anderes Werk geeignet Betrachtungen und Besprechungen besonderer und allgemeiner Natur aus der Sphäre der Malerei zu veranlassen. Solche letzte prophetische Gedanken finden oft ausführende Hände die schon gelähmt sind: hier aber war die Kraft noch auf ihrer Höhe, welche einer Idee in der Welt der Sinne Existenz verleiht. Die Verklärung Raphael's eignet sich daher zu einem Versuch, wie man deren von Zeit zu Zeit machen sollte, beide Untersuchungen des Inhaltes und der Form zu verbinden, und indem man es wagt, die grosse Harmonie eines Kunstwerkes zu zertrennen, Betrachtungen an dessen mannichfache Elemente anzuspinnen, die sich, in concentrischen Kreisen gleichsam, vom Aeussern zum Innern, vom Körperlichen zum Geistigen hinbewegen.

\* \* \*

1\*



Die Umstände der Entstehung des Gemäldes. Liest man das, was von der Entstehungsgeschichte der Transfiguration berichtet wird, so kann man sich wohl vorstellen, wie Raphael, so wenig man von ihm sagen kann, dass er sich jemals gehen gelassen habe, doch Veranlassung hatte, sich diessmal mehr als anderswo zusammenzufassen, gleichsam alle ihm zu Gebote stehenden Geister um sich zu rufen, — so fern ihm auch der Gedanke lag, dass diess Werk sein Schwanengesang sein werde.

Seine letzte Arbeit waren die Entwürfe zur Geschichte der Psyche gewesen, die er schon längst dem Freunde Agostino Chigi für sein Landhaus in Trastevere versprochen hatte. Ein Werk dem selbst die ausführende Hand der Schüler und eine theilweise Uebermalung seinen Duft von Poesie nicht hat nehmen können. Es giebt kein heitereres Gedicht in der neueren Malerei als diese raphaelische Uebersetzung der alten Fabel des Apulejus. Wie die Amorettenschmetterlinge mit den geraubten Attributen aller Götter umherflattern, so treibt seine Kunst ihren anmuthigen Maskenscherz mit den Gestalten der alten Göttersage. Diese gravitätischen und gutmüthigen Götter, diese zürnenden und schmeichelnden Göttinnen, diese demüthigen und triumphirenden Schönen scheinen selbst ein schalkhaftes Bewusstsein ihrer poetischen Scheinexistenz zu haben, wie ja schon die alten Dichter ihren Gemälden jenes Götterwesens einige Lasuren von Humor aufgesetzt haben. Ihr Leben ist ein Bankett, die Luft die sie athmen und in der sie schweben, ein Aether von Liebe, Scherz und Spiel; und es wundert uns gar nicht, dass sie auf Wolken leben, so wenig ätherisch ihre Formen sind.

So hatten also doch die dazwischen gekommenen Jahrhunderte die Welt nicht bis zu dem Grade alt machen können, dass sie jenes goldene Zeitalter nicht hätte wiederfinden sollen, den sonnenhellen Glanz jenes griechischen Traums, die Vision einer klareren Luft, den Widerschein einer Welt, in der es Schmerz und Alter, Schuld und Tod nicht zu geben schien.

Die Deckenbilder der Farnesina sehen nicht aus wie ein Werk

des Endes; aber doch gab es manche die sich in ihren Erwartungen enttäuscht fühlten, und die schnell fertige Rede von einem Sinken seiner Kraft wurde gehört. Wirklich hatten die poetischen Gebilde Raphael's etwas gelitten unter der groben Verdolmetschung der Schüler mit ihren ziegelrothen Tönen und ihren wenig gewählten Formen. Raphael, in Anspruch genommen durch den Bau der Peterskirche und die Erforschung der römischen Ruinen, hatte keine Zeit mehr, Tagelang auf dem Gerüst zu stehen und Fresco zu malen.

Aber die Prüfungen und die Apotheose der Psyche sollten auch nicht sein letztes Wort sein. Eine Gelegenheit zur Widerlegung jener Reden gab der Auftrag des Cardinals Julian von Medici, des späteren Pabstes Clemens VII, der zwei Altartafeln für die erzbischöfliche Kirche zu Narbonne haben wollte. Die eine war dem Venezianer Sebastian, genannt del Piombo übergeben worden, zu der andern ward Raphael eingeladen. Es sind die Namenspatrone des Vaters und des Oheims des Cardinals, Lorenz und Julian, welche mit einer durch die Gewohnheit entschuldigten Freiheit am Berghange links angebracht sind, in Gestalt der beiden heiligen Diaconen dieses Namens. Sebastian, ein Schüler Giorgione's, hatte zuerst das venezianische Verfahren der Oelmalerei nach Rom gebracht; und Michelangelo, der immer versicherte, er sei ein Bildhauer und kein Maler und sich selbst durch grosse Thaten Lügen strafte, zog den Sebastian als geschickten Uebersetzer seiner Ideen in den venezianischen Farbendialect an sich heran. Er machte ihm auch Zeichnungen für die narbonner Altartafel, deren Gegenstand die Auferweckung des Lazarus sein sollte. Raphael bemerkte damals, Michelangelo ehrt mich, indem er einen Wettlauf mit ihm selbst für meiner würdiger erklärt, als einen mit dem Sebastian. Es war ein Wettlauf mit dem grössten Zeichner der neueren Kunst und mit einem geschickten Repräsentanten der ersten Coloristenschule damaliger Zeit.

Und in diesen Wettstreit trat Raphael ein in der höchsten Reife seiner Kraft.

Die Erscheinung der Deckenbilder Michelangelo's in der si-

stinischen Capelle war von so überwältigender Wirkung gewesen, dass selbst der Meister der Disputa und der Schule von Athen sich einen Augenblick lang kaum gegen diese gewaltigen Gestalten halten zu können schien. Einigemale war es als habe der Urbiner etwas von seiner eignen Natur an eine fremde aufgegeben, ohne doch dem titanischen Florentiner ganz in seinen Zauberkreis folgen zu können. In dem Zimmer des Heliodor sieht man wie ihn die Gestalt des Schöpfers geradezu verfolgt. Sie erscheint ihm in dem feurigen Busch, in dem Opfer des Noah, in der Jacobsleiter und sie lässt ihn nicht los in dem rächenden Engel und in den Aposteln welche den Attila zurückschrecken. Aber bald zeigte sich, dass er nur Studien machen wollte an Michelangelo wie er sie an der Natur machte, und dass er in solchen Studien nach gewissen Elementen der Rede suchte, die ihm zum gewaltigsten Aussprechen seines Eigenen noch fehlten. Die Vision des Ezechiel ist ein erhabeneres Bild des Göttlichen als es Michelangelo geschaut hat. Vergleicht man den umbrischen und den florentinischen Raphael mit dem späteren römischen, so scheint es, als ob er ohne den dämonischen Reiz Michelangelo's kaum diese Gewaltigkeit der Formen und diese Macht der Lebensäusserung gefunden haben würde. Vergleichen wir aber diese seine letzten Werke mit denen seines zeitweiligen Vorbilds selbst, so kommt es uns vor, als ob des Florentiners oft herbe, räthselhafte, ja gegen die Natur gewalthätige Kraft eine so zu sagen auf halbem Wege stehen gebliebene Entdeckung gewesen sei, bestimmt, erst bei Raphael mit jenem Maasse, jener Harmonie und jener Klarheit des Ausdrucks vermählt und durch sie temperirt zu werden, welche sie unter der Schönheit Scepter zurückführte.

In den Cartons zu den Teppichen mit den Scenen der Apostelgeschichte steht Raphael auf diesem seinem Höhepunkt, welcher zugleich der Höhepunkt der ganzen neueren Kunst ist. Ueber ihn selbst in Gedanken hinauszugehen ist bis jetzt noch Niemanden gelungen. Ohne diese Werke würde uns Raphael nicht so gross sein wie er ist, er würde nicht ganz offenbart haben was er ver-

mochte. Wo ist hier etwas zu vermissen von dem was giltig ist in der Grossheit der Form, in der Lebensmacht der Bewegung, in imposanten Contrasten des Michelangelo? Aber dies alles ist hier nur der Grund auf dem er sein Eigenstes aufgetragen hat: die Durchsichtigkeit der Seelensprache, die aus der Handlung hervorgewachsene Harmonie der Gruppen, die Musik der Linien. Es ist ein heroischer Stil den sich Raphael für diese Bilder des Heroenalters der Kirche geschaffen hat.

Diese Werke sind ein Beweis dass nicht die stürmische Jugend, sondern das Mannesalter die Zeit des schwungvollsten Schaffens, der Begeisterung entzündenden Wirkungen ist. Was für eine Zeit aber, was für ein Genius, die gleichzeitig solche Werke fanden wie die Farnesina und die Apostelgeschichten!

Aber diese Scenen waren bloss in farbigen Cartons als Muster für die flamännischen Weber ausgeführt worden. Die leichte Behandlung begünstigte vielleicht die Entwicklung eines grossen freien Stils. Aber als Raphael diese Scenen von so gewaltiger, ihn selbst vielleicht überraschender Wirkung fortsandte, mochte in ihm der Wunsch entstehen, einer Composition dieser Art den Werth meisterlicher Vollendung hinzuzufügen.

Die Transfiguration ist wie ein Nachklang der Cartons, wie ihr bekrönendes Schlussglied. Vielleicht durch den Gedanken mit Michelangelo in die Schranken zu treten ist hier die Erinnerung an seine machtvolle Zeichnung und an sein leidenschaftliches Wesen noch lebhafter als in den Cartons, aber er handhabt diese Sprache jetzt wie seine Muttersprache.

Das neue Darstellungsmittel, welches zu den in jenem Cyclus angewandten hinzutreten sollte, war das Colorit: die malerischen Wirkungen und die sorgfältige Beendigung der Oelmalerei. Raphael besass gewiss einen Farbensinn vom ersten Rang und hatte in einzelnen Bildern und in Theilen von solchen gezeigt dass ihm alle Wirkungen der Kraft, der Zartheit, der Harmonie zu Gebote standen, wenn er sie für nöthig hielt oder wenn er Zeit hatte, selbst im Fresco. Aber der Schwerpunkt seiner Werke lag ganz

in der Zeichnung. Selten hat er Motive der Beleuchtung und der Farbe zum dominirenden Zug, zu Trägerinnen der Melodie seiner Compositionen gemacht. In der Transfiguration scheint er diesen Darstellungsmitteln einen grösseren Antheil an der Wirkung zugebracht zu haben. Man hat vermuthet, dass er bei längerem Leben vielleicht jenem Zug der Zeit gefolgt wäre, in dem die Werke des Correggio und des Tizian liegen.

Zum Unglück kann man sich in diesen Fragen auf unser Bild nur zum Theil mit Sicherheit berufen. Die Ausführung des grössern untern Theils übernahm nach des Meisters Tode Julio Romano; dieser Theil tritt uns auf den ersten Blick ganz als sein Werk entgegen. Er hat gethan was er konnte, mit Ehrfurcht und Treue hat er Raphael's Zeichnung zu erhalten gestrebt, wie ein anvertrautes köstliches Vermächtniss. Aber ihm fehlte der Sinn für Farbe in auffallendem Maasse. Er war eine Natur ohne Feinheit der Empfindung, einer von denen, deren äusserliches Wesen sie schnell und unwiederbringlich auf den schlüpfrig abschüssigen Pfad des Manierismus lockt. Er strebte nach grösseren Wirkungen, indem er die gelernten Darstellungsformen ohne die Natur weiter zu fragen und ohne Gefühl der Wahrheit übertrieb. Seine Vollendung wird zur geleckten Glätte, seine Naturwahrheit zum Spielen mit Zügen des Genre selbst im Heiligenbild, sein Lächeln zum Grinsen, sein Grazie zur Buhlerei. Was auf die Transfiguration besonders Einfluss gehabt hat, war seine Maxime des Modellirens. Er schnitt jede Figur aus in haarscharfen Contouren und rundete sie mittelst einer grellen Beleuchtung, die an das künstliche Licht eines geschlossenen Raums erinnert. Seine Lichter sind brennend ohne warm zu sein, sein Schatten undurchsichtig und todt, die Mitteltöne fehlen. Er scheint für den Anblick aus weitester Ferne gearbeitet zu haben, und doch vermisst man bei ihm die Massen, welche durch eine gemeinschaftlich die Gestalten einer Gruppe gleichsam umhüllende Beleuchtung entstehen. Der sanfte Reiz den Gemälde durch jene Dämpfung der Töne erhalten, welche die Scene gleichsam in die Tiefe

der Wand zurücksetzt, geht hier gänzlich verloren, die Figuren rücken uns gleichsam auf den Hals.

Wir können Raphael's eigne, unermessliche Ueberlegenheit in allen diesen Stücken zum Glück ganz in der Nähe, in den Stenzen und sogar in demselben Saal, an der Madonna di Foligno beobachten. Aber gewiss ist, dass er seinen Schülern weder ein System und eine Technik noch eine Empfindung für diese Dinge mitgetheilt hat, wie diess Tizian in so wunderbarer Weise bei den verschiedenartigsten Talenten gelungen war. Sie blieben in diesem Stück ihrer eigenen rohen Natur überlassen.

Es ist nicht zu sagen wieviel durch diese Ausführung dem Eindruck der raphaelischen Schöpfung geschadet worden ist. Wer sie aus Kupferstichen kennen gelernt hat, etwa dem geistreichen von Dorigny, findet seine hochgespannten Erwartungen gegenüber dem Original auf niederschlagende Weise betrogen. Fast ist es als sähe man eine Copie vor sich. Das Bild zeigt in sehr belehrender Weise, wie störend die Hand eines Menschen von rohem malerischen Sinn in einem Kunstwerk wirken kann, wo doch in so wesentlichen Dingen wie Composition, Form und Ausdruck kaum etwas verloren gegangen ist. Die Augen sind gar zu bestechliche Fürsprecher oder Anschwärzer bei der Einführung künstlerischer Gedanken in unsern Geist. Es ist merkwürdig, dass die vierfach vergrösserte im Jahre 1768 vollendete Mosaikcopie der Transfiguration in der Peterskirche im Grossen und Ganzen einen günstigeren malerischen Eindruck macht als das unglückliche Original.

Indess ist alles übrige so gross, dass diese Mängel der Schätzung des Gemäldes bei Zeitgenossen und Nachwelt wenig Eintrag gethan haben. In jener Zeit galt nach Vasari die Transfiguration unter Raphael's Werken für das berühmteste (celeberrimo), schönste und göttlichste. Die Urtheile der namhaftesten Kenner von drei Jahrhunderten treffen darin zusammen, dass diess Werk mehr Schönheiten enthalte als alle früheren, und eine neue Stufe eröffne, dass Raphael nirgends so nahe die Grenze der Vollkom-

menheit und des höchsten Ideals berührt habe. Freilich gab es schon zur Zeit Göthe's in Rom viele, welche die Transfiguration strenge tadelten und die Disputa das beste seiner Werke nannten. Es ist diess eine der ersten Anzeigen der erwachenden Neigung für den Stil der älteren Zeit. Es war Friedrich Schlegel der in seinen Briefen aus Paris (1808) wohin damals das Gemälde gekommen war, das bis dahin über dem Hauptaltar von S. Pietro in Montorio gestanden hatte, eine gehässige Philippica gegen dasselbe ergehen liess. Er tadelt die Wahl der dargestellten Seelenzustände, und den angeblich zu heftigen und theatralischen Ausdruck; die Transfiguration wird ihm hierdurch zu einem rechten Markstein des Abfalls von der Würde der kirchlichen Kunst. Wie es aber mit solcher Kunstkritik bestellt sei, sieht man auch daraus dass Schlegel seine Angriffe besonders gegen die obere Gruppe richtete, in der sich Raphael mit wahrer Selbstverläugnung dem altüberlieferten Typus angeschlossen hat, dem man in Italien auf allen Schritten begegnet in Werken des vierzehnten Jahrhunderts und weiter zurück.

Wahr ist dass die Transfiguration ein Werk ist, bei dem man wohl die Absicht wahrnimmt, etwas ausserordentliches hervorzu- bringen, und die Arbeit des künstlerischen Nachdenkens verfolgen kann. Es ist nicht bloss das Werk einer glücklichen Stunde, sondern auch anhaltender Ueberlegung und Reflexion. Der Ver- stand ist herbeigerufen worden und hat am Plan mitgearbeitet. Deshalb bietet sich das Werk so erfolgreich dar zu Versuchen der Zergliederung und der Uebersetzung in Gedanken.

\* \* \*

Der Dualismus der  
Composition. Darin hatte Raphael keine Vorgänger dass er mit der Verklärung Christi eine zweite Begebenheit unter einem Rahmen zusammenschloss, die in der evangelischen Erzählung gleich auf jene folgt. Während Jesus mit den drei Jüngern auf dem Berge verweilt, wird den im Thal zurückge- bliebenen Neun ein tobsüchtiger Knabe gebracht, Der Eindruck

der grässlichen Krankheit, die Bitten und Vorstellungen der Angehörigen, die vergeblichen Versuche der Heilung, das ist der Inhalt der Scene am Fuss des Berges.

Hier liegt nun der Punkt, auf den die Tadler von jeher gezielt haben. Der vielbesprochene Fehler, an welchem Abecedarius der Aesthetik ihre Regeln erläutern und den auch wirklich jeder zeichnende Knabe entdecken kann, ist diese Versündigung gegen die Einheit der Handlung. Zwei Apostel deuten wohl nach Christus hin; aber sie zeigen bloss die Richtung in der er abwesend ist: die obere Scene liegt ganz ausserhalb ihres Gesichtskreises. Deshalb sieht auch kein Auge nach der Höhe, denn es ist hier nichts zu sehen; sie ahnen nicht einmal was dort oben vorgeht. Und der Zweiheit der Handlung folgt die Zweiheit der Perspective und der Beleuchtung. Der Augenpunkt liegt das eine mal im Thal, das andere mal auf der Höhe; dort tritt das Licht von der linken Seite ein, hier kommt es von oben. Ist also die Transfiguration wirklich eine Zusammenheftung zweier Bilder die nur durch das lose und äusserliche Band der Zeiteinheit verbunden sind?

Aber sollte nicht eben die Auffälligkeit des Fehlers auf die Erwägung führen, dass dieser Fehler mit Bewusstsein begangen sein muss, und dass es Raphael ist der ihn begangen hat? Der grösste Meister aller Zeiten in der Composition kann dieses kühne Vergehen nur gewagt haben, weil er es für das unvermeidliche Opfer hielt ohne das er auf jene Hauptidee hätte verzichten müssen, und weil er Einheiten anderer Art zum Ersatz in Bereitschaft hatte.

Raphael fand vielleicht die Scene der Verklärung zu einfach für ein grosses Altarbild, jedenfalls aber nicht geeignet mit der buntbewegten Scene des Lazarus Sebastiano's in die Schranken zu treten. Bei dem Anschluss an den kirchlichen Typus war für eine Erfindung im grossen Stil der Tapeten kein Spielraum da. Auch liebte es Raphael in umfangreichen Werken eine möglichst reiche Tonleiter innerer Zustände vollständig durchzuspielen: hier aber sollte der Geist in der höchsten Spannung des Erhabenen

verharren, wie das Auge im hellsten Licht. Wenn er aber an die Disputa oder an die Assumption zurückdachte, wo über einer irdischen Gemeinde ein himmlischer Chor steht, so erschien die Verklärung ganz geschaffen, als eine solche höhere Handlung über einer irdischen Scene zu schweben. Sofort bot sich eine überraschende Beziehung zwischen den beiden gleichzeitigen Ereignissen dar. Die rathlosen Jünger konnten auf den zuverlässigen Helfer vertrösten und hinweisen, und der verworrene Anblick des Jammers und der Ohnmacht unten gab mit der Herrlichkeit oben einen Contrast, wie ihn die Kunst bis jetzt noch nicht dargestellt hatte.

Ueberlässt man sich diesen Erwägungen, so wird man sich eher mit Göthe wundern, wie man jemals an der Einheit dieser Composition zweifeln konnte. Die untere Scene ist eine Frage ohne Antwort; die obere ist wie ein Blick in das Sonnenlicht, wo das Auge nicht verweilen kann. Was wäre das Menschenleben ohne einen Durchblick ins Uebersinnliche? aber kann die Erhebung und das Schauen der Weihstunden zum alltäglichen Zustand werden? Und mochten beide Handlungen keine Ansicht und kein Bewusstsein voneinander haben, so mussten doch unfehlbar die bedeutungsvollsten Beziehungen in Auge, Verstand und Empfindung des Betrachters zwischen ihnen auf- und niedersteigen.

Es muss ein prophetisches Entzücken gewesen sein, welches Raphael bei dem Aufgang dieser Conception beglückte. Als sich die unüberwindliche Schwierigkeit der Ausführung herausstellte, musste er sich darein ergeben dem Werk die Fehler seiner Tugenden zu lassen. Hätte er die wirkliche räumliche Entfernung dargestellt, so wäre die eine Scene zu einer Staffage des Hintergrunds der andern geworden, etwa wie in den florentinischen Fresken der sistinischen Capelle, wo z. B. bei dem Abschied des Moses in der Ferne der Berg zu sehen ist, von dem aus ihm der Engel Canaan zeigt. Die Wahl der Verhältnisse jener Doppelbilder wie die Disputa würde keinen Anstoss erregen wenn die obere Scene eine blosse Erscheinung wäre, ein Vorgang aus der

inneren Welt des Glaubens. Da sie eine wirkliche Begebenheit war, so schien sie nun freilich statt auf einem hohen Berg, auf einem zwölf Fuss hohen Hügel in ein paar Schritten Entfernung vorzugehen. Aber ihr wunderbarer Charakter schwebt doch auf der Grenze zwischen Vision und Geschichte, und die malerische Behandlung unterstützt diesen Eindruck. Die doppelte Perspective, und die dadurch vermiedenen Verkürzungen der Untenansicht liessen den Schluss von der Grösse auf die scheinbare Höhe und Entfernung weniger aufkommen. Kurz die gewählte Einrichtung ist die einzige bei der sich das Auge, das doch hier die letzte Instanz ist, diese gleichzeitige und gleiche Nähe tief im Thalgrund und auf der Höhe des Tabor noch am ehesten gefallen lassen wird.

\* \* \*

Die Architektonik  
der Gruppen.

Ueberlässt man sich bloss dem Eindruck der räumlichen, mathematischen Form, welche das Endergebniss der componirenden Thätigkeit des Malers ist, so scheint die Einheit des Ganzen und seine Gliederung freilich vollkommen. Die obere Scene ist eine der vollkommensten Pyramidalgruppen die es giebt; von der Basis in den knienden Aposteln, steigt sie auf in dem Gesetzgeber und Propheten und gipfelt in dem Heiland. Um die Weisheit in der Wahl dieser geometrisch regelmässigen Form grade hier zu verstehen, muss man sie vergleichen mit den zahlreichen Darstellungen auch der grössten Meister, die nach mehr malerischer Freiheit gestrebt haben. Die untere Scene ist der oberen wie ein massives Piedestal untergebreitet. In diesem Rechteck, dessen Kranzgesims gleichsam die Häupter der aufrechtstehenden Personen der hinteren Reihe bilden, lassen sich mancherlei Gliederungen unterscheiden. Eine Diagonale schneidet es in zwei Hauptgruppen, die der Juden und die der Jünger; die zurückweichenden Schattenpartien der Apostelgruppe sind die Folie für die vordringenden Köpfe der Galiläer. Beide Gruppen aber sind zusammengebunden durch die Gestaltung eines mittleren Kerns,

in welchem Raphael die furchtbarste, gorgonenhaft den Blick fesselnde Gestalt vereinigt hat mit den drei schönsten, jugendlichen Köpfen des Bildes. Endlich entstehen durch die Neigung beider Gruppen gegeneinander auch in diesem Piedestal pyramidale Ansätze. So beginnt mit der basisartigen Gestalt des auf dem Baumstamm sitzenden Apostels eine schräge Linie, die in den zwei auf den Berg weisenden aufsteigt bis zu dem auf den Kranken herabzeigenden Mann. Ihr kommt von der anderen Seite die Linie des Alten entgegen, welcher dem ihn rückwärts schleudernden Paroxysmus des Knaben sich entgegenstemmt. Die Composition dieses Theils der Transfiguration erinnert an die unter dem Namen des Spasimo di Sicilia bekannte Kreuztragung.

Es ist nicht zu sagen, wieviel dazu gehörte, um eine solche Versammlung von neunzehn dicht zusammengedrängten, lebhaft bewegten Figuren, in einem Tumult der verschiedensten innern Zustände begriffen, in ein so klares räumliches Gebäude zu verwandeln. Welche Masse z. B. von müssigen Körpern, Gliedern, Gewändern war hier zu verbergen, und so zwar, dass das einer jeden Figur gegebene Maass von Sichtbarkeit ihrer Rolle und deren Wichtigkeit angepasst war. Wie vielen Wiederholungen musste hier ausgewichen werden, um das Gesetz der Mannichfaltigkeit in Character und Alter, Stellung und Bekleidung, Geberde und Ausdruck zu beobachten. Wo dieses Gesetz verletzt ist, wie in den Armen der beiden hinaufzeigenden Jünger, die mit deren Köpfen und Körpern eine gerade Linie bilden: da ist der Fehler beabsichtigt und soll bedeutungsvoll sein.

Worauf man auch sehen mag, — die Ausfüllung des Raumes, die Abschliessung der grossen und kleinen Gruppen und ihre Bindung unter einander, das Gleichgewicht und die Unähnlichkeit der Massen, die Harmonie der Linien innerhalb der Gestalt und zwischen den Gestalten, — alle Probleme der Composition sind so gelöst, dass die Lösung als die natürliche, augenblickliche, zufällige Erscheinung der Begebenheit sich giebt; dass die mathematische Form zu einer räumlichen Analogie und selbst zum Symbol der

dargestellten inneren Vorgänge wird. Hier liegen tausend Künste verborgen, deren Wirkung wir mit einem Male empfinden; hier scheinen unendliche Versuche gemacht worden zu sein; aber das Genie löst solche Probleme in der Intuition eines Moments. Raphael, der einst mit dem einfachen, sanften Rhythmus Perugino's begann, hat mit immer steigender Kühnheit und Erfolg die Aufgabe sich gestellt, die höchste Bewegung des Lebens mit der Architectonik der Gruppierung und der Harmonie der Linien in Einklang zu setzen: nirgends aber war der Kampf zwischen Form und Leben grösser als in der Transfiguration, wo das künstlerische Maass mit solchen Extremen und mit einer solchen Aufregung der Handlung zu ringen hatte.

\* \* \*

Ausdruck und  
Handlung. In diesem räumlichen Schema nun, in dem die Composition sich Körper gegeben hat, sollte nach dem für die bildenden Künste geltenden Gesetze der Einheit der Zeit ein einzelner Moment aus der Zeitreihe der dargestellten Handlung zum Ausdruck kommen, doch sollte dieser Moment so gewählt sein, dass die Phantasie die ganze Reihe aus ihm herzustellen im Stande war.

Es würde aber oft die Kunst auf das unendlich Kleine beschränken heissen, dürfte man nicht jenes Gesetz mit Geist umgehen, indem man in den Punkt der Gegenwart auch Elemente der Vergangenheit und der Zukunft mit aufnimmt. Raphael deutete oft durch gewisse Kunstgriffe vergangene Zustände an, wie wenn er eine veränderte oder eingestellte Bewegung durch das flatternde Gewand angab, welches noch die früher ertheilte Richtung verräth. In Moses und Elias z. B., die jetzt in ruhiger Verehrung verharren, zeigen die wehenden Mäntel noch ihre Herabkunft vom Himmel. Ferner bemerkte Raphael, dass die Bewegungen sich stufenweise von dem Impuls im Geiste aus verbreiten. Die leichtbeweglichen Organe des Ausdrucks, Auge, Haupt und Hände eilen in einer neuen Bewegung voran, während die schwerbeweg-

lichen Organe der Ortsbewegung und des eigentlichen Handelns noch im vorigen Zustande beharren. In dem Weibe des Vordergrundes sieht man noch die gegen die Apostel gewandte leidenschaftliche Geberde flehentlichen Kniefalls, bei der ihr das Kleid von der linken Schulter gefallen ist; jetzt aber ist sie mittelst der Arme zu einer Action übergegangen, welche vorwurfsvoll und gebieterisch die Apostel auf die hülfefordernde Erscheinung lenkt.

Eine solche Vertheilung einer Figur an verschiedene Zustände, die sich in ihr durchkreuzen, oder verschiedener Stadien einer Handlung an die Figuren einer Gruppe dient gar sehr zur Belebung eines Bildes. Das erstaunliche Leben der unteren Scene beruht zur Hälfte darauf, dass ihr Moment als Ergebniss der Unterbrechung ganz anderer Vorgänge und Zustände erscheint.

In der Familiengruppe, ihrer zugförmigen Ordnung und vorstrebenden Haltung sieht man noch das hastige Heraneilen, welches durch das Antreffen der Apostelschaar bei der Wendung um die Ecke der Schlucht zum Stillstand gekommen ist. In der Apostelgruppe erkennt man noch die Versammlung zu ruhiger Betrachtung und Unterhaltung in dem schattigen Thale mit seinem kühlen Bach, aus der sie aufgestört sind. Da stehen sich beide nun für einen Augenblick gegenüber, im höchsten Grade aufgeregt, und doch wie festgebannt. Die Einen, voll ängstlicher Erwartung, wollen ihr Loos aus den Mienen und Bewegungen der Jünger herauslesen; ihr Auge scheint die helfende That herausziehen zu wollen durch die Magie des Blickes; während die Augen der Andern durch die plötzlich in ihre Mitte versetzte Erscheinung wie von einer schwindelnden Tiefe magnetisch angezogen werden.

Allein Raphael hat uns nicht bloss den Moment des ersten Zusammenstosses zeigen wollen, wenn er ihn auch in den Vordergrund stellte. Die hinaufzeigenden Finger setzen gescheiterte Heilungsversuche voraus. Auch die übrigen Momente der Verhandlung hat er an einzelne Personen ausgetheilt. Es ist noch das stürmische Nahen und die Ueberraschung des ersten Acts oder

die Exposition; es ist die beredte Schilderung und das bekümmerte Flehen, das Herbeiziehen der Entfernten, die prüfende Beobachtung, die menschliche Sympathie und die zweifelnde Berathschlagung der Mitte; es ist aber auch schon das resignirende Achselzucken, die schmerzliche Enttäuschung, die ungeberdige Verzweiflung und die hoffnungweckende Beruhigung des Schlussaktes.

An dem sitzenden Alten mit dem Buche ist noch die kauernde Geberde des Lesens erkennbar, aus der ihn das Geschrei des Tob-süchtigen aufschreckte. Der, welcher den letztern hält, sei es der Vater oder ein Hüter, drückt sein Entsetzen über den so eben empfundenen Stoss des Paroxysmus aus, indem er die Lippen zusammenbeisst, die Stirnhaut in die Höhe zieht, und mit weit aufgerissenen Augen den gleichen Eindruck in den Gesichtern der Apostel lesen will. Jener Alte in der Mitte, der sich zu dem Kranken herabneigt, hat den scharf- und vielsehenden, bedenklichen aber antheilvollen Blick des Arztes. Das Paar in der linken Ecke oben, mit Zügen voll sanften Ernstes, scheint, wie die noch so eben gefalteten Hände andeuten, den Versuch einer Gebetsheilung gemacht zu haben. Der daneben Sitzende hat ihnen das Vergebliche dieses Versuchs gezeigt und sie auf Christus hingewiesen; der vor ihm Stehende wiederholt dieselbe Geberde den Galiläern gegenüber. Hoch aufgerichtet, den weiten Mantel stattlich um sich geschlagen, steht er da als der einzige, der nicht beobachtet, forscht, zweifelt, sondern ruhig, stark in seiner Ueberzeugung einen Hoffnungsanker darbietet in dem Blick nach oben. In dem verdorrten Gesicht des Alten endlich, der aus dem Hintergrund auftaucht, ist das menschliche Gefühl eben so erstorben wie der Glaube an das Eingreifen einer höheren Macht. Die ganze Geschichte, um die er sich bekümmern soll, scheint ihm eine verdriessliche Wiederholung von Dingen, die ihm längst abgeschmackt und widerwärtig geworden sind. Es ist Judas.

In der Darstellung so mannichfacher Zustände erkennen wir den grossen Meister der Seelensprache, der uns stets das Innerste seiner Gestalten krystallhell durchsichtig macht. Auch im Aus-

druck bezeichnet die Transfiguration ein Aeusserstes das Raphael gegeben hat. Man hat die Thalscene melodramatisch, die Geberden der geblendeten Jünger theatralisch genannt, — wahrscheinlich weil man eine beredte Geberdensprache nie gesehen hat, die im Norden eine todte Sprache ist, die kaum auf der Bühne gesprochen wird, während sie in Raphael's Vaterland Natur war.

\* \* \*

Alle hier versammelten Bilder innerer Regungen Das Schreckbild des Besessenen. aber gehen von einem Mittelpunkte aus, von der Gestalt des Besessenen, die wie ein fallender Stein im Wasser alle diese Wellenkreise aufgeregt hat. Diese Gestalt ist ohne Zweifel die grässlichste die in Raphael's Werken vorkommt. Dächten wir uns sie würde jemanden gezeigt, der alle Werke Raphael's konnte ausser diesem letzten, er würde vielleicht dessen Urheberschaft für undenkbar erklären. Die Augen treten unheimlich auseinander, aus dem aufgerissenen Mund erschallt thierisches Gebrüll, das menschliche Antlitz, der Spiegel des Geistes, ist entstellt durch gewaltsame Verzerrungen: ein finsternes Gegenbild der Schönheit und Anmuth.

Die Aufnahme einer solchen Gestalt in ein Werk der hohen religiösen Malerei ist von Einigen streng getadelt worden. Die Kunst, in diesem Ton mögen sich Raphael's Gegner etwa vernehmen lassen, sollte uns mit einer innern Heiterkeit und Erhebung beglücken, indem sie aus den zerstreuten Goldadern der Natur und in der Erinnerung an eine vollkommeneren Welt ein Ideal der Grösse und Schönheit zu entdecken und zu bilden trachtete. Das Bild der Nachtseite der moralischen Welt und der Formenwelt aber gestalten zu wollen, dazu sollten sich die grossen Herrscher im Reiche der Grazien nicht verirren. Als Guido seinen heiligen Michael für die Kirche der Kapuziner in Rom malte, da stellte er sich die Gestalt des Erzengels in der Phantasie fest, aber er lehnte es ab, die Idee der Hässlichkeit in dem

Teufel auszudrücken, da er sie selbst in Gedanken fliehe und nicht festhalten möge. Fiesole, der Maler himmlischer Reinheit und Freude, wurde in den infernaln Scenen seiner letzten Dinge zum Fratzenmaler; aber dem, dessen wilde Einbildungskraft die Welt durch die gewaltigsten Visionen des Satanischen entsetzte, Michelangelo, wollte die Seligkeit, der Friede, die Verklärung auf seinen Ruf nicht erscheinen. Das Gemüth, ja die Züge werden ergriffen oder angesteckt von allem, dem sie Einlass verstatten, mögen es Engel sein oder Teufel; denn die Bilder sind im Innern nicht wie der Wein oder das Gift im Glas, sondern wie das Blut in den Adern, sie sind ein Theil des Lebens.

Am wenigsten, würden diese Kunstrichter fortfahren, sollte die Kunst unsere Einbildungskraft martern mit Dingen, für die unsere Nerven so reizbar sind, dass sie auf der Leinwand den durchdringend peinlichen Eindruck der Wirklichkeit machen. Solcher Art sind die unwillkürlichen Verdrehungen der Züge und Glieder bei Gehirn- und Geisteskrankheiten. Aber es kommen Zeiten, wo die Kunst in dem, was das reine Gefühl flieht, bis dahin ungekannte Reize aufsucht. Nachdem sie das Erfreuliche verbraucht und sich vielleicht an ihm versündigt hat, „lechts sie nach Bitternissen.“ Die starken Reize des Hässlichen und Gemeinen, des Bösen und Verzerren verdrängen Schönheit und Adel, Güte und Anmuth. So sollen selbst die Seligen, nach Origenes, von Zeit zu Zeit der Harmonie und Ruhe des Himmels überdrüssig sich entschliessen, das mit den beissenden Zusätzen des Schmerzes und der Sünde gewürzte Leben der Stoffwelt wieder aufzusuchen. Aber diese Lehre ist für ketzerisch erklärt worden.

Mit einem Wort, die Erscheinung des Tobsüchtigen in der Transfiguration ist die Ankündigung der hereinbrechenden Auflösung der alten wahren Kunst. Raphael gleicht einem Stern, der in böser Stunde aus seiner Bahn geschweift ist.

Diesen Anklagen würde schwerer zu begegnen sein, wenn das Grässliche in seiner grausigen Wahrheit hier für sich selbst wirken sollte. Aber es giebt Fälle, wo die Kunst Dissonanzen

als Mittel für höhere Zwecke gebrauchen kann, um sie in männlichere Harmonien aufzulösen. Dann können solche Bilder des tiefsten Leidens, zu dem die Menschheit herabsinken kann, zu Symbolen des Bösen werden, der Widernatürlichkeit seiner Herrschaft, des Abscheus, mit dem es seiner Heilung widerstrebt. In der Transfiguration versinnlicht uns die Kunst die letzte Staffel der Scala, zu der die Menschheit sich erheben kann: jene Gestalt bezeichnet die unterste Stufe, zu der sie herabstürzt.

Aber Niemand wird es gegeben den Tabor der Verklärung zu schauen, der nicht durch das Grauen des dunklen Thals hindurchgegangen ist. Als Dante im wilden Walde des Weltlebens verirrt, sehnsüchtig nach dem Berge blickte, den die Sonne der Wahrheit bestrahlt: da ward ihm eröffnet, dass er einen Umweg einschlagen müsse. Dieser Weg ging durch den Ort —

ove udirai le disperate strida,  
vedrai gli antichi spiriti dolenti,  
che la seconda morte ciascun grida.

So möchte man sich Raphael vorstellen, als er von der heiteren Märchenwelt Griechenlands und den Wolkensitzen seiner Götter zu einem anderen Berg sich hinwandte, der von einem anderen Lichte erleuchtet ist. Jener „heitere Götterorden“, der ihn eben noch heimgesucht hatte, sank wieder in seine Götterdämmerung zurück, und der ewige, eherne Grund des Schmerzes trat zu Tage, auf dem die neuen Götter stehen.

Will nun der Künstler verhindern, dass das Grausen, welches er braucht, materiell wirke, so kann er dem Peinlichen dadurch die Spitze abbrechen, dass er den Eindruck der Thatsache in den Augenzeugen ebenfalls in sein Bild aufnimmt. Raphael pflegt ohnehin in reichen Compositionen die Beziehung auf den Mittelpunkt nicht bloss durch Darstellung der verschiedenartigen Betheiligung der Mithandelnden, sondern auch durch Darstellung der ungleichen Wirkungen eines Ereignisses in den Zuschauern auszudrücken. Wie allem Thatsächlichen durch irgendein Medium, z. B.

die Sprache oder selbst die Zeit, eine Dämpfung der Farbentöne und eine Milderung der scharfen Contouren zu Theil wird, die es zur poetischen Auffassung vorbereitet, so verändert sich der Eindruck des Schrecklichen, wenn es aus fremdem Innern zurückgestrahlt wird: die Thatsache kommt uns nicht zu ohne das mit dargestellte Echo. Der Anblick einer Leiche ist ein hohler und trostloser Anblick: in Rembrandt's Grablegung weht der Moder der Todtengruft, und die Gestalten und Geberden des Handwerks ziehen vollends die Hülle von der Verwesung ab. Aber in Raphael's Grablegung im Palaste Borghese ist die Wirklichkeit des Todes nur der dunkle aber verschleierte Grund, über dem eine Welt der Seele, voll trauernder Gedanken und heiliger Wehmuth aufgeblüht ist.

So ist es auch hier. Es ist wahr, alles führt uns in dieser Scene immer wieder zurück auf den Punkt, den wir flohen, alle ihre psychischen Erzitterungen gehen von den Zuckungen dieser schrecklichen Gestalt aus. Aber es sind nur so viel Medien, vermöge deren dieser eine Punkt nur in so reich und geistig gebrochenem Licht an uns herantritt. Wie von ihm das ganze Spiel innerer Zustände und Regungen ausgeht, so hat sich die Religion, in deren Anfänge uns diese Scenen versetzen, auf die unzerstörbare Grundlage des Schmerzes gegründet, die Erlösung als den höchsten Weltzweck, das Mitleid als die göttlichste Tugend verkündigt.

Es darf indess auch nicht verschwiegen werden, dass Raphael selbst im Grässlichen ein Maass eingehalten hat. Diess wird man inne, wenn man das Gemälde nach einer Skizze des Rubens in der Galerie des Belvedere zu Wien daneben stellt. In diesem Bilde einer jesuitischen Teufelsbannung liegt Einer wirklich in schäumenden Zuckungen am Boden. Raphael hat dem Knaben, Dank den starken Armen seines Hüters, die aufrechte Stellung gelassen, das hohe Vorrecht und Symbol der Menschheit. Auch die geballten Fäuste fehlen, die freilich Symptome des hier dargestellten Zufalls sind. Selbst hinter den öden Verzerrungen scheint sich

noch wie ein Schatten eines Hülferrufs zu bergen, ein irres Suchen des Himmels mit den Augen und Armen.

\* \* \*

Drei jugendliche  
Köpfe. In der Nähe des Leidenden, im Centrum der Scene, hat Raphael drei jugendliche Gestalten zusammengestellt, die zu seinen schönsten gezählt werden, Erzeugnisse einer seiner glücklichsten Stunden. Es scheint als habe sein künstlerischer Takt für diese Masse von charakteristischen, leidenschaftlichen, bejahrten Köpfen ein Gegengewicht gesucht; eine Erholung des Auges vom Uebermass des Ernstes in jener Heitere, welche Schönheit stets um sich verbreitet. Dieses Dreigestirn sollte sein liebliches Licht über die rings starrenden Klippenhänge ergiessen, wie eine Oase in einer von Dämonen und Heiligen bevölkerten Wüste.

Einem rein dramatischen Gemälde, wo alle Figuren bloss zur Ausführung einer bestimmten Handlung, also immerhin als Mittel bestimmt und gedacht sind, fehlt etwas zu dem Unbedingten, Allgemeingültigen, Ewigen, das wir von einem Kunstwerke ersten Ranges erwarten. Nur beim Anblick des Schönen fühlen wir uns am Endziel, wir fragen nicht nach dem Wozu; denn Schönheit ist Selbstzweck. Sie ist wie eine grosse, ewige Wahrheit, die uns im Zusammenhang von Geschichtserzählungen und blossen Thatsachen begegnet.

Die Knieende im Vordergrund ist die Mutter des Knaben. In ihr ist ein Nachklang des knieenden Weibes im Heliodor. Sie steht gleichsam an der Pforte des Gebäudes, in dessen schreckliches Geheimniss uns diese gebieterische Geberde einführt. Sie hat etwas von dem majestätischen Wesen, das die Griechen einigen ihrer weiblichen Idealtypen ertheilten. Solche Gestalten voll Herrlichkeit und Majestät, wie Nachkommen eines herabgekommenen Königsgeschlechts, fand Raphael unter dem Volke Roms und seiner Umgegend, aus ihnen besteht der Chor in der Züchtigung der

Tempelräuber und in der Krönung Constantin's, dieselben mächtigen Bildungen kehren wieder im Burgbrand und in der Heilung des Lahmen.

Sie spricht in heftiger Aufregung, wie der geöffnete Mund anzeigt. Sie scheint zu rufen, Seht, dieser Blick, diese Laute sind die tägliche Erheiterung unseres häuslichen Herdes. Und Ihr könnt uns nicht helfen, Ihr die ihr Genossen des Messias sein wollt? — Aber so edle Züge verändert die Leidenschaft nur bis zu einer bestimmten Grenze; sie erscheint als schöner Zorn, der den Reiz noch erhöht.

Auch einen sehr jugendlichen Apostel hat Raphael unter diese Schaar von ehrwürdigen Männern versetzt, die durch Alter, Erfahrungen und Kampf gegen Welt und Fleisch verwettert und gehärtet sind. Seine glatte Stirn, die praxitelische Nase, die bartlosen Wangen, in denen sogar die Spur des Fingers der Grazien nicht fehlt, der etwas unbestimmt geöffnete Mund, die langen, über glänzende Schultern sich herabringelnden Locken geben ein Bild, das merkwürdig contrastirt mit seinen acht Genossen, — ihren von zentnerschweren Gedanken belasteten Brauen, ihren Stirnen, die von Betrachtungen über die chronischen Uebel des Universums gefurcht sind, ihren hohlen Augen, die in heilige Pergamente sich vertiefen. Er beugt sich zu dem Kranken hinüber mit jugendlicher Neugierde, die nicht ohne Antheil ist, aber noch zu unerfahren, um die Nachtseite des Lebens zu fassen; er scheint zugleich in einem unwillkürlichen Schauer die Schultern etwas heraufzuziehen.

Hinter der Mutter und gegenüber dem Apostel kniet die Schwester. Sie gleicht der Assunta in dem Gemälde des Vatican, das Julio zusammen mit Penni vollendete; sie erinnert auch an die Niobiden. Wie in diesen spricht das innige Weh durch einen so leisen Zug von Wehmuth, als scheue es sich, das schöne Antlitz zu entstellen. Sie allein gesticuliert nicht, auch spricht sie nicht; ihre flehentliche Bitte liegt bloss in dem Blick, der sich schüchtern und wie verstohlen zu den Männern gegenüber erhebt. In seine

tiefe Nacht ist dem Unglücklichen die Liebe gefolgt. Ihr reines sanftes Antlitz steht da wie eine Allegorie des Erbarmens, das sich zum Elend des Erdenlebens herabneigt. So stellte Dante in den Anfang der Hölle das Bild der Liebe, die ihrem schuldigen Gegenstand auch im ewigen Exil verbunden bleibt.

Allein es ist endlich Zeit, den beiden so beharrlich nach oben weisenden Armen zu folgen.

\* \* \*

Bild und Idee der  
Verklärung. Es war ein Bild Christi nicht in seiner geistigen und sittlichen Hoheit, wie er uns inmitten der Seinigen oder seiner Feinde geschildert wird, was Raphael hier zu finden strebt. Es war jene Herrlichkeit der äusseren Erscheinung, welche überwältigend zu den Sinnen spricht, und die Sinne dem Geiste unwiderstehlich nachzieht. Einst war die Ahnung des nun bald zu erfüllenden Ausganges so mächtig über ihn gekommen, dass mit dem Schleier der Zukunft auch der Schleier der Zeitlichkeit gefallen schien: von der Nähe des Ewigen und seinem Lichte überstrahlt, stand er einen Augenblick da, so wie ihn später der Glaube schaute: da öffnete sich die Geisterwelt und die drei Sterblichen sanken geblendet zur Erde.

Was fand Raphael in der ihm zur Verfügung stehenden Sprache, um uns diesen Moment zu erzählen?

Das Evangelium führte nur auf die Herrlichkeit des Lichts. „Sein Antlitz leuchtete wie die Sonne, seine Kleider wurden weiss als ein Licht.“ Ein solcher Glanz wäre, buchstäblich genommen, nicht darstellbar, in einem solchen Antlitz würden keine Züge zu unterscheiden sein. Aber jeder grosse Maler, er braucht nicht einmal in erster Linie Colorist zu sein, musste in den Worten die Aufforderung finden, zu zeigen was ihm vom Zauber des Lichts zu Gebote stand. Das System der Beleuchtung, das Raphael befolgt hat, verräth diese Absicht deutlich. Und wenn auch die Ausführung der Thalscene Julio angehört, so wird doch der Grund-

zug der Behandlung, das Uebergewicht des Schattens, mit des Meisters Plan nicht in Widerspruch stehen. In der Gruppe am Fusse des Berges, in den Jüngern am Boden des Gipfels, in den Propheten, in Christus ist ein stufenweiser Fortgang bemerklich vom stärksten Chiaroscuro zu immer lichterem Tönen, von einfachen, lebhaften Farben durch gebrochene bis zum weissen Licht hinauf. Die energische, sich aufdringende Körperlichkeit dort hebt den visionären Character hier.

Es ist wahr, die Lichtwirkung der Bergscene macht sich nicht so augenblicklich und sinnlich überwältigend fühlbar, wie etwa Tizian in seiner Verklärung in San Salvatore jenes Lichtwunder mächtig und glaubhaft darzustellen gewusst hat. Solche Geburten des Lichtes im Dunkel, wie die, in welcher Correggio's magischer Pinsel das Wort von dem Licht, das in die Welt gekommen, versinnlichte, lagen denn doch nicht mehr ganz im Bereich von Raphael's Kunst.

Dennoch, wenn man sich in sein Werk vertieft, so wird man allmählich gewahr, was ihm vorschwebte, und was er vielleicht nicht ganz so erreichte, wie er es geschaut. Dann wächst die Scene unter unsern Augen wunderbar: es ist keine lichte Wolke mehr, es ist der Blick in ein Wolkenreich; aus einer lichten Halbkugel von einer ins Unermessliche zurückweichenden Tiefe schwebt die Gestalt hervor.

Die Erscheinungen sollten von Christus unterschieden werden und doch an seinem Lichte theilnehmen und zugleich übersinnliche Wesen verrathen. Raphael gab ihnen wallende Gewänder von atlasartig changirenden Farben; von blassgelb durch lila bis zum bläulichen Grau und immer tieferen Violett. Diese Töne harmoniren mit den Farben der Wolken, es sind die Töne einer Gewitterwolke, die vom Mond mit seinem fahlen Licht übergossen wird; das Gegentheil von einem venezianischen Goldton. Christus allein erscheint ganz in Weiss; und er ist die einzige Figur des ganzen Bildes, an der ein weisses Gewand vorkommt.

Was Raphael unmittelbar nicht zu erreichen hoffte, suchte

er auf mittelbarem Wege zu ergänzen. Die Drei, die von dem Lichtglanz geblendet zurücksinken und die Augen beschatten, übertragen einen Theil vom Geschäft des Malers unsrer Phantasie. Diese mag denn jenes Schauspiel vollenden, welches in Petrus den Wunsch hervorrief, es für immer zu fesseln. Der eine hat, ein Bild dumpfer Ehrerbietung, mit dem Antlitz den gekrümmten Leib zur Erde gekehrt; Petrus schien den Anblick ertrotzen zu wollen, er setzte die Breite des Gesichts dem Glanz aus, aber Lider und Hand müssen eilen die Augen zu schützen; der Ausdruck des Johannes zeigt den ruhigeren, freieren Affect der Bewunderung, daher ist seine Geberde anmuthiger als die der Genossen.

Noch auf andere Weise wollte Raphael zu unseren Sinnen sprechen. Er liess den Heiland in übernatürlicher Grösse erscheinen, verglichen mit dem Gesetzgeber und dem Propheten, und diese grösser als die Jünger, obwohl es nach der Stellung im Raume umgekehrt sein sollte. Dann aber zeigte er Christus einige Fuss über dem Boden schwebend, ohne Anhalt im Texte der Erzählung. Man würde bei dieser Gestalt, für sich betrachtet, eher an die Worte denken: Er ward aufgehoben zusehends. Wirklich hat ein Florentiner aus Raphael's Composition ein Bild der Himmelfahrt gemacht; dieses Fresco befand sich im Cimiterio von San Miniato. In Tizian's Gemälde, in dem seines Lehrers Gian Bellino im Museum von Neapel, in dem des Girolamo Savoldo u. A. findet sich dieser Zug nicht, aber in sehr alten Darstellungen steht Christus in der Mandorla und die Büsten der beiden Propheten sehen aus Wolkenöffnungen hervor. Raphael glaubte vielleicht diese letztern durch das Schweben als Ankömmlinge aus dem Jenseits bezeichnen zu können; Christus aber musste über sie emporgerückt werden.

Poesie und Kunst haben von Altersher das Bild des Schwebens geliebt, und das Göttliche dadurch versinnlichen wollen, dass sie die menschliche Gestalt mit dieser Fähigkeit ausstatteten. Das Aufsteigen, das Verweilen, das Fortschweben in der Luft gewährt

die Anschauung eines Zustandes, einer Bewegung, die dem Menschen versagt ist und contrastirt mit dem mühsamen Process seiner Fortbewegung, die man ein fortwährend aufgehaltenes Fallen genannt hat, ein Bild des Lebens, das ein fortwährend aufgehaltenes Sterben ist. Des Menschen Bewegungen sind an den Erdboden gebunden, aber das Streben über die Schranken seiner Natur hinaus ist ein Grundzug seiner Natur. Auch sein Geist ist an die Stoffwelt gefesselt; aber die wahre Weisheit heisst ihn nicht Gedanken des Staubes denken, sondern sich des Denkens ewiger und göttlicher Gedanken würdig machen.

Bedenklich war beim Wunderbaren immer das Ueberschreiten der Linie, welche die Poesie von der bildenden Kunst trennt; denn die Augen sind ungläubiger als die Ohren. Es liegt etwas Verletzendes für den Verstand oder das Bewusstsein der Gesetzmässigkeit der Natur in dem Bilde eines „wie eine bewegliche Flamme“ aufsteigenden Menschen. Wenn spätere Maler bei solchen Wundern in den Umstehenden das entsetzenvolle Erstauen über eine physicalische Monstrosität ausdrücken, so setzen sie dadurch den Gegenstand der Verehrung herab, und der Schwebende war nicht weit entfernt von dem Eindruck eines indischen Gauklers.

Die wahre Kunst wird uns aus der Sphäre der Natur und ihrer Gesetze zu entrücken und in eine ganz andere Welt zu versetzen suchen. Es ist das Durchscheinen seelischer Zustände in den Organen seelischen Ausdrucks, welches uns innere Wunder ahnen lassen muss, angesichts deren es ein Geringes scheint, dass die Materie dem Geiste etwas über das gewöhnliche Maass hinaus folgt. Das Schweben soll als blosser Steigerung einer bedeutenden Geberde erscheinen; als blosser Fortsetzung einer sprechenden Bewegung des Körpers, welcher der Würde der geistigen Situation nachkommen will; als wunderbarer Zusatz zu jenem Blick nach oben, zu jener Erhebung von Haupt und Hand, welche dem Menschen so nahe liegt, wenn er das Göttliche denkt, wofern ihn nicht die Erinnerung an seine Unreinheit in den Staub wirft. Der

geistige Gehalt dieser höchsten Gestalt des Gemäldes ist es also, auf den wir zuletzt hingelenkt werden.

Kann man den Versuch wagen, dem Worte Verklärung einen allgemeinen Begriff unterzulegen? Es soll im Leben mancher Menschen Momente gegeben haben, wo in ihren wohlbekanntem Zügen wie ein fremdes Wesen erschien, das die Gewohnheit vertraulicher Annäherung zurückstieß, als hätte man eine fremde Person mit einer bekannten verwechselt. War es ein höheres Wesen, ein Gott oder ein böser Geist, der aus dem Gesicht uns anblickte, über es hinschwebte? Verklärung ist eine solche vorübergehende Verwandlung nach der lichten, göttlichen Seite hin.

Man hat gesagt, jeder Mensch schwanke zwischen seinem Urbild und seinem Zerrbild. Das Urbild (die Alten würden es den Dämon nennen) das auch der Reinste und Thätigste im Lauf seines Lebens nur aus dem Groben formt, hat in solchen Momenten gesiegt; das wahre Selbst, das in dem äusserlichen und nichtigen Thun des Alltagslebens sich verhüllt, durchleuchtet die Erscheinung. Solches sind die Momente, in welchen dem Genius seine Werke aufgehen, wo der Wille die Gedanken der That und der Selbstverläugnung findet, deren Erhebung das ganze Leben trägt, wo der Geist mit dem Schicksal und der Ewigkeit Gespräche hält, wo sich der Vernunft das Licht entzündet, welches Welt und Leben aufhellt, wo das Gefühl des Daseins so lebhaft ist, dass die Füße über die Erde zu schweben scheinen. Und so werden denen, welche reines Herzens sind, Momente vergönnt, wo ihnen der Gedanke und die Nähe des Göttlichen aufgeht, also dass der Strahl einer höhern Welt auf ihrem Antlitz zu glänzen scheint.

Ein solcher Moment wäre dann in der evangelischen Erzählung sinnlich ausgemalt. Jesus, der vertraute Meister, der Freund, wird den Jüngern plötzlich zu einem fremden Wesen; wie ein Gebilde aus Licht und Luft schwebt er empor, strahlt wie ein Gestirn; der Saum einer höhern Welt scheint die Erde zu berühren; die Gegenwart des Ewigen, das Echo seiner Stimme ist dergestalt in seinem Antlitz ausgeprägt, dass das Sterbliche ver-

schwindet, wie nach dem alten Glauben der Mensch stirbt, der Gott gesehen hat.

In dem ruhigen, geraden, fast heitern Blick Christi liegt weniger eine momentane Entzückung, als ein erhabenes, zuversichtliches Erkühen: da wo andere Augen sich schliessen oder erblinden müssten, scheinen diese Augen sich zu erweitern, um die Fluten jenes Lichtoceans unaufhaltsam einzulassen. Aber ein solches Erkühen kennt nur das sonnenhafte Auge. Es ist die Stimme vom Himmel die so eben erschallt ist. Auf diese göttliche Stimme antwortet Christus mit diesem Blick. Jener blendende sonnenhelle Glanz seines Antlitzes war nur die wunderbare Umschreibung dieses seligen Blicks, ein Schimmer der inneren Herrlichkeit. So soll nach der Legende das Antlitz der heiligen Elisabeth in der Andacht gestrahlt, und ihre Augen sollen sonnenhell geleuchtet haben.

Die Arme, in welchen das Emporstreben der Gestalt am wirksamsten zum Ausdruck gekommen ist, breiten sich aus, indem sie jenem erwidern den seligen Blick wie begrüßend folgen. Raphael hat den glorificirten Christus öfters mit erhobenen Armen dargestellt, bald wie in mildem Segnen, so in der Disputa, bald mit einem fast schreckhaft machtvollen Wesen. Dann nähert sich seine Gestalt der des Jehovah in der Vision des Ezechiel. Hier ist es als wolle der Ewige mit diesen ausgebreiteten Armen den ganzen Himmel fassen und dem tief unten knieenden Propheten zuschleudern, den sein Auge aus dieser Höhe auf dem kleinen fernen Planeten erspähte. Man gedenkt hier wie Michelangelo in seinen Bildern des Schöpfers die ausgereckten Arme zum Ausdruck des schöpferischen Werde machte.

In unserem Bilde drückt die Geberde nicht ein Segnen aus, überhaupt keine Beziehung auf die Menschen, denn Christus sieht nach oben. Auch ist es kein Gebet. Wenigstens müsste es ein Gebet sein ohne begrenzten Gegenstand: dieser Geberde wäre jede andere Idee unwürdig, als die, welche in dem Worte jenes morgenländischen Weisen liegt, der seinem Schüler erzählt:

— Ich war bei Gott, er hat mich eingeladen,  
 Zu wählen eine mir von seinen Wundergnaden:  
 Zu wandeln in der Luft, zu gehen auf dem Meer,  
 Zu sehn Unsichtbares, und solche Dinge mehr.  
 Ich aber wählte mir von allem diesem nichts  
 Und war zufrieden mit dem Schein des Angesichts.

(Rückert.)

In dem Blick und der Geberde liegt ein Zustand ausgedrückt, wo so zu sagen die entgegengesetzten Farben der Erhebung und der Ergebung in dem Lichte reiner Seligkeit verschmolzen sind. Eine solche Verschmelzung lag wirklich in der evangelischen Idee der Verklärung. Es war eine Ahnung des Endes, in der sich sein Geist über die Schranken des irdischen Daseins erhob; und man hat wohl gesagt, dass es Momente des Gebets gebe, wo der Tod fast als eine freie That des Herzens erscheinen würde, als ein nur längeres und vollkommener erhörtes Gebet. Dinge, deren Geschehen lange Zeit braucht, werden in Augenblicken tief verborgener, ausserordentlicher Zusammenfassung der Seele im Voraus ahnungsvoll vollbracht: so hat Christus hier im Geiste den letzten Feind niedergeworfen und die Siegespalme ergriffen. Man kann in seiner Gestalt mit ihren ausgebreiteten Armen eine ferne Anspielung an das Bild des Gekreuzigten sehen. In Giotto's Transfiguration tragen seine Hände die Wundenmale; bei Fiesole steht er mit grad ausgestreckten Armen auf dem Berg der Verklärung. Wie sich in dem johanneischen Evangelium die Kreuzigung zu einer Erhöhung, das Sterben zur Verherrlichung verklärt, so wurde in der kirchlichen Kunst das Crucifix, welches einst als ein Bild grässlich entstellender Körperqual sanctionirt war, allmählich zu einem Bilde reinsten geistigen Duldens veredelt, — zu einem Bilde des Leidens, „welches wie ein Gebet, wie ein Brandopfer von der Erde zum Himmel aufsteigt.“

Jene Einheit von Ergebung und Erhebung ist die Heiligkeit. Es ist das Bild eines Heiligen, das Raphael hier erreicht hat. Es ist das Bild eines Menschen, der die Bände aufgelöst hat, die uns alle an die Welt ketten, das Bild jener Selbstentäusserung, welche

die Wurzel aller Wahrheit, Güte und Grösse ist, jenes Sterbens, welches die Geburt zum Leben ist, jenes Erlöschens des eigenen Willens, mit dem das Gemüth sich klärt und beruhigt zum Spiegel des Ewigen. Das Gewand flattert im Winde, die Locken wallen nach beiden Seiten, über der Gestalt liegt die tiefe selige Stille der Gottheit.

Die Hauptgestalt würde zu einsam hoch dastehen für die Harmonie des Bildes, wenn ihr nicht zwei verwandte Gestalten zur Seite wären. Es sind die Vertreter der alten Religion, welche hier dem Bringer einer neuen Ordnung huldigen. In ihrer Mitte steht er, wie ein Hoherpriester, dem allein die Pforten eines Heiligthums sich öffnen, während jene zufrieden sind, in dem wiedergestrahlten Licht seines Antlitzes die göttliche Nähe zu ahnen. Sie sehen an ihm hinauf wie Dante auf der Höhe des Berges der Läuterung zu Beatrice aufsieht, die wie ein Adler in die Sonne schaut. Und wie er in den von ihr zurückgestrahlten Glanz des Himmels blickt, wird er über das Menschliche hinausgerückt und verlässt die Erde.

\* \* \*

Die Abwendung  
von der Welt in  
der Verklärung.

Ist nun diese Erscheinung eine Antwort auf die dringende Frage, die dort unten gestellt wurde? Ist denn nicht jede Beziehung auf etwas ausser ihr abgewehrt? Die Noth der Erde ruft den Meister herbei, aber er ist mit andern Dingen beschäftigt; die drei Auserwählten sind ihm in die Einsamkeit gefolgt, um in die Geheimnisse der Zukunft eingeweiht zu werden, aber sie sinken betäubt zu Boden; die grossen Todten erscheinen, um mit ihm zu reden über seinen Ausgang, aber ihnen bleibt hier nichts als zu dem Verklärten verehrend aufzusehen. Er aber erhebt den Blick in seliger Weltvergessenheit zu der Geister-sonne, die nur ihm sich enthüllt. So ist also überall zwar das Niedere dem Höheren zugewandt, aber das Höhere vom Niedern abgewandt.

Aber diese Abkehr war ein Zug in dem Bilde voller Herr-

lichkeit. Raphael hat in einigen seiner erhabensten Werke das Letzte und Höchste in dem Ausdruck der Versunkenheit in eine hohe Anschauung gesucht, in welcher die Welt dem Menschen entrückt ist. Wo das Heilige sich uns offenbaren soll, da müssen wir selbst ihm verschwunden sein. Es erhebt und beseligt uns, nicht indem es uns das Antlitz zuwendet und die Hand entgegenstreckt, sondern wo es Hand und Auge von uns weg nach oben wendet. Die Welt wird gerettet und beseligt da wo sie sich vor dem Geiste in Nichts verliert. Ihr dringendstes Bedürfniss ist das Schauspiel eines Wesens, welches sie und ihre Bedürfnisse tief unter sich lässt.

Ein solcher Zug begegnet uns in dem Gemälde, welches man die Verklärung der heiligen Jungfrau nennen könnte. Auch in der Madonna des heiligen Sixtus bemerkt man jene auffallende Grösse der Augen, deren Eindruck noch erhöht wird durch ihren Abstand von einander und durch ihr dunkles Glühen, gleich als wenn sich dieses beweglichste Organ mit der Seele, deren Einfluss es am nächsten steht, wunderbar erweiterte. Die Sistina steht der Conception nach so hoch über allen andern Madonnen Raphael's, wie die heilige Jungfrau auf dem Bilde selbst über der Heiligen zu ihrer Linken. Das sonstige holdselige und mild herablassende Lächeln seiner Madonnen ist hier auf die heilige Barbara übergegangen; die holde Kindlichkeit seines Jesusknaben auf die beiden Engel. Obwohl sie dem Pabste Sixtus erscheint, tritt doch auch sie in keine Beziehung zu ihm, — wie z. B. die ebenfalls in einer Glorie erscheinende Madonna di Foligno sich ihren Verehrern zuwendet —; auch sie ist abgekehrt von allem Aeussern; in heiliger Träumerei verloren in das, was in diesem Moment vor ihrem Geiste steht. Ihr starrer Blick zeigt, dass der Gedanke, welche ihr halb dunkel vorschwebt, den Verheissenen auf den Armen zu tragen, für keine andere Idee, für keine Wahrnehmung, für keine Bewegung des Inneren Raum lässt. Es ist ein Gedanke, der die Seele mit den Schauern des Göttlichen durchbebt und weit über die süsse Vertraulichkeit hinausrückt. Und ebenso der

Knabe. Nur ist sein Blick noch ernster, noch grösser und glühender. Er scheint das Wesen der Welt zu durchschauen, in die er einzutreten im Begriff ist, das Loos zu ermessen, das sie ihm bereiten muss, wenn auch dahinter den Sieg. Aber er braucht sich zu keinem Entschlusse aufzuraffen. Wie ein grosses Schauspiel steht das im ewigen Rathe Verhängte vor seiner Seele — das er sieht und will. Es liegt eine Tiefe der Ahnung, eine Reife des Begreifens, eine Wucht des Willens in diesem Blick, die in dem Kinde unnatürlich erscheint und eben dadurch an ein übermenschliches Wesen erinnern soll.

Auch in früheren Darstellungen Christi begegnet uns ein verwandtes Motiv. Die Kunst hat in jenen ihren grössten Tagen auf zweierlei Weise unbedingte Ueberlegenheit, göttliche Erhabenheit dargestellt. Michelangelo schuf Propheten und Sibyllen wie Statuen von Göttern, ohne Gemeinde, in erhabener Einsamkeit. Nicht in einem bestimmten Inhalt der Thätigkeit liegt ihre Grösse, auch nicht im Ausdruck prophetischer Ekstase, oder der Gewalt über die Geister. Ihr Inhalt ist wie der einer Symphonie, nicht in Gedanken und Geschichten zu übertragen, aber doch ein Unendliches für den Geist. Das Ungemeine liegt in einer über unsere Erfahrung hinausgehenden Gewaltigkeit der Form, in der Grossheit des Gebahrens, in der Energie der Bewegung und der durch sie hervorgebrachten Contraste.

Für Teppiche derselben Capelle, an deren Gewölbe Michelangelo diese Wesen der Vorwelt gesetzt hatte, sollte Raphael die Geschichten der Apostel zeichnen. Es waren auch Lehrer der Welt, göttlich Begeisterte, aber nicht in einsam unnahbarer Erhabenheit auf Thronen der Ewigkeit, sondern im lebendigen Thun; ihre Superiorität sollte ausgedrückt werden in der sichtlichen Ausübung höchster geistiger Wirkungen des Menschen auf den Menschen.

In einigen dieser Cartons aber stehen die Apostel selbst einem noch Höheren als Gemeinde gegenüber. Es ist der wunderbare Fischzug und die Scene „Weide meine Lämmer“. Der Apostel

wird hier erst gemacht. Es ist das eine Mal der erste Aufgang des Glaubens und der Hingebung, das andere Mal die feierliche Beauftragung. Aber anders steht Christus den Aposteln gegenüber, als diese ihren Zuhörern. Die Apostel werfen die ganze Gewalt ihrer mächtigen Persönlichkeit, ihrer momentanen, leidenschaftlichen, absorbirenden Energie in jede ihrer Handlungen. Man denke an Paulus zu Athen und zu Lystra. Christus lässt jene Machtäusserungen über Geist und Natur nur wie im Vorüberschweben von sich ausgehen, er scheint diesen Dingen und selbst den Jüngern nur einen Augenblick zu schenken, nur einen flüchtigen Blick.

Im wunderbaren Fischzug ist es der Contrast zwischen der körperlichen Anstrengung der Fischer und der stürmischen Bewegung des vom Eindruck eines höheren Wesens niedergeworfenen Petrus, mit der stillen Ruhe der dem Knieenden gegenüberstehenden Gestalt. In ihrer sanften Geberde liegt etwas Ablehnendes, die Anzeige einer unermesslichen Kluft neben der unwiderstehlichen Anziehungskraft.

Aehnlich ist es in dem „Weide meine Lämmer“. Auf der einen Seite das Staunen über die Wiedererscheinung der verklärten Gestalt, das Verschlingen derselben mit dem Blick, das Hangen an seinem Antlitz, an seinem Munde, der Drang nach unmittelbarer Bezeugung der Liebe, durch Scheu zurückgehalten. Er aber, indem er die vorwurfsvolle Frage wiederholt und jene zukunftsreichen Worte daran knüpft, geht vorüber, nur halb ihnen zugewandt, wie ein Fremdling auf der Erde, wie ein Wesen, das ihre Bahn nur vorübergehend berührt, ein überschwengliches Gnadengeschenk wie ein Andenken, eine Locke zurücklässt, aber weitere Annäherung und Verständigung ablehnt; — wieder in der Doppelwirkung an sich reissenden Zaubers und fernbleibender, fernhaltender Hohheit.

Diese Gradation der Cartons, vom Volk zu den Aposteln, von den Aposteln zu Christus kehrt in der Transfiguration wieder in grossartiger Recapitulation.

Auch Michelangelo hat in seinem Alter Christus in dessen

höchsten Manifestation, als Weltrichter verherrlicht. Er hat Schaaren leidenschaftlich bewegter Wesen mit der ihm eigenen Energie in Gruppen gezwungen und diese Gruppen wieder an einen Mittelpunkt gekettet. Das Ringen nach dem neuen Leben, der Sturz in einen zweiten Tod, die Seligkeit und die Verzweiflung, und zugleich die athemlos gespannte Erwartung aller dieser Loose von dem Spruche eines Mundes, von dem diese ganze Aufregung des Universums ihren Ausgang nimmt: das ist auch eine Verherrlichung, im Geiste Bonarroti's, als Darstellung der höchsten Machtwirkung, wie bei Raphael als blosse Erscheinung. Als Erscheinung ist Michelangelo's Christus denen um ihn her gleich; seine Gestalt, sein Antlitz, sein Blick entsprechen keinem der Bilder, welche die Phantasie sich von ihm machen möchte.

\* \* \*

Die geistige Einheit und Harmonie des Ganzen. Sieht man noch einmal auf das Ganze, so bemerkt man wohl, dass der Anblick jener Herrlichkeit geeignet ist, die Zweifel zu lösen an der Erfüllung dessen, was da unten so heiss ersehnt wird. Eine solche Herrlichkeit kann nicht da sein ohne sich befreiend und beseligend zu verbreiten; wie die Sonne nicht am Himmel stehen kann, ohne dass es Tag ist. Und wenn die letzte Quelle alles Leidens die Leidenschaft, und die Wurzel der Leidenschaft die Selbstsucht ist, so wird da, wo im göttlichen Gefühl und Schauen das Selbst gebrochen ist, auch das Leiden verschwinden.

So entrollt sich Raphael's letztes Gemälde vor unserm Blick: zwischen den äussersten Enden der lichten Erhebung und des nächtlichen Sinkens, zwischen der Ekstase der Andacht und der Verzerrung des Wahnsinns, die breite Mittel- und Dämmerungswelt des eigentlich Menschlichen, mit seinem Schmerze und seinem Erbarmen, seinem Streben und seinen Schranken, seinem heftigen Verlangen und seinen erfolglosen Kämpfen. Es ist ein Anblick,

als hätte sich diese kleine Menschenwelt einst so stark bewegt, dass ein erdbebenartiger Stoss durch das Universum ging, der für einen Moment dort oben die Wolkendecke der lichten Himmelswelt zerriss, während unten der bodenlose Abgrund klaffte.

Jene beiden äussersten Punkte erstrecken ihren Einfluss tief in das Uebrige hinein. Der Leidende in der Tiefe, der Selige in der Höhe, der Krampf der krankhaften Bewegung hier, die wunderbare Erhebung dort, sie haben auch den andern Gestalten, die stufenweise von dem dunkeln zum lichten Endpunkte hinaufführen, jenen der Transfiguration eignen Character tief erregten Zustands mitgetheilt, den die Kunst der räumlichen und moralischen Oeconomie gemässigt, aber nicht beseitigt hat.

Dadurch ist sie allerdings fast der Gegenpol jenes anderen Werkes, das ihr so oft als Rival entgegengestellt worden ist, des Werkes, mit welchem Raphael seine Ankunft in Rom bezeichnete. Die Disputa war wie ein in vollen Akkorden ausklingender Schluss vergangener Jahrhunderte; die Transfiguration weist in die Zukunft. Darum wird schwerlich Jemand auf beiden Werken gleichzeitig mit Liebe verweilen. Der Schöpfer der Disputa erscheint uns wie Einer, der an der Pforte des Lebens das Universum durch das Medium jenes kindlichen Glaubens schaut der den Himmel offen sieht, und dem das Verhalten zum Unendlichen nur der feierlich ruhige Hymnus eines göttlichen Geheimnisses ist. Der Schöpfer der Transfiguration kommt uns vor wie ein Geist, durch den der Sturm der Welt hindurchgegangen ist, der von dem Kelch der Leidenschaften getrunken und mit allen Geistern der Wirklichkeit gerungen hat, aber der die selige Vision seines Anfanges wiederzufinden beschlossen hat. Er findet sie wieder, aber von einer steilen, schwer zugänglichen Höhe aus, und der glühende Blick, den er zu ihr hinaufsendet, verräth, dass der Geist schon an seiner zerbrechlichen Hülle rüttelt.

Wirklich hat Raphael den gewaltigbewegten, von Michelangelo's Geist berührten Historienstil der Cartons in der oberen Hälfte verlassen und ist zu dem uralten Typus der kirchlichen

Tradition zurückgekehrt. Bis auf die schwebende Erhebung ist in dem giottesken Fresco vom Jahre 1310 die räumliche Vertheilung der Figuren und die Action fast bis in jede Einzelheit dieselbe; nur dass dort mehr das schlaftrunkene Auftaumeln, als die Blendung durchs Licht dargestellt ist. Raphael fühlte, dass das Leben und die Freiheit des neuen Stils sich für diese Glorie nicht eigne. So ist der Contrast beider Theile zugleich der Contrast zweier Zeiten.

Daher waltet oben architectonische Symmetrie, unten die Freiheit der transitorischen Bewegung des Lebens. Unten jene dichte, die Figuren hintereinander aufthürmende Gruppierung der spätern Zeit, während oben alles weit und luftig auseinandergerückt ist. So tragen die Hallen einer grossen Basilica eine helle Kuppel, die über der Kirche des täglichen Cultus wie eine zweite Geisterkirche zu schweben scheint, in der das Getöse von unten verhallt.

Diese Scene ist gleichsam angeweht vom Hauch der Ewigkeit. In ihr steht die Bewegung stille, weil sich hier alle an einem Punkt befinden, wo kein Weiterdringen mehr stattfindet. Der Verklärte gegenüber der Gottheit, die Geister vor deren reinstem Wiederschein, die drei am Boden vor der Kluft, welche das Sterbliche von dem Uebersinnlichen scheidet. Und eine solche Schranke fehlt auch in der unteren Scene nicht. Wie das Göttliche der letzte und höchste Gegenstand ist für Gedanke und Gefühl; wie die Erscheinung Jesu ein Bild göttlicher Menschheit: so ist die Noth und der Schmerz der Erde eine nie ausgehende Aufforderung für die barmherzige That und ein stets verschlossenes Räthsel für den Verstand.

Allein so unübersteiglich die Schranken menschlichen Wissens und Könnens sind, so unerbittlich eingeschlossen der Mensch ist in die Endlichkeit seiner Natur und seines Geschicks: so unabweislich ist auch das Verlangen von diesen Schranken im Geiste frei zu werden. Aber es ist eine andere Perspective, eine andere Ordnung der Dinge, zu der jene Finger emporweisen, eine Ordnung, zu der von dieser Welt aus keine Brücke geschlagen ist.

Dieses Land wird das Fernglas des Sternkundigen nicht erspähen; die Gründe der Weltweisen werden uns seine Annahme nicht aufdringen, die Entwürfe der Weltverbesserer und die Träume der Schwärmer werden es nicht zu uns herabziehen. Aber im Geist thut sich uns ein Zugang auf. Es giebt eine Versetzung in eine Region, wo jene vergeblichen Qualen enden, wo jene bösen Fragen gelöst sind, wo die Freiheit und Seligkeit keine leeren Worte sind, wo der Geist in der Ewigkeit Anker geworfen hat. Zeitlich betrachtet, sind es freilich nur Augenblicke, aber ist denn die Ewigkeit etwas anderes als ein Augenblick?

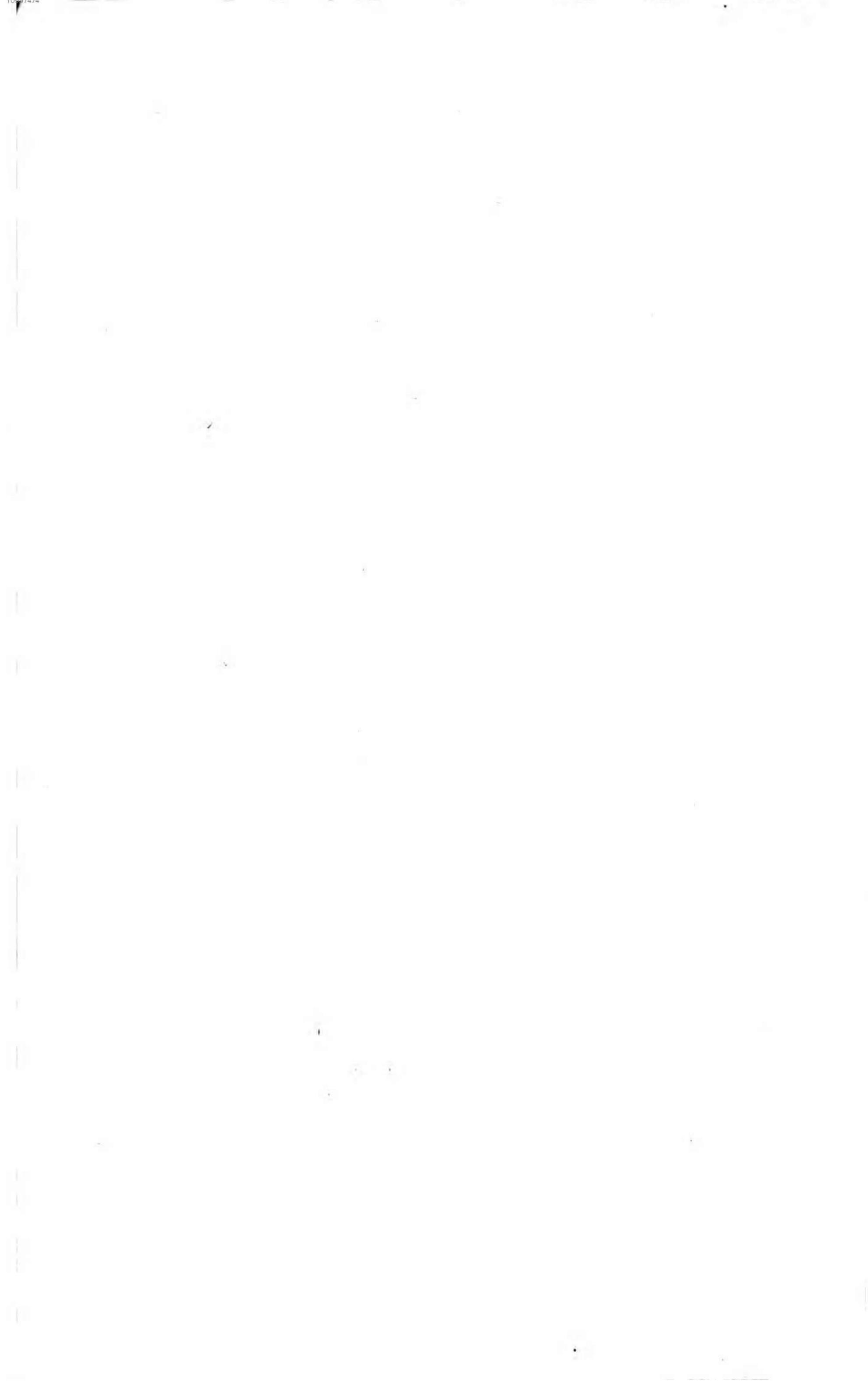
Die Kunst aber beschenkt uns mit Bildern, in welchen das was im endlosen Zeitlauf nie einheimisch wird in der Welt, zum sichtbaren Ereigniss geworden ist. Das ist die zweite Welt, die uns zum Trost und Ersatz für die Mängel der ersten gegeben ist. Ihre Bilder stehen über dem Leben, wie die Scene des Berges über der Thalscene. So tosen die Meereswogen noch eine Zeitlang hin und her, wenn der Sturm sich schon gelegt hat, und die ruhige Pracht des Nachtgestirns am Himmel funkelt.

Je nach der Richtung unserer Gedanken werden wir bei der Transfiguration gern in zweierlei Beziehung verweilen. Künstlerisch betrachtet ist alles einzelne Herrliche in ihr nicht so bedeutend, wie die Ordnung so widerstrebender Elemente zu einer grandiosen Harmonie, die Bewältigung dieses dämonischen Stoffes durch die Gesetze der Form. Das ist die beglückende Gabe der Kunst, die Laute, welche in der Natur und im Leben verworren durcheinander wogen, aufzunehmen, zu Tönen zu vereinigen, zur Melodie zu ordnen. Wieviel Tausenden ist es in der Nähe von Raphael's Werken gewesen, als ob das verstimmte Instrument der Seele sich wieder herstellte, und zerrissene Saiten wieder angeknüpft würden; als ob in seiner Gegenwart sich die Unruhe der aufgeregten Triebe stille, wie vor der Musik der Natur.

Aber die Erinnerung, dass er mit der Transfiguration sein Lebenswerk schloss, lenkt unsern Blick noch einmal auf die Hauptgestalt. Es giebt Momente im Leben, wo sich der Gedanke ein-

stellt, dass das Dasein auf seinem Höhepunkt angelangt sei. Und während der Sterbliche oft auch da, wo das Leben nur noch eine Kette von Schmerzen für ihn und eine Pein für andere ist, sich an diess Leben anklammert: so wird er in jenen Momenten sich fürchten vor der Leerheit in die ihm nun allgemach herabzusinken bestimmt ist; und wo der Strom des Lebens am höchsten geht, scheint es nicht so schwer zu vergehen. So hat Raphael, nach Vasari's Worten, nachdem er das Antlitz seines Christus vollendet hatte, den Pinsel nicht weiter berührt.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.







Verlag von F. C. W. VOGEL in LEIPZIG.

## WINCKELMANN.

SEIN LEBEN, SEINE WERKE UND SEINE ZEITGENOSSEN.

VON

CARL JUSTI.

Erster Band.

### Winckelmann in Deutschland.

Mit Skizzen

zur

Kunst- und Gelehrten-geschichte des achtzehnten Jahrhunderts.

Nach gedruckten und schriftlichen Quellen dargestellt.

Mit einem Porträt Winckelmann's.

gr. 8. 34. Bogen. geh. Preis 3 Thlr.

**Briefe von Friedrich v. Gentz an Pilat.** Ein Beitrag zur Geschichte Deutschlands im XIX. Jahrh. Herausg. von Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy. 2 Bände u. Reg. gr. 8. 1868. 5 Thlr.

**Jonekbloet's Geschichte der niederländischen Literatur.** Von Verfasser und Verleger des Originalwerkes autorisirte deutsche Ausgabe von Wilhelm Berg. Mit einem Vorwort und einem Verzeichniss der niederl. Schriftsteller und ihrer Werke von Dr. Ernst Martin. Zwei Bände. Erster Band. gr. 8. 1870. 2 Thlr. 20 Ngr.

**Handwerkslieder, deutsche,** gesammelt und herausg. von O. Schade. 8. 1864. Mit Titelbild. 1 Thlr.

**Koberstein, August.** Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Vierte verb. und völlig umgearbeitete Auflage. 3 Bände mit Register. complet. gr. 8. 1866. 10 Thlr.

**Köhler, Dr. Reinhold.** Herder's Cid und seine französische Quelle. gr. 8. 1867. 12 Ngr.

**Vischer, Wilhelm.** Die Sage von der Befreiung der Waldstädte nach ihrer allmäligen Ausbildung untersucht. Nebst einer Beilage: Das älteste Tellen-schauspiel. 8. 1866. 1 Thlr.

**Volkslieder, die historischen, der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert.** Herausgegeben durch die histor. Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften in München. Gesammelt und erläutert von R. v. Liliencron. Vier Bände und Nachtrag (die Töne u. das alphabetische Verzeichniss enthaltend). Complet. Lex. 8. 1865—1869. 14 Thlr. 15 Ngr.

**Wörterbuch zu Dr. Martin Luthers Deutschen Schriften.** Von Ph. Dietz. Erster Band. A—F. Nebst einem ausführlichen, die Eigenheit der Sprache Luther's behandelnden Vorworte, und dem Verzeichniss der benutzten zahlreichen Originaldrucke Luther'scher Schriften und Handschriften. 4. 1870. 5 Thlr. 20 Ngr.