

DAMIAN DOMBROWSKI · WÜRZBURG

GÖTTLICHES UND MENSCHLICHES IN RAFFAELS TRANSFIGURATION

Die Verklärung Christi zählt zu den «schwierigen» Sujets der bildenden Kunst. Zwar bürgerte sich im byzantinischen Kulturkreis, wo das Fest der Transfiguration seit spätantiken Zeiten zu den zwölf wichtigsten Kirchenfesten gehörte, schon früh ein bestimmter, wenig variiertes Bildtypus ein, der ununterbrochen tradiert wurde.¹ In der abendländischen Kunst liegen die Dinge jedoch anders, zumindest in den nachmittelalterlichen Epochen. Mit den besonderen Anforderungen, die das Thema an die künstlerischen Ausdrucksmittel stellt, waren die Grenzen des Darstellbaren leicht erreicht. Die Scheu, den verklärten Leib des Auferstandenen zu malen, war offensichtlich geringer als die, eine überzeugende Bildgestalt für den Prozeß der vorübergehenden Verwandlung zu finden. Die Stimme aus der Wolke und die Lichtnatur des Verklärten sind Phänomene, die sich bildlicher Repräsentation von vorneherein zu verschließen scheinen. Der lapidare Stil des biblischen Berichts – anders als bei den meisten Szenen des Lebens Jesu nimmt das Evangelium hier ja einen «alttestamentlichen» Ton an – schiebt jeder *erzählerischen* Ausbreitung einen Riegel vor. Trotzdem wurde regelmäßig versucht, die künstlerische Aufgabe mit den erprobten Mitteln der Historienmalerei zu bewältigen. Selbst unbestrittene schöpferische Begabungen mussten dort scheitern, wo sie sich über die Unsagbarkeit der Szene, die schon die Evangelisten überforderte, hinwegsetzen und den Anblick, den die Jünger selbst nicht ertrugen, wiedergeben wollten.

Die nicht sehr zahlreichen Gemälde, in denen bedeutende Künstler der Neuzeit die Transfiguration behandelt haben², lassen in der Regel eine

DAMIAN DOMBROWSKI, geb. 1966 in Münster/Westfalen, 1987-93 Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Politikwissenschaft an den Universitäten Würzburg und Münster. Seit 1990 freie Mitarbeit bei der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung». 1996 Promotion. 1997/98 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der TU Dresden, 1998-2004 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Würzburg, dort 2004 Habilitation. 2000 Verleihung des Hans-Janssen-Preises der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, seit 2005 Privatdozent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Würzburg. 2008 Rudolf-Wittkower-Gastprofessor an der Bibliotheca Hertziana, Rom, und Member des Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey.

tiefere thematische Durchdringung vermissen. Generell lassen sich zwei Darstellungstypen unterscheiden, denen sich die Maler angeschlossen haben. Die einen fassen das wunderbare Geschehen ganz in den Begriffen natürlicher Schilderung, betten es aber doch so in die Natur ein, daß diese einen metaphorischen Wert annimmt; bei Giovanni Bellini etwa übernimmt das Morgenlicht über den grünen Hügeln die Stellvertretung für die Lichtwerdung von Christi Gewand (die somit als Darstellungsproblem umgangen wird). Die anderen begegnen der Unerklärlichkeit des Vorgangs mit der Aufbietung von allerlei «Spezialeffekten»: Quellende Wolken, hervorschießendes Licht, vom Wind zersauste Draperien und Bärte ergeben nicht selten ein Bild des inneren und äußeren Aufruhrs. Das Transitorische steht im Vordergrund, Transzendenz wird – etwa bei Tizian oder Rubens – als vorübergehender Vorschein des Gewaltigen, Übermenschlichen, Grundstürzenden verstanden. Mitunter geraten diese Künstler in ihrem Anschaulichmachenwollen gefährlich nahe an die Grenze zum Peinlichen; nicht ohne Grund werden solche Werke von der Forschung meistens taktvollerweise ignoriert.

Das Thema wäre aus kunsthistorischer Sicht fast zu vernachlässigen, wenn es nicht *eine* signifikante Ausnahme gäbe: Raffaels Tafelbild der *Transfiguration* (Abb.) hat seit seiner Vollendung im Jahr 1520 höchste Bewunderung erweckt, in späteren Jahrhunderten jedoch auch herbe Kritik geerntet. Der künstlerische Wert dieses Gemäldes beweist sich nicht zuletzt darin, daß es so kontrovers diskutiert wurde. Schwierigkeiten bereiteten nicht die außer Frage stehenden zeichnerischen, koloristischen und technischen Qualitäten, sondern die ästhetische Zumutung, die seit dem Klassizismus immer wieder von seinen Betrachtern empfunden wurde.³ Raffael zerbricht in diesem Bild nämlich die Einheit von Zeit und Raum, um zu einer Interpretation des Geschehens «jenseits der Erzählung» zu gelangen. Die Geschichtlichkeit dieses Geschehens wird dennoch nicht vernachlässigt: Zum einen trägt der Künstler dem historischen Ablauf Rechnung – sogar der See Genezareth schimmert im Hintergrund, um den Ort als galiläisch zu kennzeichnen –, zum anderen gewinnt er dem Ereignis eine prophetische Deutung der eigenen Gegenwart ab. Im vorübergehenden Geschehen enthüllt sich ihm der bleibend aktuelle Kern, und er gelangt von der «historia» zum «ewigen Moment».

Giorgio Vasari hat das Richtige gesehen, als er schrieb, daß sich in der Figur Christi alle drei göttlichen Personen zeigten, und zwar «vereint in der Vollkommenheit von Raffaels Kunst»; seiner Malerei wird demnach ein revelatorisches Vermögen zugesprochen.⁴ Und tatsächlich wird gerade in der paradoxen Bildstruktur die Botschaft sichtbar, der sämtliche bildlichen Nacherzählungen notgedrungen hilflos gegenüberstehen: «Auf ihn sollt ihr hören.» – Wie Raffael bei der Konzeption dieses Gemäldes den Schritt von

der Sinnhaltigkeit der Ikonographie zur Sinnstiftung durch die Gestaltung vollzieht und damit – obwohl anfangs selbst im Fahrwasser der bloßen ›Schilderkunst‹ – vom *Inhaltlichen* zum *Künstlerischen* in einem viel umfassenderen Sinne findet, soll das Thema der folgenden Überlegungen sein.

Das unter der Bezeichnung *Transfiguration* bekannte Gemälde in der Vatikanischen Pinakothek ist das letzte, das Raffael vor seinem Tod am 6. April 1520 geschaffen hat.⁵ Trotz der enormen Arbeitsbelastung in seinen letzten Lebensjahren ist das Gemälde ausnahmslos vom Meister selbst gemalt.⁶ Schon dieser Umstand deutet darauf hin, daß Raffael seiner Aufgabe mit einem Interesse begegnet sein muß, das über das Übliche weit hinausging. Bei allen anderen Aufträgen seiner letzten römischen Jahre hatte er seine Werkstatt massivst beteiligt, nur hier nicht. Bereits Vasari hat suggeriert, daß in der *Transfiguration* Persönlichkeit und Werk ganz und gar miteinander verschmolzen seien, wobei künstlerisches und religiöses Vermächtnis schon durch die Wortwahl des Künstlerbiographen kaum auseinandergehalten werden können.⁷ Die *Transfiguration* soll während der Exequien an Raffaels Bahre aufgestellt gewesen sein⁸ – wußte seine Umgebung darum, wie sehr sich ihr Schöpfer mit diesem Bild identifizierte? Wie es scheint, erschöpfte sich das persönliche Anliegen, das Raffael in der *Transfiguration* verwirklicht hat, keineswegs darin, hier eine retrospektive Summe seines Schaffens zu ziehen. Vielmehr läßt es sich als in die Zukunft gerichtete, hoffnungsvolle Wegweisung auffassen, die von der Gegenwartsdiagnose ausgeht.

Der hier verfolgte ikonographische Ansatz ergibt sich aus einem kompositionellen Merkmal des Bildes, das die Geschichte seiner Würdigung und Interpretation bis heute bestimmt: jener eigentümlichen Zweiteilung, die ihm von jeher seinen irritierenden Stachel verleiht, weil sie als Bruch wahrgenommen wird. Die Taborvision selbst nimmt nur die oberen zwei Fünftel des Bildes ein. Christus ist in der Verwandlung gezeigt, den Synoptikern gemäß flankiert von Elias und Moses. Von seinen Jüngern hat er nur den älteren Jakobus, Petrus und Johannes mit auf den Berg genommen; die Verklärung geschieht vor ihren Augen, doch dem gleißenden Anblick können sie nicht standhalten. Die übrigen neun Apostel sehen wir im unteren, größeren Teil des Bildes bei dem vergeblichen Versuch, den besessenen Knaben zu heilen, beargwöhnt von einer erregten Volksmenge. Beide Ereignisse gehen im Bild gleichzeitig vor sich; in den Evangelien ist von dem ausgebliebenen Wunder freilich erst die Rede, als der Vater des Knaben Christus nach dessen Abstieg vom Berge davon berichtet: «Ich habe ihn schon zu deinen Jüngern gebracht, aber sie konnten ihn nicht heilen» (Mt 17,16). Die beiden Szenen bleiben formal merkwürdig unverbunden, und diese Unverbundenheit wird durch offensichtliche Gegensätze in der Licht-, Farb-, Figuren- und Raumbehandlung zur Widersinnigkeit gesteigert. Welche Beweggründe haben für diese einzigartige Bildform, die Raffael

nicht selten als Schwäche ausgelegt wurde, den Ausschlag gegeben? Was läßt sich aus ihr für die Aussage des Bildes gewinnen, was für die Beurteilung seiner geschichtlichen Stellung?

Das Bild entstand im Auftrag des Kardinals und päpstlichen Vizekanzlers Giulio de' Medici, der es wohl im Sommer 1516 bei Raffael in Rom bestellt hat, vermutlich für die Kathedrale von Narbonne, wo er im Jahr zuvor Bischof geworden war; Dokumente hierüber haben sich keine erhalten. Die Größe des ausgeführten Werks – es mißt über vier Meter in der Höhe – legt aber nahe, daß die Funktion als Altarbild von Anfang an feststand. Parallel dazu beauftragte der Kardinal den aus Venedig stammenden Sebastiano del Piombo mit einer weiteren Pala, welche die *Auferweckung des Lazarus* zeigt (heute London, National Gallery). Möglicherweise sollte auf diesem Wege eine Künstlerkonkurrenz inszeniert werden, zumal da Sebastiano für sein Bild von Michelangelo mit Zeichnungen versorgt wurde, die Auftragsituation also auf einen Vergleich der beiden führenden Künstler der römischen Hochrenaissance hinauslief.

Während Sebastiano sich sofort an die Arbeit machte, schob Raffael den Beginn der Ausführung immer weiter hinaus. Im Juli 1518 war die *Auferweckung des Lazarus* praktisch vollendet; von Raffael hören wir noch im Mai 1519, daß er zögere, seine Tafel in Angriff zu nehmen. Viel länger kann er freilich nicht mehr gewartet haben, denn der *terminus ante quem* steht mit dem 6. März 1520 – Raffaels Todesdatum – unverrückbar fest. Fast drei Jahre also hatte Raffael Zeit, sich über die Konzeption eines Gemäldes klar zu werden, über dessen Thema wir aus den Quellen bis zu seinem Tod nichts erfahren.⁹ Giulio de' Medici als Auftraggeber könnte dafür sprechen, daß anfangs nicht die Verklärung, sondern die Heilung des besessenen Knaben geplant war. Dann nämlich wäre die Medici-Allusion eindeutiger gewesen, basierend auf dem Wortspiel, das den Familiennamen mit Christus als Heiland, mit *Christus medicus*, in Beziehung setzt.¹⁰ Als solcher ist er in der *Auferweckung des Lazarus* dargestellt, und eine weitere Heilungsszene wäre als Pendantgemälde – auch im Hinblick auf den vielleicht beabsichtigten *paragone* – weitaus plausibler als die Taborvision.¹¹

Bei der Neukonzeption seiner Altartafel wurde Raffael von dem Gedanken geleitet, Christi Wirksamkeit gleichsam auf eine höhere Ebene zu verlagern. Dazu hat er ihn aus der Wunderszene herausgenommen, die somit zur Vorgeschichte der Heilung umgedeutet wird. Unten wurde auf diese Weise die Spannung gesteigert; oben jedoch zeigt sich der Gottessohn nicht mehr durch seine göttlichen Fähigkeiten, sondern in seiner Göttlichkeit selbst. Nicht die Wirkung, sondern die Ursache seiner Heilkraft wird dargestellt. Dafür fehlt sie jetzt im unteren Teil. Den Grund dafür spricht Christus nach dem vollzogenen Wunder selbst aus, als er den Jüngern ihre Kleingläubigkeit vorwirft.

Bestünde das Verbindende zwischen Oben und Unten nur in der Gleichzeitigkeit des Geschehens, wäre der Planungswechsel kaum zu erklären. Goethe sah in Raffaels *Transfiguration* eine inhaltliche Beziehung von Hilfreichem und Hilfsbedürftigen, Nietzsche die gegenseitige Angewiesenheit von apollinischem und dionysischem Prinzip verwirklicht.¹² Beide deuten eine thematische Begründung für die charakteristische Zweiteilung an, die sich auch auf die stilistische Seite des Bildes übertragen läßt. Theodor Hetzer hat Goethes Verteidigung der *Transfiguration* gegen den Vorwurf mangelnder Einheit dahingehend einschränken wollen, daß der Dichter damit nur den «denkenden Künstler» gewürdigt habe, nicht aber den gestaltenden; dem Arrangierten und Posierten des unteren Bildteils hingegen kreidet er einen Mangel an «naiver» Gestaltung und einen Überschuß an intellektueller Überlegung an.¹³ Doch dieses Zuviel des Komponierten, Inszenierten, Pointierten könnte auch gewollt sein, um es gegen die unfaßbare Einfachheit der oberen Zone abzugrenzen.¹⁴

Die sanfte Ausbreitung des Lichtes, der sachte Fluß der Draperien, die Milde des Ausdrucks im Antlitz Christi lassen die rhetorische Geschäftigkeit am Fuß des Berges als besonders wirkungslos hervortreten. Hier finden die dramatischen Gesten und Posen, das Rufen und Zeigen zu einem fast mechanischen Getriebe zusammen, das dennoch keine Hilfe verspricht. Die formale Selbstbefangenheit, der virtuose Leerlauf entsprechen dem gedankenlosen Herunterbeten exorzistischer Formeln. Und die vielen künstlichen Verbindungen, die zwischen den Figuren bestehen, können über die tiefe Zerspalttheit der Konfiguration nicht hinwegtäuschen: Ein größerer Gegensatz als der zwischen den Licht-Schattenklüften der unteren Zone und der gleichmäßigen Ausbreitung des Lichtes in der Gipfelregion ist kaum denkbar. Die Vielzahl der gegenläufigen Richtungen, der immer neu ansetzenden und wieder abbrechenden Geraden kontrastiert mit der zwanglosen Kreisformation, die immer schon Unendlichkeit in sich trägt, um den Verklärten: heillose Welt und Fülle des Heils.

Der Unterschied betrifft nicht nur die Darstellungstechnik, er wird zusätzlich bestätigt in der Wahrnehmung durch den Betrachter: In beiden Bildteilen sind biblische Historien dargestellt, doch allein dem oberen wird man inhaltlich von vornherein das Höchste zutrauen. Nur die Taborszene erfüllt den Anspruch, den Jacob Burckhardt an die Gattung gestellt hat: «Das Historienbild müsste immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein Vorgang aus einer mächtigen, fremden Welt; der Eindruck müsste da sein noch ohne das Sachverständnis.»¹⁵ Wir ahnen sofort, daß uns Christus oben in seiner Göttlichkeit vor Augen steht; unten hingegen sehen wir zunächst einmal nichts anderes als eine aufgeregten Menschenmenge, und solange wir den Text des Evangeliums nicht zu Hilfe nehmen, werden wir hier

auch nicht mehr erkennen. Schon mit dieser Unmittelbarkeit des Verstehens ist eine qualitative Aussage getroffen. Die Zerrissenheit des Bildes, sowohl in der Polarität der vertikalen Übereinanderordnung als auch innerhalb der unteren Konfiguration, versinnbildlicht wohl weniger die innere Verfassung des Künstlers als vielmehr die Lage seiner Zeit. Dieser Annahme liegt nicht ein Hineinspiegeln der historischen Ereignisse «von außen» zugrunde, sondern die Analyse der Komposition. Beginnen wir also mit dem Verständnis des Gemäldes «von innen»!

Die Bildfläche ist in Form zweier Kreise organisiert, eines größeren unten und eines kleineren oben; sie schneiden sich auf Höhe der lagernden Apostel auf dem Gipfelplateau des Berges. Nun stehen die beiden Kreise nicht in statischer Superposition zueinander, sondern gehen eine dynamische Interaktion ein. Mit der Figurenkomposition wird nämlich eine sehr entschiedene Führung des Betrachterblicks erzielt. Geht man davon aus, daß die Lese-richtung in einem Hochformat von unten nach oben verläuft, so ist die auffälligste Stelle im Bild die kniende Frauengestalt im rechten Bildvordergrund. Durch ihre Körper- und Blickausrichtung weist sie hinüber zur linken Bildhälfte, wo ein sitzender Apostel – vermutlich Matthäus¹⁶ – die Funktion einer zweiten Repousoirfigur übernimmt. In seiner Haltung biegt die Kompositionslinie um; über die zeigenden Arme der zwei Apostel hinter ihm wird sie diagonal emporgeführt, um dann über das rechte Bein Petri und die Figur des Johannes in den Kreis einzumünden, der die Figur Christi umfängt; auch die Anordnung der beiden Propheten ist der sphärischen Gestalt der Verklärungsszene verpflichtet. Über das linke Bein Petri wird der Blick sodann wieder hinuntergelenkt, wo der Bewegungsimpuls von der Figur des Vaters aufgenommen wird, der seinen kranken Sohn von hinten stützt. Die Krümmung dieser grüngewandeten Figur läßt die Bewegungsrichtung an ihren Ausgangspunkt zurückkehren: zu der hellbeleuchteten Knienden, die Vasari in seiner Ekphrasis als «figura principale», als Hauptfigur des Bildes bezeichnet. Nimmt man diesen kurvigen Verlauf zusammen, so hat Raffael seiner Komposition eine große Acht zugrundegelegt.¹⁷

Auf diese Weise erschließt sich, entgegen dem ersten Augenschein, doch eine formale Zusammengehörigkeit, in der sich ein inhaltlicher Zusammenhang kundgibt. Um seiner recht inne zu werden, fordert die Ikonographie der *Transfiguration* gebieterisch die Übertragung der «kanonischen Exegese» auf kunsthistorisches Terrain ein, ja mit dem Gemälde liegt im Grunde selbst ein früher Fall dieser ganzheitlichen Bibelauslegung vor, die sich erst kürzlich als überzeugende Methode empfohlen hat.¹⁸ Nur auf diese Weise kann ein Sinn zwischen den beiden Szenen erkannt werden, die einer handlungsmäßigen Kohärenz entbehren.¹⁹ Den Jüngern mißlingt das Wunder,



weil ihnen der bedingungslose Glaube fehlt. Die Rhetorik ihrer Gesten weist sie teilweise sogar als Skeptiker und Zweifler aus. Sie beschwören die Heilung, anstatt sie zu vollbringen. In einem Buch wird um Rat nachgesucht, der junge Patient wird inspiziert, man bespricht sich oder zeigt Mitleid – doch das Vertrauen auf die eigenen, menschlichen Kräfte führt zu keinem Ergebnis. Denn einzig der Glaube, so wird Christus sie im Matthäusevangelium zurechtweisen, kann Berge versetzen (auch den Berg, der sie im Bild vom verklärten Gottessohn trennt), und allein das Gebet – so sagt er bei Markus – vermag Dämonen auszutreiben.

Die beiden Jünglinge in liturgischen Gewändern, die am linken Bildrand vor dem Gipfel des Berges knien, haben offenbar den geforderten, bedingungslosen Glauben bewiesen. Als einzige werden sie offenen Auges zu Zeugen der Verklärung, weil sie sich dem Unverstehbaren ekstatisch überlassen, anstatt der Macht des Verstandes zu vertrauen – wie dies letztlich sogar Petrus tut, als er auf die Epiphanie vor seinen Augen nicht anders zu reagieren weiß als mit dem ‹vernünftigen› Vorschlag, drei Hütten zu bauen. Die Haltung der beiden Heiligen verrät völlige, selbstvergessene Hingabe, die sie zur Anschauung Gottes gelangen läßt. Wer mit ihnen dargestellt ist, war häufig Gegenstand wissenschaftlicher Spekulation. Genannt wurden Felicissimus und Agapit, die ihren Festtag mit dem der Verklärung teilen; Justus und Pastor, die Patrone der Kathedrale von Narbonne; Julian und Laurentius, die Familienheiligen der Medici; sogar Idealporträts des Auftraggebers und des Papstes sind vermutet worden.²⁰ Die vordere Figur in der goldorangen Dalmatika läßt indessen am ehesten an Stephanus denken, den Diakon der Jerusalemer Urgemeinde, der während seines Martyriums den Himmel offen und den Menschensohn in der Herrlichkeit Gottes sieht. Im Bildteppich der *Steinigung des Stephanus* in der Vatikanischen Pinakothek (1515/16)²¹ hat Raffael genau dies dargestellt. Auch dort hat Christus die Arme geöffnet; Stephanus – der dem Heiligen im Gemälde deutlich ähnelt – schaut ihn so, wie wir ihn in der *Transfiguration* sehen.²² Eine alte Bildtradition läßt Stephanus häufig neben Laurentius erscheinen, der auch hier an seiner Seite dargestellt sein könnte. Warum aber überhaupt frühchristliche Märtyrer? Der Grund mag in der Exegese der Taborvision durch den hl. Augustinus bestehen. Darin fällt nämlich unvermittelt der Satz: ‹Sunt enim beneficia Dei per Martyrem sanctum›²³ – hier wird die selige Schau zu einer sichtlichen ‹Wohltat› für den Erzmärtyrer Stephanus und seinen Begleiter.

In die untere Szene sind sicherlich Merkmale des verlorenen ersten Entwurfs eingegangen. Man sieht es den einzelnen Figuren und ihrer Anordnung noch an, daß für die Darstellung der Heilung die unvollendete *Anbetung* Leonardos (Florenz, Uffizien) das wichtigste Vorbild war²⁴; vermutlich sollte die Konfiguration ursprünglich um den wundertätigen Christus kreisen wie

die Könige und ihr Gefolge um den neugeborenen Erlöser. Nun ist in der Mitte ein Leerraum entstanden, und die Aufmerksamkeit der Apostel verschiebt sich ganz zu dem Knaben hin. Nun kam eine weitere Bildquelle ins Spiel: Eine Zeichnung der beiden Apostel, in denen wir wohl Jakobus d. J. und Philippus erblicken dürfen (Paris, Louvre), bewahrt die Bildidee von Masaccios *Vertreibung aus dem Paradies* – Raffael hatte während seiner Florentiner Zeit (1504–08) offensichtlich nach dem Fresko der Brancacci-Kapelle in S. Croce gezeichnet – , und auch hier ist der Sinn der Vorlage mit übernommen: Wie das erste Menschenpaar durch Ungehorsam von Gott getrennt wurde, so verhindert das Befangensein in menschlicher Eigenmächtigkeit, daß die Apostel den nötigen göttlichen Beistand erlangen.

Einen weiteren Hinweis auf ihren Mangel an Glauben gibt die Farbikonographie. Unten stehen sich, in den Protagonisten der Szene, Rot (im Mantel Jakobus' d. J.) und Grün (in der Tunika des Vaters) gegenüber, die traditionellen Farben der Liebe und der Hoffnung. Beides reicht nicht aus, um dem Jungen zu helfen. Dies vermag allein der Glaube, repräsentiert von der Lichtfarbe Weiß, die von Christus selbst ausgeht. Hier wird jede perspektivisch kohärente Raumvorstellung außer Kurs gesetzt, um die Gestalt Christi gegenüber den Propheten und den nochmals kleiner dimensionierten Jüngern auf dem Berge zu betonen. Er ist räumlich ungreifbar, inkommensurabel im wörtlichen wie im übertragenden Sinne, da sowohl irdischer Erfahrung enthoben als auch seine göttliche Natur enthüllend. Er nimmt aber eine Größe an, die sich dem Maßstab der unteren Figuren nähert – er befindet sich gewissermaßen, rein optisch gedacht, fast *über* der Szene des Vordergrundes.

Hier, zwischen den Jüngern und den Hilfesuchenden, entsteht ein Hohlraum in ihrer Mitte, in der Christus so schmerzlich fehlt. Dieser Hohlraum macht einerseits die unüberbrückbare Distanz zwischen den ohnmächtigen Aposteln und dem Objekt ihrer Bemühungen manifest; andererseits weist er darauf hin, was den Jüngern fehlt. Das Vakuum ist gewissermaßen der Platzhalter für Christus: Die Leere ruft die Fülle herbei; Christus scheint uns entgegenzukommen, um den Platz in der Mitte der von ihm gestifteten Gemeinschaft wieder einzunehmen. Dabei wird er sie ermahnen, an seine Sohnschaft zu glauben, die während der Verklärung von der Stimme aus den Wolken beglaubigt wird. Darauf macht Raffael durch die Darstellung der Audition aufmerksam: Christus hebt sein Haupt, er scheint in diesem Augenblick den Vater zu hören. Damit wird aufs genaueste die Dialektik von Zeigen und Verbergen registriert, die den biblischen Bericht kennzeichnet: Der Sohn zeigt sich als Gott, der Vater aber bleibt unsichtbar, indem das Gehörte außerhalb des Bildes liegt.²⁵

Dem Evangelientext zufolge wurde Christus bei seiner Verwandlung strahlend wie die Sonne. In der Altartafel ist das Licht um ihn im Begriff,

sich zu jener «nubes lucida» zu verdichten, die Christus und die Jünger überschattete (Mt 17,5). Mit der Lichtquelle hinter und dem leuchtenden Gewand an seinem Körper tritt uns Christus im Licht (des Vaters) und als Licht (der Welt) entgegen. Dem Sonnenhaft-Werden des Menschensohnes, dem Raffael mit der Durchlichtung der gesamten oberen Szene entspricht, wird unten ein Mondlicht entgegengesetzt: Licht und Beleuchtung. Aber nicht nur Sich-Verstrahlen und Bestrahlt-Werden stehen sich gegenüber, auch die intensiven Buntfarben der Apostel und die Tendenz zur Monochromie in der Taborvision werden miteinander kontrastiert.²⁶ Unter dem Bild des Mondes, dessen Sichel sich links unten auf dem Wasser spiegelt, werden die Nacht des Glaubens, in der die Jünger und die hilfeschenden Menschen verharren, wie auch die Umnachtung des Knaben beschworen. Für Theophil von Antiochien ist die Sonne das Bild Gottes, der Mond das des Menschen.²⁷

Ausgehend von der Mondsichel in Raffaels *Befreiung Petri* in der Stanza d'Eliodoro des Apostolischen Palastes, hat Jörg Traeger den Mond mit dem hl. Augustinus als Symbol für das Leiden der Kirche in den Zeiten der Verfolgung gedeutet.²⁸ Doch Augustinus zufolge strebt der Mond auch danach, sich mit dem Sonnenlicht zu vereinigen. Auf diese Weise vollziehe die Kirche die Passion Christi nach; sie stehe – so der Kirchenvater weiter – in einem Verhältnis zu ihm wie der Mond zur Sonne. Ein Bild des Leidens stellt in der *Transfiguration* der epileptische Knabe den Jüngern vor Augen: Seine Haltung ahmt die Statue des *Laokoon* nach, die seit ihrer Auffindung 1506 als das *exemplum doloris* schlechthin galt. In den Evangelien wird der Knabe als «mondsüchtig» bezeichnet; auf zugleich sinnfällige und hintergründige Weise hat Raffael in seinem Altarbild «luna» und «lunaticus» miteinander ins Verhältnis gesetzt.²⁹

In engster Beziehung zu dem besessenen Knaben steht die kniende Frau in Rückenansicht, die durch ihre außerordentliche Schönheit, ihre Position im Bildvordergrund und die extreme Helligkeit auf ihrem marmorgleichen Inkarnat hervorgehoben ist. Ihre Identifizierung als Maria Magdalena durch Rudolf Preimesberger³⁰ ist zweifelhaft, nicht nur aus Gründen der Farbikonographie.³¹ Die Rückenfigur ist räumlich und farblich von der hilfeschenden Menschenmenge abgesetzt; auch deren erregtes Sentiment macht sie sich nicht zueigen. Stattdessen geht von ihr – und nur von ihr – eine schneidend mahnende Kraft aus, die schon auf Christi harte Worte für die Jünger als «generatio incredula et perversa» (Mt 17,17) vorausdeutet: ein Gesicht nahe am Fluch.

Als einzige Figur der unteren Versammlung ist die Kniende mit ihrem Körper Christus zugewendet; zudem ist sie in Rot und Blau gekleidet, den traditionell Christus zugeordneten Farben.³² Schließlich spricht auch die

auffallende Nähe zu antiken Götterfiguren gegen eine historische Figur. Zu vermuten ist vielmehr eine Allegorie der Ecclesia selbst, welche die Glaubensschwachen vorwurfsvoll auf den konvulsivischen Zustand ihres, des Gottesvolkes hinweist. Die Darstellung der Kirche als «Mater Ecclesia» treffen wir in Rom schon in den Mosaiken der frühchristlichen Basiliken an; das Bild der Kirche als Mutter mit nährendem Busen ist schon in den patristischen Schriften anzutreffen.³³ In einem Altarbild hätte es das *decorum* verletzt, die Personifikation der Ecclesia auf diese Weise zu zeigen; die entblößte Brust wird daher kunstvoll verborgen, ohne auf sie zu verzichten.

Als Folge des epileptischen Anfalls rollt der Knabe seine Augen in die Höhe, die Blickrichtung divergiert. Als einziger aller neunzehn Personen scheint er zur Höhe des Berges emporzuschauen. In seinem ekstatischen Zustand wird ihm sozusagen eine halbe Vision der Verklärung zuteil; bis zu einem gewissen Grad imitiert er die vergöttlichte Gestalt des oberen Bildregisters sogar.³⁴ Genau dies scheint die Figur, die hier als Ecclesia-Allegorie verstanden wird, den Aposteln mit ihrem eindringlichen Doppelgestus zu bedeuten: Sie sehen Christus und sehen ihn doch wieder nicht, weil sie sein göttliches Wesen nicht genügend erkannt haben. Der Knabe hingegen scheint zu wissen, wie aussichtslos ihre Heilungsmethoden sind und was stattdessen nottut; treffend schrieb Giovanni Andrea Gilio 1564 über ihn: «pare che rifiuti gire agli apostoli».³⁵

Eine direkte gestische, ja habituelle Beziehung zum oberen Bildregister geht von den Aposteln allein Jakobus d. J. ein, dessen zeigende Hand sich im Figurenumriß zu einem Richtungspfeil verbreitert. Sein Gesicht folgt dieser Richtung freilich nicht. Mit halbgeschlossenen Lidern schaut er nach innen, so als gewänne er gerade ein Bild davon, was in dieser Situation eigentlich erforderlich ist. Natürlich kann er Christus nicht sehen, weshalb er in Richtung des Berges deutet, auf den sein Meister mit den drei Jüngern gestiegen ist. Auf ihn sind die Augen des verzweifelten Vaters gerichtet, dem Jakobus durch den Zeigegestus zu verstehen gibt, daß er die Rückkehr abwarten muß. Damit aber ist sein Kleinglauben, den Christus ihm vorwerfen wird, schon jetzt bewiesen.

Nichtdestotrotz scheint sich in der Figur des Jakobus, gerade im Vergleich mit dem extrovertierten Aufruhr seiner Nachbarn, ein innerer Wandel abzuzeichnen; die Verschattung seines Gesichts³⁶ verleiht ihm den Ausdruck einer schmerzlichen Erkenntnis. Der Umschwung, den Ecclesia einklagt, setzt soeben ein – nicht gewonnen aus Aktionismus nach außen, sondern aus inehaltender Einkehr in sich selbst. Der Zweite Brief des Apostels Petrus, der zu den Lesungen am Fest der Verklärung gehört, vergleicht sein Erlebnis der Taborvision mit einer «Leuchte, die am finsternen Orte scheint, bis der Tag anbricht und der Morgenstern aufgeht in euren Herzen» (2 Petr 1,19). Diese innere Erfüllung scheint Jakobus bereits vorauszuahnen,

sinnfällig begleitet von der Morgendämmerung, die über der Landschaft des Hintergrundes liegt.

Noch aber ist Petrus nicht herabgestiegen, noch hat Jakobus kein positives Wissen vom Geschehen der Verklärung. Doch es ist nicht unbedeutend, wohin er mit seinem Arm deutet: nicht auf die Vision selbst, sondern auf Petrus, der sie bezeugt. Nirgendwo kommen sich die beiden Bildteile so nahe wie zwischen der Zeigehand des unteren und dem angewinkelten Bein des oberen Apostels. Zusätzlich überbrückt wird der Abstand dadurch, daß sich das rundgeschlossene Plateau des Berges an dieser Stelle nach unten öffnet; der dunkle Abhang wird unterbrochen von einer Lichtbahn, die sich wie ein Halo um den Arm des Jakobus legt.

Petrus ist auch ohnedies in prägnanter Weise hervorgehoben, farblich und kompositionell. Das helle Gelb setzt einen Signalpunkt; seine mittig gesetzte Gestalt bildet die Schnittmenge von unterem und oberem Kreis. Indem er die Überkreuzung der Diagonalen sekundiert, die in die obere Vision hinein und aus ihr wieder herausführen, wird er gewissermaßen zum Scharnier der Komposition. Die schließliche Aufstellung der *Transfiguration* als Hochaltarbild von S. Pietro in Montorio war sinnvoll: Zum einen ergab sich aus dem Patrozinium der Kirche («Petrus auf dem Berge») eine Beziehung zur Taborvision, die keiner Erläuterung bedarf, zum anderen war dem Verklärungsthema traditionellerweise das Thema des Primats Petri eingelagert. Auch die einstige Inschrift des vergoldeten Marmorrahmens – «Divo Petro Principi Apostolorum»³⁷ – bestätigt diese «päpstliche» Interpretation. Nicht ein Wunder, sondern das verwehrt Wunder wird gezeigt: Sogar die Apostel bleiben hilflos, wenn der Apostelfürst fehlt.

Durch die ikonographische Erweiterung um die Taborvision war das petrinische Element gegenüber dem christologischen Aspekt signifikant gestärkt worden. So ist das Gemälde, wie schon Aldo de Rinaldis und Ernst Gombrich vermutet haben³⁸, als Bekräftigung des päpstlichen Primats zu verstehen, der seit dem späten 15. Jahrhundert zunehmend in Frage gestellt worden war. Raffael selbst hatte mit den Fresken der Stanza d'Eliodoro an der Bekräftigung der päpstlichen Suprematie mitgewirkt. Mit der *Vertreibung Heliadors*, der *Rettung Roms vor Attila*, der *Messe von Bolsena*, durch die ein deutscher (!) Priester zum Glauben an die Eucharistie zurückfindet, und der *Befreiung Petri* waren historische, den Bogen vom Alten zum Neuen Testament und weiter zu Spätantike und Mittelalter ausspannende Präfigurationen der zeitgeschichtlichen Ereignisse aktualisiert worden.³⁹ Es sollte also nicht verwundern, wenn auch die *Transfiguration* Bezüge zu den Ereignissen ihrer Entstehungszeit aufwies.⁴⁰

Was sich in der entscheidenden Planungsphase unseres Gemälde hinsichtlich der Einheit der Kirche ereignete, dürfte einem Künstler, der in der Kurie ein- und ausging, nicht verborgen geblieben sein. Womöglich kam

es zur Erweiterung der Heilungsszene um das Geschehen auf Tabor – und damit ihre Umdeutung zum mißglückten Heilungsversuch – überhaupt erst unter dem Eindruck des Wittenberger Thesenanschlags beziehungsweise der Weiterungen, die dieses Ereignis seit Januar 1518 auslöste⁴¹; wie gesagt, noch im Frühjahr 1519 hatte Raffael mit der Ausführung des Gemäldes noch nicht begonnen. Der Auftraggeber der *Transfiguration*, Giulio de' Medici, drängte wie kein anderes Mitglied der Kurie auf den Abschluß der «causa Lutheri». ⁴² Vorher war der Kardinal als eine der prominentesten Figuren des Fünften Laterankonzils hervorgetreten; es war 1512 einberufen worden, um eine Erneuerung der Kirche einzuleiten, die von Rom ihren Ausgang nehmen sollte. ⁴³

Vor dem Hintergrund dieser Vorgänge wird Raffaels Entscheidung verständlich, von der Wunderszene zu Vision und Appell überzugehen. Um die Dringlichkeit der Reform zu veranschaulichen, mußte die Hereinnahme der Verklärung als denkbar geeigneter Vorwurf erscheinen. In S. Pietro in Montorio, wohin die *Transfiguration* 1523 gelangte, stattete Sebastiano del Piombo in diesen Jahren eine Kapelle mit einem Fresko desselben Themas aus; millenaristische Erwartungen, wie es sie im Rom der Hochrenaissance reichlich gab, könnten in das Bildprogramm der Cappella Borgherini Eingang gefunden haben. ⁴⁴ Zu den Lesungen des 6. August – dem Fest der Verklärung – gehört ein Abschnitt aus dem Philipperbrief, der den Hörern einschärft, daß Rettung allein von Christus zu erwarten sei, «der unseren armseligen Leib verwandeln wird in die Gestalt seines verherrlichten Leibes» (Phil 3,21). Den reformbedürftigen menschlichen Leib veranschaulicht der besessene Knabe auf extreme Weise; doch ist das Ergebnis der Reform, die Konformität der Kirche mit dem verklärten Leib Christi, mit der Taborvision auch schon prophetisch vorweggenommen. Die Identität der weiblichen Rückenfigur mit Ecclesia erhält dadurch ein weiteres Argument. Akt und Potenz, Gegenwart und Zukunft der Kirche, die durch die Rolle Petri als Papstkirche ausgewiesen ist, sind in der *Transfiguration* miteinander vereint.

Dies ist der tiefere Grund für die Hinzufügung der Verklärungsszene: Sie ist historisches, aber zugleich prophetisches Geschehen. Die Themen Auferstehung, Himmelfahrt und Wiederkunft sind in ihr vorweggenommen. ⁴⁵ Mit der Armhaltung Christi läßt Raffael zusätzlich die Kreuzigung durchscheinen, ja den Kreuzestod durch diese Überlagerung unmittelbar als Verherrlichung wahrnehmen. Daß in den Evangelien die Verklärung eng mit der Passion verknüpft ist, war dem theologischen Schrifttum selbstverständlich nicht unbekannt; die *Transfiguration* konnte dadurch zum Unterpfand für die Zusammengehörigkeit von Tod und Auferstehung Christi werden. Doch das Bild macht dieses Theologem, für das die exegetische Literatur viele hintereinander gesetzte Worte benötigt, unmittel-

bar augenfällig. Mit derselben Anschaulichkeit nimmt Raffael eine Deutung der Verklärung durch die Verzweiflung, Ratlosigkeit und Qual im unteren Bildabschnitt vor. So erhält das Gemälde selbst nicht «tragischen»⁴⁶, sondern prophetischen Charakter; und wie jede Prophetie auch Mahnung ist, geht – gerade mit Blick auf die untere Episode – von diesem Gemälde die bleibend aktuelle Frage aus, die Christus seinen Jüngern aufgegeben hat: «Wird der Menschensohn, wenn er kommt, noch Glauben finden auf Erden?» (Lk 18,8).

ANMERKUNGEN

¹ Siehe etwa schon das Apsismosaik im Katharinenkloster auf dem Berg Sinai, vor 565; Jerzy Miziolek, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 42–60.

² Die Darstellungen bedeutender Künstler aus Renaissance und Barock (die nachfolgenden Epochen haben keine nennenswerten Beispiele mehr hervorgebracht) sind relativ wenige. Dazu gehören: Lorenzo Ghiberti: Florenz, Baptisterium S. Giovanni, 1404–24; Fra Angelico: Florenz, Museo di San Marco, 1440–43; Giovanni Bellini: Venedig, Museo Civico Correr, um 1460; Michael Wolgemuth: Nürnberg, St. Lorenz, 1476; Giovanni Bellini: Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, 1480–85; Gerard David: Brügge, Liebfrauenkirche, 1493–98; Pietro Perugino: Perugia, Collegio del Cambio, um 1500; Sandro Botticelli: Rom, Palazzo Pallavicini, nach 1500; Hans Holbein d. Ä.: Augsburg, Staatsgalerie, 1502; Lorenzo Lotto: Recanati, Pinacoteca, 1510–12; Giovanni Antonio da Pordenone: Mailand, Pinacoteca di Brera, 1515–16; Lucas Cranach: Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, um 1520; Sebastiano del Piombo: Rom, S. Pietro in Montorio, 1517–24; Rosso Fiorentino: Città di Castello, Dom, 1528–30; Girolamo Savoldo: Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, 1530–35; Giorgio Vasari: Cortona, Gesù, 1554–55; Paolo Veronese: Montagnana, Dom, 1555–56; Tizian: Venedig, S. Salvador, um 1563; Ludovico Carracci: London, Privatbesitz, 1585–90; Jacopo Tintoretto: Brescia, S. Angela Merici, 1588–90; Ludovico Carracci, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1594–95; Peter Paul Rubens: Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1604/05; Guido Reni: Rom, Vatikan, Sala delle Dame, 1607–08; Cavalier d'Arpino, Kingston-upon-Hull, Ferens Art Gallery, um 1620; Giovanni Lanfranco: Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, um 1625; Franz Anton Maulbertsch: Győr (Raab), Kathedrale, 1781; Christoph Unterberger: Brixen, Dom, 1788.

³ Hans Lütgens, *Raffaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, Göttingen 1929, S. 22–45.

⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 4/1: Testo, Florenz 1972, S. 204. Dt. Übersetzung: Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, neu übersetzt von Hana Gründler und Victoria Lorini, kommentiert und hrsg. von Hana Gründler, Berlin 2004, S. 76.

⁵ Öl auf Kirschholz, 405 x 278 cm; siehe Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, Bd. 2: *The Roman Religious Paintings*, ca. 1508–1520, Landshut 2005, S. 195–209.

⁶ Die Zweifel an der Eigenhändigkeit wurden von der 1975 abgeschlossenen Restaurierung endgültig beseitigt; siehe Fabrizio Mancinelli, Raffaello Sanzio, *La Trasfigurazione* [Katalogeintrag], in: *Raffaello in Vaticano*, Kat. zur Ausst. Vatikanstadt 1984/85, Mailand 1984, S. 307–309, bes. S. 308; Ders., *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce*: Considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce die recenti restauri, in: *The Princeton Raphael Symposium. Science in the Service of Art History*, Kongressakten Princeton 1983, hrsg. von John Shearman und Marcia B. Hall, Princeton/N. J. 1990, S. 149–160, bes. S. 153.

⁷ Vasari, *Le vite* (wie Anm. 4), S. 204; vgl. Vasari, *Leben des Raffael* (wie Anm. 4), S. 77.

⁸ Vasari, *Le vite* (wie Anm. 4), S. 210; vgl. Vasari, *Leben des Raffael* (wie Anm. 2), S. 84.

⁹ Die bekannten Fakten zur Werkgenese ausführlich zusammengestellt bei Andreas Henning, *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit der Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance*, Diss. Berlin 2002, München/Berlin 2005, S. 29-52.

¹⁰ Vgl. John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, S. 77-79; Kathleen Weil-Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art, 1515-1550*, New York 1974, S. 45-47; Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels «Transfiguration»*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 88-115, hier: S. 95; Linda Caron, *Raphael's Transfiguration and Failure to Heal: A Medici Interpretation*, in: *Storia dell'Arte* 64 (1988), S. 205-213; Henning (wie Anm. 8), S. 46-48.

¹¹ In neueren Publikationen wird zumeist von einem ganz bestimmten Ablauf des Entwurfsprozesses ausgegangen, der mit einer Dargestellung der Verklärungsszene allein eingesetzt (Wien, Albertina); die Erweiterung nach unten wäre erst zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen worden. Diese Rekonstruktion der Werkgenese, die derzeit allgemein akzeptiert wird, zuerst bei Konrad Oberhuber, *Vorzeichnungen zu Raffaels Transfiguration*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962), S. 116-149. In Wirklichkeit gibt es aber nur sehr wenige äußere Anhaltspunkte für die Chronologie des Werks, während sich aus den erhaltenen Zeichnungen keine zwingende Abfolge bei der Formfindung ergibt. Mehrere stilkritische Argumente sprechen indessen dafür, daß Raffael dem Gemälde Sebastianos – das bereits 1518 vollendet war – zuerst die Wunderheilung entgegenstellen wollte. Diese genuin kunsthistorischen Probleme müssen in einer theologischen Zeitschrift nicht gewogen werden; hier mag der Hinweis genügen, daß sich aus einer Umkehrung der Entstehungsgeschichte schwerwiegende Konsequenzen für die Deutung des Bildes ergeben. Intuitiv hat allein Herbert von Einem, *Die «Verklärung Christi» und die «Heilung des Besessenen» von Raffael*, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz* 5 (1966), S. 299-327, hier S. 315f. diesen Verlauf des Werkprozesses als richtig erkannt. Für eine detaillierte Diskussion der Zeichnungen verweise ich auf meinen Beitrag zu der Tagung «Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517-1563», Universität Mainz in Zusammenarbeit mit der Akademie des Bistums Mainz, 15.-17. Februar 2008; die Kongressakten werden herausgegeben von Andreas Tacke (Publikation geplant für Ende 2008).

¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller (Münchener Ausgabe, Bd. 15), München 1992, S. 540; Friedrich Nietzsche, *Werke in zwei Bänden*. Aufgrund der im Carl Hanser Verlag erschienenen dreibändigen Ausgabe von Karl Schlechta hrsg. von Ivo Frenzel, S. 28f. (*Die Geburt der Tragödie*, 4. Kap.).

¹³ Theodor Hetzer, *Die Sixtinische Madonna*, in: Ders., *Bild als Bau* (Schriften Theodor Hetzers, hrsg. von Gertrude Berthold, Bd. 4), Stuttgart 1996, S. 143-198, hier: S. 166. Vgl. ebd., S. 182: «Ich kenne keinen Künstler, der uns in Thema und Gestalt eines Bildes so sehr die Problematik des eigenen Lebens darstellte.»

¹⁴ Theodor Hetzer, *Gedanken um Raffaels Form*, in: Ders., *Bild als Bau* (Schriften Theodor Hetzers, hrsg. von Gertrude Berthold, Bd. 4), Stuttgart 1996, S. 95-142, hier: S. 113 hat den «Gegensatz von himmlisch reiner Form und irdischer Zerrissenheit» scharfsinnig beobachtet, ihn jedoch als Abstieg von der Vollkommenheit der früheren Gemälde Raffaels missverstanden; vgl. Hetzer, *Sixtinische Madonna* (wie Anm. 12), S. 182 (negativ über «die inhaltliche Drastik der letzten Jahre»). Zweifelhaft (und in gewisser Weise typisch für die 1980er Jahre) erscheint die These von Joseph C. Forte, *Fictive truths and absent presence in Raphael's Transfiguration*, in: *Source. Notes in the History of Art* 3 (1984), n. 4, S. 45-56, wonach der disjunktive Modus des Gemäldes sich einem intellektuellen Spiel von Referenzialität und Disparität verdankt. Wie hier aufgezeigt werden soll, war Raffaels Bezugspunkt eben nicht die Rhetorik, sondern die Geschichte. Dem Versuch von Margriet van Eikema Hommes, *Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's Transfiguration of Christ*, in: *Simiolus* 28 (2000), S. 5-43, die «theatralische» Dramatik der unteren Zone sei die Folge eines Nachdunkelns der Farbe und insofern nicht vom Künstler beabsichtigt, ist Henning (wie Anm. 8), S. 22 mit schlagenden Argumenten entgegengetreten.

¹⁵ Jacob Burckhardt, Über erzählende Malerei (1884), in: Ders., Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge, hrsg. von Henning Ritter, Köln 1997, S. 430–446, hier: S. 435.

¹⁶ Preimesberger (wie Anm. 10), S. 99.

¹⁷ Vgl die klugen Beobachtungen zur Komposition bei Daniel Arasse, Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quatre images de Raphaël, in: Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes 84 (1972), S. 403–492, hier: S. 466f.; vgl. hierzu auch Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 222.

¹⁸ Joseph Ratzinger/Benedikt XVI., Jesus von Nazareth. Erster Teil: von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung, Freiburg – Basel – Wien 2007, besonders S. 16–19.

¹⁹ Wo allein auf die narrative Zusammengehörigkeit geachtet wird, kommt rasch der Sinn für die tiefere Kausalität abhanden, welche zwischen den beiden Szenen bestehen könnte; vgl. in dieser Hinsicht etwa David Freedberg, Painting in Italy, 1500–1600, Harmondsworth, Middlesex 1971, S. 48; Weil-Garris Posner (wie Anm. 10), S. 7; Francis Ames-Lewis, The draftsman Raphael, New Haven [u. a.] 1986, S. 137.

²⁰ Lütgens (wie Anm. 3), S. 63 (Felicissimus und Agapit, so zuvor auch schon Friedrich Schneider). – von Einem (wie Anm. 11), S. 323f. (Justus und Pastor). – Catherine King, The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael's Transfiguration and Failure to Heal, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45 (1982), S. 148–159, hier: S. 155f. (Stephanus und Laurentius, so zuvor auch schon Jacob Burckhardt); Caron (wie Anm. 10), S. 213 (Laurentius und Julian; so zuvor auch schon Johann David Passavant). – Weil-Garris Posner (wie Anm. 10), S. 83, Anm. 5 (Idealporträts).

²¹ Luitpold Dussler, Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche, München 1966, S. 112; Tristan Weddigen, Tapissierkunst unter Leo X.: Raffaels Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle, in: Hochrenaissance im Vatikan, Kat. zur Ausst. Bonn 1998, Ostfildern–Ruit 1998, S. 268–284.

²² Insofern ist der These von Friedrich Nemeč, Sukzessive und simultane Darstellung in Raffaels *Transfiguration*, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Geistesgeschichte 49 (1975), S. 1–7, hier: S. 6f. Recht zu geben, daß in dem Altarbild der ideale dem realen Betrachter gegenübergestellt werde.

²³ Patr. Lat., Bd. 38, Sp. 493 (Sermo LXXIX).

²⁴ Kathleen Weil-Garris Posner, Raphael's *Transfiguration* and the Legacy of Leonardo, in: Art Quarterly 35 (1972), n. 4, S. 342–374.

²⁵ Vgl. Christoph Wagner, Ascolto come visione nella *Trasfigurazione* di Raffaello: la metafora visiva dell'*obumbratio tra demonstratio diurna e demonstratio nocturna*, in: Raffaello. Pluralità e unità, Kongreßakten Rom 2002, hrsg. von Michael Rohmann und Andreas Thielemann (zugleich Accademia Raffaello 2007, n. 1), S. 93–114

²⁷ Zitiert nach Henning (wie Anm. 7), S. 60.

²⁸ Jörg Traeger, Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 13 (1971), S. 29–100, hier: S. 63.

²⁹ Preimesberger (wie Anm. 10), S. 97.

³⁰ Ebd., S. 107f.; vgl. auch Manfred Krüger, Die Verklärung auf dem Berge. Erkenntnis und Kunst, Hildesheim [u. a.] 2003, S. 210 und 224–235, der den hier als Jakobus d. J. bezeichneten Jünger als Lazarus deutet und in ihm und der vermeintlichen Maria Magdalena «die Führenden am Fuß des Berges» erblickt.

³¹ Farbikonographisch sind Magdalena nicht die Farben zugeordnet, die sie hier trägt, übrigens auch nicht bei Raffael (siehe etwa die 1515–1517 entstandene *Kreuztragung* aus S. Maria dello Spasimo zu Palermo, heute Madrid, Prado).

³² Vgl. Margrit Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Stefaneschi für Alt-St. Peter, Teil I: Das Mosaik der Navicella in der Kopie von Francesco Berretta. Zur Entwicklung der Gewandfarben Christi und der Apostel im römischen Mosaik vom 4. Jahrhundert bis zum Beginn des Trecento, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 29 (1994), S. 45–95, hier: S. 79.

³³ Beispiele bei Aldo de Rinaldis, Eine Deutung der «Verklärung Christi» von Raffael, in: L'Illustrazione Vaticana 6 (1935), S. 127–132.

³⁴ Vgl. Nemeč (wie Anm. 24), S. 6; Gordon Bendersky, Remarks on Raphael's *Transfiguration*, in: Source. Notes in the History of Art 14 (1995), n. 4, S. 18–25, hier: S. 20; Susanne Schröder-Trambowsky, «Refa'el – Heil von Gott» – das Vermächtnis von Raphaels *Transfiguration*. Heilungswirkung durch Malerei, in: Festschrift für Konrad Oberhuber, hrsg. von Achim Gnann, Mailand 2000, S. 43–55, hier: S. 49.

³⁵ John Shearman, Raphael in Early Modern Sources, Princeton 2003, 2 Bde., Bd. 2, S. 1109.

³⁶ Zur Schattenmetaphorik in Raffaels Porträts siehe die anregenden Schriften von Christoph Wagner, Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit, in: Colloquia academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, G 1996, Stuttgart 1997, S. 39–75; Ders., Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin 1999, S. 281–286.

³⁷ Shearman (wie Anm. 34), S. Bd. 1, S. 764; vgl. ebd., Bd. 2, S. 1250. Laut Inschrift erfolgte die Verbringung nach S. Pietro in Montorio 1523; im November dieses Jahres wurde Giulio de' Medici zum Papst gewählt und nahm den Namen Clemens VII. an.

³⁸ Rinaldis (wie Anm. 32), S. 132; Ernst H. Gombrich, The ecclesiastical significance of Raphael's *Transfiguration*, in: Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario dicata, Warschau 1981, S. 241–242.

³⁹ Dazu ausführlich Traeger (wie Anm. 28).

⁴⁰ Die Bezüge zur Reformation stehen im Mittelpunkt meines Beitrags zur Tagung «Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563» (wie Anm. 11) und werden daher hier nur summarisch dargestellt.

⁴¹ Siehe Jared Wicks, Roman Reactions to Luther: The First Year (1518), in: The Catholic Historical Review 69 (1983), S. 521–562. Vgl. Erwin Iserloh, Martin Luther und der Aufbruch der Reformation (1517–1525), in: Erwin Iserloh, Josef Glazik, Hubert Jedin, Reformation, Katholische Reform und Gegenreformation. Handbuch der Kirchengeschichte, hrsg. von Hubert Jedin, Bd. 4, Freiburg/Basel/Wien 1962, S. 3–216; Wilhelm Borth, Die Luthersache (Causa Lutheri), 1517–1524. Die Anfänge der Reformation als Frage von Politik und Recht (Historische Studien, Bd. 414), Lübeck [u. a.] 1970.

⁴² Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 4/1 (Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens' VII. [1513–1534]), Freiburg ^{5–7}1925, S. 264.

⁴³ Eine konzise Darstellung des Konzils und der Rolle Giulios de' Medici bei Nelson H. Minnich, Paride de Grassi's Diary of the Fifth Lateran Council, in: Annuario Historiae Conciliorum 14 (1982), S. 370–460. Vgl. auch Ders., Incipiat Iudicium a Domo Domini: The Fifth Lateran Council and the Reform of Rome, in: Reform and Authority in the Medieval and Reformation Church, hrsg. von Guy F. Lytle, Washington, D. C. 1981, S. 127–142. Vgl. auch Arasse (wie Anm. 17), S. 469–471.

⁴⁴ Das Apsisbild entstand zwischen 1517 und 1524, wahrscheinlich 1519; siehe Michael Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 49–65. Die Verbindung zwischen dem Fresko und Raffaels Altarbild, die Josephine Jungic, Joachimit Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's *Transfiguration*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 51 (1988), S. 66–83 hergestellt hat, erscheint aus chronologischen Gründen forciert und keinesfalls zwingend; die Thesen der Autorin zur 'joachimitischen' Ikonographie der Borgherini-Kapelle sind hingegen sehr ernstzunehmen. – Einen Überblick über apokalyptische Strömungen des frühen 16. Jahrhunderts im Zentrum der Kirche vermittelt der Sammelband: Prophetic Rome in the High Renaissance Period. Essays, hrsg. von Marjorie Reeves, Oxford 1992.

⁴⁵ Zwanzig Jahre nach Raffaels Altarbild, als die Wogen der konfessionellen Auseinandersetzung schon viel höher schlugen, nahm Michelangelo das Thema des Jüngsten Gerichts zum Anlaß, die Transfiguration im eschatologischen Sinne zu deuten: Im Fresko der Sixtinischen Kapelle flankieren Johannes der Täufer und Petrus die Figur Christi so, daß ihre kompositionelle Anordnung der Darstellungstradition entspricht, die seit Jahrhunderten für die Transfiguration vertraut war – Michelangelo schuf eine anschauliche Verbindung von Taborvision und Parusie, indem sich das eine im anderen erfüllt. Der Zusammenhang geht auf die synoptischen Evangelien selbst zurück und wurde

in der theologischen Literatur der Renaissance häufig erörtert. Siehe dazu den fundamentalen Aufsatz von Jack M. Greenstein, «How glorious the Second Coming of Christ»: Michelangelo's Last Judgment and the Transfiguration, in: *artibus et historiae* 10 (1989), n. 2, S. 33-57.

⁴⁶ Für Krüger (wie Anm. 30), S. 211 ist der «Begriff des Tragischen» der Schlüssel zum Verständnis der Einheit des Bildes. Richtiger wäre wohl, gerade in der Überwindung der Menschheitstragik den Grundgedanken von Raffaels *Transfiguration* zu sehen.