



1 Raffael, *Transfiguration*, Rom, Vatikanische Pinakothek

Christoph Wagner

Raffaels Transfiguration Christi und die ›Heilung des besessenen Knaben‹.

Die Bildmetaphorisierung der Sinne*

1. Zweifellos ist Raffaels letztes Altarbild mit der Darstellung der *Transfiguration Christi* und der sogenannten *Heilung des besessenen* bzw. *mondsüchtigen Knaben* (Abb. 1) als monumentales *opus perfectum et absolutum* in verschiedener Hinsicht ein Schlüssel- und Ausnahmewerk der abendländischen Kunstgeschichte und der visuellen Kultur des Christentums:¹ Giorgio Vasari spricht von der übereinstimmenden zeitgenössischen Einschätzung dieses Werkes als »la più celebrata, la più bella e la più divina«.² War das Altarbild ursprünglich von Kardinal Giulio de' Medici, Nepot und Vizekanzler Papst Leos X. für die Kathedrale Saint-Just in Narbonne in Auftrag gegeben, mutierte es mit Raffaels Tod am 6. April 1520 zum temporären Epitaph anlässlich des in seinem Haus abgehaltenen öffentlichen Totengedenkens, um danach prominent im Konsistorium des Vatikans dem Konkurrenzbild von Sebastiano del Piombo mit der Darstellung der *Auferweckung des Lazarus* gegenübergestellt zu werden (Abb. 3).³ Seit diesem Zeitpunkt figurerte dieses Gemälde als ›künstlerisches Testament‹ des ›göttlichen Malers‹. Nachdem es übergangsweise im Palazzo della Cancelleria verwahrt wurde, gelangte es nach der Wahl Giulio de' Medicis zum Papst – fortan als Clemens VII. – 1523 als Altarbild in die Kirche San Pietro in Montorio, wo es über Jahrhunderte zu einem Attraktionspunkt für europäische Künstler und Romreisende wurde und sich seit der Restitution der 1797 von Napoleon konfiszierten Werke 1816 bis heute im Vatikan in der Pinakothek befindet.

Angesichts der nahezu ununterbrochenen einschlägigen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte dieses seit seiner Entstehung von Mythenbildungen umrankten Gemäldes ist es überraschend, wie vieldeutig und ausbaufähig seine thematische Deutung an zentralen Punkten bis heute geblieben ist. Schon die ikonografische Identifizierung einzelner Figuren und Motive, wie die der zentral im Vordergrund knienden Frau, die bereits Vasari ausweichend als »una femina, fra molte [sic!], la quale è principale figura [sic!]« beschrieb,⁴ bleibt an vielen Punkten ungesichert. Dass Raffael die Darstellung links unten mit einem Evangelisten, der nicht zur Bibelerzählung gehört, eröffnet, bleibt ebenso interpretationsbedürftig wie die eindeutige Identifizierung aller darüber versammelten Apostel oder der Begleitfiguren auf der rechten Seite der Bildszenerie. Offensichtlich ging es Raffael in seinem Gemälde nicht um die Illustration ikonografischer Eindeutigkeiten, obwohl – oder vermutlich gerade weil – er den Evangelientext zu den Geschehnissen seiner Darstellung mit ihren Varianten, hermeneutischen Ambiguitäten und Potentialen genau kannte. Die ausgedehnte Rezeptionsgeschichte dieses Ausnahmewerks belegt auch, dass Raffaels *Transfiguration Christi* in spezifischer Weise als Reflexionsbild anzusprechen ist. Im Folgenden ist zu betrachten, wie Raffael mithilfe der in seiner Malerei angelegten Sichtbarkeitsmetaphorik einen nicht abschließbaren Reflexionsprozess eröffnet, der untrennbar mit den anschaulichen Möglichkeiten seiner Kunst verbunden bleibt. Dabei wird hier seine Bildmetaphorik der Sinne weiterführend auch in Beziehung zu dem zeitgenössischen Bibeltext gesetzt, den Raffael vermutlich selbst konsultierte – die italienische Bibelübersetzung des Mönchs Niccolò Malermi, die sogenannte ›Bibbia di Malermi‹, die seit 1471 in vielfältigen Auflagen und Ausgaben höchst populär

ist aufschlussreich, dass Sebastiano del Piombo seinen am 2. Juli 1518 gegenüber Michelangelo geäußerten Spott über das Konkurrenzbild am akzentuierten Helldunkelkontrast des Kolorits festmacht: Raffaels »Figuren sähen aus, als wären sie aus Rauch«, »metallisch abwechselnd gleißend hell und schwarz glänzend«. ⁶ Selbst der Kunstkennner Vasari war von Raffaels neuartiger gemalter Dunkelheit so irritiert, dass er glaubte, dass die Malerei in der *Transfiguration* durch den maltechnisch übermütigen Einsatz von Druckerschwärze verdorben sei. ⁷ Die Ergebnisse der Restaurierungen haben diese Vermutung Vasaris widerlegt, ⁸ zugleich sein Diktum, dass das Werk bis zu Raffaels Tod weitgehend eigenhändig ausgeführt wurde, bestätigt. ⁹ Bereits in der ersten Grundierungsschicht sind partiell undurchdringliche Dunkelheiten angelegt. Zeitgenössische Kopien des Gemäldes wie die heute im Prado in Madrid aufbewahrte großformatige Wiederholung von Giovanni Francesco Penni und Giulio Romano ¹⁰ unterstützten den



3 Sebastiano del Piombo, *Auferweckung des Lazarus*, 1517–1519, London, National Gallery

Befund, dass die dunkle Koloristik von Raffaels *Transfiguration* nicht nachträglich durch Alterung entstand, sondern Ergebnis seiner malerischen Gestaltungsintentionen war.

Hat man bislang die ausgeprägte Helldunkelgestaltung in Raffaels *Transfiguration* vor allem unter dem Gesichtspunkt einer artistischen malerischen *difficoltà* ¹¹ verstanden oder aus der Abhängigkeit von Leonardos Helldunkel erklärt, ¹² so soll im Folgenden gefragt werden, inwieweit die Dunkelheit in Raffaels *Transfiguration* auch thematisch begründet sein könnte. ¹³ Dass gerade die Dunkelheit der Bildgestaltung auf eine zentrale Spur einer von der Deutung des Sichtbaren und des Sehens getragenen künstlerischen *inventio* Raffaels führt, die nicht lediglich als kontrastierende Hintergrundfolie der spektakulären Lichtphänomene aufzufassen ist, soll im Folgenden entwickelt werden. Begreift man Raffaels malerische Darstellung in der *Transfiguration* konsequent in Kategorien einer bildmetaphorisch zu deutenden visuellen Bildregie, die sich aus den genuinen medialen Möglichkeiten der Malerei speist, wie dies schon Rudolf Preimesberger ¹⁴ eindrucksvoll aufgewiesen hat, lassen sich einige der ikonografischen Referenzen dieses Werkes weiterführend verstehen.



4 Giulio Romano, *Modello zur Transfiguration*, um 1517, Wien, Albertina, Inv. 193



5 Fra Angelico, *Transfiguration*, um 1441, Florenz, Konvent von San Marco

3. Dass Raffael in seinem komplexen Werkprozess zur *Transfiguration* von Anfang an mit der Idee, die Verklärung Christi als Nachtdarstellung zu gestalten, experimentierte, ist in einem heute in der Albertina in Wien befindlichen Chiaroscuro-Modello (Abb. 4) zu sehen, das jenseits der Frage der Werkstattbeteiligung (vermutlich ausgeführt von Giulio Romano),¹⁵ ein frühes Stadium der Werkgenese von Raffaels *Transfiguration* um 1517¹⁶ dokumentiert. Die Gestalten Jesu und der beiden Jünger sind in eine allumfassende nächtliche Dunkelheit eingetaucht, als Nachtstück im Sinne von Erwin Panofskys Begriff eines »nocturne absolute«.¹⁷ Lediglich zarte Lichtschimmer umspielen schemenhaft die Konturen der Körper-, Gewand- und Landschaftsformen. Das Haupt Jesu ist vom Heiligenschein einer Lichtgloriole umfangen. Vor ihm kauern mit erschreckt nach oben und zur Seite ausgreifenden Armen die Apostel Jakobus, Petrus und Johannes. Dass in diesem Modello am Rand die beiden – im ausgeführten Gemälde auf der gegenüberliegenden Seite platzierten – Kirchenpatrone der Kathedrale in Narbonne, Justus und Pastor, erscheinen, beweist, dass dieser Entwurf in den Entstehungsprozess dieses Altarbildes gehört.¹⁸ Während Christus im Gemälde schwebend dargestellt ist (im Anschluss an die seit Giotto in der westlichen Kunst übliche Darstellungstradition),¹⁹ steht er im Modello auf dem Boden des Berges, byzantinischen Bildtraditionen folgend, wie sie z.B. auch Fra Angelico aufgreift (Abb. 5).²⁰ Zu beiden Seiten des verklärten Christus erscheinen die alttestamentlichen Figuren Moses und Elias. Während Christus nach unten auf Petrus blickt, scheint über ihm Gottvater mit ausgebreiteten Armen, wehendem Gewand und fliegenden Haaren in einer von Engeln durchsetzten Gloriole dynamisch heranzuschweben. Raffael gestaltet im Modello die nächtliche Dunkelheit als zentrales bildbestimmendes Motiv seiner Bilderfindung in Verbindung mit dem Thema der Transfiguration und nicht – wie im Gemälde – in Verbindung mit der erzählerischen Erweiterung um die Szene mit dem mondsüchtigen bzw. besessenen Knaben. Die bildmäßig ausge-



6 Raffael, *Befreiung des Hl. Petrus*, 1514, Vatikan, Stanza di Eliodoro

staltete malerische Ausführung des Modellos, mit braunem Pinsel und weißen Höhungen als Chiaroscuro-Brunaille, zielte insgesamt auf die wirkungsvolle Inszenierung des Nächtlichen und könnte auch zu Präsentationszwecken für den Auftraggeber Kardinal Giulio de' Medici ausgeführt worden sein.²¹ In Raffaels kühnem Entwurf ist alles Sichtbare als schemenhaftes Spiel schimmernder Reflexe in den dunklen Grund und damit in den Grenzbereich zum Unsichtbaren eingeschrieben. Offenbar wollte Raffael von Anfang an das in der Ikonografie der Verklärung Christi zentrale Motiv der Lichterscheinung im Kontrast mit der nächtlichen Dunkelheit steigern, um aus diesem Antagonismus der visuellen Mittel die komplexen Licht-, Schatten- und Farbphänomene seiner Darstellung zu entfalten.²² Dass eine solche Nachtdarstellung ihre Wirkung auf die zeitgenössischen Betrachter – auch auf den hochmögenden Auftraggeber Giulio de' Medici – nicht verfehlt haben dürfte, zeigen die emphatischen Rühmungen, die ähnlich spektakuläre Inszenierungen der Dunkelheit Raffaels noch Jahrzehnte später hervorgerufen haben: Als ›neuen Apelles‹ feiert Vasari Raffael in seiner detaillierten Beschreibung der Helldunkeleffekte im Fresko der *Befreiung Petri* (Abb. 6).²³

4. Dass Raffael in diesem Entwurf die Dunkelheit zu einem zentralen Moment seiner *inventio* aufwertet, hebt sich von den ikonografisch üblichen Darstellungstraditionen der Transfiguration ab,²⁴ auch wenn er diesen Sachverhalt unmittelbar aus dem Bibeltext ableiten konnte: Im Lukasevangelium (IX, 30–32, 37) ist explizit die Rede davon, dass »Petrus und seine [beiden] Begleiter [...] eingeschlafen« waren, bevor ihnen der verklärte Jesus erschien, und dass sie erst »am folgenden Tag den Berg hinabstiegen«. Daraus konnte Raffael schließen, dass die *Transfiguration* zur Nachtzeit geschah, was in früheren Darstellungen der Transfiguration gelegentlich auch in symbolisch verkürzter Form ange-



7 *Transfiguration*, Cod. Lat. 4453 (Evangeliar Otto III.), fol. 113r, München, Staatsbibliothek

deutet worden ist.²⁵ Raffaels thematische Reflexion dieser Dunkelheit bleibt aber nicht bei der Illustration naturalistisch-tageszeitlicher Aspekte des Bibeltextes stehen. Das wird besonders deutlich, wenn man die in Raffaels Darstellung ausgestaltete Verbindung der Dunkelheit mit dem ebenfalls ikonografisch ungewöhnlichen Motiv des in der Engelsgloriole heranschwebenden Gottvaters als ebenso innovativen wie anschaulich wirkungsvollen Teil seiner *Inventio* versteht: Auch dieses Motiv entstammt nicht explizit dem Evangelienbericht, denn dort ist lediglich von der *Audition* der aus einer Wolke hörbaren Stimme Gottes (»ecco una voce dela nuvola divedo«, Mt 17, 4) die Rede, die mit den Worten »Hic est filius meus dilectus« / »Questo e el mio figliolo dilecto« (Mt 17, 5) die in der Sichtbarkeit verborgenen Wirklichkeit Jesu als Gottessohn unterstreicht. Im Bibeltext wird – wie später in den Kommentaren der Kirchenväter²⁶ – ausdrücklich hervorgehoben, dass Gottvater an dieser Stelle *nicht* sichtbar, sondern in einer Wolke verborgen in der Region des *Un-sichtbaren* verbleibt (»una nuvola lucida abombro quelli: & ecco una voce dela nuvo la dicédo«).²⁷ Dieser Sachver-

halt war in mittelalterlichen Darstellungstraditionen der Verklärung Christi im Symbol der *manus Dei* kodiert oder auch schon im Motiv der Wolke atmosphärisch eindrucksvoll ausgestaltet worden, so zum Beispiel in der Miniatur des – um 1000 entstandenen – Evangeliar Otto III. (Abb. 7).²⁸ Angesichts der ausgeprägten Lichtsymbolik, die im Bibeltext die Schilderung des Verklärungsgeschehens durchzieht und die auch in den Kommentaren der Kirchenväter reflektiert wird,²⁹ übersieht man leicht, dass die visuelle Metaphorik an der zentralen Stelle der Verklärung Christi in der *Audition* des göttlichen Wortes nicht vom Licht, sondern vom optischen Phänomen einer ›*Verdunkelung*‹, wörtlich einer *obumbratio*, geprägt ist: »Siehe da überschattete sie eine Wolke«, »nubes obumbravit eos«, »una nuvola lucida abombro quelli«.³⁰

Das theologisch zentrale Element der *Transfiguration* als *obumbratio*, begleitet von der *Audition* der Stimme Gottes und den erschreckten Reaktionen der drei Jünger, stand für Raffael im frühen Arbeitsstadium seines Modellos ganz im Vordergrund seines Bildkonzepts. Der vermeintliche Widerspruch, dass Raffael Gottvater in einer Engelsgloriole im Unterschied zum Bibeltext sichtbar werden lässt, löst sich umgehend auf, wenn man begreift, dass die Erscheinung Gottes im Modello für die Figuren selbst gar nicht wahrnehmbar ist: Nur wir als Betrachterinnen und Betrachter sehen, was in Raffaels Darstellung für die drei Apostel selbst durch den Wolkenkranz in furchteinflößender Überwältigung unsichtbar bleibt. Raffael experimentiert in seiner Darstellung mit der wirkungsästhetischen Aufteilung unterschiedlicher Wahrnehmungsperspektiven, dem Bildkonzept einer doppelten Perspektive, die Unsichtbares und Sichtbares im erzählerischen Zusammenhang verschränkt – kein Einzelfall in seiner Malerei.³¹ Diese thematische Idee steht im Modello am Anfang seiner Erfindung.

5. Von diesem Ausgangspunkt ausgehend bildete die entscheidende nächste Etappe in Raffaels Werkprozess seine erzählerische Erweiterung der *Transfiguration* Christi um die Szene des besessenen Kna-

ben, vermutlich befeuert durch die Konkurrenzsituation mit der ›Kopf an Kopf‹ für denselben Auftraggeber entstehenden vielfigurigen Istorìa mit der Darstellung der *Auferweckung des Lazarus* von Sebastiano del Piombo (Abb. 2).³² Diese konzeptuelle Änderung, verbunden mit der Entstehung der kühnen narrativen Zweiteilung der Handlung im Altarbild, ist zeichnerisch nicht für sich genommen in einzelnen Schritten im Entwurfsprozess dokumentiert.³³ Aber ein von Raffaels Mitarbeiter Giovanni Francesco Penni ausgeführtes Modello (Abb. 8)³⁴ überliefert die offenbar innerhalb kürzester Zeit vollzogene Neukonzeption des Bildes. Diese Zeichnung zeigt zugleich, dass Raffael im Zuge der thematischen Zweiteilung des Bildes die Verklärung Christi oben aufgehellt und die Dunkelheit in die untere Bildzone verlagert und konzentriert hat: Der verklärte Christus erscheint nun schwebend im lichten Strahlenkranz einer Ganzkörpergloriole, von deren Lichtglanz sich die drei Apostel geblendet abwenden, ganz ähnlich der Darstellung im ausgeführten Gemälde. In diesem Stadium zeigt das Modello unten auch schon die ausgeprägten Schattenzonen, wenn auch noch nicht die partiell undurchdringlichen Dunkelheiten, wie sie Raffael mit Schwarzlasuren im Gemälde vertiefte. Im Zuge der malerischen Ausführung hat Raffael die anschauliche Wirkung der Helldunkelpolarität also noch gesteigert, indem er den Gegensatz von übergroßer Lichtfülle und undurchdringlicher Dunkelheit wirkungsästhetisch durch das neuartige Helldunkel in seiner malerischen Ausführung steigerte und zugleich auch thematisch in die Sichtbarkeitsmetaphorik der Transfiguration integrierte. Dem Lichtpol in der Verklärung Jesu oben tritt unten in neuer Form die *obumbratio* in der Zone mit dem mondsüchtigen Knaben entgegen.

Ausgehend von der in der humanistischen Kultur der Renaissance allgemein verbreiteten metaphorischen Deutung der Verdunkelung als real-physischer Erscheinung, die als visuelles Bild einer sinnbildlichen geistigen *obumbratio* gelesen werden kann,³⁵ entfaltet sich seine thematische Deutung. Und es ist von grundlegender Bedeutung für das Verständnis von Raffaels *Transfiguration* als neuartigem Reflexionsbild, dass die von ihm visuell ausgestaltete neue Form von Sichtbarkeit nicht lediglich unter den Vorzeichen einer formal effektvollen Lichtregie oder der Selbstinszenierung der Kunst zu verstehen ist, sondern dass mit ihr zentrale Aspekte einer neuen thematischen Deutung in Auseinandersetzung mit dem biblischen Thema verbunden und komplex ausgedeutet sind.

Auch wäre es verkürzt und irreführend, in Raffaels visueller Erzählung die *obumbratio* ausschließlich auf den mondsüchtigen (›lunatico‹ Mt 17, 15) bzw. besessenen Knaben (›figlio che ha uno spirito muto‹ Mk 9, 17) zu beziehen, der mit seinen richtungslos nach oben verdrehten Augen, einem empathisch im Schrei geöffneten Mund und den in maximaler Torsion auseinandergestreckten Armen zweifellos in einem Zustand hochgradiger Erregung zu sein scheint. Der von Raffael in der gestreckten Körperdrehung eindrucksvoll dargestellte Furor des Knaben, als Verkörperung von Raserei, Wahnsinn und Leiden richtet sich gegen nichts und niemanden, vielmehr bedarf es des hinter ihm stehenden und haltgebenden Vaters, um ihn am Zu-Boden-Stürzen zu hindern. Auf anschauliche Weise gelingt es Raffael, den besessenen Knaben in seinem blicklosen Schauen und der maximalen Körpertor-



8 Giovanni Francesco Penni, *Studie zur Transfiguration*, vor 1520, Paris, Louvre

sion mit den auseinandergerissenen Armen imaginativ auf das Motiv des verkörnten Christus oben zu beziehen, und damit die zeitliche Parallelität zweier getrennter Bibelerzählungen thematisch in der Verknüpfung von Furor und visio zu verbinden. Und es ist ausschließlich dieser anschaulich komplex miteinander verknüpfte Zusammenhang, der es rechtfertigt, in Raffaels Gemälde von der Transfiguration Christi *und* der Heilung des besessenen Knaben – allerdings im erzählerischen Kontext der zur Heilung unfähigen Apostel – zu sprechen.³⁶ Unterstützt wird dies durch die Tatsache, dass Raffael in seiner malerischen Darstellung des Knaben viele ikonografische Aspekte übergang, die wie selten im Bibeltext explizit und mit geradezu redundanter Detaillierung geschildert werden. So wird in den Evangelien zum besessenen Knaben mehrfach folgendes beschrieben: »er fiel auf die Erde, wälzte sich und hatte Schaum vor dem Mund« (»el faciullo caduto volgevasi p[er] terra: & faceva schiuma«) (Mk 9, 20), dann »fällt [er] oft ins Feuer und oft ins Wasser« (Mt 17, 15), schließlich hat er »Schaum vor dem Mund und knirscht mit den Zähnen« (Mk 9, 18), bzw. dass »er plötzlich aufschreit, und er [der böse Geist] reißt ihn, dass er Schaum vor dem Mund hat« (Lk 9, 39). Von all dem ist in Raffaels Darstellung nichts zu sehen, sodass man nur zu dem Schluss kommen kann, dass er sich offenbar nicht für diese obendrein dem decorum zuwiderlaufenden erzählerischen Details interessierte und stattdessen seine eigene thematische Deutung des besessenen Knaben entwickelte.

Bislang hat man auch übersehen, dass die am nächsten Tag durch Christus erfolgende ›Austreibung des bösen Geistes‹ wie eine analoge Erzählung zur Auferweckung des Lazarus im Pendantbild Sebastiano del Piombos (Abb. 2) gelesen werden kann: »Als nun Jesus sah, dass das Volk herbeilief, bedrohte er den unreinen Geist und sprach zu ihm: Du sprachloser und tauber Geist, ich gebiete dir: Fahre von ihm aus und fahre nicht mehr in ihn hinein! Da schrie er und riss ihn sehr und fuhr aus. Und der Knabe lag da wie tot, sodass die Menge sagte: Er ist tot. Jesus aber ergriff ihn bei der Hand und richtete ihn auf, und er stand auf.« (Mk 9, 25–27).

In gänzlich anderer Form als der im temporären Furor besessene Knabe sind auch die von dieser Situation offenbar hoffnungslos überforderten Apostel in ihrem ebenso aufgeregten wie ziellosen Agieren und in ihrer Unfähigkeit zu helfen, in einer *obumbratio* befangen. Ausdrücklich wird im Bibeltext die Unfähigkeit der Apostel, den besessenen Knaben zu heilen, hervorgehoben: »ho dicto a li discipoli tuoi che schazzassero quello & loro no[n] han[n]o potuto«, Mk 9, 18.³⁷ Als Christus am nächsten Tag vom Berg Tabor zu den zurückgebliebenen Aposteln zurückkehrt geißelt er mit harten Worten ihre mangelnde Glaubensfestigkeit (»generazione incredula«, »poca fede«).³⁸ Während sich im besessenen Knaben die *obumbratio* im Furor zur inneren Vision des über ihm sichtbaren verkörnten Christus lichtet – so die dramaturgisch bewegende Suggestion von Raffaels wirkungsästhetisch gesteigerter Bildregie – verbleiben die ihn umgebenden Apostel und Menschen in einer geistigen und theologischen *obumbratio* der Verunsicherung und des Streits (Mk 9, 14–16).

6. Eine solche bildmetaphorische Deutung der Dunkelheit konnte ihre Grundlagen auch in der zeitgenössischen visuellen Metaphorik der philosophisch-theologischen Spekulation der Renaissance zum Verhältnis von Gott und den Menschen finden: Carolus Bovillus entwirft in seinem 1510 publizierten *Liber de sapiente* ein diagrammatisches Bild von Licht-, Schatten- und Dunkelabstufungen,³⁹ um die kosmologische Ordnung in den Beziehungen zwischen Gott, den Engeln, den Menschen und den Tieren in der Metaphorik sukzessiv abgestufter Licht-, Schatten-, Dunkelheits- und Finsternisgrade zu beschreiben (Abb. 9). Während die Tiere von vollständiger Finsternis umgeben sind, erreicht der Mensch einen Punkt an der Grenze zwischen Dunkel- und Helligkeit, an der sich erstmals das Abbild Gottes widerspiegelt (»Homo ultima sit Dei imago«).⁴⁰ Weil man in die völlige Schwärze nichts Sichtbares

fractum, unum continuumque pertransit. Fractus autem a nubibus lucis radius ad terram usque umbre nomen sortitur. Quicquid denique sub terra, tenebre dicuntur. ¶ Aliter igitur patet Deus Angelo, aliter Homini, aliter irrationali animanti. Divina enim species, que in Intellectu recipitur angelico, lumen est; que vero in humana Ratione, umbra; que autem in animalis Sensu, tenebre totiusque divine lucis privatio.



¶ Unde fit, ut tantum due sint creature divine scientie participes, tantum duo luminaria: Angelus et Homo. Sunt enim tantum due lucis species: lumen et umbra. Lumen autem est angelica scientia, umbra vero scientia humana; tenebre autem solo nomine dicuntur tertia lucis species; re enim vera tenebre nichil sunt preter quam sola lucis privatio. ¶ Ange-

Tantum due creature divine scientie participes

9 Carolus Bovillus, *Liber de sapiente* (1510), Cap. XL, p. 140r.

malen oder einschreiben kann, so könne auch das göttliche Bild unterhalb der menschlichen Gattung nicht mehr reflektiert werden.⁴¹ Innerhalb dieser Hell-Dunkel-Polarität können einzelne Menschen potentiell in Richtung des Lichts aufsteigen,⁴² doch selbst die gebildetsten Menschen verlassen mit ihrer Wissenschaft niemals die Region der dunklen Schatten, »umbra vero scientia humana«!⁴³ Dass dabei aus der Verbindung von »umbra et potentia« die Voraussetzung für die Offenheit der Entwicklung der menschlichen Existenz abgeleitet wird, verleiht der anthropologischen Selbstbestimmung bei Carolus Bovillus, Lorenzo Valla⁴⁴ und anderen Renaissancehumanisten eine versöhnliche Wendung.⁴⁵ Lediglich die Finsternis, *tenebrae*, bleibt ganz der Unwissenheit zugeordnet.

7. Vor dem Hintergrund dieser differenzierten zeitgenössischen Sichtbarkeitsmetaphorik mit ihrer im Bibeltext, in der Dichtung, Theologie, Malerei und Alltagskultur greifbaren Helldunkelmetaphorik kann Raffaels Gemälde weiterführend verstanden werden. Auch in den unwillkürlichen Abwehrreaktionen der auf dem Berg Tabor aus dem Schlaf aufgeschreckten Apostel Jakobus, Petrus und Johannes spielt das Sehen und Nichtsehen-Können zwischen Licht und Dunkelheit eine zentrale Rolle (Abb. 10): Überwältigt vom Verklärungsgeschehen kauert Jakobus ängstlich mit gefalteten Händen und auf den Boden gerichteten Blick schutzsuchend auf den Knien links im Schatten des Rückens von Petrus. Dieser selbst scheint wie in einem Pavor Nocturnus mit erhobener Hand ereignishaft aus dem Schlaf aufzuschrecken, ohne die Augen zu öffnen, als ob er unwillkürlich unter dem Eindruck einer Traumvision eine körperliche Aufstiegsbewegung vollzöge. Noch expressiver ist das Körpermotiv des dynamisch zur rechten Seite ausweichenden Johannes gestaltet, der sich aus dem Schlaf erwachend angesichts der blendenden Lichtfülle – wie schon von Vasari fasziniert beschrieben – die Augen mit der Hand verschattend vor die Stirn hält, um sein Gesicht vor der Helligkeit des Transfigurierten zu schützen.⁴⁶ Alle drei Apostel sehen in Raffaels Darstellung den in unmittelbarer räumlicher Nähe über ihnen im Licht verklärten Christus nicht, sondern vollziehen jeweils



10 Raffael, *Transfiguration* (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

unwillkürlich und individuell in ihren körperlichen Reaktionen eine aufsteigende Transformation von der Abwendung vom physischen Sehen durch die Blendung ihrer Wahrnehmung hin zur geistigen Schau. Ihnen wird – so die malerische Deutung in Raffaels Bildregie – die Verklärung Christi als *innere* Vision zuteil, durchaus vergleichbar, wenn auch in ganz anderer Weise der inneren Schau des besessenen Knaben.

Die Aussetzung des Wahrnehmungsprozesses zugunsten einer inneren Schau greift dabei auf eine visuelle Metaphorik und eine emphatische Bildvorstellung zurück, die Raffael in seiner Kunst schon früh und vielfach er-

probt hat, so etwa im Gemälde *Traum eines Ritters*,⁴⁷ im Fresko der *Befreiung Petri* (Abb. 6), der *Vision des Ezechiel*⁴⁸ oder in der Loggien-Darstellung des *Mosis, dem Gott im brennenden Dornbusch erscheint*.⁴⁹

Theologisch betrachtet ist die geistige Überhöhung des Sehens in der Verklärung Jesu interessanterweise auch schon in der Deutung der Transfiguration durch die Kirchenväter vorbereitet: So schreibt Origenes in seiner Ausdeutung der Verklärung Christi: »Obgleich Jesus nur ein einziges Wesen war, so [...] wurde [er] nicht in gleicher Weise von allen, die ihn sahen, geschaut. [...] Daß er aber auch, wenn er gesehen wurde, denen, die ihn sahen, nicht in derselben Weise erschien, sondern je nach ihrer Fassungskraft verschieden, wird klar werden, wenn man erwägt, weshalb er nicht alle Apostel, sondern nur den Petrus, Jakobus und Johannes mit sich auf den hohen Berg nahm, auf dem er verklärt werden sollte, da nur sie allein imstande waren, seine Herrlichkeit bei dieser Gelegenheit zu schauen«.⁵⁰

8. Analysiert man weiterführend die visuelle Inszenierung in der Gegenüberstellung von *visio* und *obumbratio*, trifft man in Raffaels *Transfiguration* mit Blick auf die untere Zone auf einen eigentümlichen Widerspruch: Übereinstimmend hat man bisher beobachtet, dass die Figuren dieser Ebene die Transfiguration Christi selbst *nicht* sehen. Sie sind in der *obumbratio*, die Raffael mit seinen undurchdringlichen Dunkelheiten am Fuße des Berges gleichsam als visuelle Grenze aller innerbildlichen optischen Zusammenhänge vertieft hat, gefangen.⁵¹ Insbesondere der Hl. Thomas und der Hl. Bartolomäus sind in tiefe Dunkelheiten eingeschlossen, aber auch das Gesicht des nach oben weisenden Hl. Jakobus minor ist von weitreichenden Verschattungen besetzt.

Damit ist die alte Frage, worauf die Apostel und die Menschen dieser unteren Region so aufgeregt reagieren und weisen, wenn sie die Vision des auf dem Berge Verklärten gar nicht wahrnehmen

können, unter neuen thematischen Vorzeichen zu stellen. Goethe hatte die quälenden Diskussionen um die Legitimität der erzählerischen Zweiteilung in Raffaels *Transfiguration* in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts seit Richardson⁵² mit einem ebenso apodiktischen wie berechtigten Machtwort und dem Hinweis auf die »Einheit einer solchen Konzeption« beendet: »Wundersam bleibt es indes immer, dass man an der großen Einheit einer solchen Konzeption jemals hat mäkeln dürfen. [...] Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: Unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend.«⁵³ Jedoch wurde mit dieser Apologetik auch das erzählerische Kernproblem in der bildlichen Konzeption der *Transfiguration* verdeckt, wie die Gesten der Figuren über die kompositorische Zweiteilung hinweg konkret inhaltlich zu lesen sind.

Den hermeneutischen Schlüssel hierzu liefert die im Chiaroscuro-Modello (Abb. 4) beobachtete Verbindung aus *obumbratio* und Audition der Stimme Gottes als zentraler Idee von Raffaels erster *inventio*, die Raffael auch im ausgeführten Gemälde der *Transfiguration* aufgegriffen und auf die neue Zweiteilung seines Altarbildes übertragen hat: Raffael hat das dynamische Geschehen in der unteren Zone der *Transfiguration* weder ausschließlich auf das physische Geschehen um den besessenen Knaben, noch auf die Vision des transfigurierten Christus, sondern auf die *Audition* der göttlichen Stimme als beide Szenen thematisch verbindendes, theologisch zentrales Element bezogen.⁵⁴ Wie sehr man zu Raffaels Zeit die Worte der göttlichen Audition zum ikonografischen Kernbestand der Darstellung der *Transfiguration* Christi rechnete und wie naheliegend eine solche thematische Deutung der »Audition als Vision« war, belegt z.B. Peruginos Fresko im *Collegio del Cambio* (Abb. 11), das Raffael seit frühester Zeit genau kannte: Hier sind die göttlichen Worte »Hic est Filius meus dilectus« und »Domine / Bonum est nos hic esse« (Mt 17, 5 bzw. Lk 9, 35) direkt in die Darstellung hinein geschrieben⁵⁵ und vergegenwärtigen in der visuellen Chiffre der Schrift die thematische Dimension der Audition. Wie genau Raffael Peruginos Darstellung im Kopf hatte, ist ebenfalls an seinem Chiaroscuro-Modello (Abb. 4) abzulesen, das in der Figurenbildung von Christus und den drei Jüngern Peruginos Darstellungen verwandt ist. Auch die Idee der farbmetaphorischen Entrückung des Elias in irreal grün-rosé schimmernde Changeantfarben, die scheinbar vom Licht Christi affiziert werden, hatte er in Peruginos Fresko sehen können.⁵⁶ Freilich hat Raffael abweichend von Perugino die thematischen Implikationen seiner Darstellung mit weniger formelhaftem symbolischen Inventar und mit Hilfe einer neuartigen Metaphorisierung der visuellen Mittel entfaltet, indem er z.B. in der Lichterscheinung Christi die Verklärung Jesu mit dem Motiv der göttlichen Wolke gestalterisch gleichsam überblendet und zusammenfasst. Während Perugino die Lichtgloriole in der schematischen symbolischen Formel einer von goldbesetzten Strahlen durchwirkten Mandorla gestaltet, deutet Raffael die Atmosphäre selbst zu einem Ort der Lichterscheinung



11 Pietro Perugino, *Transfiguration*, 1497–1498, Perugia, Collegio del Cambio



12 Raffael, *Verzückung der Hl. Cäcilie*, um 1514, Bologna, Pinacoteca Comunale

Christi um. Möglicherweise hat Raffael an dieser Stelle auch den antiken Hintergrund der Entstehung des christlichen Nimbus als symbolische Formel für die Darstellung der göttlichen Erscheinung aus der antiken Vorstellung eines Göttlichen in einer Lichtwolke gekannt und die Verklärung des Göttlichen im Rekurs auf den antiken Sinn des Wortes Nimbus als *fulgidum lumen*, so wie es Vergil in der Aeneis mit Blick z.B. auf das nächtliche Erscheinen der Venus beschrieb,⁵⁷ gedeutet. Genaugenommen geht das Licht in Raffaels Darstellung der *Transfiguration* aber nicht vom verklärten Christus selbst aus, sondern von der Lichtgloriole der ihn hinterfangenden Wolkenbildungen. Offensichtlich hat Raffael hier das Motiv der ursprünglich Gott zugeordneten »lichten Wolke« (»nubes lucida«, »una nuvola lucida«),⁵⁸ wie sie auch in der Ikonografie mittelalterlicher Transfigurationsdarstellungen zu sehen war (vgl. Abb. 7),⁵⁹ auf Christus übertragen. Wie sehr Vasari diese thematische Umdeutung reflektierte, belegt seine tiefgründige Bemerkung, dass der verklärte Christus hier ›den Wesenskern und die Göttlichkeit aller drei Personen gemeinsam in Eins verbunden‹ zeige: »mostra la Essenza e la Deità di tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello«.⁶⁰

Dass Raffael zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens souverän mit der metaphorischen Deutung und thematischen Verschränkung akustisch-sinnlicher Erscheinungen umzugehen wusste, dokumentiert eindrucksvoll sein wenige Jahre vor der *Transfiguration* entstandenes Altarbild der *Verzückung der Hl. Cäcilie* (Abb. 12).⁶¹ Auch hier hat Raffael die Audition als Manifestation des Göttlichen in die Polarität von Licht und Dunkelheit ausgespannt: Den lichthaft verklärten Farben der Engel als Metapher der *musica coelestis*, wird unten die gebrochene Monochromie der unbrauchbar abgelegten Instrumente entgegengesetzt, die als Bild der irdischen *musica instrumentalis* dient.⁶² In der *Transfiguration* sehen die Figuren nichts von der Verklärung, aber sie hören offenbar deren Kernbotschaft durch die – für sie unwirkliche – Stimme Gottes »Hic est Filius meus dilectus«, die sie in den Zustand größter Aufregung und Unsicherheit versetzt.

9. In diesem Zusammenhang gewinnt auch das Gestenspiel der Figuren der unteren Zone, das in den bislang vorgeschlagenen, auf die untere Zone begrenzten Handlungsbeziehungen erzählerisch nicht aufging,⁶³ einen neuen Sinn: Die – wie Preimesberger ebenso zutreffend wie irritiert vermerkte – partienweise ›komödienhaft‹⁶⁴ ausgestaltete Aufregung im Volk und bei den Aposteln veranschaulicht in individuellen Ausdrucksformen unterschiedliche Formen des Zweifels, des Unwissens und



13 Raffael, *Transfiguration* (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

des ungläubigen Staunens, insgesamt die Unfähigkeit der Apostel den besessenen Knaben heilen zu können. Erst hierdurch wird die Erzählung von der Heilung des besessenen Knaben überhaupt zum erzählerisch dargebotenen theologischen *exemplum*. Auch diesen Aspekt konnte Raffael direkt aus dem Bibeltext ableiten, in dem dort zweifach vom Unglauben der Menschen und der mangelnden Glaubensfestigkeit der Apostel gesprochen wird. An der erzählerischen Schnittstelle zwischen der *Transfiguration* und der Heilung des besessenen Knaben wird zuerst die mangelnde Gotteserkenntnis der Menschen, die Elias als den alttestamentlichen Vorläufer Christi nicht erkannten, kritisiert (»non cognoverunt eum«), sodann erklärt Jesus seinen Jüngern, dass sie nur wegen ihres Unglaubens (»incredulitatem«, »per el vostro non credere«) den besessenen Knaben nicht hätten heilen können (Mt 17, 20).

Es ist Raffaels kunstvoller dramaturgischer Inszenierung geschuldet, dass die Vielzahl der divergierenden mimisch-gestischen Reaktionen, die die Figuren in der unteren Zone der *Transfiguration* zeigen (Abb. 13), emotional handlungsbezogen fokussiert werden, indem sich diese als Reaktionen auf die im Bild ansonsten unsichtbare und doch omnipräsente Wirkmacht der göttlichen Audition, der göttlichen Worte des »Hic est Filius meus dilectus« erzählerisch ausrichten: Dass Raffael die Mutter des besessenen Knaben, die weibliche Rückenfigur im Vordergrund und die links am nächsten anschließenden Apostel in dreifach gestufter Steigerung auf den besessenen Knaben weisen lässt, ist dabei ein weiterer dramaturgischer Kunstgriff seiner Bilderzählung. Die in ihrer Herkunft für die Menschen in der unteren Zone ungreifbaren Worte Gottes scheinen sie offenbar – so Raffaels Suggestion – irriterweise auf den besessenen Knaben zu beziehen. Hierauf reagieren die Apostel mit offen gezeigtem Zweifel, ungläubigem Staunen, Erschrecken, aber auch mit entschiedenem Widerspruch, indem sie nach oben auf die Region des Berges Tabor weisen, auf dem sich Christus – zu diesem Zeitpunkt in der



14 und 15 Details aus *Biblia vulgare istoriata*, übers. von Niccolò Malermi, Venedig 1490, Bodleian Libraries, University of Oxford, Mt 17, 1–20: fol. B1v–B2r.

Parallelität der an unterschiedlichen Orten ablaufenden Ereignisse für sie unsichtbar – befindet. Die Richtungsdivergenzen in den Gesten des Weisens, die einmal nach oben auf den abwesenden Christus und einmal auf den besessenen Knaben zwischen den Protagonisten des rotgewandeten Jakobus minor links und der Frau im Vordergrund rechts gerichtet sind, bildet die visuelle Inszenierung dieses Widerspruchs. Damit verwandelt Raffael unausgesprochen den besessenen Knaben von einer Hauptfigur einer biblischen Historia zur Schlüsselfigur eines theologischen Gleichnisses.

Hierzu konnten ihm wiederum der Bibeltext und die ihm sicherlich bekannten populären Holzschnittillustrationen der Malermi-Bibel einen entscheidenden Anstoß geben. Schlägt man die Bibel von 1490 auf der Seite des Matthäusevangeliums mit der Erzählung der Transfiguration und der diesbezüglichen volkstümlichen Abbildungen auf (Abb. 2, 14), so steht auf der gegenüberstehenden Verso-Seite eine Bilderzählung, die man auf den ersten Blick auch für die Darstellung der Heilung des besessenen Knaben durch Christus vor der Gruppe der Apostel halten könnte (Abb. 15). Tatsächlich handelt es sich aber nicht um die Heilung des besessenen Knaben, sondern um das in Mt 18, 1 folgende berühmte Gleichnis vom Kind und dem Himmelreich, mit dem Christus die Zwistigkeiten zum Rangstreit der Jünger kommentiert: »Jesus rief ein Kind zu sich und stellte es mitten unter sie und sprach: Wahrlich, ich sage euch: Wenn ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen. Wer nun sich selbst erniedrigt und wird wie dies Kind, der ist der Größte im Himmelreich. Und wer ein solches Kind aufnimmt in meinem Namen, der nimmt mich auf.« (Mt 18, 2–5) Raffael hatte in der Malermi-Bibel mit ihren Illustrationen die Transformation der Erzählung des besessenen Knaben zum Gleichnis des Kindes direkt vor Augen, und es war seinem künstlerischen Ingenium vorbehalten, daraus in der *Transfiguration* seine ganz eigenen bildreflexiven Schlüsse zu entfalten.

Ob man in der Frage der Identifizierung der prominenten Frauenfigur im Zentrum der unteren Szenerie (Abb. 13) eher Vasari folgt und allgemein von »una femina, fra molte, la quale è principale figura« spricht,⁶⁵ oder ob man dem nach wie vor bedenkenswerten Vorschlag von Preimesberger folgend in ihr Maria Magdalena erkennen möchte,⁶⁶ ist nicht auf dem Wege ikonografischer Evidenz oder thematischer Stringenz zu beantworten, sondern zeigt den metaphorischen Möglichkeitsraum auf, den Raffael mit seiner Malerei als Reflexionsbild entfaltet. Immerhin ließe sich das Lebensthema der Hl. Magdalena als »Irrende«, wie es in der Inschrift des Meisters der Hl. Magdalena heißt,⁶⁷ in den hier vorgeschlagenen narrativen Zusammenhang der unteren Zone integrieren: Ihr Motto, »Ne desperi-



16 Raffael, *Transfiguration* (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

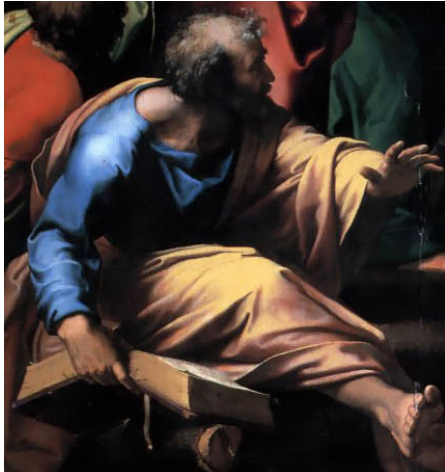
tis vos qui peccare soletis. Exemplo que meo vos reparate deo«, lässt sich nicht nur auf sie, sondern auch auf den mondsüchtigen Knaben beziehen.⁶⁸

Versteht man die Reaktionen der Figuren im wirkungsästhetischen Zusammenhang einer alle packenden Audition, bei der die Apostel oben auf einer anderen Ebene zusätzlich von der imaginären Vision der Verklärung Christi erfasst werden, so ordnen sich die exaltierten mimisch-gestischen Reaktionen aller Anwesenden, wie das erschreckte Reagieren des Vaters, mit aufgerissenen Augen und die von Raffael expressiv übersteigerte Aufregung des Volkes überzeugend in einen ausdrucksintensivierten Zusammenhang einer übergreifenden Bilderzählung: Das Handeln der Figuren bezieht sich eben nicht einfach nur auf einen körperlich epileptischen Anfall eines Knaben (Abb. 16), wie er in der Bibel viel konkreter als in Raffaels Darstellung geschildert wird, auch nicht lediglich auf eine Aufforderung zur Heilung des Kindes, sondern zeigt das Unvermögen der Apostel den besessenen Knaben zu heilen im Angesicht der Frage, auf welche Person die Worte des »Hic est Filius meus dilectus« der göttlichen Audition zu beziehen sind. Das Thema der geistigen *obumbratio* der Apostel, die aufgrund ihres mangelnden Glaubens nicht in der Lage sind, den Knaben zu heilen – wie es Christus am Folgetag gegenüber ihnen rügt –, und den Sinn der Audition zu erkennen, wird in den Seelenregungen der

Menschen höchst anschaulich als *istoria* entfaltet. Zugleich konnte Raffael die – in der Auslegung der Transfiguration durch die Kirchenväter ebenfalls angesprochene – Identifikation des Leidenden mit Christus und seiner bevorstehenden Passion einfließen lassen, wie natürlich umgekehrt hinter dieser Beziehung auch die vielfach beobachtete Deutung des Heilands als *Christus Medicus* erkennbar wird.⁶⁹

10. Folgt man dieser Lesart der Bilderzählung wäre auch der – seit den ästhetischen Rasonnements des 18. Jahrhunderts vielfach mit inquisitorischer Schärfe – wiederholte Vorwurf, dass Raffael mit der Ungleichzeitigkeit der beiden in seiner Altartafel dargestellten Szenen gegen die Einheit der Zeit verstoßen habe,⁷⁰ aufgehoben. Raffael verknüpft zwei Geschehensorte in der virtuellen Gleichzeitigkeit der göttlichen Offenbarung, einmal als Vision, einmal als Audition.

Am Leitfaden seiner bildbestimmenden Helldunkelmetaphorik hat Raffael schließlich auch eine letzte thematische Erweiterung seiner *inventio* in die *Transfiguration* eingeführt: Man darf vermuten, dass Raffael die berühmte Stelle des zweiten Petrusbriefes bekannt war, die direkt auf die Verklärung Christi rekurriert und die nicht zuletzt im Rahmen der Liturgie des Transfigurationsfestes fest verankert war: Hier verweist Petrus auf das göttliche Wort des »Hic est Filius meus dilectus«, das er im Zuge der Verklärung Christi als Audition vom Himmel empfangen hatte. Dieses prophetische Wort, »propheticum sermonem« der göttlichen Stimme vergleicht Petrus metaphorisch »einem Licht, das da scheint in einem dunklen Ort, bis der Tag anbreche und der Morgenstern aufgehe in eurem Herzen«. ⁷¹ Diese visuelle Metaphorik wurde bisher ungenau mit Blick auf Raffaels *Transfiguration* interpretiert, indem man sie auf den verklärten Christus selbst bezog.⁷² Tatsächlich aber hat Raffael



17 Raffael, *Transfiguration* (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana



18 Raffael, *Sitzender Männerakt mit aufgeschlagenem Buch* (Studie zum Hl. Matthäus in der Transfiguration), Wien, Albertina

ganz getreu der Bibelschrift diese Metaphorik auf das prophetische ›Wort‹ der Bibel bezogen und hat entsprechend das aufgeschlagene Evangelium links unten an der dunkelsten Stelle des Bildes als Lichtakzent im Dunkel eingeführt (Abb. 17). Wie der Vergleich des ausgeführten Werkes mit den vorbereitenden Skizzen in Wien und Chatsworth⁷³ zeigt (Abb. 18), hat Raffael das Buch im Gemälde eigens so räumlich angeordnet, dass das Papier ein Maximum an weißem Licht reflektiert. Der Vergleich mit der Entwurfskopie Pennis (Abb. 8), in der dieses Motiv noch nicht zu sehen ist, dokumentiert dabei, dass Raffael dieses Motiv seiner Sichtbarkeitsmetaphorik erst ganz zum Schluss seines Werkprozesses einfügte. Damit vollzog Raffael einen Wechsel der theologischen Reflexionsebene und eine weitere entscheidende Uminterpretation nicht nur dieser Figur, sondern des Bildes im Ganzen. Die Referenzebene der Schrift rückt selbst ins Bild, das Matthäusevangelium als wichtigste Quelle, so dass man gleichsam sieht, aus welcher schriftlichen Quelle sich die Vision der *Transfiguration* als Vision des Malers speist.⁷⁴

Aus dieser anschaulichen Verknüpfung verschiedener Realitäts- und Referenzebenen gestaltet Raffael sein Altarbild als Reflexionsbild neuer Prägung, in der die historischen und doxologischen Dimensionen der *Transfiguration* verbunden mit der Unfähigkeit der Apostel den besessenen Knaben zu heilen in neuer Form miteinander abgewogen und verzahnt sind. Im wirkungsästhetisch inszenierten Modus der ›Nacht‹ und Dunkelheit wird die individuelle Visionserfahrung des Göttlichen zur Referenzebene für die Vision des Göttlichen überhaupt.

Endnoten

* Der vorliegende Text entwickelt die Ausführungen meines am 04. Mai 2002 an der Bibliotheca Hertziana im Rahmen des *Convegno Raffaello – pluralità e unità* gehaltenen Vortrags »*Demonstratio diurna – Demonstratio nocturna*. Zur visuellen Metaphorik in Raphaels *Transfiguration*« weiter, der von Juni 2002 bis 2014 der nachfolgenden Forschung allgemein zunächst als digitale Internetpublikation [<http://colosseum.biblhertz.it/Diskussionen/commfrms.asp?URL=/event/Raffael/texte/Wagner/Wagner.htm>] (Letzter Zugriff: Juni 2002), dann auch als zweisprachige Printpublikation zugänglich war (»Audition als Vision in Raffaels *Transfiguration*: Zur visuellen Metaphorik der *obumbratio* zwischen *Demonstratio diurna* und *Demonstratio noc-*

- turna«, in: Accademia Raffaello. Atti e studi (1/2007), S. 93–113 (italienisch: Ascolto come visione nella Trasfigurazione di Raffaello: La metafora visiva dell'ubumbratio tra demonstratio diurna e demonstratio nocturna, S. 93–106). Für die wohlwollende Aufnahme meiner Neuinterpretation und die Hinweise in der Diskussion sowie in anschließenden Gesprächen danke ich sehr herzlich Kristina Herrmann Fiore, Achim Gnann, Tom Henry, Rudolf Hiller v. Gaertringen, Eva-Bettina Krems, Hubert Locher, Alessandro Nova, Michael Rohlmann, Andreas Thielemann, Christof Thoenes und Matthias Winner. Besonders Alessandro Nova (Raffaels Transfiguration zwischen Kunsttheorie und Philosophie, in: Alessandro Nova, Bild – Sprachen. Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance, Berlin 2014, S. 105–137) und Andreas Henning (Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance, München-Berlin 2005) haben auf meine damaligen Überlegungen zur Transfiguration mit wichtigen Beobachtungen reagiert. Als Printpublikation veröffentlicht in: Ein Schatz für die Kirche. Studien zum Verhältnis von Kirche und Kultur, Festschrift für Albrecht Weiland zum 70. Geburtstag, hrsg. von Jutta Dresken-Weiland, Felix Weiland, Regensburg 2025, S. 138–157.
- 1 Öl auf Holz, 410 × 279 cm, Pinacoteca Vaticana, Inv.-Nr. 333. Aus der umfangreichen älteren Forschungsliteratur zu Raffaels *Transfiguration* ist hervorzuheben: Herbert v. Einem, Die Verklärung Christi und die Heilung des Besessenen von Raffael, in: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden 1966, S. 299–326; Luitpold Dussler, Raphael. A critical catalogue of his pictures, paintings and tapestries, London-New York 1971, S. 52–55; Ernst H. Gombrich, The ecclesiastical significance of Raphael's *Transfiguration*, in: *Ars auro prior*. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata, Warschau 1981, S. 241–243; Konrad Oberhuber, Raphaels *Transfiguration*. Stil und Bedeutung, Stuttgart 1982; Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels *Transfiguration*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 89–115; Pierluigi De Vecchi, Raffael, München 2002, S. 334ff. Zur Auftragsvergabe Herbert v. Einem (ebd., S. 310ff.) und Rudolf Preimesberger (ebd., S. 89ff.), zum Konkurrenzbild Sebastiano del Piombos: Michael Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 66ff.; Christa Gardner von Teuffel, Sebastiano del Piombo, Raphael und Narbonne. New evidence, in: *Burlington Magazine* 126 (1984), S. 765f. Siehe zur Rezeptionsgeschichte Hans Lütgens, *Rafaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, Diss. Universität Göttingen, o. O. 1929. Siehe zur Bedeutung der Sichtbarkeitsmetaphorik in der visuellen Kultur dieser Zeit Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels* (1993), Berlin 1999 und Ders., *Kolorit / farbig*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 3: Harmonie – Material, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2001, S. 305–332.
 - 2 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* (1550/1568), hrsg. von Gaetano Milanesi [1878–1881], Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906, hrsg. von Paola Barocchi, Florenz 1981, Bd. IV, S. 372.
 - 3 1517–1519, Öl auf Leinwand, 381 × 289,6 cm, London National Gallery. Giorgio Vasari, (s. Anm. 2), Bd. V, S. 570.
 - 4 Giorgio Vasari, (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 372.
 - 5 Alle im Text zitierten italienischen Bibelzitate nach der italienischen Übersetzung von Niccolò Malermi (auch: Nicholas Malerba, Malherbi, Manerba; 1422–1481): *Biblia vulgare istoriata* ([per] ... duon nicolo de mallermi, übers. von Niccolò Malermi, Venedig: Giovanni Ragazzo für Lucantonio Giunta, 1490 [15. X. 1490], Bodleian Libraries, University of Oxford, Bod inc: B-338, Polonsky Foundation Digitalization Project, URL: <http://bav.bodleian.ox.ac.uk/douce-244> (letzter Zugriff am 17. September 2024). Mt 17, 1–20: fol. B1v–B2r, Mk 9, 2–29: fol. C2r–C2v, Lk 9, 28–43: fol. D2r–D2v. Siehe zu den Holzschnittillustrationen: Alfred W. Pollard, *Two Illustrated Italian Bibles*, Library, 2nd ser., 11 (1902), S. 227–242. Vgl. auch Bartolomeo Fonte, *Biblia*. Übers. aus dem Lateinischen. Zusammengestellt und bearbeitet von Niccolò Malermi, Venedig: Johannes Rubeus für Tommaso Trevisano, 31. Oktober 1487, Wien, ÖNB, Ink 11.F.22 ALT INK [<http://data.onb.ac.at/rec/AC07059308>].
 - 6 »Io non vi diro' altro, che pareno figure che siano state al fumo, overo figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere« (zitiert nach Vincenzo Golzio (Hrsg.), *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, Nachdruck 1971, S. 71).
 - 7 »E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale [...] di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell'opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti« (Giorgio Vasari 1981, (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 378).
 - 8 Dioclecio Redig de Campos, *La Trasfigurazione di Raffaello. Cenni sulla sua storia, il recente restauro e l'autografia del dipinto*, in: *Strenna dei Romanisti* 1977, S. 101ff.; Fabrizio Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro. La Trasfigurazione di Raffaello*, Vatikanstadt 1979; Sydney J. Freedberg, *Fabrizio Mancinelli, Konrad Oberhuber, A masterpiece close-up. The Transfiguration by Raphael*, Cambridge (Mass.) 1981; Fabrizio Mancinelli, in: *Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno (16.10.1984–16.1.1985), hrsg. von Giorgio Muratore und Carlo Pirovano, Mailand 1984, S. 307–309; Ders., *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce. Considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri*, in: *The Princeton Raphael symposium. Science in the service of art history*, hrsg. von John Shearman und Marcia B. Hall, Princeton 1990, S. 149–160. Vasaris Fehleinschätzung ist kurioserweise noch in der jüngeren Forschung wiederholt worden: Margriet van Eikema Hommes, *Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's >Transfiguration of Christ<*, in: *Simiolus* 28 (2000/1), S. 4–43.
 - 9 Giorgio Vasari 1981, (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 371.
 - 10 1520 – 1528, Öl auf Holz, 402 × 267 cm, Madrid, Prado, Inv. Nr. 315.

- 11 Rudolf Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 98. Alessandro Nova schlägt einen Bezug der Helldunkelgestaltung zu Albertis Kunsttheorie in *Della Pittura* vor (Alessandro Nova 2014 (s. Anm. 1), S. 130f.).
- 12 Kathleen Weil-Garris Posner, Raphael's Transfiguration and the legacy of Leonardo, in: *The Art Quarterly*, 35 (1972), S. 343–372; Dies., Leonardo and central Italian Art: 1515–1550, New York 1974, S. 43–47; David Alan Brown, Leonardo and Raphael's Transfiguration, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, S. 237ff. – Die Traditionslinien der kunsthistorischen Formalanalyse und der einflussgeschichtlich orientierten Stilanalyse bestimmen in der älteren Forschung die Beobachtungen zu Raffaels Helldunkel. In der späteren Forschung hat Hans Belting (*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, S. 534ff.) mit Blick auf Raffaels *Transfiguration* die Vorstellung von der Selbstinszenierung eines »autonom werdenden Künstler-Ichs« akzentuiert.
- 13 Martin Kemp, In the light of Dante. Meditations on natural and divine light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo, in: *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner, hrsg. von Victoria. v. Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 160–177, S. 165f.
- 14 Rudolf Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 89ff.
- 15 Brauner Pinsel, weiß gehöht, Spuren von Feder 403 × 275 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 193. Die Beschreibung an Giulio Romano wird u.a. von Konrad Oberhuber (Vorzeichnungen zu Raffaels »Transfiguration«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4, 1962, S. 116ff.) und Erwin Mitsch begründet (in: *Raphael in der Albertina*. Aus Anlaß des 500. Geburtstages des Künstlers, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983, S. 192; vgl. Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983 (Veröffentlichungen der Albertina Wien; 19), S. 136, 603ff.; Francis Ames-Lewis (The Draftsman Raphael, New Haven-London 1986, S. 137f.) schreibt das Blatt Giovanni Francesco Penni zu. Vgl. Achim Gnann (Hrsg.); *Raffaels*; Ausst.-Kat. Albertina Museum Wien vom 29. September 2017 bis 7. Januar 2018; Wien und München 2017, S. 410f.
- 16 Die Datierungen des Blattes schwanken zwischen 1516 und 1518 (s. Anm. 11).
- 17 Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Cambridge (Mass.) 1953.
- 18 Siehe zur Identifizierung der beiden Heiligen Herbert v. Einem 1966, S. 311, Konrad Oberhuber 1982, S. 39ff., Rudolf Preimesberger 1987, S. 90 (s. Anm. 1).
- 19 Josef Myslivec, Art. Verklärung Christi, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom u. a. 1972, Sp. 415–422, Sp. 420. Vgl. Alessandro Nova 2014 (s. Anm. 1), S. 122.
- 20 Vgl. Erich Dinkler, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln/Opladen 1964 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen; 29), 1964, S. 26ff.; Josef Myslivec 1972, Sp. 416ff., 420 (s. Anm. 19).
- 21 Vgl. Zur Auftragsituation zusammenfassend Herbert v. Einem 1966, S. 310ff. und Rudolf Preimesberger 1987, S. 89ff., zu den Zeichnungen Konrad Oberhuber 1982, S. 39ff. (s. Anm. 1).
- 22 Schon Giorgio Vasari (1981 (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 11) akzentuiert die Neuartigkeit der Helldunkelmalerei in seinem von ihm skizzierten koloritgeschichtlichen Überblick; vgl. hierzu Christoph Wagner 1999 (s. Anm. 1), S. 66ff.; Ernst Strauss, Zu den Anfängen des Helldunkels, in: *Ders., Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Dittmann, München-Berlin 1983, S. 47–62.
- 23 Giorgio Vasari 1981 (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 344.
- 24 Vgl. Josef Myslivec 1972 (s. Anm. 19), Sp. 415–422; Erich Dinkler 1964 (s. Anm. 20), S. 25ff.
- 25 Vgl. das Mosaik in S. Apollinare in Classe in Ravenna, wo Christus in einem mit goldenen Sternen besetzten blauen Kreis erscheint.
- 26 Siehe insbesondere: Des Origines acht Bücher gegen Celsus, aus dem Griechischen übersetzt von Paul Koetschau, München 1926, Bd. 2, S. 183, 314 (Bibliothek der Kirchenväter: Des Origines ausgewählte Schriften); Leo der Große, Sermo LI. Predigt über das Evangelium der Transfiguration oder Verklärung Christi, in: *Des Heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Grossen sämtliche Sermonen*, übers. Von Theodor Steeger, Bd. 2, München 1927, S. 70–78 (Bibliothek der Kirchenväter); Ephräm der Syrer, Rede über die Verklärung Christi, in: *Des Heiligen Ephräm des Syrsers ausgewählte Schriften*, aus dem Syrischen und Griechischen übersetzt von Otto Bardenhewer, Bd. 1, München 1919, S. 181–195 (Bibliothek der Kirchenväter).
- 27 Mt 17, 5, Malermi 1490 (s. Anm. 5), fol. B1v.
- 28 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III., fol. 113r. Vgl. Erich Dinkler 1964 (s. Anm. 20), S. 39. Vgl. auch Alessandro Nova 2014 (s. Anm. *), S. 121–124.
- 29 Vgl. die Hinweise in Anm. 19.
- 30 Mk 9, 7; Lk 9, 34. Matthäus (Mt 17, 5) spricht von einer »lichten Wolke«, »nubes lucida obumbravit«.
- 31 Christoph Wagner 1999 (s. Anm. *).
- 32 Wichtige Hinweise zur Konkurrenzsituation gibt Alessandro Nova 2014 (s. Anm. *), S. 110f., 115–122.
- 33 Herbert v. Einem 1966 (s. Anm. *), S. 316, Konrad Oberhuber 1962 (s. Anm. 11), S. 116ff.
- 34 Feder und Tinte, Pinsel und Lavierung, 41,3 × 27,4 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 3954, Recto.
- 35 Schon in antiken Quellen fällt z.B. bei Plinius die Bemerkung, dass der »Wein den Verstand verdunkelt« (23, 41) »sapientia vino obumbratur« (dazu: Heinrich Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, Bd. 1, Hannover 1916–1919,

- Nachdruck Darmstadt 1995, Sp. 1289). Quintilians Rede von der ›Verdunkelung‹ der Sinne wäre hier ebenfalls zu nennen (ebd.). Siehe weiterführend zur Geschichte dieser visuellen Metaphorik: Christoph Wagner, Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit, in: Colloquia Academica. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz: Akademievorträge junger Wissenschaftler. In Verbindung mit der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz (G, Geisteswissenschaften; 1996), Stuttgart 1997, S. 39–95.
- 36 Alessandro Nova fasst dies ebenfalls in seiner treffenden Analyse: »Raffael stellt nicht banal die Heilung dar, sondern vielmehr ihre zukünftige Realisierung, denn der Betrachter, der das Evangelium gelesen hat, weiß, dass der Besessene geheilt werden wird. Somit illustriert der Künstler nicht einfach eine Episode des Evangeliums, sondern stellt die Notwendigkeit des Glaubens dar sowie die Hoffnung auf das ewige Seelenheil durch den Glauben.« Alessandro Nova 2014 (s. Anm. *), S. 133.
- 37 Besonders ausführlich in Mk 9, 14–29, vgl. Mt 17, 14–21. In der kunsthistorischen Forschung hat zuerst Ernst H. Gombrich (1981 (s. Anm. *), S. 241–243) auf diesen Aspekt hingewiesen, vgl. auch Alessandro Nova 2014 (s. Anm. 1), S. 128f., 131, 133.
- 38 Mt 17, 17/20.
- 39 Carolus Bovillus, Liber de sapiente, hrsg. von Raymond Klibansky. Wiederabgedruckt in: Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (1927), Darmstadt 1987, S. 299–412 (Studien der Bibliothek Warburg; 10).
- 40 Ebd., S. 393.
- 41 Ebd., S. 393: »Nam sicut in nigritate pingi nulla potest visibilis species, nihil in ea scribi, nulla exprimi imago et in nullum colorem verti nigritas potest, nulla affici ac tingi versicoloritate: ita et ubi recepta est humana species in Deo, in divino speculo posterior nulla nata est recipi imago«.
- 42 »Constat enim sapiens Homo ex tenebris et luce, ex potentia et actu, ex ignorantia et scientia. Nam principium illi sunt tenebre, potentia, ignorantia, aversio, divisio; finis vero et perfectio: lux, actus, scientia, conversio, coniunctio, unitas«.
- 43 Ebd., S. 381.
- 44 Vgl. Lorenzo Valla, Über den freien Willen, De libero arbitrio, München 1987, S. 43.
- 45 Carolus Bovillus, 1987 (s. Anm. 39), S. 354.
- 46 Lk 9, 32f.; Mt 17, 6f.; Giorgio Vasari 1981 (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 371.
- 47 Christoph Wagner 1999 (s. Anm. *), S. 19ff.
- 48 1518, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti. Vgl. Christoph Wagner, Gott sehen? Anschauung versus Reflexion in der Kunst der italienischen Renaissance, in: Christoph Dohmen und Christoph Wagner (Hrsg.), *Religion als Bild – Bild als Religion*, Regensburg 2012, S. 129–156 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. von Christoph Wagner; Bd. 15).
- 49 Fresko, Decke der Stanza dell’Eliodoro, Vatikan.
- 50 Des Origines acht Bücher 1926 (s. Anm. 26), Buch II, S. 183.
- 51 In dieser Hinsicht ist nochmals an Vasaris rezeptionsästhetisch aufschlussreiche, wenn auch unzutreffende Kritik an Raffaels Bild zu erinnern (s. Anm. 2).
- 52 Jonathan Richardson, Description de divers fameux Tableaux, Dessins, Statues, Bustes, Bas-reliefs etc., qui se trouvent en Italie avec des remarques. Traité de la Peinture et de la Sculpture, ..., Bd. 2, S. 613ff., 715ff. Vgl. hierzu den rezeptionsgeschichtlichen Überblick von Hans Lütgens 1929 sowie Herbert v. Einem 1966, S. 324ff. (s. Anm. 1).
- 53 Johann Wolfgang v. Goethe, Italienische Reise, hrsg. von Andreas Bayer und Norbert Miller, München 1992, S. 540 (Münchener Ausgabe; Bd. 15).
- 54 Nur Origines (1926, s. Anm. 26, S. 183) unterstellt, dass die Audition lediglich von den drei auf dem Berg Tabor befindlichen Aposteln gehört worden sei. In der Forschung erwähnt Rudolf Preimesberger (1987 (s. Anm. 1), S. 90) diesen zentralen Aspekt am Rande. Vgl. auch Wolfgang Neiser, *Audition als Thema in der Kunst der italienischen Renaissance*, Regensburg 2015 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. von Christoph Wagner; Bd. 20).
- 55 Fresko, 266 × 229 cm, Pietro Scarpellini, Pietro: Perugino, Mailand 1984, S. 98, Kat.-Nr. 95.
- 56 Siehe zur langen Tradition dieses farbmotivischen Topos zur Versinnlichung des Metaphysischen Günter Groschopf, Über die Schillerfarben (Changeants), Diss. München, Ulm 1939.
- 57 Vergil, Aen. II 615f.; Vgl. Wladimir Weidlé, Art. Nimbus, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Rom u.a. 1971, Sp. 323.
- 58 Mt 17, 5, im Lukas- und Markusevangelium wird lediglich von »Wolke/nubes« gesprochen (Lk 9, 34; Mk 9, 7).
- 59 Vgl. Erich Dinkler 1964 (s. Anm. 20), S. 37ff.; Josph Myslevic 1972, Sp. 418ff. (s. Anm. 19) und A. Nova 2014 (s. Anm. * S. 127).
- 60 Giorgio Vasari 1981 (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 238, 372.
- 61 Holz, auf Leinwand übertragen, 238 × 150 cm, Bologna, Pinacoteca.
- 62 Siehe hierzu auch Wolfgang Osthoff, Raffael und die Musik, in: Raffael in seiner Zeit. Sechs Vorträge im Auftrag der Universität Würzburg, hrsg. von Volker Hoffmann, Nürnberg 1987, S. 155–188; Reinhold Hammerstein, Raffaels Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers, in: Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag, hrsg. von Klaus Günthlein und Franz Matsche, Worms 1993 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Neue Folge; 20), S. 69–79; Christoph Wagner 1999 (s. Anm. *), S. 343–345.

- 63 So wurde von einer ›Kulmination eines Krankheitsschubs‹ gesprochen (Dieter Janz, *Epilepsy, viewed metaphysically. An interpretation of the Biblical story of the epileptic boy and of Raphael's Transfiguration*, in: *Epilepsia* 27 (1986), S. 316ff.). Dass Raffael den Knaben im Moment der Austreibung des Teufels oder im Augenblick der Heilung gezeigt haben könnte, ist nicht sehr wahrscheinlich, da diese zeitlich erst später und in direkter Anwesenheit von Christus erfolgte. Allenfalls auf der Ebene einer metaphorischen Allusion wäre ein solcher erzählerischer Vorgriff denkbar, ohne dass sich damit die dargestellten Handlungsbeziehungen in der unteren Zone ganz erhellen.
- 64 Rudolf Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 108.
- 65 Giorgio Vasari, (s. Anm. 2), Bd. IV, S. 372.
- 66 Rudolf Preimesbergers 1987 (s. Anm. 1), S. 107.
- 67 Tempera auf Holz, 164 × 76 cm, Florenz, Accademia, Inv. 1890, Nr. 8466.
- 68 Alessandro Nova hat darüber hinaus den wichtigen Hinweis gegeben, dass Magdalena als »Schwester des Lazarus, deren Reliquien, ebenso wie diejenigen ihres Bruders, in der Kathedrale von Narbonne verehrt« werden, zum ursprünglichen Aufstellungsort einen theologischen Bezug hat (Alessandro Nova 2014 (s. Anm. *), S. 126).
- 69 Rudolf Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 95.
- 70 Hierzu im Überblick Hans Lütgens, 1929 (s. Anm. 1).
- 71 Ep. Petri II, 18f.: »Et hanc vocem nos audivimus de coelo allatam, cum essemus cum ipso in monte sancto. Et habemus firmiorem propheticum sermonem, cui beneficatis attendentes quasi lucernae lucenti caliginoso loco, donec dies elucescat et lucifer oriatur in cordibus vestris.«
- 72 Kathleen Weil-Garris Posner 1974 (s. Anm. 12), S. 44.
- 73 Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber 1983 (s. Anm. 15), Nr. 604f.; zum aktuellen Forschungsstand und der Zuschreibungsfrage: vgl. Achim Gnann 2017 (s. Anm. 15), S. 412f.
- 74 Vgl. Rudolf Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 99.

Bildnachweise:

Abb. 1: Raffael, Transfiguration, Rom, Vatikanische Pinakothek

[https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_\(Raffael\)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_(Raffael)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg)

Abb. 2: Sebastiano del Piombo, Auferweckung des Lazarus, 1517–19, London, National Gallery

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Sebastiano_del_Piombo,_The_Raising_of_Lazarus.jpg

Abb. 3: Biblia vulgare istoriata, übers. von Niccolò Malermi, Venedig 1490, Bodleian Libraries, University of Oxford, Mt 17, 1–20: fol. B1v–B2r

<http://bav.bodleian.ox.ac.uk/douce-244>

Abb. 4: Giulio Romano, Modello zur Transfiguration, Wien, Albertina, Inv. 193

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Giulio_Romano_-_Zugeschrieben_an_-_Albertina_193%2C_Die_Transfiguration.jpg

Abb. 5: Fra Angelico, Transfiguration, Florenz, Konvent von San Marco

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transfiguration_by_fra_Angelico_%28San_Marco_Cell_6%29.jpg

Abb. 6: Raffael, Befreiung des Hl. Petrus, Vatikan, Stanza di Eliodoro

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Raphael_-_Deliverance_of_Saint_Peter.jpg

Abb. 7: Transfiguration, Cod. Lat. 4453 (Evangeliar Ottos III.), fol. 113r, München, Staatsbibliothek

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00096593>

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00096593?page=50,51>

Abb. 8: Giovanni Francesco Penni, Studie zur Transfiguration, vor 1520, Paris, Louvre

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020101186>

Permalink: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020101186>

Abb. 9: Carolus Bovillus, Liber de sapiente (1510), Cap. XL, p. 140r.

Carolus Bovillus, Liber de sapiente, hrsg. von Raymond Klibansky. Wiederabgedruckt in: Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (1927), Darmstadt 1987, S. 299–412 (Studien der Bibliothek Warburg; 10).

Abb. 10: Raffael, Transfiguration (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

[https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_\(Raffael\)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_(Raffael)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg)

Abb. 11: Pietro Perugino, Transfiguration, Perugia, Collegio del Cambio

[https://it.wikipedia.org/wiki/Trasfigurazione_di_Cristo_\(Perugino_Collegio_del_Cambio\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Trasfigurazione_di_Cristo_(Perugino_Collegio_del_Cambio))

Abb. 12: Raffael, Hl. Cäcilie, Bologna, Pinacoteca Comunale

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ecstasy_of_Saint_Cecilia

Abb. 13: Raffael, Transfiguration (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

[https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_\(Raffael\)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_(Raffael)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg)

Abb. 14–15 : Details aus Biblia vulgare istoriata, übers. von Niccolò Malermi, Venedig 1490, Bodleian Libraries, University of Oxford, Mt 17, 1–20: fol. B1v–B2r.

<http://bav.bodleian.ox.ac.uk/douce-244>

Abb. 16: Raffael, Transfiguration (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

[https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_\(Raffael\)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_(Raffael)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg)

Abb. 17: Raffael, Transfiguration (Ausschnitt), Rom, Pinacoteca Vaticana

[https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_\(Raffael\)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_(Raffael)#/media/Datei:Transfiguration_Raphael.jpg)

Abb. 18: Achim Gnann (Hrsg.); Raffael; Ausst.-Kat. Albertina Museum Wien vom 29. September 2017 bis 7. Januar 2018; Wien und München 2017, S. 413.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/629/>