

## Raffaels *Transfiguration* zwischen Kunsttheorie und Philosophie (2007)

Als 1983 Raffaels fünfhundertster Geburtstag gefeiert wurde, erschien eine dermaßen beeindruckende Anzahl an Veröffentlichungen, dass Zweifel darüber aufkamen, ob in den Studien über den Künstler noch weitere Fortschritte zu erreichen sein würden. Die darauffolgenden Jahre haben diese Befürchtungen widerlegt, denn vielen Werken Raffaels wurden ausgezeichnete Monographien gewidmet.<sup>1</sup> Dieses Phänomen war indes schon bei der *Transfiguration* als einem Schlüsselwerk der westlichen Malerei zu beobachten.<sup>2</sup> Daher sollen hier lediglich vier Aspekte des Gemäldes vertieft werden: An erster Stelle gilt es, den Wettstreit Raffaels mit Sebastiano del Piombo und Michelangelo zu analysieren. Dieses von den Historikern noch nicht zur Genüge untersuchte Ereignis war von grundlegender Bedeutung für die Geschichte der italienischen Malerei und sollte in den folgenden Jahrhunderten tiefgreifende Konsequenzen haben. In einem zweiten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, welchen Einfluss eine Stelle aus Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* auf die farbliche Skala von Raffaels Werk gehabt haben könnte. Ferner soll der proleptische Charakter der Bildfindung untersucht werden, da Raffael im unteren Teil des Gemäldes keineswegs eine Episode aus dem Evangelium dargestellt hat, sondern

vielmehr ein Ereignis, das aus der evangelischen Erzählung lediglich implizit hervorgeht. In ihr wird die göttliche Stimme zum eigentlichen Motor der Handlung, ein Aspekt, den auch Christoph Wagner thematisiert hat. Als Letztes soll ein Blick auf diejenigen Passagen geworfen werden, die Friedrich Nietzsche der *Transfiguration* in seiner *Geburt der Tragödie* widmete.

Die erste These behauptet, dass Raffaels und Sebastianos Tafeln (Abb. 1, 2) sowohl in Zusammenarbeit als auch in Konkurrenz zueinander entstanden sind, was durch die formalen Bezüge angedeutet wird, die zwischen beiden Werken bestehen. Im Hinblick auf ihre Entstehung wurde in der Forschungsliteratur bis dato vor allem der kompetitive Charakter unterstrichen – eine Einschätzung, die zum Teil auf die an Michelangelo gerichteten Briefe des Agenten der Borgherini in Rom, Leonardo Sellaio, zurückzuführen ist sowie auf einige Bemerkungen in den Schreiben Sebastianos an seinen Freund Michelangelo, in denen ein Szenarium voller Neid und Eifersucht zwischen den beiden gegnerischen Lagern skizziert wird. Nur zwei Beispiele: In einem Brief vom 19. Januar 1517 informiert Sellaio Michelangelo darüber, dass Sebastiano den Auftrag für die Altartafel erhalten habe, und fügt hinzu:

Nun scheint es mir, als würde Raffael die [ganze] Welt auf den Kopf stellen, damit dieser [Sebastiano] sie nicht ausführe, um nicht mit ihm verglichen zu werden. Sebastiano steht dem Ganzen mit Argwohn gegenüber.<sup>3</sup>

Ein Jahr später schrieb der venezianische Maler an Michelangelo: Er habe die Ausführung des Werkes hinausgezögert, »weil ich nicht will, dass Raffael meines sieht, solange er nicht das seinige geliefert hat.«<sup>4</sup>

Die Quellen vermitteln eine Atmosphäre voller Verschwörungen, aber in dem soeben erwähnten Brief gibt Sebastiano

selbst zu, dass er mittlerweile »über jeglichen Verdacht« erhaben sei. Wer sich indes nicht auf die Worte versteift, sondern stattdessen die beiden Kompositionen analysiert, wird erstaunliche Übereinstimmungen zwischen beiden Werken feststellen. Vermutlich besaß die Tafel von Sebastiano vor ihrer Übertragung auf Leinwand dieselben Maße wie diejenige Raffaels. Ferner haben zwei Historiker, äußerst sensibel gegenüber der dem Kunstwerk immanenten Sprache, den »beinahe venezianischen« Charakter von Raffaels *Transfiguration* betont. Im *Cicerone* ist Jacob Burckhardt auf die »ungemeine« Kraft der Farbe eingegangen, die »mit der fast venezianischen Harmonie, wenigstens in der obern Gruppe« verbunden sei.<sup>5</sup> In der Tat weisen das roséfarbene Gewand des Elias sowie Moses' grünlich-blau, zart rosig schimmernder Mantel eine für Raffaels Farbskala unbekannt Anmut und großen Nuancenreichtum auf.<sup>6</sup> In der unteren Hälfte haben die Farben hingegen eine erdige Substanz. Auf der linken Seite herrschen warme Töne vor (Backsteinfarben, Gelb und Karminrot), die von kalten Farben umgeben sind, während sich die chromatischen Werte auf der anderen Seite umkehren. Nicht weniger bedeutsam ist das Verhältnis zur Tafel von Sebastiano, da das roséfarbene Untergewand sowie der ultramarinblaue Mantel der monumentalen Christusfigur der *Auferweckung des Lazarus* mit den raffaelesken Tonalitäten in Dialog zu treten scheinen. Wenn Burckhardt in der Farbskala der *Transfiguration* einen venezianischen Akzent ausmachte, so glaubte Konrad Oberhuber, im Hintergrund der Szene eine venezianische, von den ersten Strahlen der Morgenröte erleuchtete Landschaft zu erkennen.<sup>7</sup> Dieser Beobachtung muss man hinzufügen, dass sich die Lichtquellen der beiden Gemälde jeweils auf der entgegengesetzten Seite befinden, so als seien die beiden Tafeln eigens konzipiert worden, um in einem homogenen und komplementären Kontext entweder nebeneinander oder in Gegenüberstellung betrachtet zu werden: In derjenigen von



1 *Raffael: Transfiguration. Rom, Pinacoteca Vaticana*

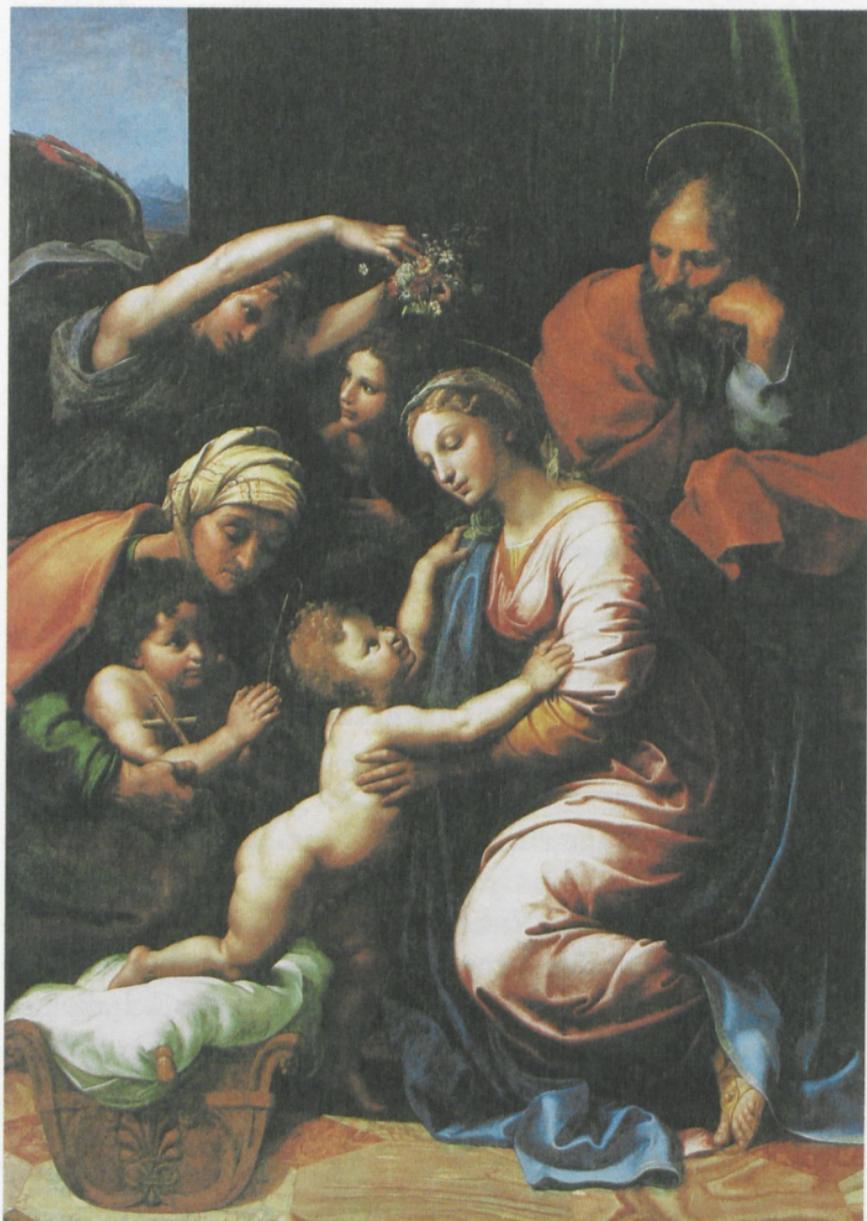


2 Sebastiano del Piombo: *Die Auferweckung des Lazarus*.  
London, National Gallery

Raffael kommt das Licht von links oben, in der Tafel von Sebastiano hingegen bricht das Licht von rechts mit Gewalt über die Figuren herein. Zudem werden beide Kompositionen jeweils von einer Diagonale beherrscht: In der *Auferweckung* beginnt sie links oben und endet rechts unten, dabei dem in Richtung Lazarus ausgestreckten Arm Christi folgend. In der *Transfiguration* hingegen handelt es sich um die Linie, die die Gruppe der neun Apostel auf der linken Seite von der Familie des besessenen Jungen und der Frau im Vordergrund trennt, die von einigen als Magdalena identifiziert wurde.<sup>8</sup> Nicht minder bedeutsam sind die Gesten, die eine vermutlich gewollte Einheit zwischen den beiden Werken schaffen: Christi erhobene Hand in der *Auferweckung* sowie diejenige des »schlechten Redners« in der *Transfiguration* können nur dann gleichzeitig entstanden sein, wenn die beiden Künstler die Möglichkeit hatten, die Entwürfe des anderen zu studieren: Andreas' offene Handflächen, die auf diejenigen des Andreas in Leonardos *Abendmahl* zurückzuführen sind, können mit der Geste des kahlen, sich hinter Christi Schultern befindlichen Alten in der *Auferweckung* verglichen werden. Zudem wird Lazarus in derselben Weise von einer Figur gestützt, wie der Vater dem besessenen Sohn unter die Arme greift.<sup>9</sup> Die Analogien sind so zahlreich, dass kein Zweifel bleibt. Während uns die schriftlichen Quellen ein von Intrigen und Verdächtigungen genährtes Klima überliefern, erzählen die visuellen eine etwas davon abweichende Geschichte: Raffael muss die Tafel Sebastianos in einem frühen Entwicklungsstadium gesehen haben, da die Entwürfe für sein Werk offenbaren, wie der Künstler sein ursprüngliches Projekt änderte, um mit Sebastianos Komposition in Dialog zu treten. Das konspirative Klima von 1517–1518 spannte sich im Winter 1518–1519, als die beiden Künstler die Zusammenarbeit begonnen haben müssen – zumindest auf Distanz und wahrscheinlich auch mit Widerwillen. So undenkbar es ist, dass Raffael die Tafel des Widersachers nicht gesehen hat,

so sicher ist auch, dass Sebastiano die *Transfiguration* sorgfältig studiert haben muss, bevor er 1519 das Fresko mit demselben Sujet in der Apsishalbkuppel der Borgherini-Kapelle in San Pietro in Montorio schuf, da die aus dem Bild weisende Geste des Heiligen Petrus im unteren linken Teil ein Zitat des Heiligen Matthäus aus Raffaels Tafel darstellt.

Es soll keineswegs das Hauptziel dieser Formanalyse sein, eine These, in der die verschwörerischen Elemente vorherrschen, durch ein Szenario wohlgesitteter und konstruktiver Harmonie zu ersetzen. Vielmehr sollen die unterschiedlichen Phasen und Verbindungen eines entscheidenden Augenblicks der italienischen Kunstgeschichte aufgezeigt und wenn möglich geklärt werden, da die beiden Bilder das Resultat zweier diametral entgegengesetzter Malereiauffassungen sind; es sind im modernen Sinne Manifeste zweier Poetiken und zweier Theorien, die nur schwer miteinander in Einklang gebracht werden können. Ein Beispiel: Obgleich Raffael aus Gründen der Kohärenz und des Dekorums versuchte, sich in der Farbskala an das Werk Sebastianos anzupassen, hielt er sich in der Kritik an seinem Kollegen nicht zurück, indem er die Proportionen und die Anzahl der Figuren reduzierte, um seiner Komposition mehr Ordnung zu geben. Diese Tatsachen stehen keineswegs im Widerspruch zu den vorherigen Argumenten. Von einem hochkompetenten Auftraggeber wie Kardinal Giulio de' Medici angespornt, beobachteten sich die beiden Künstler gegenseitig und versuchten, einen akzeptablen Kompromiss zu erreichen, um zwei Werke, die für denselben Ort – den Chor der Kathedrale von Narbonne – bestimmt waren, in Einklang zu bringen. Das Resultat konnte allerdings gar nicht anders als uneinheitlich sein, da in der *Transfiguration* der späte Stil Raffaels (der zutiefst von Leonardo da Vincis Studien zu Licht und Schatten beeinflusst war) sowie die plastische und heroische, in einem Wort michelangeleske Auffassung des menschlichen Körpers (zu welcher in diesem



3 Raffael: Heilige Familie mit den Heiligen Elisabeth,  
Johannes der Täufer und zwei Engeln (Heilige Familie Franz 'I).  
Paris, Musée du Louvre

spezifischen Fall noch Sebastianos Begeisterung für das Porträt und die Landschaft hinzukam) aufeinanderstoßen.<sup>10</sup> Im Zusammenhang mit diesem Aufeinanderprallen der leonardesk-raffaelesken und der michelangelesken Linie der italienischen Malerei darf nicht vergessen werden, dass Leonardo vor seinem Umzug nach Frankreich, zwischen 1513 und 1516, im vatikanischen Belvedere lebte und demzufolge vor Ort war, als Raffael aller Wahrscheinlichkeit nach den Auftrag erhielt, die *Transfiguration* zu malen.

Der Einsatz war hoch, und die Gegner waren sich dessen sehr wohl bewusst. Seit den ersten Briefen, die den emotionalen Zustand der Michelangelo-Fraktion widerspiegeln, wurden Töne angestimmt, die an ein bewaffnetes Duell erinnern. So versichert zum Beispiel Leonardo Sellaio Michelangelo, dass Sebastiano »auf dem [Schlacht-]Feld bleiben werde«,<sup>11</sup> »derart dass man mittlerweile sagen kann, er habe gewonnen.«<sup>12</sup> Diesen Formulierungen, die eher einem Ritterturnier angemessen wären, fügen sich Sebastianos Sorgen um die Ehre Michelangelos hinzu. Im Briefwechsel wird dieses Thema immer wieder aufgegriffen: »Ihr werdet dadurch Ehre erhalten«,<sup>13</sup> »ich werde keine Schande für Euch sein«<sup>14</sup> »und ich melde Euch, dass ich heute meine Tafel erneut zum Palast gebracht habe, gemeinsam mit der von Raffael, und ich empfand keine Scham.«<sup>15</sup> Man muss genau auf die Wortwahl achten: Die Worte, die der venezianische Maler benutzt, sind Ausdrücke eines Höflings und somit Anzeichen für die tiefgreifende Veränderung der sozialen Rolle des Künstlers zu Zeiten des leoninischen Pontifikats und der Auftragsvergabe der beiden Tafeln.

Noch wichtiger sind jedoch die Überlegungen, die Sebastiano del Piombo in einem Brief vom 2. Juli 1518 an Michelangelo anstellte: Obgleich dieses Schreiben in den kunstkritischen Anthologien ignoriert wird, handelt es sich sehr wahrscheinlich um eines der bedeutendsten Dokumente der Geschichte der künstlerischen Kultur des Cinquecento, da

4 Michelangelo:  
Studie für die Aufer-  
weckung. London,  
British Museum



es zeigt, mit welchem Bewusstsein die Künstler theoretische Fragen in Angriff nahmen. Sebastiano schreibt:

Es tut mir in der Seele weh, dass Ihr nicht in Rom wart, um die beiden nach Frankreich gesandten Bilder des Synagogenvorstehers zu sehen, da Ihr Euch meiner Meinung nach nichts vorstellen könnt, was Eurer Auffassung entgegengesetzter wäre als das, was Ihr in jenem Werk zu sehen bekommen hättet. Ich werde Euch nichts anderes sagen, als dass die Figuren aus Rauch zu bestehen schienen oder vielmehr aus Eisen und ganz hell und ganz dunkel glänzten.<sup>16</sup>



5 Michelangelo: Studie für die Auferweckung. London, British Museum

Sebastiano spielt auf den Heiligen Michael, der Satan besiegt sowie auf die Heilige Familie Franz' I. an, beide von Raffael wie folgt signiert und datiert: RAPHAEL URBINAS PINGEBAT MDXVIII (Abb. 3). Von Lorenzo de' Medici, dem Herzog von Urbino und Botschafter bei König Franz I. in Auftrag gegeben, wurden die beiden Gemälde im Juni 1518 – also wenige Tage vor dem Brief, den Sebastiano an Michelangelo geschickt hatte – nach Frankreich gesandt. Man hätte Raffaels späten Stil, den Stil der *Transfiguration*,

der auf den Gegensätzen von Licht und Schatten aufbaut, nicht besser beschreiben können. Er stellt das genaue Gegenteil zu der virtuosen, schillernden Farbigkeit dar, die Michelangelo in den Lünetten der Sixtinischen Kapelle entwickelt hatte, was Sebastiano sehr wohl wusste, als er schrieb, »Ihr könnt Euch [...] nichts vorstellen, was Eurer Auffassung entgegengesetzter wäre«. Das Duell zwischen der *Transfiguration* und dem *Lazarus* war also der Wettstreit zwischen zwei sehr unterschiedlichen Weisen, die Malerei aufzufassen: zwischen Raffaels spätem Stil, der sich durch »Figuren aus Eisen« oder »aus Rauch« auszeichnete, und der



6 Sebastiano del Piombo: Studie für die Auferweckung. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

Malerei Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, der sich in diesem Fall der Hand Sebastianos bediente, um nicht in einen direkten Vergleich mit Raffael zu treten.

Man sollte sich daher nicht wundern, dass einige der Entwurfszeichnungen der *Auferweckung des Lazarus* von der Hand Michelangelos stammen (Abb. 4, 5).<sup>17</sup> Es stimmt zwar, dass Vasari, der die Quelle für diese wertvolle Information darstellt, seine Beobachtungen dreißig Jahre nach den Ereignissen niederschrieb, doch es ist ebenso wahr, dass seine In-

formationen sehr zuverlässig sein mussten, wenn sie aus dem Munde Sebastianos stammten. Vasari schreibt:

Während Raffael unterdessen für den Kardinal de' Medici jene für Frankreich bestimmte Tafel schuf, die nach seinem Tod auf dem Hauptaltar von San Pietro in Montorio aufgestellt wurde und eine Verklärung Christi darstellte, war Sebastiano zur selben Zeit mit einer anderen Tafel von gleicher Größe beschäftigt, die er gewissermaßen in Konkurrenz zu Raffael ausführte. Darin malte er die vier Tage nach seinem Tod erfolgte Auferstehung des Lazarus, die mit größter Sorgfalt und in einigen Teilen nach Anweisung und Entwurf Michelangelos wiedergegeben war. Als die Tafeln vollendet waren, wurden beide zum Vergleich im Konsistorium öffentlich nebeneinander aufgestellt, und sowohl die eine wie die andere erhielt unendliches Lob. Und wenn auch den



7 Giotto: Die Auferweckung des Lazarus. Padua, Cappella degli Scrovegni

Werken Raffaels in ihrer grenzenlosen Anmut und Schönheit nichts gleichkam, wurden doch auch die Mühen Sebastianos allgemein gepriesen.<sup>18</sup>

Vasari stellt der Anmut und Schönheit Raffaels die Mühe Sebastianos gegenüber, wobei der Begriff Mühe im Wortschatz des Biographen aus Arezzo nicht unbedingt negativ konnotiert sein muss. Uns interessiert an dieser Stelle jedoch weitaus mehr, den Beitrag Michelangelos zu untersuchen. Was bedeutet »in einigen Teilen nach Anweisung und Entwurf Michelangelos«? Offenbar entwarf Michelangelo nicht das ganze

Werk, es kann andererseits aber auch nicht bedeuten, dass sich der Künstler darauf beschränkte, unbedeutende Hinweise zu geben. Die einzige uns bekannte Zeichnung Sebastianos für die *Auferweckung* ist das wunderschöne Exemplar auf blauem Papier, das sich heute in Frankfurt am Main befindet (Abb. 6). Blaues Papier als Zeichengrund wurde damals fast ausschließlich von venezianischen Künstlern benutzt (nebenbei gesagt: Michelangelo hat nie auf solchem Papier gezeichnet). Sebastiano hat hier mit weißer und schwarzer Kreide die würdevolle, aufrecht stehende Figur der Martha skizziert, die in der Mitte der Tafel zu erkennen ist. Die drei hinter ihr stehenden Frauen sind allerdings in Positionen erfasst, die von denen, die man auf dem Gemälde sieht, stark abweichen.

Grundverschieden sind hingegen Stil, Maße und Funktion der drei anderen Blätter (Abb. 4, 5), die sich auf die Figur des Lazarus beziehen. Eine der Skizzen, die sich heute in London befindet, gibt die Idee der außergewöhnlichen Erfindung Michelangelos bereits wieder, da Lazarus mit der energischen Nacktheit eines griechischen Gottes aus dem Grab steigt. In der mittelalterlichen Tradition – von Duccios Sieneser *Maestà* bis hin zu Giotto's Arenakapelle in Padua (Abb. 7), aber auch an Ghibertis Nordportal des Florentiner Baptisteriums sowie bei anderen Meistern des Quattrocento – wurde Lazarus stets einbalsamiert und in sein Schweiß Tuch eingehüllt dargestellt, genau so, wie es das Johannesevangelium im Kern verlangt. Michelangelo (und nicht Sebastiano) wählte hingegen den letzten Augenblick der Geschichte, den Moment, in dem Christus befiehlt, die Binden abzunehmen. Er wählte diesen Moment, um den halbnackten und athletischen Körper des Lazarus im Vordergrund zeigen zu können. Von einer anderen Skizze Michelangelos für die Lazarusgruppe wissen wir, dass der Künstler auch eine alternative Lösung ausgearbeitet hatte: In dieser Zeichnung ist der Heilige nicht mehr vollständig nackt, sein Körper ist weniger kraftvoll und sein rechter Arm

ist wie im Gemälde gebeugt. Im Aufbau der ersten Zeichnung war hingegen vorgesehen, dass der rechte Arm zu Christus hin ausgestreckt sein würde, eine Lösung, die man im Gemälde, wie wir es heute sehen, unmöglich hätte ausführen können, weil Lazarus' Arm denjenigen Christi mit dem ausgestreckten Zeigefinger berührt hätte. Es handelt sich um ein wertvolles Detail, da es verrät, wie die beiden Figuren als ein dramatischer Kern konzipiert wurden, vereint in einer Geste aus Aktion und Reaktion. Dies wiederum impliziert, dass Michelangelo auch die Figur Christi gezeichnet haben muss, obgleich die Vorstudien hierfür verloren sind. Auch wenn die beiden Künstler bereits bei anderen Werken – wie etwa der *Pietà* in Viterbo oder den Fresken der Borgherini-Kapelle – zusammengearbeitet hatten, lässt sich das fertige Ergebnis mit der *Auferweckung des Lazarus* nicht als vollkommen geglückt bezeichnen. Man merkt und sieht, dass Sebastiano Schwierigkeiten hatte, die verschiedenen Gruppen zu koordinieren und seine Ideen mit denjenigen Michelangelos in Einklang zu bringen.

Die Ausführung von Raffaels Werk war ebenso komplex, da dieser – wahrscheinlich auch dem Willen des Auftraggebers folgend – zunächst darum bemüht war, sich Sebastianos Gemälde anzupassen. Und in der Tat gibt der erste Entwurf der *Transfiguration*, der uns durch eine heute in der Wiener Albertina aufbewahrte Werkstattkopie überliefert ist (Abb. 8), eine gänzlich andere Komposition wieder als diejenige, die der Künstler später ausführen sollte. Die untere Hälfte der Zeichnung wurde ursprünglich nicht von der Episode des besessenen Knaben dominiert, sondern zeigte die Verklärung selbst, wohingegen in der oberen Hälfte Gottvater erschien, der von einem Engelsreigen umgeben war. Die Fragen, die wir uns angesichts dieser Zeichnung stellen müssen, sind folgende: Welcher Moment der Vision wurde dargestellt, und weshalb entfernte sich der Künstler von der ikonographischen Tradition, indem er die Figur Gottvaters einfügte?



8 Raffael (Werkstatt): Entwurf für die Transfiguration. Wien, Albertina

Die Geschichte der Verklärung findet in zwei klar voneinander getrennten Augenblicken statt: Im ersten Teil der Erzählung wird Christus vor den Augen seiner drei Lieblingsapostel verklärt, wobei sein Antlitz wie die Sonne zu leuchten beginnt (daher stammt Raffaels Idee, Christi Antlitz mit gleißenden Strahlen zu umgeben) und seine Gewänder weiß wie das Licht werden (oder wie der Schnee, wenn man die *Vulgata* zu Rate zieht). Ferner tauchen Moses und Elias auf, und angesichts dieses theophanen Triumphs begeistert sich Petrus, der in der Zeichnung auf der linken Seite dargestellt ist und nicht im Zentrum wie im Gemälde: »Herr, schön ist es für uns, hier zu sein! Wenn Du willst, werde ich hier drei Zelte errichten, Dir eines, Mose eines und Elia eines.« Dies ist der Augenblick, der in der Zeichnung dargestellt wird, und es ist auch der Grund, weshalb Petrus auf die Figuren der beiden Propheten zeigt, die soeben neben dem verklärten Christus erschienen sind. Doch während Petrus diese Geste ausführt und noch am Sprechen ist, offenbart sich aus der leuchtenden Wolke die Stimme Gottes (man achte darauf: die Stimme). Raffael stellt diesen hochdramatischen Moment dar, in dem Gott in das Geschehen eingreift. Um sein unvermitteltes Erscheinen zu visualisieren, zeichnet er ihn leicht nach rechts gerückt, so dass er ein Gefühl der Überraschung vermitteln und dem Betrachter verständlich machen kann, dass die Transfiguration genau in diesem Moment stattfindet. Gottes Herrlichkeit wird von einer sich hinter seinen Schultern befindlichen glühenden Scheibe symbolisiert – eine Idee, die sicherlich von der *Foligno-Madonna* herrührt. Aber weshalb hat Raffael die Figur Gottvaters hinzugefügt, wenn wir im Text des Evangeliums lediglich seine Stimme vernehmen?

Beschäftigt man sich mit der ikonographischen Tradition der Transfiguration, so fällt auf, dass Raffaels Entwurf von der allgemeinen Darstellungsweise klar abweicht. Von Duccios *Maestà* bis zu Ghibertis Bronzetüren am Baptisterium

(die Raffael sehr gut kannte), vom Fresko Fra Angelicos im Florentiner Konvent von San Marco bis zu den Gemälden Bellinis ist Gottvater zu Recht stets abwesend. Weshalb also hat Raffael die traditionelle Darstellungsweise auf den Kopf gestellt? Die einzig plausible Erklärung muss mit den monumentalsten Maßen der Tafel zusammenhängen. Hätte Raffael lediglich die Transfiguration malen wollen und dabei das traditionelle ikonographische Modell respektiert, hätte die Figur Christi enorme Ausmaße angenommen. Daher kam wohl die Idee, die himmlische Erscheinung hinzuzufügen, eine Lösung, die den Künstler allerdings nicht gänzlich überzeugt zu haben scheint, da er die Ausführung des Altarbildes stocken ließ. In einem Punkt indes entfernte sich Raffael nicht von der Tradition: Die Gestalt Christi schwebt nicht frei in der Luft, wie es im vollendeten Tafelbild der Fall sein wird, sondern bleibt mit den Füßen auf dem Boden.

Vergleicht man diese Komposition mit dem zweiten Entwurf für die *Transfiguration* (Abb. 9), kommt man nicht umhin, über Raffaels radikale Kehrtwende zu staunen, und man fragt nach deren Ursache. In seinem Traktat über die Malerei bestätigt Ludovico Dolce, dass Sebastiano von Michelangelo zur Konkurrenz mit Raffael angestiftet worden sei,<sup>19</sup> und einige Wissenschaftler halten dieses Szenarium für durchaus glaubwürdig. Es ist in der Tat wahrscheinlich, dass Kardinal de' Medici die Spannung zwischen den beiden Lagern in irgendeiner Form ausnutzte. Als Architekt von Sankt Peter und den Vatikanischen Palästen, als Konservator der römischen Antiken, aber auch als Freund der mächtigsten Prälaten und Bankiers bei Hofe hatte Raffael viele Verpflichtungen. Es mag sein, dass ihn der Auftraggeber der Tafel in Bezug auf die angenommenen Aufgaben anspornen wollte, indem er ihn mit dem Projekt eines Künstlers konfrontierte, von dem alle wussten, dass er auf das Engste mit Michelangelo verbunden war. Was dem Autor trotz einiger gegenläufiger Meinungen aber als



9 Giovan Francesco Penni (zugeschrieben):  
Entwurf für die Transfiguration. Paris, Musée du Louvre



10 Byzantinisches Elfenbein-Diptychon mit Szenen aus dem Leben Christi. Sankt Petersburg, Eremitage

nur schwer anfechtbar erscheint,<sup>20</sup> ist die direkte Beziehung zwischen der Tafel Sebastianos und dem zweiten Projekt Raffaels, denn die beiden Gemälde wurden nur deshalb komplementär, weil die Episode des besessenen Knaben hinzukam. Im Entwurf des Louvre, der heute zumeist Giovan Francesco Penni zugeschrieben wird, nähert sich die Komposition der des ausgeführten Raffael-Gemäldes bereits stark an: die neun Apostel auf der Linken, die Haltung der knienden, dem Betrachter den Rücken zukehrenden Frau im Bildvordergrund,



11 Mosaik-Ikone, Transfiguration. Paris, Musée du Louvre

die Familie des Epileptikers (die jedoch weniger figurenreich ist), die zwei heiligen Märtyrer Justus und Pastor links oben sowie die Gruppe der Auserwählten auf dem Berg Tabor.

Die Beziehung zwischen den Aposteln am Fuße des Berges und dem Rahmen ist noch nicht gänzlich gelöst, da es eine Leerstelle zwischen dieser Gruppe und der Grenze der Komposition gibt, doch sind es vor allem drei Elemente, die Raffael intensiv überdacht und bearbeitet hat, bis er zur endgültigen Lösung gelangte. An erster Stelle ist die Haltung des Heiligen Matthäus links vorne zu erwähnen: Während die Gruppe der Apostel im Entwurf noch in sich selbst geschlossen ist, strebt Matthäus in der gemalten Version zum Außenraum hin, wodurch eine Verbindung mit der Welt des Betrachters hergestellt wird. So wie die Geste der bekleideten, uns die Schulter zuwendenden Frau den Blick des Betrachters unverzüglich ins Zentrum des Geschehens lenkt, ist diejenige des Apostels konzipiert, um eine Tiefenwirkung zu erzeugen. Das zweite Element betrifft ebenjene weibliche Figur: Derweil sie im Entwurf Pennis noch die Rolle der Mutter des besessenen Jungen innehat, wurde sie im Gemälde in Magdalena umgewandelt, die Schwester des Lazarus, deren Reliquien, ebenso wie diejenigen ihres Bruders, in der Kathedrale von Narbonne verehrt wurden. Die Figur der Mutter befindet sich nun zur Rechten des Knaben. Das dritte Element ist bei weitem das bedeutendste: Während Christus und die beiden Propheten im Entwurf noch auf der Bergspitze zu stehen kommen, schweben sie im Gemälde in der Luft.

Indem der Künstler diese für die Geschichte und die aktuelle Gestalt der Tafel grundlegende Entscheidung traf, bezog er sich auf eine ältere Tradition byzantinischen Ursprungs, so wie sie etwa von einem Elfenbeindiptychon aus dem 10. oder 11. Jahrhundert (Abb. 10) und einem Mosaik aus dem späten 12. Jahrhundert (Abb. 11) dokumentiert wird. Die Transfiguration war eines der Feste des *Dodekaórton*, also eine der zwölf

großen liturgischen Feierlichkeiten der östlichen Kirche, und in diesen Zyklen war sie stets von der Auferstehung des Lazarus begleitet, einem weiteren Festtag des *Dodekaórton*. Ein sehr wichtiges Detail muss man allerdings festhalten: In den byzantinischen Werken sind die Figuren des Christus und der beiden Propheten stets von einer Mandorla umgeben. Dies war die Tradition, auf die sich Perugino bezog, als er dieses Sujet zuerst für das Collegio del Cambio in Perugia malte (Abb. 12) und danach – und zwar in derselben Zeit, als Sanzio an seiner Version arbeitete – in der Altartafel für Santa Maria dei Servi (1517), ebenfalls in Perugia.

Die Neuerung Raffaels bestand darin, Christus von dieser symbolischen Mandorla zu befreien und diese durch einen höchst suggestiven Lichteffect zu ersetzen – höchst suggestiv, da es sich um das natürliche Licht handelt, das zum Vehikel des theophanen Glanzes wird. Raffael verabschiedete sich somit gleich von zwei Traditionen, um sein Meisterwerk zu erschaffen: von der jüngeren, auf der italienischen Halbinsel (von Ghiberti bis Bellini) bevorzugten, die den verklärten Christus in eine Landschaft eingebettet hatte, aber auch von der älteren byzantinischen Ursprungs, die unter anderem von Perugino wieder aufgenommen worden war und die lichtvolle Metamorphose auf den Raum innerhalb eines symbolischen Zeichens begrenzt hatte. Die *Transfiguration* war somit das Resultat einer außerordentlichen kompositorischen Intelligenz, die über die Zeit herangereift war und auch radikalen ikonographischen Neuerungen aufgeschlossen gegenüberstand, um Effekte von höchster dramatischer Spannung zu erzielen.

Viele Forscher haben in der Vergangenheit versucht, die Ikonographie von Raffaels Altarbild im Zusammenhang mit der politischen Situation sowie den religiösen Spannungen der Zeit zu deuten. Überzeugender sind die Thesen derjenigen, die die Tafel mit der Liturgie, dem Stundengebet des Transfigurationsfests in Relation setzen<sup>21</sup> oder die das Werk als eine



12 Perugino: *Transfiguration*. Perugia, Collegio del Cambio

Anspielung auf die Doktrin des *Primatus Petri* verstehen. Ernst H. Gombrich war wahrscheinlich der Erste, der auf die Paradoxie der von Raffael dargestellten Szene hingewiesen hat, das heißt auf die Unfähigkeit der Apostel, den Epileptiker zu heilen. Und er glaubte, das, was er für das Enigma oder Puzzle des Bildes hielt, lösen zu können, indem er anmerkte, dass

die Machtlosigkeit der Apostel nicht nur auf die Abwesenheit Christi, sondern auch auf diejenige Petri zurückzuführen sei.<sup>22</sup> Den Bemerkungen Gombrichs lassen sich einige Details hinzufügen: Die Figur des Petrus in gelb-blauen Gewändern spielt auch in der Komposition von Sebastiano del Piombos Tafel, in der sie sich links unten befindet, eine wichtige Rolle; während der Fels rechts unten in der *Transfiguration*, der dem Blick des Betrachters ostentativ ausgesetzt wird, auf den Felsen hinweisen könnte, auf dem Christus seine Kirche errichtete, das Ereignis also, das kurz vor der Transfiguration stattfand. Ein Kunstwerk ist jedoch kein Puzzle, sondern vielmehr ein Energiefeld, das für vielerlei Deutungen offen ist. Somit gibt es beinahe unendlich viele, mehr oder weniger plausible Assoziationen (zum Beispiel den Verweis auf das Sakrament der Taufe oder die Trinität). Aber ehe man die *Transfiguration* als Übersetzung eines politischen, theologischen oder ekklesiastischen Programms deutet, sollte sie als ein außerordentliches malerisches und poetisches Traktat verstanden werden. Raffaels Werk ist vor allem deswegen denkwürdig, weil es ihm gelungen ist, die Leitsätze der Theorie Albertis, die von Leonardo übernommen worden waren, mit dem Ideal der Einheit der dramatischen Handlung in Einklang zu bringen, die Aristoteles in seiner *Poetik* postuliert hatte.

Wenn man von den Gesten und Affekten ausgeht, erkennt man, wie jeder Apostel einen jeweils anderen seelischen Zustand ausdrückt (den Zweifel, die Aufregung, die Handlungsunfähigkeit und somit Frustration sowie die Resignation), woraus deutlich wird, dass es Raffael durch das Studium von Zeichnungen und Drucken vortrefflich gelungen war, sich die Lektion von Leonardos *Abendmahl* anzueignen: Der seelische Zustand wird durch die Körpersprache ausgedrückt, worauf Rudolf Preimesberger explizit hingewiesen hat. Über die Farbe wurde bereits gesprochen. Es soll hier lediglich hinzugefügt werden, dass Raffael einen absichtlichen Kontrast zwischen

dem theophanen Glanz des oberen Teils und dem starken Hell-Dunkel des unteren Teils geschaffen hat. Je dunkler die irdische Sphäre erschien (vor allem wenn man bedenkt, dass das Altarbild in einem Kirchenchor aufgestellt werden sollte), umso heller hätte die Göttliche gestrahlt. Vasari beklagte sich teilweise über diese Strategie:

Und wenn er in diesem Werk nicht aus eigener Neigung heraus das Rußschwarz der Drucker benutzt hätte, das [...] mit der Zeit immer abdunkelt und die anderen Farben angreift, mit denen es vermischt wurde, wäre das Werk an den Stellen, an denen es heute nur mehr dunkel wirkt, noch ganz frisch, als hätte er es gerade gemacht.<sup>23</sup>

Es ist jedoch durchaus plausibel anzunehmen, dass es Raffaels Absicht war, einen weiteren Leitsatz Albertis nicht nur in die Praxis umzusetzen, sondern sich auch an diesem zu messen. In einem selten zitierten Passus aus Albertis *Della pittura* liest man: Man erinnere sich, niemals eine Figur oder eine Oberfläche so weiß zu malen, dass man nicht noch eine andere, noch weißere machen könnte.

Selbst wenn du [Figuren] mit schneeweißen Stoffen bekleiden solltest, tust du gut daran, weit vor dem äußersten Weiß innezuhalten. Um den äußersten Glanz eines blitzblanken Schwertes darzustellen, findet der Maler nichts anderes als das Weiß, und um die äußerste Dunkelheit der Nacht wiederzugeben, nur das Schwarz.<sup>24</sup>

Man musste auf Leonardo warten, um die ersten konkreten Auswirkungen dieser Regel realisiert zu sehen. Doch war die *Transfiguration* vermutlich das erste Werk, in dem ein Künstler sozusagen einen Passus aus Alberti kommentiert hatte, um damit ein spezifisches Resultat zu erzielen, nämlich anstelle

der symbolischen Konvention byzantinischen Ursprungs die Intensität des theophanen Lichts zu visualisieren.

Nicht weniger brillant war der Schachzug, eine beinahe ikonische Darstellung in eine wahre *historia* umzuwandeln. Dies erlaubte es dem Künstler, seine Erfahrung als Bühnenbildner am Hofe Leos X. fruchtbar zu machen und sie zugleich mit den Grundsätzen der aristotelischen *Poetik* zu verbinden, die kurz davor wiederentdeckt worden war. Kurt Badt untersuchte bereits 1959 die »tragischen« Motive von Raffaels spätem Stil – also seine Beziehung zu den konstitutiven Elementen der Tragödie und dem klassischen Epos –, ein Aspekt, den andere Forscher nach ihm weiter untersucht haben.<sup>25</sup> An dieser Stelle soll jedoch ein anderes Argument entwickelt werden, und zwar, wie eine der grundlegenden Kategorien der aristotelischen *Poetik*, die Einheit der dramatischen Handlung, den Künstler dazu gebracht hat, zwei Szenen zu verknüpfen, die im selben Augenblick, aber an zwei unterschiedlichen Orten stattfinden. Dies war der Grund, weshalb Sanzio nicht die Heilung des Besessenen darstellte, sondern vielmehr die Unfähigkeit der Apostel, diesen zu kurieren. Hätte der Künstler die darauffolgende Szene gemalt, hätte er in direkter Weise den thaumaturgischen Kräften der Kirche und dem Namen des Papstes gehuldigt, dessen Familienname Medici auf die Heilung anspielt. Allerdings wären Christus und seine drei Lieblingsapostel als Protagonisten zweier zeitlich nicht zusammengehöriger Szenen somit zweimal in derselben Tafel anwesend gewesen, was einem Verstoß gegen die Regeln der aristotelischen *Poetik* gleichgekommen wäre. Die künstlerischen Beweggründe waren mithin stärker als jene der päpstlichen Propaganda, und die Einheit der dramatischen Handlung verleitete Raffael dazu, das Evangelium auf eine unkonventionelle Weise zu lesen, aus dem alleinigen Motiv heraus, eine höchst suggestive theatralische Wirkung zu erreichen.

Dennoch war aufgrund einer kuriosen Umkehrung die Deutung einer Stelle der aristotelischen Theorie seitens neuzeitlicher Kommentatoren wie etwa Maggi oder Robortello Ursprung eines Missverständnisses, das im Nachhinein negative Auswirkungen auf die kritische Rezeption von Raffaels Gemälde haben sollte. Es waren in der Tat die Interpreten des 16. Jahrhunderts und nicht Aristoteles, die darauf bestanden, dass eine Tragödie die Einheit von Zeit, Ort und Handlung respektieren sollte.<sup>26</sup> Ausgehend von diesen Prämissen sollte ab dem 17. Jahrhundert ein Teil der französischen Akademie, der sich auf ebenjene Renaissancepoetik bezog, das Gemälde Raffaels kritisieren, in der sich ja zwei örtlich voneinander getrennte Szenen abspielten, wodurch die mutmaßliche »aristotelische« Einheit der Handlung zerstört wurde. Man musste auf den kritischen Verstand eines Goethe warten, der den Künstler in seiner *Italienischen Reise* endlich von diesem lächerlichen Vorwurf befreien sollte. Die widersprüchlichen Urteile der am Ende des 18. Jahrhunderts in Rom tätigen Künstler kommentierend, die in Scharen in die ewige Stadt pilgerten, um dort die Meisterwerke der Vergangenheit zu studieren, rief er aus:

Da war denn des Redens viel; der stillere Teil jedoch ärgerte sich den alten Tadel von doppelter Handlung wiederholt zu sehen. [...] Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides auf einander einwirkend.<sup>27</sup>

Die Einheit zwischen den beiden Teilen ist unleugbar, aber wodurch wird sie bestimmt? Raffael spielt hier mit der klanglichen Dimension der Erzählung. Was die beiden Szenen vereint, ist die göttliche Stimme, die wir uns vorstellen müssen und die die verschiedenen Reaktionen der Figuren hervorruft – an zwei unterschiedlichen, aber doch nah beieinander

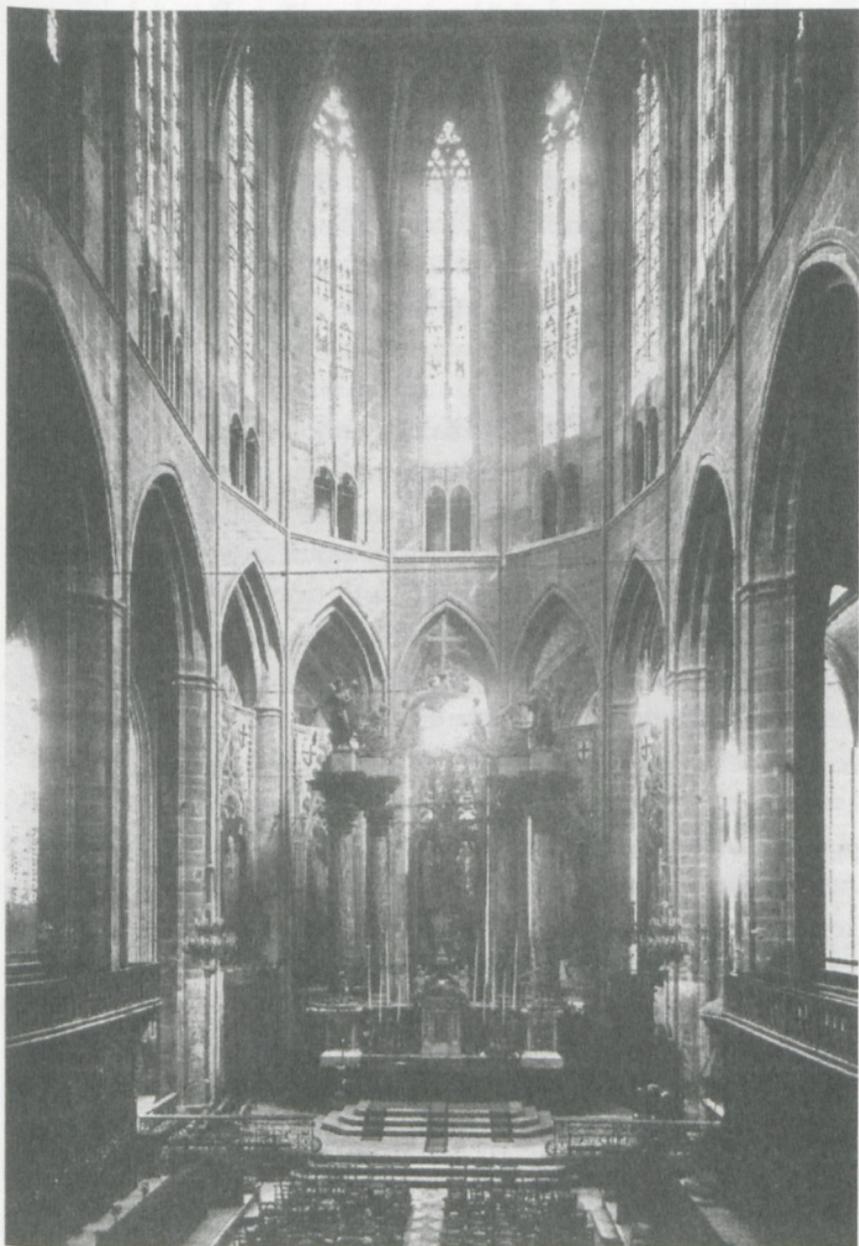
liegenden Orten und im selben Augenblick. Raffael schuf somit ein Bild, das auf einer konzeptuellen Ebene weitaus raffinierter war als dasjenige, das sich Sebastiano del Piombo in Zusammenarbeit mit Michelangelo ausgedacht hatte. Die Episode des Lazarus stellt den Augenblick des Wunders auf eine didaktische Art und Weise dar, indem sozusagen der »historische«, die mögliche Errettung der Menschheit antizipierende Moment visualisiert wird, das Versprechen der möglichen Auferstehung des Fleisches. In der *Transfiguration* hingegen, die ja mit dem Unvermögen der Apostel, den Knaben zu heilen, verbunden ist, wird der Akzent *vom Akt auf die Potenz* verschoben. Hätte Raffael lediglich die *Transfiguration* gemalt, hätte er das Thema des *Christus medicus* umgangen. Da er jedoch die Chance hatte, die Skizzen für das »Zwillingsgemälde« zu sehen und somit sein eigenes Projekt neu zu überdenken, ließ er sich die Gelegenheit nicht entgehen, deren Grundgedanken zu kritisieren. Indem er der *Transfiguration* die Episode mit der Heilung des Besessenen hinzufügte, stellte Raffael im Gegensatz zu Sebastiano eben gerade keinen zeitlich begrenzten historischen Moment dar, sondern vielmehr – zumindest in Potenz – die Möglichkeit zur Erlangung des ewigen Seelenheils durch den Glauben an die *Transfiguration*.<sup>28</sup> Mit anderen Worten: 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.

Man kann sagen, dass der Künstler mit dieser Bedeutungsverschiebung vom Akt zur Potenz sozusagen ein »philosophisches« Gemälde geschaffen hat. Wenn die antike Rhetorik und die Poetik, die Raffael auf mündlichem Wege und gefiltert durch die Humanisten am Hof Leos X. kennengelernt hatte,

zum Aufbau des Gemäldes beigetragen haben, ist es legitim, zu argumentieren, dass das Endresultat hingegen theologische und philosophische Implikationen besitzt. Es verwundert deshalb nicht, dass beide Gemälde jeweils eine ganz andere kritische Rezeption erfahren haben.

Die »missliche« Rezeption von Sebastianos Tafel war zweifelsohne durch die Tatsache bestimmt, dass sie in die französische Provinz gesandt wurde. Ihr Nachruhm beschränkt sich auf einige wenige Kopien, wie etwa diejenige von Carle van Loo. Dieser hat sie ersetzt, wobei ein Fragment des wunderbaren ursprünglichen Rahmens, der mit goldenen Girlanden und Medici-Emblemen auf blauem Grund dekoriert war, erhalten blieb.<sup>29</sup> Die *Transfiguration* hingegen hätte sicherlich eine ganz andere Wirkung entfaltet, wäre sie im strahlenden Schein des Chors der Kathedrale von Narbonne zur Aufstellung gelangt (Abb. 13), wo letztlich das Werk von Sebastiano seinen Platz finden sollte. Bis heute wurde zu Unrecht ignoriert, dass eines der Glasfenster im Presbyterium von Kardinal Giulio de' Medici in Auftrag gegeben worden war. Diese Tatsache macht allerdings die Annahme plausibel, dass das Fenster dazu bestimmt war, mit den beiden Altartafeln eine Einheit zu bilden.<sup>30</sup> Der Anblick des verklärten Christus hätte sich als intensiver erwiesen, wenn das Gemälde von dem Licht umflutet worden wäre, das aus den schlanken Fenstern einer der höchsten gotischen Kirchen Frankreichs am Rande der Mittelmeerküste hereingeströmt wäre. In einer derartigen Umgebung hätte die *Transfiguration* eine viel stärkere visionäre Wirkung auf den Rezipienten ausgeübt, gerade weil die Betrachtung im Gegenlicht die theophane Erscheinung noch viel immaterieller hätte wirken lassen.

Dies war der Aspekt, der die Künstler und Schriftsteller im Laufe der Jahrhunderte am meisten verführen sollte, und dies, obgleich sie nichts über den ursprünglichen Aufstellungsort des Altarbildes wussten. Die visuelle Rezeption der



13 Narbonne, Kathedrale, Chor

*Transfiguration* – von den ersten gedruckten Reproduktionen bis hin zu Rubens und Ingres – liefert ein sehr reiches Material von außerordentlichem Nutzen. An dieser Stelle ziehe ich es jedoch vor, mit einem der schwierigsten Texte zu enden, der in Auseinandersetzung mit Raffaels Werk entstand. Es handelt sich um eine autobiographische Seite aus Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Für Nietzsche stellt die *Transfiguration* das allerhöchste Sinnbild des apollinischen, aus dem Schmerz geborenen Geistes dar:

Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit. [...] [Apoll] zeigt uns, mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nöthig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.<sup>31</sup>

Raffaels *Transfiguration* verkörpert die Ästhetik Nietzsches, der der Kunst in einer engen Verknüpfung aus Leben und Philosophie eine kathartische Funktion zuschreibt. Das Dasein hat nur als ästhetisches Phänomen einen Sinn, schreibt er, und das Ziel, das die Kunst im Allgemeinen besitzt, ist ein metaphysisches. Aber man begreift die Bedeutung seiner unklaren Worte nicht vollends, wenn man sie nicht in Zusammenhang mit dem Vorwort zur *Fröhlichen Wissenschaft* liest, in der der Autor im Kontext der Selbsttherapie eine neue Definition der Philosophie als Kunst der Transfiguration ausarbeitet.<sup>32</sup>

Ein Philosoph, der den Gang durch viele Gesundheiten gemacht hat und immer wieder macht, ist auch durch ebenso viele Philosophien hindurchgegangen: er kann eben nicht

anders als seinen Zustand jedes Mal in die geistigste Form und Ferne umzusetzen, – diese Kunst der Transfiguration ist eben Philosophie.<sup>33</sup>

Mit Nietzsche wird der Schmerz des Besessenen eine Metapher für die Leiden des Philosophen bei seinem Streben nach geistigem Glück, auch durch die Transfiguration der Kunst. Die Glaubensbotschaft des Bildes wird verweltlicht, und das Werk Raffaels wird geradewegs zum Synonym für das absolute Kunstwerk. Während für Luca Giordano ein profanes Werk wie Velázquez' *Las meninas* zur Theologie der Malerei wird, so wird die *Transfiguration* für Nietzsche zum absoluten Symbol des metaphysischen Zwecks der Kunst. Eines der großen Verdienste von Raffaels außerordentlicher Schöpfung war, dass es ihr gelungen ist, ihre Bedeutung als religiöses Bild abzulegen, um in einem weltlichen Kontext eine sakrale Aura anzunehmen. Und es ist somit nur angemessen, dass dieses große, unvollendete Werk, das aus dem für ihn bestimmten Kontext herausgerissen wurde, in Raffaels Aufbahrungskammer Platz fand, wie es die Quellen berichten und die Darstellungen des Raffael-Mythos aus dem 19. Jahrhundert zeigen.

*Übersetzung: Hana Gründler*