



Abb. 1: Raphael, *Vision des Ezechiel*, um 1516, Florenz, Galleria Palatina

## Der unsichtbare Gott – Ein Thema der italienischen Renaissancemalerei?

Es ist eine der erstaunlichen kunst- und bildwissenschaftlichen Tatsachen, dass die Entstehung einer eigenständigen Ikonographie für die Darstellung Gottvaters vom 13. bis ins 15. Jahrhundert von einer Diskussion um die Legitimität solcher Darstellungen weitgehend unbehelligt blieb<sup>1</sup>: Der Typus des mit weißem Bart und Weltkugel versehenen Greises (Abb. 3), der nicht mehr in der Gestalt Christi, sondern als „Vater“ von Christus in Erscheinung trat, konnte von den Künstlern erfunden werden, ohne dass hierzu von theologischer Seite Einsprüche erhoben worden sind. Die Stabilität der Überlieferung dieser ikonographischen Chiffre in der italienischen Malerei bis ins 16. Jahrhundert hinein belegt die Akzeptanz, die dieser Form der Darstellung des Undarstellbaren offenbar entgegen gebracht worden ist. Das ist umso bemerkenswerter, als die Geschichte der theologischen Diskussion um den Status bildlicher Darstellungen an Konflikten reich ist<sup>2</sup>. Hatte es nicht eindeutige, allseits bekannte Verbote zur visuellen Darstellung Gottvaters gegeben, etwa wenn es in Exodus 20,4 heißt „Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem“ oder im Moseswort „non enim videbit me homo et vivet“ (Ex 33,20)?

Blicken wir vorab anhand einiger Beispiele auf diesen Traditionsstrang der Geschichte des neuzeitlichen Gottesbildes seit der Mitte des 15. Jahrhunderts: Dass man bis ins 15. Jahrhundert hinein Gottvater nicht selten in der Gestalt von Christus anthropomorphisierte und damit unausgesprochen die Vorstellung von Christus als sinnlich wahrnehmbarem Ebenbild Gottes weiter tradierte, ist eindrucksvoll in dem 1453 entstandenen Altarbild mit der Darstellung der Marienkrönung von Enguerrand Quarton zu studieren (Abb. 2)<sup>3</sup>: Christus und Gottvater erscheinen hier in Typus, Alter und Kleidung einander so weitgehend Entsprechend, dass man sie innerhalb ihrer mittensymmetrisch geordneten Komposition gleichsam wie eineiige Zwillinge verstehen kann. Die hiervon abweichende ikonographische Tradition, Gottvater insbesondere in Dreifaltigkeitsdarstel-

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu im Überblick Wolfgang SCHÖNE, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: Das Gottesbild im Abendland, Witten-Berlin 1959, 7–56 und Wolfgang BRAUNFELS, Gott, Gottvater, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von E. Kirschbaum, Bd. 2, Rom u.a. 1970, 165–170.

<sup>2</sup> Siehe hierzu Axel STOCK (Hg.), Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990.

<sup>3</sup> Villeneuve-les-Avignon, Musée de l'Hospice.



Abb. 2  
Enguerrand Quarton,  
*Krönung Mariae*,  
1453, Villeneuve-les-  
Avignon,  
Musée de l'Hospice

lungen als bärtigen Greis darzustellen ist beispielsweise in einer nahezu gleichzeitig entstandenen Altartafel mit der Darstellung der Trinität umgeben von Heiligen von Francesco Pesellino (Abb. 3)<sup>4</sup> zu studieren.

Dass man im 15. Jahrhundert keine Scheu hatte, diesem Bild Gottvaters unmittelbar den bildkritischen Diskurs gegen die heidnische Verehrung von Götzenbildern entgegenzusetzen, erhärtet die Selbstverständlichkeit, mit der man diese Form der Visualisierung Gottes behandelte. An prominenter Stelle belegt dies ein Fresko Bernardo Rossellinos mit der Darstellung der Anbetung des Goldenen Kalbes sowie Moses, der die Gesetzestafeln Gottes empfängt (Abb. 4): Der idolatrischen Vergötzung des Goldenen Kalbes unten ist – mit feinem kompositorischem Kalkül der axialen Bildanordnung – oben die legitime Schau des Bildes Gottvaters gegenübergestellt.

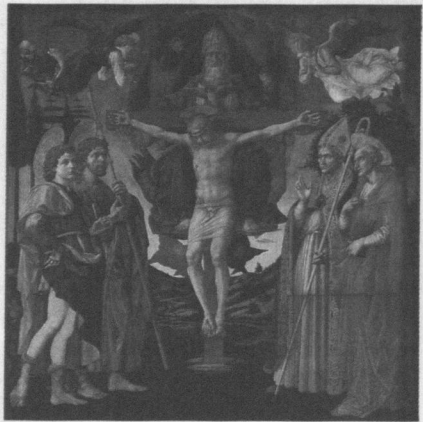
### Vom Deus artifex zum ‚Künstlertgott‘

Der theologische Argwohn gegenüber den gemalten Bildern von Gottvater hätte nicht zuletzt auch dadurch geweckt werden können, dass die Künstler den Schöpfergott selbst als Künstler, gelegentlich sogar als Maler gedeutet hatten, wie es etwa in einer anonymen Bibelillustration von 1352 (Abb. 5) dokumentiert ist<sup>5</sup>: Die Vorstellung von der Schöp-

<sup>4</sup> 1455–60, Öl auf Holz, 184 x 181,5 cm, National Gallery London, NG 727, 3162, 3230, 4428, L15. Die Tafel wurde 1455 in Auftrag gegeben und nach dem Tod von Pesellino im Jahre 1457 von Fra Filippo Lippi vollendet.

<sup>5</sup> Anonymus, *Gott als Maler*, Bibel-Illustration, Neapel, 1352, Rom Bibliotheca Vaticana. Siehe hierzu auch Julius SCHLOSSER, *Präludien*, Berlin 1927, 296–303.

Abb. 3  
 Francesco Pesellino,  
*Trinität umgeben von Heiligen*,  
 1455-60, London,  
 National Gallery



fung als Kunstwerk fand hier ihre Entsprechung im metaphorischen Bild von Gottvater als Maler, der mit Pinsel und Farben das Bild des Kosmos formt.

Von dieser Vorstellung des *Deus artifex* zur Denkfigur des Künstlers als ‚alter deus‘ war es nicht weit: Parallel mit dem Aufstieg der Malerei im Kanon der Künste begannen die Maler im Laufe des 15. Jahrhunderts, sich selbst mit den Mitteln ihrer Malerei als göttliche Künstler visuell zu inszenieren. Vor diesem Hintergrund ist beispielsweise das Selbstbildnis von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1500 (Abb. 6)<sup>6</sup> zu verstehen: Beflügelt von der schon im 15. Jahrhundert als Topos etablierten Analogie zwischen Gott und Künstler als zwei miteinander verwandten Schöpfern<sup>7</sup>, hat Dürer hier die anschauliche Angleichung seiner Gestalt an das Christusbild und die idealisierende Stilisierung seiner Körperformen in klaren Symmetriebildungen und Proportionen gestaltet. Freilich wäre es eine Fehlinterpretation, diese christusbildähnliche Stilisierung des Frontalbildnisses als bildkünstlerisches Dokument einer blasphemisch anmaßenden Selbstüberheblichkeit der Renaissancekünstler zu verstehen<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Selbstbildnis im Pelzrock*, Lindenholz, 67 x 49 cm, signiert und datiert 1500, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 537; Inschrift: „Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin/gebam coloribus aetatis/anno XXVIII“. Zum Forschungsstand: G. GOLDBERG; B. HEIMBERG; M. SCHAWÉ, Albrecht Dürer. Die Gemälde in der Alten Pinakothek, München 1998, 315–353.

<sup>7</sup> So nennt schon Leon Battista ALBERTI in seinem Traktat *Della Pittura* den Künstler „un altro iddio“ (in: DERS.: Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877, hg. von H. Janitschek, Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; 11) 91).

<sup>8</sup> Vgl. Donat de CHAPEAUROUGE (Der Christ als Christusdarstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 48/49 (1987/88), 77–96). Vgl. die Ge-



Abb. 4: Cosimo Rosselli, *Anbetung des Goldenen Kalbes und Übergabe der Gesetzestafeln*, um 1481, Vatikan, Sixtinische Kapelle

Vielmehr bildet es den Ausdruck eines neuen anthropologischen Selbstverständnisses, das von der utopischen Idee der selbstverantwortlichen Freiheit des Menschen unter den Vorzeichen einer aktualisierten *Imitatio Christi*<sup>9</sup> getragen war. Beides hat Pico della Mirandola in prominente Worte gefasst, wenn er in seiner 1486 verfassten Rede *De hominis dignitate* den Menschen als „*plastes et fctor*“, als „schöpferischen Bildhauer seiner selbst“, beschreibt und dieser humanistischen Selbstbestimmung des Menschen folgende Mahnung mit auf den Weg gibt: „*Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina extui animi sententia regenerari.*“<sup>10</sup>

#### Eine ‚Krise‘ des Gottesbildes?

Abgelöst von einer solchen Betrachtung des geistesgeschichtlichen Hintergrundes hatte in der jüngeren kunsthistorischen Diskussion Hans Belting die These von der „Krise des Bildes am Beginn der Neuzeit“<sup>11</sup> formuliert: Das Gottesbild sei im frühen 16. Jahrhundert auf ein „ästhe-

genargumente von Erwin PANOFSKY (*Albrecht Dürer*, Bd. 1, Princeton, New Jersey 1948, 43) oder Fedja ANZELEWSKY (*Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983, 90).

<sup>9</sup> Vgl. E. PANOFSKY: *Albrecht Dürer*, 43, F. ANZELEWSKY: *Dürer-Studien*, 92.

<sup>10</sup> Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA: *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*, übers. von N. Baumgarten, hg. von A. Buck, Hamburg 1990, 6f.

<sup>11</sup> H. BELTING, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, 510ff.

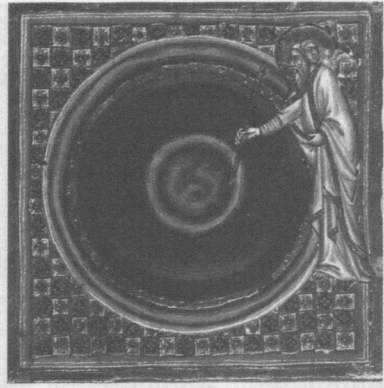
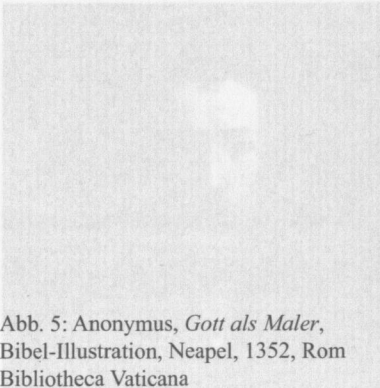


Abb. 5: Anonymus, *Gott als Maler*,  
Bibel-Illustration, Neapel, 1352, Rom  
Bibliotheca Vaticana

tisches Produkt“ reduziert worden<sup>12</sup>, weil sich „das religiöse Thema [...] vom Künstler nur noch erfinden“<sup>13</sup> ließ. Dieser Deutung folgend sprach etwa auch Sylvia Ferino Pagden mit Blick auf die Renaissance von einem Wandel „from cult images to the cult of images“<sup>14</sup>. Schon im 19. Jahrhundert war die These entstanden, dass sich in der Epoche der Renaissance ein neuer Typus des säkularisierten Künstlers der christlichen Kunst bemächtigt hätte, um zuvörderst sich selbst und seine Kunst in Szene zu setzen. Für eine solche unter laizistischen Vorzeichen vorgebrachte Diagnose einer Profanierung des Gottesbildes in der Renaissancemalerei können beispielsweise die vor Ironie funkelnden Bemerkungen Friedrich Nietzsches zu Raphaels Sixtinischer Madonna (Abb. 7) herangezogen werden: Raphael habe „einmal eine Vision malen [...wollen], wie sie edle junge Männer ohne ‚Glauben‘ auch haben dürfen und haben werden, die Vision der zukünftigen Gattin, eines klugen, seelisch-vornehmen, schweigsamen und sehr schönen Weibes, das ihren Erstgeborenen im Arme trägt. Mögen die Alten, die an das Beten und Anbeten gewöhnt sind, hier, gleich dem ehrwürdigen Greise zur Linken, etwas Übermenschliches verehren: wir Jüngeren wollen es, so scheint Raffael uns zuzurufen, mit dem schönen Mädchen zur Rechten halten, welche mit ihrem auffordernden, durchaus nicht devoten Blicke den Betrachtern des Bildes sagt: »Nicht wahr? diese Mutter und ihr Kind – das ist ein angenehmer einladender Anblick?«“<sup>15</sup>: Ja – so Nietzsche weiter –, „der Künstler, der dies Alles erfand, genießt sich auf diese Weise selber und gibt seine eigene Freude zur Freude der

<sup>12</sup> Ebd., 522. Vgl. S. FERINO PAGDEN, *From cult images to the cult of images. The case of Raphael's altarpieces*, in: *The altarpiece in the Renaissance*, hrsg. von P. Humfrey und M. Kemp, Cambridge Mass. 1990, 165–189, 165ff.

<sup>13</sup> H. BELTING, *Bild und Kult*, 1991, 511.

<sup>14</sup> S. FERINO PAGDEN, 1990, S. 165ff.

<sup>15</sup> F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), München; Berlin-New York 1988, 585.

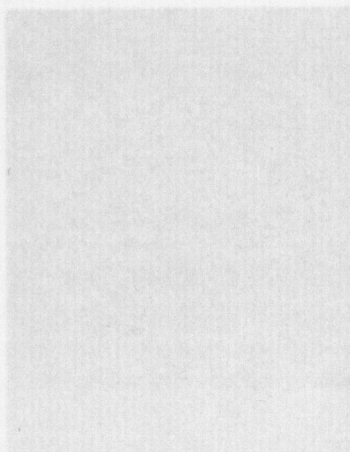


Abb. 6: Albrecht Dürer,  
*Selbstbildnis im Pelzrock*,  
1500, München,  
Alte Pinakothek



Kunst-Empfangenden hinzu.<sup>16</sup> Dass diese seit dem 19. Jahrhundert vorgebrachte Diagnose einer Profanierung des Gottesbildes in der Renaissance zu kurz greift und obendrein historisch nicht angemessen ist, soll im Folgenden exemplarisch an einigen Gemälden Raphaels gezeigt werden, an denen deutlich wird, welches hohe Maß an Reflexion sich mit der Frage der Darstellung Gottes verbinden konnte. Mit Hilfe einer komplexen visuellen Metaphorik hat Raphael auch abseits der anthropomorphen Erscheinungsweisen der christlichen Gottesgestalten gerade die Unsichtbarkeit Gottvaters für den Betrachter thematisiert. Vor dem Hintergrund einer differenzierten theologischen Sichtbarkeitsmetaphorik im frühen 16. Jahrhundert können – so die hier vorgebrachte These – seine Darstellungen in neuer Weise auch als theologisches Argument verstanden werden. Der in Raphaels Gottesdarstellungen durch seine metaphorische Deutung und erzählerische Verlebendigung angelegte bildpoetische Gehalt der theologischen Themen bildet kein Symptom einer fortschreitenden Verweltlichung, sondern gehört vielmehr in den geistesgeschichtlichen Horizont einer mit neuen künstlerischen Mitteln intensivierten „*devotio moderna*“<sup>17</sup>, in deren Zentrum die verstehende

<sup>16</sup> Ebd. 585.

<sup>17</sup> Hierzu auch G. ROMANO, Auf dem Weg zur „modernen Manier“: Von Mantegna zu Raffael, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Bd. 2, Berlin 1987, 301–369, 301 ff. und J. TRAEGER, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.

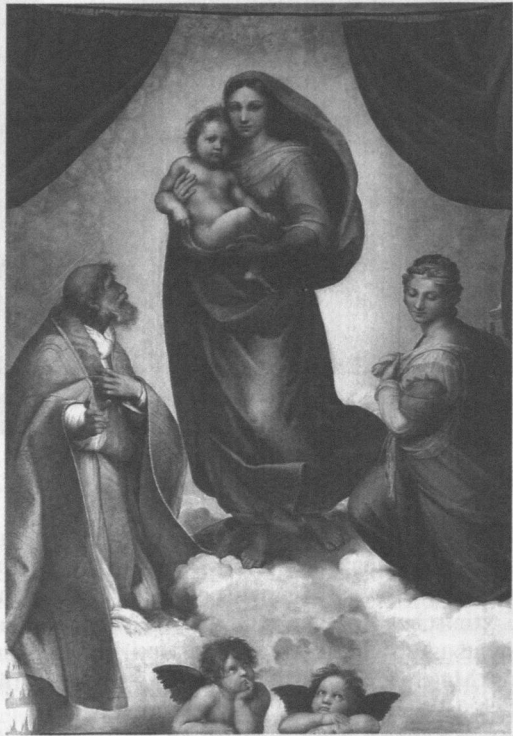


Abb. 7: Raphael,  
Sixtinische Madonna,  
1512/13, Dresden,  
Gemäldegalerie

Anschauung des individuellen Betrachters steht. Wichtiges Kennzeichen dieser neuen Beziehung des Bildes zum Betrachter ist eine Blickregie, die das Sehen und Verstehen des Betrachters steuert, verbunden mit einer metaphorischen Deutung der theologischen Gehalte und ihrer narrativen Entfaltung. In diesem Zusammenhang ist auch die These, dass die Darstellungen Gottvaters lediglich gleichsam als „Bücher der Ungebildeten“ anzusprechen sind, zu relativieren. Schon Lodovico Dolce betonte in seinen kunsttheoretischen Ausführungen, daß die Vergegenwärtigung des Göttlichen grundsätzlich eine der wichtigen Aufgaben der Malerei ist<sup>18</sup>, weil sie gerade auch die „Gebildeten [...] zur Meditierung dessen, was sie darstellen, bewegen“ können<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> L. DOLCE, Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino (1557; 1565), in: P. Barocchi (Hrsg.), Trattati d'arte del Cinquecento, Bd. 1, Bari 1960, 141–206, 160: „Prima non è dubbio ch'è di gran beneficio agli uomini il veder dipinta la imagine del nostro Redentore, della Vergine e di diversi santi e sante.“

<sup>19</sup> L. DOLCE, Aretino oder Dialog über Malerei, übers. von C. Cerri, Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; 2), 35; vgl. DERS., Dialogo della pittura, 1960, 162: „Perché le imagini





Abb. 8: Michelangelo, *Erschaffung der Sonne und des Mondes*, Sixtinische Kapelle

### Der sichtbare und der unsichtbare Gott

Dass neben dem Modus einer unvermittelten, gewissermaßen apodiktischen visuellen Präsenz Gottvaters in der *terribilità* eines Schöpfergottes, wie sie in paradigmatischer Weise Michelangelo in den Fresken der Sixtinischen Kapelle gestaltet hat (Abb. 8)<sup>20</sup>, auch das Problem der Unsichtbarkeit Gottvaters in den Horizont der künstlerische Reflexion in der Malerei der italienischen Hochrenaissance rücken konnte, ist mit drei Schlüsselwerken Raphaels zu belegen.

Auch Raphael hatte zunächst an die zu seiner Zeit schon fest etablierte ikonographische Tradition der anthropophanen Erscheinung Gottvaters in der Gestalt eines alten, bärtigen Greises mit Weltkugel angeschlossen, so z.B. in seinem ersten großen Altarbildauftrag mit der Darstellung der Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino (Abb. 9)<sup>21</sup>. Raphael konnte dabei unmittelbar an einem ikonographischen Typus anschließen, der ihm von Pietro Perugino unter anderem in den Fresken im Collegio del Cambio in Perugia (Abb. 10) überliefert worden war<sup>22</sup>. Dass auch Michelangelos Gottvatergestalten der Sixtinischen Kapelle Raphael nicht unbeeindruckt ließen, belegt die Wandlung des Gottvater-Typus in Raphaels Malerei: Auch Raphael zeigt Gottvater als machtvollen, dynamisch im Bild agierenden Schöpfergott in den alttestamentarischen Szenen der

non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliatoi, destano anco a divozione gl'intendenti, questi e quelli inalzando alla considerazione di ciò ch'elle rappresentano.“

<sup>20</sup> Siehe hierzu vor allem die Betrachtung von Wolfgang SCHÖNE, *Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst*, in: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten-Berlin 1959, 7–56.

<sup>21</sup> Die Fragmente von Gottvater und Maria befinden sich im Museo Capodimonte in Neapel.

<sup>22</sup> Fresko, 266 x 229 cm.



Abb. 9: Raphael, *Gottvater*, 1500, Fragment, Neapel, Museo Capodimonte



Abb. 10: Perugino, *Gottvater*, Detail, Perugia, Collegio del Cambio

Loggien oder der Stanza d'Eliodoro (Abb. 11). Wie wenig Raphael in solchen Darstellungen Gottvaters die Sichtbarkeit als eine unhinterfragte Größe behandelte, ist etwa daran abzulesen, dass er hier ausdrücklich die Grenzen des Bildes selbst thematisiert. Die Erscheinung Gottvaters im brennenden Dornbusch an der Decke der Stanza d'Eliodoro erscheint dem Betrachter zugleich als Teil der fingierten Malerei eines bemalten Velums, das Raphael scheinbar über die Decke ausspannt: Der Realitätsbruch zwischen Raum und Bild an der Grenze des gemalten Velums deutet eine Realitätsgrenze auch hinsichtlich der Erscheinung Gottvaters an: Für die Reflexion des aufmerksamen Betrachters zeigt Raphael Gottvater nicht im Modus einer unvermittelten Erscheinung, sondern als im

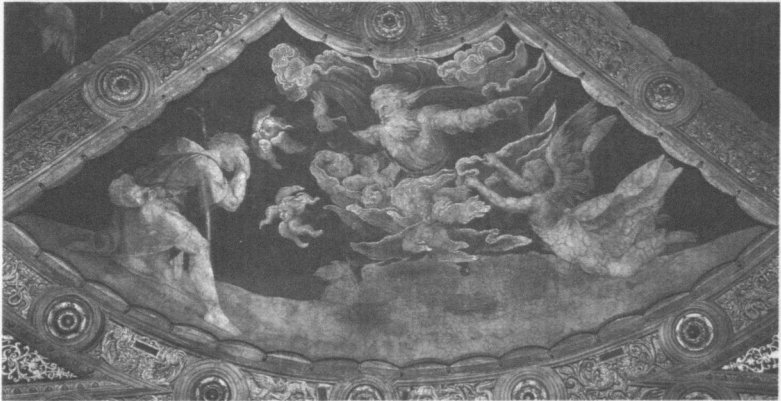


Abb. 11: Raphael, *Gott erscheint Moses vor dem brennenden Dornbusch*, 1514, Stanza d'Eliodoro, Vatikan

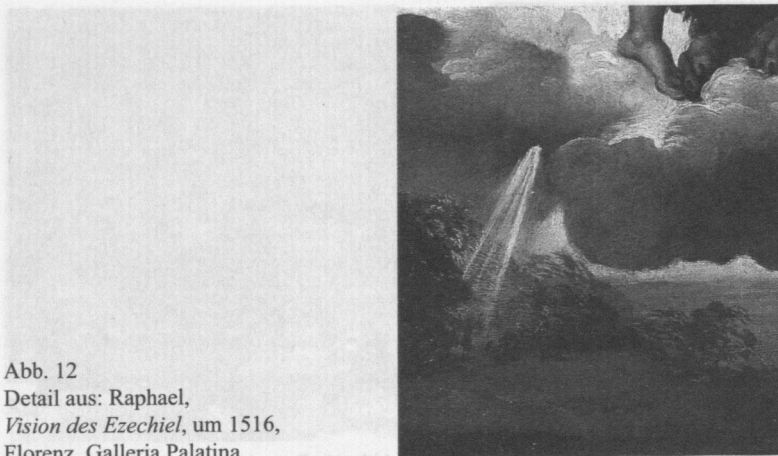


Abb. 12  
Detail aus: Raphael,  
*Vision des Ezechiel*, um 1516,  
Florenz, Galleria Palatina

Medium der Malerei vermittelte Visualisierung an. Dieses Bildkonzept, in dem die Grenzen der Malerei selbst sichtbar werden, dient nicht einer Profanierung des Gottesbildes, vielmehr bleibt hinter einer solchen bildlichen Reflexion die Unsichtbarkeit Gottes auf dialektische Weise präsent.

#### *Bildhorizont und Unsichtbarkeit in der Vision des Ezechiel und der Vision der Hl. Katharina*

Auch in seinen Tafelbildern aus römischen Jahren hat Raphael das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in der Darstellung Gottvaters zumeist komplex ausgestaltet: In eindrucksvoller Machtfülle schwebt die *Maestas Domini* in jupitergleicher Gestalt umgeben von dem Tetramorph als Urbild der vier Evangelistensymbole in der Darstellung der *Vision des Ezechiels* heran (Abb. 1, 12)<sup>23</sup>. Eine genaue Betrachtung zeigt, dass die lichterfüllte Erscheinung Gottvaters in den Kranz einer sonnengleichen Helle gebunden bleibt, der nach unten zur Region des Irdischen hin durch eine undurchdringliche Wolkenzone abgetrennt bleibt. Nur ein schmaler Lichtstrahl durchbricht diese Region der Wolken zum Bereich des Irdischen hin und versetzt dadurch eine Gestalt – wohl die des Propheten Ezechiel – mit nach oben gerissenen Armen in ekstatische Verzückung: Der Betrachter sieht durch die kunstvolle Bildregie Raphaels die Erscheinung Gottes, wohingegen diese für den Propheten als Theophanie unsichtbar bleibt, sich dort lediglich indirekt im durch die Wolken brechenden Sonnenstrahl zeigt. Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit Gottes sind in dieser doppelten Perspektive einer kunstvollen Blickregie aufeinander bezogen und bleiben doch zugleich auch strikt voneinander getrennt.

<sup>23</sup> *Die Vision des Ezechiel*, 1516, Öl auf Holz, 40 x 30cm, Florenz, Galleria Palatina.



Abb. 13  
Raphael,  
*Hl. Katharina  
von Alexandria*,  
1507, London,  
National Gallery

In anderer Form hatte Raphael die Unsichtbarkeit Gottes schon in vorrömischer Zeit im Heiligenbildnis der Hl. Katharina von Alexandria (Abb. 13) mit den visuellen Mitteln der Malerei, ja aus der reflexiven Struktur der Darstellung selbst die Reflexion über die Unsichtbarkeit Gottes thematisiert: Die Schau der Hl. Katharina zielt am oberen Bildrand auf ein ideales Licht, das sich, durchsetzt von feinen Goldstrahlen, durch die Wolken bricht: Gott tritt hier nicht wie in den Madonnenbildern im Modus der Inkarnation in Erscheinung, sondern abstrakter in der Metapher des Sonnenlichts, die als universalanthropologische Denkfigur die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Gottes zusammenfasst.

Es ist nicht schwer, die Aktualität dieser durch neuplatonische Vermittlung auch in die christliche Vorstellungswelt eingegangene Metapher in der Renaissance zu belegen: Mehrfach bezieht sich z. B. Marsilio Ficino auf Platons bekanntes Sonnengleichnis<sup>24</sup>, und noch 1525 stellt Mario Ecquicola in rhetorischer Frage selbstverständlich fest: „Il Sole non è

<sup>24</sup> M. FICINO, Über die Liebe oder Platons Gastmahl (*De amore*), hrsg. von P. R. Blum, Hamburg 1984, 13. Kap., 267. Vgl. das bekannte Sonnengleichnis im 6. Buch von Platons *Politeia*, 508a–509b.

occhio del mondo, quasi apparente dio [...]?"<sup>25</sup> Auch der Aspekt der Unsichtbarkeit Gottes im Licht wird in der Bibel mehrfach thematisiert, etwa wenn Paulus eindringlich von Gott spricht, „der in unzugänglichem Licht wohnt, den kein Mensch gesehen hat noch je zu sehen vermag.“<sup>26</sup> Wie genau Raphael diese Sichtbarkeitsmetaphorik kannte, zeigt sogar eines seiner von ihm geschriebenen Liebesonette, in denen er die Metaphorik der Paulusbriefe aufgreift und auf eigentümliche Weise auf das Liebesthema bezieht: „Wie Paulus einst was er geschaut da oben, / Verschwieg, so schweig' ich, denn es hat die Liebe, / Damit mein Glück ein süß Geheimnis bliebe, / Mit einem Schleier mir das Herz umwoben. / Deshalb verbergend was ich sah und tat, / Lass' ich's in mir von keinem Blick erreichen“<sup>27</sup>.

Wenden wir uns wieder Raphaels Gemälde zu: Auch das Verhältnis zwischen dem Sehen Katharinas und dem sichtbaren Licht ist komplexer, als es auf den ersten Blick erscheint. Ihre Hinwendung zur links oben dargestellten sonnenhaften Helle erfüllt sich nicht im direkten Erblicken des göttlichen Lichtes, sondern verbleibt im Zustand der potentiellen Hinwendung, im Vollzug der Annäherung an das Licht. Auch wird Katharina nicht direkt von diesem Himmelslicht ‚beleuchtet‘. Ihre lichthafte blasse Helle scheint eher durch ein allgemeines Licht bedingt, zugleich ist sie als lichtmetaphorischer Ausdruck ihrer Verstandeshelle, ihres *lumen naturale*, für das Katharina in den Heiligenlegenden gerühmt wurde<sup>28</sup>, zu verstehen. Katharinas körperliches Sehen ist in eine Helle gerichtet, deren konkrete Herkunft für den Betrachter genau genommen unsichtbar bleibt, wie umgekehrt, die dem Betrachter im Bild sichtbare gelbe Sonnenhelle hinter dem Kopf der Heiligen etwas anschaulich macht, was Katharina selbst nur in innerer Schau zugänglich ist. An dieser Unterscheidung des Lichts versteht man letztlich das körperliche Sehen der Heiligen als Metapher ihrer spirituellen Schau.

Dass man sich als Betrachter nicht sogleich dieser komplexen Verknüpfung und der anschaulichen Differenz des Lichtes bewusst ist, sondern das gelbe Licht *prima vista* auf Katharina bezieht, hängt mit einem Kunstgriff

<sup>25</sup> P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 2, Mailand-Neapel 1973 (La letteratura italiana. Storia e testi; 32/2), Bd. 2, S. 2137. Das „non è“ ist hier nicht verneinend, sondern bekräftigend.

<sup>26</sup> Paulus, *Tim.*, 6, 15–16: „Rex regum et Dominus dominantium, qui solus habet immortalitatem, et lucem inhabit inaccessibilem, quem nullus hominum vidit, sed nec videre potest.“

<sup>27</sup> Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Hermann GRIMM (Leben Raphaels, 1896, 441). Vgl. den Originaltext bei V. GOLZIO (Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Città del Vaticano 1936, Nachdruck 1971, 183f.): „Come non podde dir d'arcana dei / paul, como disceso fu dal celo, / così el mio cor d'uno amoroso velo / a ricoperto tuti i penser mei / Però quanto ch'io viddi e quanto Io fei / pel gaudio Taccio, che nel petto celo...“

<sup>28</sup> Die LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übers. von R. Benz, 10. Aufl., Heidelberg 1984, 925: „Alle Art der Weltweisheit war in ihr.“

in Raphaels Farbkomposition zusammen: Das Gelb des Sonnenlichts entspricht dem Gelbton an der Mantelinnenseite. Die Diskontinuität des Lichts ist hierdurch unter dem farbkompositorischen Zusammenhang der Gelbwerte verborgen. Der Betrachter ist mit seiner Anschauung des Bildes schon an diesem Punkt tiefer in die Ambivalenz des Sichtbaren und Unsichtbaren verstrickt, als er sich zumeist bewusst ist. Und gerade hierdurch gelingt Raphael die anschauliche Bewältigung des Paradoxons, Gott in der Heiligenvision der Hl. Katharina in seiner Abstraktheit und Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit des Bildhorizonts zu bringen. Die innerbildliche Differenz zwischen dem Sehen und Sichtbaren führt die Anschauung des Betrachters auf die Spur des Unsichtbaren, und diese Verschränkung der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Gottes bleibt für den Betrachter in der Anschauung in einem begrifflich nicht reduzierbaren, offenen Gleichgewicht.

Um die narrative Struktur dieser Metaphorik des doppelten Lichtes noch besser zu verstehen, lohnt ein Blick auf die diesbezügliche Sichtbarkeitsmetaphorik, insbesondere in den theologisch-philosophischen Spekulationen über das Zusammenwirken von göttlicher Erhellung und menschlicher Verstandeshelle<sup>29</sup>: So unterscheidet Thomas von Aquin innerhalb seiner differenzierten Lichtmetaphorik grundsätzlich zwischen der apriorischen Erhellung des Menschen durch das *lumen gloriae* Gottes und dem hieraus begründeten *lumen naturale* des Verstandes, das aber für sich genommen nicht zur Gotteserkenntnis ausreicht<sup>30</sup>. Mit einer ähnlichen Metaphorik des doppelten Lichts spricht Ficino wiederholt von der Differenz und der transzendierenden Verknüpfung zwischen *lumen naturale* und *lumen divinum*: „Daher wird der Geist durch das Forschen des eigenen Lichtes zum Wiedererlangen des übersinnlichen Lichtes angeregt. [...] Denn das natürliche Licht als die eine Hälfte der Seele bemüht sich, das übersinnliche Licht, ihre andere Hälfte, welche einst von uns verschmährt ward, in uns wieder anzuzünden.“<sup>31</sup> Wie selbstverständlich Raphaels Zeitgenossen diese Denkfiguren verwendeten,

<sup>29</sup> Siehe weiterführend hierzu W. BEIERWALTES, Licht, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, 282ff.; DERS., *Lumen naturale*, ebd., 547ff. H. BLUMENBERG, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: *Studium generale* 10 (1957), 432–447.

<sup>30</sup> *Summe der Theologie*, 12. Untersuchung, 2. und 5. Art., 1985, 92.

<sup>31</sup> M. FICINO, *De amore, Oratio quarta*, v, 1984, 112f.: „Ideo mens proprie lucis indagine ad divinam lucem recuperandam vehementissime instigatur. [...] quia naturale lumen quod animi dimidium est, lumen illud divinum, quod alterum eiusdem dimidium dicitur, olim neglectum, accendere rursus in animo nititur.“ Siehe auch das *Liber de sole* (*Opera omnia*, Bd. 1/2, 1959, 965–975) und *Liber de lumine* (ebd., 976–986). Siehe auch A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, 2. Aufl., Genf 1975, 82ff.

belegen z.B. Ausführungen von Gianfrancesco Pico della Mirandola<sup>32</sup> oder von Giovanni Pontano in seinen 1507 posthum publizierten Dialogen: „Gerade wie von dem Licht, das die Sonne über den Erdkreis ausgießt, das Augenlicht zum Sehen und Unterscheiden dessen, was sich den Augen entgegenstellt, entzündet wird [...], so wird [...] unserem Geist die Vernunft durch eine Schenkung Gottes eingegossen“<sup>33</sup>. Mit Bezug auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Lichtmetaphorik lassen sich die in der Hl. Katharina von Raphael dargestellten Lichtarten als anschauliche Äquivalente für die Lichtqualitäten des „lumen divinum“ bzw. „lumen gloriae“ und des „lumen naturale“ des menschlichen Geistes interpretieren.

Wie unmittelbar Marsilio Ficino das auf die Sonne gerichtete äußere Sehen als Metapher für das ‚innere Sehen‘ verstand, wird an folgender Stelle deutlich: „Die Gottheit steht in dem gleichen Verhältnis zu den Geistern, wie die Sonne zu den Augen. Die Sonne bringt die Augen hervor und verleiht ihnen die Sehkraft. Diese wäre nutzlos und in ewiger Finsternis, wenn sich ihr nicht, ausgestattet mit den Farben und Formen aller Körper, das Licht darböte. In ihm sieht das Auge die Farben und Gestalten der Körper. In Wirklichkeit sieht es einzig und allein das Licht, wenngleich es vermeint, eine Mannigfaltigkeit von Dingen wahrzunehmen; denn das in das Auge einströmende Licht ist mit den mannigfaltigsten Formen der Körper ausgeschmückt. Das Auge sieht nur das Licht, soweit es von den Körpern zurückgeworfen wird; aber so, wie es aus seinem Urquell kommt, kann es dasselbe nicht aufnehmen. In gleicher Weise schafft Gott die Seele und verleiht ihr die Vernunft, das ist das Denkvermögen. Auch diese wäre finster und leer, wenn ihr nicht das Licht der Gottheit beistände, auf dass sie in ihm die Urbilder aller Dinge schauen könne. Also erkennt sie durch das göttliche Licht und erkennt nur dieses Licht, obwohl es den Anschein hat, sie nehme unterschiedliche Dinge wahr, weil sie jenes Licht in der Gestalt unterschiedlicher Ideen oder Urformen der Dinge erfasst.“<sup>34</sup> Damit ist der Zusammenhang mit der Metaphorik des ‚doppelten Lichts‘ geschlossen.

<sup>32</sup> G.F. PICO DELLA MIRANDOLA, Über die Vorstellung. De imaginatione, hrsg. von E. Keßler, München 1984 (Humanistische Bibliothek. Reihe 2: Texte; 13), 98f.: „Mit diesem Licht wollte uns Gott [...] in der Schwachheit unserer ratio und Blindheit unseres Intellekts beistehen. [...] Daher bedarf es eines höheren und stärkeren Lichtes, um gekräftigt zu werden.“ / „Illud enim beneficentissimum luminum parens, Deus, quasi ducem ad nos demisit [...]. quapropter superiore fortioreque lumine indiguit ut robaretur.“

<sup>33</sup> G. PONTANO, Dialoge, übers. von H. Kiefer u.a., München 1984 (Humanistische Bibliothek. Reihe 2: Texte; 15), 326f.: „...ut de luce per orbem a sole diffusa lumen oculis accenditur ad videndum atque discernendum ea quae oculis abiecta sunt [...] sic, inquam, a coeli stellarumque agitato perpetuo animis nostris mens...“

<sup>34</sup> FICINO, De amore, Oratio sexta, XIII, 1984, 266f.: „Solem namque et deum ita invicem comparat ut, quemadmodum se habet Sol ad oculos, ita ad mentes se deus habeat. Sol oculos generat vimque illis prestat videndi, que frustra esset et sempiternis obruta tenebris, nisi Solis lumen adesset corporum pictum coloribus et figuris, in quo

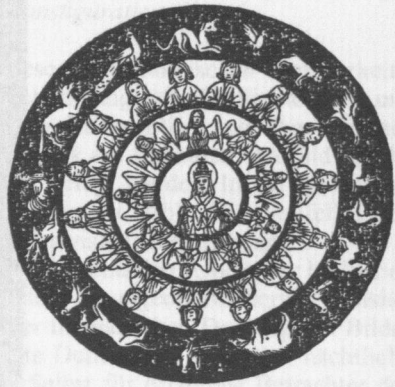


Abb. 14  
 Carolus Bovillus,  
*Liber de sapiente*, 1510

Interessanterweise hat man diese Metaphorik in der Renaissance in eine kosmologische Gliederung eingetragen, die für das Verständnis der Landschaftsgestaltung in der Hl. Katharina ebenfalls sehr aufschlussreich ist. So unterteilt Carolus Bovillus sein Weltbild in der Abhandlung *De sapiente* in vier nach ihrem Lichtgehalt vom Licht bis zur Dunkelheit abgestufte Regionen, „in regionem lucis, luminis, umbre, tenebrarum“<sup>35</sup> (Abb. 14). Gott residiert als Quelle des Lichtes (lux) jenseits des Himmels (supercelestia), die Engel in der Region des Leuchtenden (lumen) im Himmel, der Mensch abgetrennt durch die Wolkenregion im Bereich der Schatten (umbra) und mittleren Farben (ut medii colores<sup>36</sup>), die Tiere schließlich in der Region der Finsternis (tenebre) und der Erde<sup>37</sup>. Gott entspreche das Feuer, den Engeln die Luft, dem Menschen das Wasser, den Tieren das Erdreich<sup>38</sup>. Das Verhältnis dieser vier Regionen beschreibt Bovillus in einer geradezu virtuoson Spiegelmetaphorik, der er unausgesprochen das Gerüst der aristotelischen, von Weiß und Schwarz gerahmten Farbskala unterlegt: Während sich das göttliche Licht in den Engeln als ‚ersten Spiegeln‘ in den durchscheinenden Wolken des Himmels weiß breche, reflektiere die unterste, dunkle und

---

oculus corporum colores videt atque figuras. Nec aliud quicquam nisi lumen oculus intuetur. Videtur tamen varia intueri, quia lumen ipsi infusum, variis externorum corporum formulis est ornatum. Hoc quidem lumen in corporibus reflexum oculus percipit, ipsam vero in fonte suo lucem minime substinet. Eodem pacto deus animam procreat eique mentem, vim ad intelligendum largitur, que vacua esset atque obscura, nisi dei sibi lumen adesset, / in quo rerum omnium inspicit rationes. Unde per Dei lumen intellegit atque ipsum divinum duntaxat lumen agnoscit.“

<sup>35</sup> C. BOVILLUS, *Liber de sapiente*, hrsg. von R. Klibansky, in: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin 1927, Nachdruck Darmstadt 1987 (Studien der Bibliothek Warburg; 10), 299–412, 380.

<sup>36</sup> Ebd., 391: „Angelus et Homo sunt ut medii colores, qui divine lucis aut in nubem aut in solidum corpus incidentia gignuntur.“

<sup>37</sup> Ebd., 384, 391.

<sup>38</sup> Ebd., 391: „Deus ut ignis est, Angelus ut aer, Homo ut aqua, animal ut terra.“



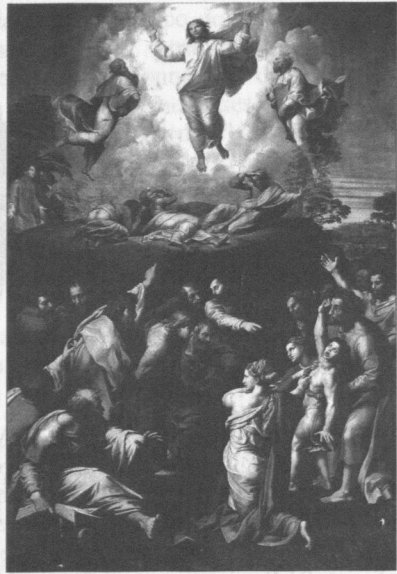


Abb. 15  
 Raphael, *Transfiguration Christi*,  
 1516-1520  
 Rom, Pinacoteca Vaticana

schwarze Ebene der Tiere von diesem Licht nichts mehr: „Nigritudo vero nullum recipit“<sup>39</sup>. Zwischen diesen Regionen stehe der Mensch als „universi speculum“<sup>40</sup>, wo sich das Licht an den festen Körpern in den mittleren Farben breche<sup>41</sup>, wobei Bovillus hier zuvorderst das – auch bei Aristoteles in der Mitte stehende – Rot (rubor) nennt<sup>42</sup>. Eine ähnliche Spiegelmetaphorik verwendet auch Marsilio Ficino in seiner Rede über die Abstufung der Gotteserkenntnis, für ihn ist aber auch die Erde selbst ein getrübter Spiegel: „Ein und dasselbe Angesicht Gottes strahlt also aus drei der Reihe nach aufgestellten Spiegeln zurück, aus dem Engel, der Seele und dem Weltkörper, und zwar aus dem ersten als dem nächsten am deutlichsten, aus dem zweiten entfernten weniger deutlich und aus dem dritten als dem entferntesten recht verworren.“<sup>43</sup>

Diese bildlichen Vorstellungen einer nach Erkenntnisstufen Gottes zu gliedernden kosmologischen Ordnung hat Raphael in seine Landschaftsgestaltung aufgenommen.

<sup>39</sup> Ebd., 391.

<sup>40</sup> Ebd., 353. Die Spiegelmetapher wird in diesem Kapitel (xxvi) breit ausgeführt.

<sup>41</sup> Ebd., 391.

<sup>42</sup> Ebd., 384.

<sup>43</sup> FICINO, *De amore*, Oratio quinta, IV, 1984, 144f: „Unus igitur dei vultus tribus deinceps per ordinem positus lucet in speculis: angelo, animo, corpore mundi. In illo tamquam propinquiore clarissime. In isto remotiore obscurius. In hoc remotissimo, si ad cetera compares, obscurissime.“

Vision und Audition in Raphaels *Transfiguration Christi*

Wie sehr vor dem Hintergrund dieser zeitgenössischen Sichtbarkeitsmetaphorik<sup>44</sup> die dialektische Verschränkung von der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Gottvaters Raphael bei der inventio seiner Darstellungen leitete, kann abschließend auch mit Blick auf Raphaels Altarbild mit der Darstellung der Verklärung Christi<sup>45</sup> belegt werden. In der Geschichte der Kunst nimmt Raphaels *Transfiguration* (Abb. 15) zweifellos den Rang eines Schlüsselwerks einer neuen visuellen Kultur ein.

Die Aufmerksamkeit ist dabei auf einen zentralen Aspekt der bildlichen Struktur der *Transfiguration* zu richten, der eigentümlicherweise bisher nur am Rande in Verbindung mit der thematischen Deutung des Bildes gebracht worden ist: die ausgeprägte Dunkelheit, ja partiell nächtliche Erscheinungsweise dieser Malerei. Selbst für erfahrene Betrachter des frühen 16. Jahrhunderts war diese Dunkelheit so befremdlich, dass sogar ein Giorgio Vasari glaubte, dass Raphael die technischen Möglichkeiten der Ölmalerei überfordert und eine vorzeitige Zerstörung seines Bildes provoziert habe<sup>46</sup>. Dass die Dunkelheit in Raphaels Werk eine eigene thematische Betrachtung verdient, ja dass gerade dieser Aspekt der Bildgestaltung auf eine zentrale Spur einer von der Deutung des Sichtbaren und des Sehens getragenen künstlerischen inventio führt, ist die These der folgenden Betrachtung<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Siehe zur diesbezüglichen Forschungsgeschichte und weiterführend zum Problem der Sichtbarkeitsmetaphorik in der visuellen Kultur der Hochrenaissance Christoph WAGNER, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels* (1993), Berlin 1999.

<sup>45</sup> Öl auf Holz, 410 x 279 cm, Pinacoteca Vaticana, Inv. Nr. 333. Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu Raphaels *Transfiguration* ist hervorzuheben: Herbert von EINEM, *Die Verklärung Christi und die Heilung des Besessenen von Raffael*, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden* 1966, 299–326; Luitpold DUSSLER, *Raphael. A critical catalogue of his pictures, paintings and tapestries*, London-New York 1971, 52–55; Konrad OBERHUBER, *Raphaels ‚Transfiguration‘. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982; Rudolf PREIMESBERGER, *Tragische Motive in Raffaels Transfiguration*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), 89–115; jüngst zusammenfassend: Pierluigi DE VECCHI, *Raffael*, München 2002, 334ff. Siehe zum historischen Kontext und zur Auftragsvergabe zusammenfassend H. von Einem (310ff.) und R. Preimesberger (89ff.).

<sup>46</sup> Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* (1550/1568), hg. von G. Milanesi [1878–1881], Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906, hg. von P. Barocchi, Florenz 1981, Bd. IV, 378. Demgegenüber belegen die Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen, dass diese Unterstellung unzutreffend ist: 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, 101ff.; Fabrizio MANCINELLI, *Primo piano di un capolavoro. La Trasfigurazione di Raffaello*, Vatikankstadt 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), hg. von G. Muratore, Mailand 1984, 307–309.

<sup>47</sup> Bislang hat man die Dunkelheiten in Raphaels *Transfiguration* vor allem un-



Abb. 16  
 Raphael (Giulio Romano),  
*Transfiguration*,  
 um 1518, Wien,  
 Graphische Sammlung Albertina

Ein in Raphaels Werkstatt, vermutlich von Giulio Romano ausgeführtes Chiaroscuro-Modello (Abb. 16)<sup>48</sup> gibt einen erhellenden Einblick in ein frühes Stadium der Werkgenese von Raphaels *Transfiguration* um 1517<sup>49</sup>. Es zeigt, dass Raphael in dieser Phase mit der Idee experimentierte, die Verklärung Christi in den Kontext einer Nachtdarstellung zu rücken: Nur vom Strahlenglanz einer das Haupt rahmenden Lichtgloriole ist die Gestalt Jesu mit den Jüngern in eine allumfassende nächtliche Dunkelheit eingetaucht, in der lediglich zarte Lichtschimmer schemenhaft die Kon-

ter dem Gesichtspunkt einer besonderen malerischen *difficoltà* (R. PREIMESBERGER 1987, 98) oder als Indikator einer stilistischen Abhängigkeit von Leonardos Hell-dunkel gedeutet (Kathleen WEIL-GARRIS POSNER, Raphael's *Transfiguration* and the legacy of Leonardo, in: *The Art Quarterly*, 35 (1972), 343–372) oder lediglich als Hintergrundfolie der spektakulären Lichtphänomene der *Transfiguration* betrachtet (Martin KEMP, In the light of Dante. Meditations on natural and divine light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo, in: *Ars naturam adiuvens*. Festschrift für Matthias Winner, hg. von V. v. Flemming und S. Schütze, Mainz 1996, 160–177, 165f.). In der soeben erschienenen Dissertation von Andreas HENNING wird Raphaels Kolorit überzeugend aus dem Gedanken eines stilistischen Wettstreits verstanden (Raffaels *Transfiguration* und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance, München-Berlin 2005).

<sup>48</sup> Brauner Pinsel, weiß gehöht, Spuren von Feder 400 x 270 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 193. Die Zuschreibung an Giulio Romano wird u.a. von Konrad OBERHUBER (Vorzeichnungen zu Raffaels ‚*Transfiguration*‘, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4, 1962, 116ff.) und Erwin Mitsch begründet (in: *Raphael in der Albertina*. Aus Anlass des 500. Geburtstages des Künstlers, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983, 192), 136, 603ff.; Francis AMES-LEWIS (The draftsman Raphael, New Haven and London 1986, 137f.) schreibt das Blatt G. F. Penni zu.

<sup>49</sup> Die Datierungen des Blattes schwanken zwischen 1516 und 1518.

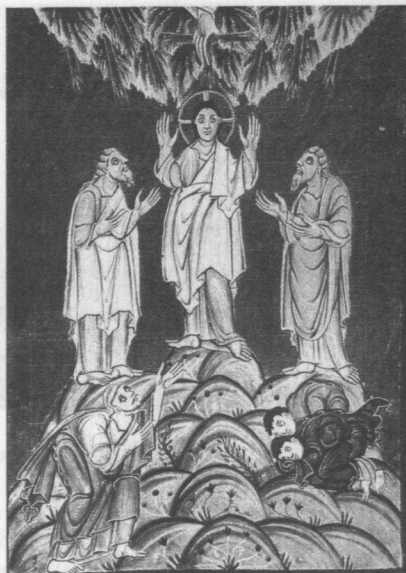


Abb. 17  
Evangeliar Ottos III.,  
*Transfiguration Christi*  
um 1000, München,  
Bayerische Staatsbibliothek

turen der Körper-, Gewand- und Landschaftsformen umspielen. Vor ihm knien adorierend, mit erschreckt nach oben und zur Seite ausgreifenden Armen die drei Zebedaiden. Während Christus – einer alten ikonographischen Tradition entsprechend und abweichend von der Darstellungsform im Gemälde – fest auf dem Boden steht und den Blick nach unten auf den Hl. Petrus gerichtet hat, scheint über ihm Gottvater in einer von Engeln durchsetzten Gloriole dynamisch mit ausgebreiteten Armen, wehendem Gewand und Haaren heranzuschweben, eine Bewegung, die auch die Gewänder von Moses und Elias zu ergreifen scheint. Alles Sichtbare ist als schemenhaftes Spiel schimmernder Reflexe in den dunklen Grund und damit in den Grenzbereich zum Unsichtbaren hin eingeschrieben. Die für das Verklärungsgeschehen zentrale Lichterscheinung wird hier malerisch mit ihrem größtmöglichen Gegensatz, der Erscheinung nächtlicher Dunkelheit, verbunden.

Mit Blick auf die Darstellungstraditionen der Transfiguration sind zwei Schlüssel motive des Modells ikonographisch ungewöhnlich<sup>50</sup>: Erstens die nächtliche Dunkelheit, auch wenn dieser Sachverhalt aus dem Bibeltext abzuleiten war<sup>51</sup>, und zweitens die Darstellung des in einer Engelsgloriole mit ausgebreiteten Händen heranschwebenden Gottvaters. Im

<sup>50</sup> Vgl. Josef MYSLIVEC, Art. Verklärung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom u.a. 1972, 415–422; Erich DINKLER, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln/Opladen 1964 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen; 29), 25ff.

<sup>51</sup> So berichtet das Lukasevangelium (IX, 30–32, 37), dass „Petrus und seine [bei-



Abb. 15  
Raphael,  
*Transfiguration  
Christi*, Detail

Evangelienbericht ist dort nur von der aus einer Wolke hörbaren Stimme Gottes die Rede: Die Verklärung Christi als Kyrios und Doxa erfüllt sich in dieser Audition der Stimme Gottes, die die verborgene Wirklichkeit Jesu als Gottessohn erweist: „Hic est filius meus dilectus“ (Mt 17, 5). Ausdrücklich wird Gott dabei in der Bibel – wie auch in den Kommentaren der Kirchenväter<sup>52</sup> – der Region des Unsichtbaren zugeordnet, indem Gott in einer Wolke verborgen bleibt. In mittelalterlichen Darstellungstraditionen der Verklärung Christi wurde dieses Motiv der Wolke Gottes als eigenes ikonographisches Element, nicht selten in Verbindung mit dem Symbol der manus Dei, über Christus dargestellt, atmosphärisch besonders eindrucksvoll z.B. in einer Miniatur des – um 1000 entstandenen – Evangeliars Otto III. (Abb. 17)<sup>53</sup>. Angesichts der ausgeprägten Lichtsymbolik, die die Schilderung des Verklärungsgeschehens in den Evangelien vielfältig durchzieht und die auch in den diesbezüglichen

den] Begleiter [...] eingeschlafen“ waren, bevor ihnen der verklärte Jesus erschien, und dass sie erst „am folgenden Tag den Berg hinabstiegen“. Daraus ist zu schließen, dass die *Transfiguration* zur Nachtzeit geschah, was gelegentlich auch in verkürzter symbolischer Form angedeutet worden ist, wie z.B. im Mosaik in S. Apollinare in Classe in Ravenna, wo Christus in einem mit goldenen Sternen besetzten blauen Kreis erscheint.

<sup>52</sup> Siehe insbesondere: Des Origines acht Bücher gegen Celsus, aus dem Griechischen übersetzt von Paul Koetschau, München 1926, Bd. 2, 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 Th. Steeger, Bd. 2, München 1927, 70–78 (Bibliothek der Kirchenväter); Ephräm der Syrer, Rede über die Verklärung Christi, in: Des Heiligen Ephräm des Syrers ausgewählte Schriften, aus dem Syrischen und Griechischen übersetzt von O. Bardenhewer, Bd. 1, München 1919, 181–195 (Bibliothek der Kirchenväter).

<sup>53</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III., fol. 113r. Vgl. E. Dinkler 1964, 39.



Abb. 18  
Giovanni Francesco Penni,  
Modello zu Raphaels *Transfigura-  
tion Christi*, um 1519, Wien,  
Graphische Sammlung Albertina

Kommentaren der Kirchenväter weiter akzentuiert wurde, übersieht man leicht, dass die visuelle Metaphorik an dieser zentralen Stelle der Verklärung Christi in der Audition des göttlichen Wortes nicht vom Licht, sondern vom optischen Phänomen einer Verdunkelung, einer *obumbratio*, geprägt ist: „Siehe da überschattete sie eine Wolke“, „*nubes obumbravit eos*“<sup>54</sup>. Dieses theologisch zentrale Element der Transfiguration, die *obumbratio*, begleitet von der Audition der Stimme Gottes und den erschreckten Reaktionen der drei Jünger hat Raphael im Arbeitsstadium dieses Modellos thematisiert.

Der scheinbare Widerspruch zum Bibelbericht, dass Gott im Entwurf des Modellos (Abb. 16) sichtbar ist, löst sich alsbald auf, wenn man die – schon in der Vision Ezechiels und in dem Gemälde der Hl. Katharina beobachtete – inszenatorische Pointe Raphaels begreift, dass die Erscheinung Gottes in seiner Darstellung ausschließlich für den Betrachter, nicht aber für die in der Szene selbst dargestellten Figuren wahrnehmbar ist. Nur der Betrachter sieht, was für die drei Apostel durch den Wolkenkranz in furchteinflößender Überwältigung unsichtbar bleibt. Raphael experimentiert auch hier mit der Idee einer doppelten Perspektive, die Unsichtbares und Sichtbares im erzählerischen Zusammenhang vereint. In der ausgedehnten Entstehungsgeschichte der Transfiguration hat Raphael die entscheidende thematische Idee dieses Modellos grundlegend

<sup>54</sup> Mk 9, 7; Lk 9, 34. Matthäus (Mt 17, 5) spricht von einer „lichten Wolke“, „*nubes lucida obumbravit*“.

modifiziert, ohne freilich diese letztlich preiszugeben.

Wann genau Raphael zu der kühnen narrativen Erweiterung seines Altarbildes durch die Szene mit dem mondsüchtigen Knaben fand, ist im Werkprozess nicht im Einzelnen dokumentiert<sup>55</sup>. Aber ein von Giovanni Francesco Penni ausgeführtes Aktmodell (Abb. 18)<sup>56</sup> zeigt, dass Raphael im Zuge dieser thematischen Zweiteilung auch die Idee der obumbratio in der Zone der Verklärung aufgab und stattdessen zu einer traditionelleren Lichtsymbolik der Transfiguration fand, indem er die Strahlkraft der Lichterscheinung um Christus akzentuierte. Die Figur Jesu erscheint nun in einem Strahlenkranz einer den gesamten Körper energetisch umfassenden Gloriole, von deren Lichtglanz sich die drei Apostel geblendet abwenden. Umrahmt von den zu den Rändern weichenden Wolken erscheint Christus hier zusammen mit Moses und Elias – byzantinischen Bildtraditionen folgend – auf dem Boden des Berges stehend, nicht – wie später in der in der westlichen Kunst verbreiteten Darstellungstradition<sup>57</sup> – schwebend.

Die untere Zone des Modellos ist noch nicht von einer partiell undurchdringlichen Dunkelheit – wie im Gemälde – durchzogen. Erst im weiteren Werkprozess der malerischen Ausführung scheint Raphael die seinem Thema inhärente Helldunkelpolarität neu aufgenommen zu haben, indem er die optische Polarität von übergroßer Lichtfülle und obumbratio in neuer Form im Helldunkel seiner malerischen Ausführung des Gemäldes selbst ausgestaltete und in die Sichtbarkeitsmetaphorik der Transfiguration integrierte. Dem Lichtpol der Verklärung Jesu oben steht nun die obumbratio in der Heilung des besessenen Knaben unten entgegen.

Dabei konnte sich Raphael zunächst auf den allgemein bekannten metaphorischen Doppelsinn der obumbratio als real-physischer Erscheinung, aber auch als sinnbildlicher geistiger ‚Verschattung‘ beziehen. Tatsächlich befindet sich nicht nur der mondsüchtige bzw. besessene Knabe im metaphorischen Sinne in einem Zustand der obumbratio<sup>58</sup>. Auch die im unteren Bereich befindlichen Apostel sind im dargestellten Augenblick im Zustand einer geistigen Obumbratio ihres Glaubens dargestellt: Ihre Unfähigkeit, den mondsüchtigen Knaben zu heilen, führt Christus

<sup>55</sup> H. von Einem 1966, 316, K. Oberhuber 1962, 116ff.

<sup>56</sup> Feder in Braun, 535 x 377 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 17544.

<sup>57</sup> Ebd., 420.

<sup>58</sup> 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, 39–95.

ausdrücklich auf ihre mangelnde Glaubenssicherheit zurück<sup>59</sup>. Diese metaphorische Deutung der Dunkelheit lässt sich wieder in der zeitgenössischen visuellen Metaphorik der philosophisch-theologischen Spekulation zum Verhältnis von Gott und den Menschen verankern: So führt etwa Carolus Bovillus in seinem *Liber de sapiente* in einer differenzierten Dunkel- und Schattenmetaphorik aus<sup>60</sup>, dass man das Verhältnis zwischen Gott, den Engeln, dem Menschen und den Tieren als eine sukzessive Abstufung vom Licht über Schatten und Dunkelheit bis zur vollständigen Finsternis deuten könne (Abb. 14). Bovillus sieht in dieser Abstufung zunehmender Dunkelheit den Menschen als die letzte Schicht, in der ein Bild Gottes noch möglich ist („Homo ultima sit Dei imago“)<sup>61</sup>. Denn wie man in die völlige Schwärze nichts Sichtbares malen oder einschreiben, noch diese Farbe in eine andere verwandeln könne, so könne sich auch das göttliche Bild unterhalb der menschlichen Gattung nicht mehr spiegeln<sup>62</sup>. Dementsprechend sind die Tiere in der Vorstellung von Bovillus völlig von Finsternis umschlossen, wohingegen der Mensch zur Hälfte vom Dunkel, zur Hälfte vom Licht umfasst ist (vgl. Abb. 14). Die Wissenden unter den Menschen vollzögen zwar innerhalb der Hell-Dunkel-Polarität eine Aufstiegsbewegung vom Dunkel zum Licht<sup>63</sup>, aber auf diesem Weg verbleibt alle menschliche Wissenschaft letztlich in der Region von Dunkelheit und Schatten: „umbra vero scientia humana“<sup>64</sup>! Dabei ist wichtig, dass Carolus Bovillus nur die völlige Finsternis (*tenebrae*) mit der Unwissenheit assoziiert, Dunkelheit und Schatten demgegenüber – wie etwa auch schon Lorenzo Valla<sup>65</sup> – mit der positiven Idee der für den Menschen prinzipiell kennzeichnenden Offenheit und Potentialität verknüpft („umbra et potentia“)<sup>66</sup>.

Diese Aufstiegsbewegung zwischen den Polen von Dunkelheit und Licht vollziehen in der Transfiguration Petrus, Johannes und Jakobus: In ihnen gibt Raphael ein metaphorisches Bild einer ereignishaft vom physischen Sehen über die Blendung zur geistigen Schau einer göttlichen Vision aufsteigenden Transformation der Wahrnehmung: Ihnen wird die Verklärung

<sup>59</sup> Mt 17, 16f.

<sup>60</sup> Carolus BOVILLUS, *Liber de sapiente*, hg. von R. Klibansky. Wiederabgedruckt in: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), Darmstadt 1987, 299–412 (Studien der Bibliothek Warburg; 10).

<sup>61</sup> Ebd., 393.

<sup>62</sup> Ebd., 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“.

<sup>63</sup> Ebd., 372.

<sup>64</sup> Ebd., 381.

<sup>65</sup> Vgl. Lorenzo VALLA, *Über den freien Willen, De libero arbitrio*, München 1987, 43.

<sup>66</sup> Carolus BOVILLUS, 1987, 354.



Christi als innere Vision zuteil, denn auch der Hl. Petrus ist angesichts der blendenden Lichtfülle mit geschlossenen Augen dargestellt. Indem sie aus dem Schlaf erwachend der übergreifenden Lichtfülle des Transfigurierten ausgesetzt sind, vor der sie sich auf den Boden werfen und mit der schattenspendenden Hand oder am Boden kauern zu schützen suchen<sup>67</sup>. Der Wahrnehmungsprozess von der Blendung zur inneren Schau greift auf eine visuelle Metaphorik und einen emphatischen Begriff einer imaginativen Bildlichkeit zurück, die schon in Raphaels Frühwerk, etwa der Hl. Katharina (Abb. 13) vorbereitet sind<sup>68</sup> und die Raphael in seinem römischen Schaffen mit unterschiedlichen thematischen Akzentuierungen vielfältig ausgestaltet hat, so z.B. in der Darstellung Mosis, dem Gott im brennenden Dornbusch erscheint (Abb. 11)<sup>69</sup>. Diese geistige Überhöhung des Sehens in der Verklärung Jesu ist interessanterweise als Motiv schon in der theologischen Deutung der Transfiguration durch die Kirchenväter ausdrücklich vorbereitet. So schreibt Origines 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“<sup>70</sup>.

Analysiert man von hier aus weiterführend das Verhältnis von visio und obumbratio, stößt man in Raphaels Transfiguration auf einen eigentümlichen Widerspruch (Abb. 15): Übereinstimmend hat man bisher beobachtet, dass die Figuren der unteren Ebene die Transfiguration Christi selbst nicht sehen. Sie sind in der obumbratio, die Raphael mit seinen undurchdringlichen Dunkelheiten im Sockelbereich des Berges gleichsam als visuelle Grenze aller innerbildlichen optischen Zusammenhänge vertieft hat, gefangen.

Damit stellt sich aber die Frage, worauf dann die Apostel und die Menschen dieser unteren Region so aufgeregt reagieren und weisen, wenn sie die Vision des Verklärten gar nicht wahrnehmen? Ist die – wie Preimesberger ebenso zutreffend wie irritiert vermerkte – partienweise „komödienhaft“<sup>71</sup> ausgestaltete Aufregung im Volk tatsächlich nur mit Blick auf den mondsüchtigen Knaben zu verstehen? Diese Fragen sind engstens verknüpft mit der Frage, welchen erzählerischen Augenblick Raphael eigentlich im besessenen Knaben zeigt, ohne dass hier die quä-

<sup>67</sup> Lk 9, 32f.; Mt 17, 6f.; G. Vasari 1981, Bd. IV, 371.

<sup>68</sup> Ch. WAGNER 1999, 19ff.

<sup>69</sup> Fresken, Stanza d'Eliodoro Vatikan.

<sup>70</sup> Des Origines acht Bücher 1926, Buch II, 183.

<sup>71</sup> R. PREIMESBERGER 1987, 108.



Abb. 19  
Pietro Perugino,  
*Transfiguration*,  
Perugia,  
Collegio del Cambio

lenden diesbezüglichen Diskurse in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts seit Richardson<sup>72</sup> fortgesetzt werden sollen? Ist er in der Kulmination eines Krankheitsschubs dargestellt<sup>73</sup>? Ist er durch etwas anderes in diesen verzückten furor versetzt? Hat Raphael den Knaben im Moment der Austreibung des Teufels oder im Augenblick der Heilung, die freilich erst am anderen Tag durch Christus erfolgte, gezeigt? Das rhetorische Beziehungsgefüge der Gesten geht jedenfalls nicht in solchen auf die untere Zone begrenzten Handlungsbeziehungen auf.

Vielmehr hat Raphael – so meine These – als wichtigen virtuellen Kernimpuls des von ihm in der unteren Zone der Transfiguration dargestellten Geschehens weder ausschließlich auf das physische Geschehen um den besessenen Knaben, noch auf die Vision des transfigurierten Christus rekurriert, sondern vielmehr auf die Audition der göttlichen Stimme als beide Szenen thematisch verbindendes Element<sup>74</sup>. Raphael hat damit seinen – in dem Chiaroscuro-Modello (Abb. 16) dokumentierten Gedanken

<sup>72</sup> J. 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, 603ff., 715ff. Vgl. hierzu den rezeptionsgeschichtlichen Überblick von Hans LÜTGENS, *Raffaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, Göttingen 1929, sowie H. von EINEM 1966, 324ff.

<sup>73</sup> D. JANZ, *Epilepsy, viewed metaphysically. An interpretation of the Biblical story of the epileptic boy and of Raphael's Transfiguration*, in: *Epilepsia* 27 (1986), 316ff.

<sup>74</sup> Nur Origines (1926, 183) unterstellt, dass die Audition lediglich von den drei auf dem Berg Tabor befindlichen Aposteln gehört worden sei.

– auf die neue Zweiteilung seines Altarbildes übertragen. Erstaunlicherweise ist dieser Aspekt bisher nicht in der Interpretation von Raphaels Transfiguration berücksichtigt worden, wie überhaupt der für die Verklärung theologisch zentrale Aspekt der Audition allenfalls am Rande erwähnt wurde<sup>75</sup>.

Wie sehr man zu Raphaels Zeit die Worte der göttlichen Audition zum ikonographischen Kernbestand der Darstellung der Transfiguration Christi rechnete und wie naheliegend dementsprechend eine solche thematische Deutung war, belegt z.B. Peruginos Fresko im Collegio del Cambio (Abb. 19), in dem diese Worte gemäß Mt 17, 5 bzw. Lk 9, 35 („Hic est Filius meus dilectus“, darunter „Domine/ Bonum est nos hic esse“) direkt in die Darstellung selbst eingeschrieben sind<sup>76</sup>.

Freilich hat Raphael gegenüber Perugino die thematischen Implikationen seiner Darstellung mit weniger formelhaftem symbolischem 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. Genaugenommen geht das Licht in Raphaels Darstellung der Transfiguration nicht vom verklärten Christus selbst aus, sondern von der Lichtgloriole der ihn hinterfangenden Wolkenbildungen. Offensichtlich hat Raphael hier das Motiv der ursprünglich Gott zugeordneten „lichten Wolke“ (*nubes lucida*)<sup>77</sup> wie sie in der mittelalterlichen Ikonographie der Transfigurationsdarstellungen vielfach zu sehen war<sup>78</sup> auf Christus übertragen. Dass schon Vasari diese wichtige thematische Umdeutung bemerkte, belegt sein Hinweis, dass der verklärte Christus hier „das Dasein und die Gottheit der drei Personen [...], die in Eins verbunden sind durch die Vollkommenheit von Raphaels Kunst“, zeige: „mostra la Essenza e la Deità di tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello“<sup>79</sup>. Möglicherweise hat Raphael an dieser Stelle weiterführend auch den antiken Hintergrund der Entstehung des christlichen Nimbus als symbolischer Formel der Erscheinung des Göttlichen aus der antiken Deutung einer Erscheinung des Göttlichen in einer Lichtwolke reflektiert: Jedenfalls ist Raphaels Darstellung durchaus auf 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<sup>80</sup>, zu beziehen. Dass Raphael zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens souverän mit der

<sup>75</sup> R. PREIMESBERGER 1987, 90.

<sup>76</sup> Fresko, 266 x 229 cm, Pietro SCARPELLINI, Perugino, Mailand 1984, 98, Kat.-Nr. 95.

<sup>77</sup> Mt 17, 5, im Lukas- und Markusevangelium wird lediglich von „Wolke/nubes“ gesprochen (Lk 9, 34; Mk 9, 7).

<sup>78</sup> Vgl. die Darstellung der *Transfiguration* im Evangeliar Otto III.; E. DINKLER 1964, 37ff.; J. MYSLEVIC 1972, 418ff.

<sup>79</sup> G. VASARI 1981, Bd. IV, 238, 372.

<sup>80</sup> VERGIL, *Aen.* II 605f. Vgl. Wladimir WEIDLÉ, Art. Nimbus, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom u.a. 1971, 323.

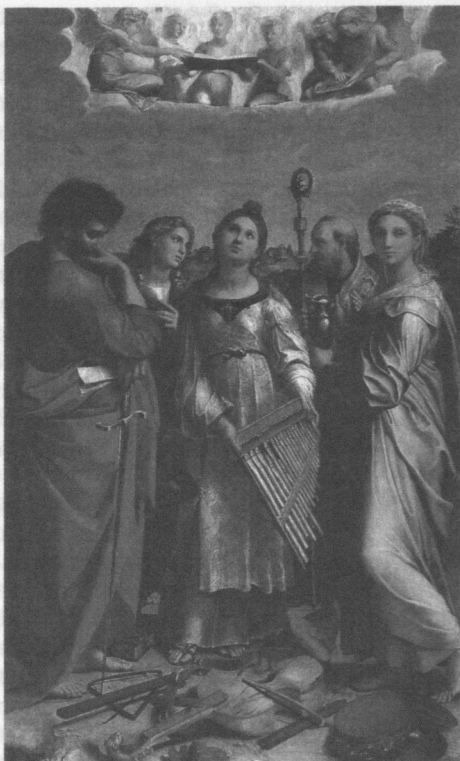


Abb. 20  
Raphael,  
*Hl. Cäcilie mit Heiligen*,  
1514, Bologna,  
Pinacoteca Nazionale

metaphorischen Deutung und thematischen Verschränkung akustisch-sinnlicher Erscheinungen umzugehen wusste, dokumentiert eindrucksvoll sein wenige Jahre vor der *Transfiguration* entstandenes Altarbild der *Hl. Cäcilie* (Abb. 20)<sup>81</sup>. Auch hier hat Raphael die Audition einer Erscheinung des Göttlichen in die Polarität von Licht und Dunkelheit, denen er die Farben der Engel als Metapher der *musica coelestis* unten die gebrochene Monochromie der unbrauchbar gewordenen Instrumente als Bild der irdischen *musica instrumentalis* entgegensetzt<sup>82</sup>. In der *Transfiguration* sehen die Figuren nichts von der Verklärung, aber sie hören offenbar deren Kernbotschaft durch die – für sie unwirkliche

<sup>81</sup> Holz, auf Leinwand übertragen, 238 x 150 cm, Bologna, Pinacoteca.

<sup>82</sup> Siehe hierzu auch Wolfgang OSTHOFF, *Raffaël und die Musik*, in: *Raffaël in seiner Zeit. Sechs Vorträge im Auftrag der Universität Würzburg*, hg. von V. Hoffmann, Nürnberg 1987, 155–188, Reinhold HAMMERSTEIN, *Raffaels Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers*, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, hg. von K. Gütthlein und F. Matsche, Worms 1993 (*Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Neue Folge*; 20), 69–79; Ch. WAGNER 1999, 343–345.

– Stimme Gottes „Hic est Filius meus dilectus“, die sie in den Zustand größter Aufregung und Unsicherheit versetzt.

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtung verliert das gesamte Gestenspiel der Figuren der unteren Zone in seinen divergierenden Ausrichtungen jeglichen Anschein einer prämanieristisch-äußerlichen rhetorischen Überakzentuierung: Es bildet vielmehr die ingeniöse erzählerische Inszenierung des Zweifels, des Unwissens und des ungefestigten Glaubens der Apostel im Rahmen eines konkreten exemplums, und damit eines der Kerngedanken der biblischen Erzählung von der Heilung des besessenen Knaben. Drastisch wird in der biblischen Erzählung vom Unglauben der Apostel und der Menschen an dieser Stelle gesprochen: Im Übergang von der Transfiguration zur Heilung des besessenen Knaben wird ausdrücklich mit Blick auf Elias als alttestamentarische Vorläufer Christi die mangelnde Gotteserkenntnis der Menschen thematisiert („non cognoverunt eum“), wie Jesus an seinen Jüngern den Unglauben („incredulitatem“) als Ursache für ihr Versagen, im Versuch den Knaben zu heilen, geißelt (Mt 17, 20).

Die erzählerische Pointe an Raphaels Darstellung ist dabei, dass er die Mutter des besessenen Knaben, die prominente weibliche Rückenfigur im Vordergrund und die links am nächsten anschließenden Apostel die – in ihrer Herkunft für sie ungreifbaren – Worte Gottes „Hic est Filius meus dilectus“ im akzentuierten Weisen auf den besessenen Knaben beziehen lässt und damit die Vielzahl der Aktionen und Reaktionen in Gang setzt: Während andere Apostel mit offen gezeigtem Zweifel, mit Erschrecken und schließlich mit dem entschieden widersprechenden Weisen nach oben auf den Berg Tabor, auf dem sich Christus zu diesem Zeitpunkt befinden muss, reagieren. Die Richtungsdivergenz im Weisen nach oben und auf den mondsüchtigen Knaben zwischen den Protagonisten des rotgewandeten Jakobus minor links und der Frau im Vordergrund rechts, ist erzählerisch nicht als wechselseitig ergänzende ‚Frage-Antwort-Relation‘ zu lesen, sondern diese Divergenz ist als bildlich inszenierter Widerspruch zu verstehen. Die mimisch-gestischen Reaktionen der Anwesenden, wie das erschreckte Reagieren des Vaters, mit aufgerissenen Augen, sowie die – von Raphael ironisch übersteigerte – Aufregung und Akklamation des Volkes, bekommen erst in diesem Zusammenhang eine allusive Doppelbedeutung: Ihr Agieren ist nicht etwa auf einen epileptischen Anfall des Knaben, auf eine Aufforderung zur Heilung des Kindes oder auf dessen Heilung, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfolgt war, zu fixieren, sondern es mündet in die spontane Zerrissenheit und Disputation der Anwesenden über die Frage, welcher Person die Worte der göttlichen Audition zuzuordnen sind. Damit ist das Thema der geistigen obumbratio als Unglauben und Zweifel, den Christus gerade hier an seinen Aposteln rügte, höchst anschaulich als in den Seelenregungen der Menschen entfaltete istoria gedeutet. Raphael verknüpft die zwei Geschehensorte in der virtuellen Gleichzeitigkeit der göttlichen Offenbarung, einmal als Vision, einmal als Audition.

Am Leitfaden seiner bildbestimmenden Hell-Dunkel-Metaphorik hat Raphael schließlich auch eine letzte thematische Erweiterung seiner *inventio* in die *Transfiguration* eingeführt: Zweifellos war Raphael die berühmte Stelle des zweiten Petrusbriefes bekannt, die direkt auf die Verklärung Christi rekurriert und die nicht zuletzt im Rahmen der Liturgie des *Transfigurationsfestes* fest verankert war. Hier verweist Petrus nochmals auf das göttliche Wort des „Hic est Filius meus dilectus“, das er im Zuge der Verklärung Christi als *Audition* vom Himmel empfangen habe. 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“<sup>83</sup>.

Diese visuelle Metaphorik wurde bisher ungenau mit Blick auf Raphaels *Transfiguration* interpretiert, indem man sie auf den verklärten Christus selbst bezog<sup>84</sup>. Tatsächlich aber hat Raphael ganz getreu der Bibelschrift diese Metaphorik auf das prophetische Wort bezogen und hat dementsprechend das Evangelium an der dunkelsten Stelle des Bildes als besonders beleuchteten Akzent eingeführt. Wie der Vergleich des ausgeführten Werkes mit den vorbereitenden Skizzen in Wien und Chatsworth<sup>85</sup> zeigt, hat Raphael das Buch eigens so gedreht, dass es ein Maximum an Licht auf dem Papierweiß reflektiert. Der Vergleich mit der schon betrachteten Entwurfskopie von Penni (Abb. 18) dokumentiert dabei zugleich, dass das Motiv des Buches erst sehr spät im Werkprozess eingefügt wurde. Damit vollzog Raphael eine weitere entscheidende allusive 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 der Betrachter gleichsam sieht, aus welcher schriftlichen Quelle sich die Vision der *Transfiguration* als Vision des Malers speist<sup>86</sup>.

Aus dieser anschaulichen Verknüpfung verschiedener Realitäts- und Referenzebenen gestaltet Raphael sein Altarbild als Reflexionsbild neuer Prägung, in der die historischen und doxologischen Dimensionen der *Transfiguration* 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. Die durchgängig auf die thematische Deutung des Unsichtbaren im Sichtbaren gerichtete metaphorische

<sup>83</sup> 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 benefacitis attendentes quasi lucernae lucenti caliginoso loco, donec dies elucescat et lucifer oriatur in cordibus vestris.“

<sup>84</sup> K. WEIL-GARRIS POSNER 1974, 44.

<sup>85</sup> E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER 1983, Nr. 604f.

<sup>86</sup> Vgl. R. PREIMESBERGER 1987, 99.

Deutung der visuellen Mittel und eines wirkungsästhetisch genutzten Wahrnehmungsmodus sind Kennzeichen einer spezifischen visuellen Kultur der Hochrenaissancemalerei, wie sie in Raphaels *Transfiguration* in paradigmatischer Form zu studieren ist.