

Gérard Maria Kever

## Das letzte Bild Raffaels



Open Access via PubData – the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

### Document type

Working paper | Preprint

### This version is available at

<https://doi.org/10.48548/pubdata-3182>

### Citation details

Kever, G.M. (2026). Das letzte Bild Raffaels. DOI: 10.48548/pubdata-3182.

First published: 18.03.2026 by PubData - the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

### Terms of use



This work is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

Gérard Maria Kever

## Das letzte Bild Raffaels

### Zusammenfassung

Der vorliegende Text widmet sich der Analyse des Gemäldes ›Transfiguration‹ (1520) von *Raffael de Urbino* und versteht sich als innovative Interpretation. Das großformatige und figurenreiche Bild wird unter Berücksichtigung der raumperspektivischen Staffelung gedeutet, sodass die vielfältigen Blickrichtungen und Zeigegesten des Bildpersonals Rückschlüsse auf deren Zuordnungen ermöglichen; Zuordnungen, die für ein umfassendes Bildverständnis unerlässlich sind.

Da das Gemälde allgemein als Raffaels Vermächtnisbild betrachtet wird, offenbart seine Entschlüsselung bisher unentdeckte Bezüge zu anderen Werken des Künstlers. Darüber hinaus wirft die Botschaft der ›Transfiguration‹ auch ein Licht auf die Entwicklung der Kunst der Moderne. Raffaels *letztes Werk* wird als Gründungsdokument der Renaissance (wie bereits im 19. Jahrhundert) wiederentdeckt und somit auch als ein *erstes Bild* der (religiösen) Aufklärung interpretiert.

### Abstract

The following text deals with the so-called ›Transfiguration‹ (1520) by *Raffael de Urbino* and is intended as an exhaustive analysis of the painting. The large-format and figure-intensive image is interpreted under aspatial perspective in such a way that the diverse viewing directions and pointing gestures of the people in the painting also allow information about their assignment. Without such assignment, must any understanding of the painting remain unsatisfactory?

Since the painting is generally regarded as a Raffael's legacy, its decryption can also show undiscovered references to other works by the artist. In addition, the message of the ›transfiguration‹ also gives light on the art development of modernity. Raphael's last picture is rediscovered as a founding document of the Renaissance (as already in the 19th century) and thus also interpreted as a first picture of the Age of Enlightenment.

## Das letzte Bild Raffaels; die ›Transfiguration‹ von 1520.<sup>1</sup>

*Das Gemälde / Der hl. Matthäus / Die Kniende / Der Gesichtlose / Der Mondsüchtige / Felicissimus und Agapit*

Das letzte eigenhändig von Raffael gemalte Bild ([Abb. 1](#), weiter unten) thematisiert die „Verklärung Christi“ (1520). Es gilt als sein Vermächtnis, ist international unter dem Namen ›Transfiguration‹ bekannt und ist offensichtlich etwas ganz Besonderes: "Trotz der enormen Arbeitsbelastung in seinen letzten Lebensjahren ist das Gemälde ausnahmslos vom Meister selber gemalt. Schon dieser Umstand deutet darauf hin, daß Raffael seiner Aufgabe mit einem Interesse begegnet sein muss, das über das Übliche weit hinausging." (Dombrowski)<sup>2</sup> Seit jeher ist es das bekannteste Gemälde der europäischen Kunstwelt. Vasari schrieb: "Alle Künstler stimmen mit diesem Urteil überein: unter den

---

<sup>1</sup> Öl auf Holz, 410 x 278 cm, Museum Vatikanische Pinakothek, Rom.

<sup>2</sup> D. Dombrowski, 2008, S. 22.

vielen Werken, die er (Raffael) ausführte, sei dies das rümlichste, das schönste und das göttlichste".<sup>3</sup> Nach dem 19. Jahrhundert verebte der Ruhm des Bildes, da es mit seinen vielen Figuren als überladen, zu theatralisch und gekünstelt empfunden wurde. Doch zuvor gab es kein Bild eines alten Meisters, das derart wertgeschätzt wurde. Sein Ruf war legendär – und ist es zumindest unter Kunsthistorikern auch heute noch. Dem Laien hingegen ist das Werk nur schwer zugänglich. Zumindest in Form einer emphatischen Anpreisung ist das Meisterwerk nicht mehr zu vermitteln. Mehr denn je ist man gezwungen, es durch eine Decodierung transparent und nachvollziehbar zu machen. Eine Aufgabe, die der Kunstforschung, wie sie selbst zugibt, bislang nicht gelungen ist. 1966 schrieb der Raffael-Experte Herbert von Einem: „In der Tat gehört Raffaels Bild zu seinen bedeutendsten Werken. Aber es ist zugleich ein großes Rätsel.“<sup>4</sup> Aufgrund seiner komplexen ikonographischen Struktur ist eine Anknüpfung an die inhaltliche Ebene (Ikonologie) so schwierig, dass die kulturelle Aneignung des Bildes ins Stocken geraten ist. Die Frage ist also: Was liegt in diesem Gemälde verborgen, das es uns ermöglichen würde, es als Vermächtnis zu bezeichnen?

Um dieser Frage nachzugehen, mag ein Blick auf die Sixtinische Madonna (1512/1513) helfen. Zwar steht dieses Gemälde, das für den deutschsprachigen Raum ein Mythos ist, in einem eher „stillen“ Verhältnis zur Opulenz der Transfiguration, kann aber als der eigentliche Schaffens-Zenit Raffaels angesehen werden. Der religionskritische Aspekt der „Transfiguration“ scheint leichter für eine Bilddeutung zugänglich zu sein als die komprimierte und asketische Mystik der „Sixtinischen Madonna“. Doch sind beide Bilder durch einen Dialog miteinander verbunden. Würde man die ›Sixtinischen Madonna‹ einer endgültigen ikonologischen Entschlüsselung zuführen wollen, so müsste bei der ›Transfiguration‹ begonnen werden. Die Beziehung beider Gemälde zeugt von Raffaels Ambition, sein Lebenswerk retrospektiv zu vervollständigen. Die Gelegenheit dazu ergab sich durch eine doppelten Auftragsvergabe: an Raffael und den venezianischen Künstler **Sebastiano del Piombo** (1485-1547). Beiden wurde je ein Auftrag zu einem Altarbild<sup>5</sup> für die Kathedrale *Saint-Juste-et-Saint-Pasteur* im französischen *Narbonne* erteilt.<sup>6</sup> Dabei stand hinter Piombo kein Geringerer als Michelangelo Buonarroti, was bedeutete, dass es sich hierbei um einen Schaukampf, einen sogenannten „Paragone“, handelte, der die beiden damals angesehensten Künstler Roms mit einschloss. Unter diesen Voraussetzungen ist es leicht verständlich, dass sowohl die Transfiguration als auch Piombos Konkurrenzbild „Die Erweckung des Lazarus“ (1517–1519)<sup>7</sup> in den Genuss einer vorauseilenden Reputation kam. Über mehrere Jahre hinweg, bis zur Präsentation beider Werke, steigerte sich die Spannung des Auftraggebers, Bischof **Giulio de' Medici**<sup>8</sup> und seines römischen Publikums.<sup>9</sup>

Der entscheidende Paukenschlag für den Ruhm der Transfiguration ereignete sich jedoch durch die Koinzidenz des letzten Pinselstrichs und Raffaels plötzlichen Tod: "Nach Vollendung dieses Christus, als des letzten, was ihm hervorzubringen gegeben war, rührte er den Pinsel nicht mehr an, da der Tod über ihn kam." (Vasari) Die Mystik des Todes bzw. dessen Überwindung, wie sie auf der

---

<sup>3</sup> Giorgio Vasari in *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*.

<sup>4</sup> H. v. Einem, 1966, S. 300.

<sup>5</sup> Mögliche Daten für die Bestellung der ›Transfiguration‹: Dezember 1516. Der Arbeitsbeginn samt Vorzeichnungen: Juli 1518; die Fertigstellung: April 1520 (siehe A. Henning, 2005, Kap.: Auftrag und Auftraggeber, S. 29ff).

<sup>6</sup> Trotz fehlender Dokumentenlage (Altarbildauftrag) ist der Bestimmungsort Narbonne weitgehend anerkannt; angezweifelt von Herbert von Einem.

<sup>7</sup> Öl auf Leinwand, Höhe: 381 cm; Breite: 289,6 cm, National Gallery collection (NG1), London.

<sup>8</sup> später Papst Clemens VII.; Cousin von Papst Leo X.. Zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe (der ›Transfiguration‹) Bischof von Narbonne und Vizekanzler, und damit zweitmächtigster Mann der Kirche.

<sup>9</sup> Aufgrund der sich verschlechterten Beziehung beider Künstler, bezeichnete man Raffael angeblich als «Todfeind» Michelangelos. Siehe Pfisterer, 2020, S. 302.

Transfiguration dargestellt wird, übertrug sich auf die Biografie des Künstlers. „... das letzte Werk, seinem eigenen »Requiem« vergleichbar.“ (Fischel)<sup>10</sup> Tausende Römer defilierten an dem mit 37 Jahren viel zu jungen Gestorbenen vorbei und waren sich dessen bewusst, dass sich ein Kreis geschlossen hatte: Sein Geburts- und Sterbedatum fielen auf einen Karfreitag, den Tag der Kreuzigung des Herrn. In dem noch vom religiösen Klima des Mittelalters geprägten Umfeld musste dieser „Zufall“ wie eine Visitenkarte Gottes wirken. Die österliche Trauer um den Religionsgründer verband sich mit der Gewissheit, einer zweiten Auferstehung beizuwohnen. Diesmal nicht blind geglaubt, sondern – soweit das damalige Bild-Erleben der religiösen Gefühlswelt entsprach – offenen Auges im Bild erkennbar.

"Bei Raffaels Tod wird berichtet, dass der Papst seinen wichtigsten Künstler während der weniger als zwei Wochen dauernden tödlichen Krankheit etwa sechs Mal besucht hatte." (Oberhuber)<sup>11</sup> Leo X. wehklagt "bitterlich", wie Vasari berichtet: "Tiefe Trauer brachte sein [Raffaels] Tod dem ganzen päpstlichen Hofe, erstens weil er zu Lebzeiten das Amt eines Kammerherren bekleidet hatte und dann, weil ihn der Papst so sehr geliebt hatte, dass sein Verlust ihn bitterlich weinen ließ."<sup>12</sup> Und zu guter Letzt "... wollten die Himmel eines der Zeichen geben, die beim Tode Christi geschehen, als Steine barsten: der Palast des Papstes tat sich auf, dass er zusammenzustürzen drohte, und seine Heiligkeit flüchtete voller Furcht aus ihren Gemächern ..."<sup>13</sup>

Prägnanter kann die Geburt eines Mythos kaum beschrieben werden. Spätestens in dem Moment, als sein Leichnam vor der Leinwand aufgebahrt wurde, war der Mythos „Raffael“ für die kunsthistorische Ewigkeit besiegelt. Betrachtet man die kunstgeschichtlichen Auswirkungen dieser von Vasari beschriebenen Inszenierung, so muss man von einer Schockwelle sprechen, die sich über ganz Europa zog und selbst heute noch im allgemeinen Pathos gegenüber der Leinwand als Objekt und dem Künstler als Subjekt nachzuspüren ist. Als Umdeutung dessen, was bis dahin unter "Gott" verstanden wurde, erfreute sich das relativierende "göttlich" - welches man jetzt unumwundener denn je den Künstlern zusprechen konnte - einer allgemeinen Wertschätzung und wurde damit zum Leitstern der artistischen Moderne.

## Das Gemälde.

Die Transfiguration<sup>14</sup> zeigt im unteren und größeren Bildteil den Aufruhr einer Menschenmenge, im oberen Teil einen über allem verklärt schwebenden Christus. Beide Szenen werden vom Plateau eines Hügels durchschnitten (laut der Heiligen Schrift der Berg "Tabor"). Hier, auf diesem Plateau, geschieht jene biblische Theophanie, die von den neunzehn Personen des unteren Bildteils nicht wahrgenommen wird: Christus levitiert zusammen mit zwei weiteren alttestamentarischen Heiligen (ihm aus dem Metaphysischen sozusagen entgegenkommend) in einem gleißenden Licht. Selbst

---

<sup>10</sup> O. Fischel, 1962, S. 209.

<sup>11</sup> K. Oberhuber, 1999, S. 11 (Der venezianische Zeitzeuge Marcantonio Michiel spricht lediglich von: "...sechsmal nach ihm fragen und ihn trösten lassen.")

<sup>12</sup> Giorgio Vasari, ‚Künstler der Renaissance‘.

<sup>13</sup> Letter from Pandolfo Pico della Mirandola in Rome to Isabella d'Este in Mantua, am 7 April 1520: "For now you need learn about nothing else other than the death of Raphael of Urbino, who died last night, on Good Friday, leaving this court in great and universal mourning over his loss, and over the hopes of all the great things that were expected of him, which would have brought honour to his age [...] The heavens sent warnings of this death, one of them the same that forebode the death of Christ when 'the stones split', that is when the palace of the pope opened up and threatened ruination, and His Holiness out of fear fled from his apartments and went to those that Pope Innocent had built. Here no one is speaking of anything other than the death of this good man, who at the end of his 33 years has finished his first life, but his second life, that of his Fame, which is not subject to time or death, will be eternal, both for his works and for the efforts of the learned men who write in his praise, and for this they do not lack inspiration. [...] The aforementioned Raphael was honourably buried in the Pantheon where he has ordered that a tomb costing 1,000 ducats be constructed to his memory."; in J. Shearman. (2003), Vol. 1, p. 575.

<sup>14</sup> Nach den Evangelien Matthäus (Kap. XVII), Markus (Kap. IX) und Lukas (Kap. IX).

seine drei auf die Anhöhe mitgenommenen Lieblingsjünger sinken geblendet nieder.<sup>15</sup> (Die zufällig beiwohnenden zwei Nebenfiguren, ganz links, in Schatten der Bäume, werden nachfolgend bzw. im weiteren Verlauf besprochen). Zeitgleich finden sich die am Fuß des Berges verbliebenen neun verbliebenen Apostel in einem Streit über ihre Unfähigkeit verwickelt, ein vom Volk herbeigebrachtes Kind von seiner Fallsucht<sup>16</sup> zu heilen.<sup>17</sup> Da keiner der Apostel in der Lage ist, die unmittelbar über ihren Köpfen stattfindende Verklärung wahrzunehmen, gilt diese Erzählung auch als Symbolik, ihrem Heilsauftrag gegenüber der Volksmenge nicht nachkommen zu können. Der gesamte Bildaufbau ist daher unschwer als Apostel- bzw. Kirchenkritik zu erkennen. Eine Kritik, die laut den Evangelien auf Christus höchstpersönlich zurückzuführen ist; entsprechend bezichtigt er unmittelbar nach seiner Herabkunft vom Berg Tabor seine Apostel sowie das umherstehende Volk der Kleingläubigkeit: *O du ungläubiges und verkehrtes Geschlecht, wie lange soll ich bei euch sein und euch erdulden?*<sup>18</sup>

Der Messias scheint mit diesen Worten das Wissen über die wenige Zeit, die ihm auf der Erde noch gegeben ist, mit der Wirkungsmacht dessen zu verknüpfen, was kurz zuvor auf dem Berg geschehen war. Laut schriftlicher Überlieferung vollbringt er nach einem kurzen Wortwechsel (Anamnese) mit dem Vater des Knaben dessen Heilung. In der Gemäldeversion von Raffael fehlt dieser Teil der Geschichte. Es geht nicht mehr um die Heilung des Fallsüchtigen, es geht um das Erkennen des Heils selber. Genau genommen überträgt Raffael mit seiner Bibelinterpretation die Frage der Heilung vom Knaben auf den Betrachter des Bildes. Der Betrachter ist es, der, wenn er die Abweichungen vom evangelikalen Kanon erkennt, von Raffael auf die Spur zu dem geführt wird, was man die eigentliche Bildbotschaft nennen könnte.

Flächenmäßig ist die Transfiguration Raffaels größtes Werk. Auch stilistisch ist es ein Superlativ. Seine malerischen Anteile deuten etwas Barockes an, ohne dabei jene Ausgewogenheit von Gesetz und Freiheit zu verlieren, die Goethe später als Maßstab für das „Klassische“ definieren wird. Und nicht zuletzt ist es auch inhaltlich-thematisch ein Höhepunkt. Während sich das Mittelalter in unendlichen Variationen mit dem Anfang vom Ende, der Kreuzigung, auseinandersetzt, erzählt Raffael hier auf nie dagewesene Weise vom guten Ausgang: die Verklärung. Da hier nicht nur Körper und Kleider erstrahlen, sondern alles gleichzeitig schwebend dargestellt ist, hat man es bildsprachlich auch mit einer Auferstehung (‘resurrectio’) zu tun. Es handelt sich dabei zwar nur um eine „vorgezogene Himmelfahrt“, aber als eine Art sakraler Testlauf für das Kommende ist der Vorgang mit einer zentralen theologischen Implikation verknüpft: die des "Glaubens" an die Doppelnatur von Mensch und Gott, wie sie sich durch die Transsubstantiation des Jesusleibes zu erkennen gibt. 1457 von **Papst Kallixtus III.** als "Fest der Verklärung" in den Kirchenkalender eingeführt, gelingt Raffael mit seiner realistischen Darstellung dieser Szene dreiundsechzig Jahre später ein wahrer ikonologisch-psychologischer Wurf: "Das Thema Auferstehung, Himmelfahrt und Wiederkunft sind [hier] vorweggenommen." (Dombrowsky)<sup>19</sup>

Dieses Gemälde "macht" etwas mit den Menschen, die es anschauen. Anstatt es nach Narbonne zu geben, entscheidet man sich in Rom dafür, Raffaels Bild - entgegen Piombos Lazarusbild - zu behalten: "Es führte zum Sieg des Toten über den Lebendigen." (Fischel)<sup>20</sup> Giulio de' Medici schenkte es im Jahr 1523, als er als **Papst Clemens VII.** den Stuhl Petri einnahm, dem römischen

<sup>15</sup> Petrus, Jakobus und Johannes.

<sup>16</sup> *‘Er ist mondsüchtig und hat schwer zu leiden. Immer wieder fällt er ins Feuer oder ins Wasser.’* Mt. 17,15.

<sup>17</sup> In folgenden klinisch richtig meist als Epilepsie bezeichnet; aber auch Mondsucht, Fallsucht, oder Besessenheit.

<sup>18</sup> Lk 9,41.

<sup>19</sup> D. Dombrowsky, 2008, S. 32.

<sup>20</sup> O. Fischel, 1962, S. 209.

Konvent in Montorio. Raffaels Zeitgenosse **Paolo Giovio** war der Meinung, das genialste aller Meisterwerke des Urbinaten vor sich zu haben. 1577 bezeichnete **Pablo de Céspedes** das Bild als das beste Ölgemälde der Welt. Der „deutsche Vasari“, **Joachim von Sandrart** (17. Jh.), und **François Raguenet** (18. Jh.) erkennen es als höchsten Ausdruck der Malerei an. Scharen von Kunstinteressierten pilgerten bis Ende des 18. Jahrhunderts zu seiner Herberge, der Klosterkirche *San Pietro*. **Napoleon Bonaparte** zeigte es 1798 als Hauptstück seiner über zwanzig Werke umfassenden Raffael-Sammlung in Paris. Seine opulente Erscheinung, seine szenische Dramatik und innovative Ästhetik bewirken, dass unzählige Druckgrafiken seinen Ruhm verbreiten und die Analysten sich in alle möglichen und unmöglichen Interpretationen verlieren.<sup>21</sup>

Was die Kunstgeschichtsforschung<sup>22</sup> angeht, so beschäftigt sie sich mit einer bemerkenswerten Beharrlichkeit mit der zweigeteilten (dem goldenen Schnitt gemäßen)<sup>23</sup> Komposition des Gemäldes. Alle fragen sich: "... wo liegt der Ausgangspunkt für Raffael? Ist Raffael von der Geschichte des besessenen Sohnes, die er groß im Vordergrund darstellt, ausgegangen und hat mit ihr die Verklärung verbunden, oder ist er von der Verklärung ausgegangen und hat die Geschichte des besessenen Sohnes hinzugefügt?" (Einem)<sup>24</sup> Und allen Beteiligten ist klar, dass eine ikonologische Aufschlüsselung von einer Erklärung über die Zweiteilung des Bildes abhängt. Ein Auftragsdokument oder eine Zeichnung, so hofft man, könnte Klärung herbeiführen. Denn anders als in den synoptischen Evangelien, in denen 'Die Verklärung Jesu' und 'Das Leiden des besessenen Jungen' durch eine Abfolge voneinander getrennt sind, weicht Raffael "... völlig von der Überlieferung ab, indem er als erster und einziger nicht die Heilung sondern das Versagen der Jünger darstellt" (Einem)<sup>25</sup>. Die damit entstandene Kombination ist höchst rätselhaft und man beginnt nach dem raffaelschen Beweggrund für diese szenische Zusammenführung zu fragen. Von Goethe bis Nietzsche wird sie als Schlüssel zum Verständnis des Gemäldes angesehen. Trotzdem blieb bislang die Frage des Historikers Jakob Burckhardt von 1855 unbeantwortet: "... welcher Augenblick mochte das sein, da dem Künstler der Gedanke an eine Verbindung beider Szenen aufging."<sup>26</sup>

Raffael variiert hier eine ikonographische Grundform, die ihn sein Leben lang beschäftigt hat: die Zweizonenkomposition. Jedoch - anders als in der Sixtinischen Madonna - ging es ihm diesmal nicht darum, die Teilung aufzulösen. Das Schema sollte mitsamt seiner allegorischen Bedeutungskraft beibehalten werden und trotzdem perspektivisch glaubwürdig sein: "Christus steht nicht auf einer Wolkenbank, sondern schwebt in voller Körperlichkeit, dennoch wie von unsichtbarer Kraft emporgehoben." (Einem)<sup>27</sup> Die malerische Herausforderung im Verbinden der weltlichen unteren Zone mit der metaphysischen oberen Zone bestand für Raffael eigentlich nur darin, den doch großen und hohen Berg 'Tabor' auf das Leinwandmaß zusammenschrumpfen zu lassen. "Der Gipfel des Berges steht nah und klein dar", schreibt Oskar Fischel<sup>28</sup> und schließt

---

<sup>21</sup> Sebastian Dohe listet in seiner Dissertation *Das Kunstwerk als visuelle Autorität* 224 manuelle Reproduktionen und bis zum Jahr 1935 229 Texte über das Gemälde auf.

<sup>22</sup> Eine deutschsprachige Auseinandersetzung mit der ›Transfiguration‹ ist in jüngster Zeit durch die Texte von Damian Dombrowski (2008), Franz Siepe (2002), Susanne Schröer-Trambowsky (2000) und besonders Konrad Oberhuber (1982) möglich geworden. Die verständlicherweise üppige italienische Auseinandersetzung mit dem Bilde konnte hier nicht berücksichtigt werden; dürfte aber wegen der deutsch-italienischen Verbundenheit auf dem Gebiet der Renaissanceforschung in etwa dem gleichen Erkenntnisstand entsprechen.

<sup>23</sup> dazu siehe A. Henning, 2005b, S. 23.

<sup>24</sup> H. v. Einem, 1966, S. 309.

<sup>25</sup> H. v. Einem, 1966, S. 309.

<sup>26</sup> J. Burckhardt, 1855, S. 858.

<sup>27</sup> H. v. Einem, 1966, S. 307.

<sup>28</sup> O. Fischel, 1962, S. 211.

folgendermaßen: "... aber Raffael will, daß wir ihn als Berg empfinden, und wir gehorchen." Doch warum gehorchen wir eigentlich? Tatsächlich ist die Ver-Bindung von "oben" und "unten" das eigentliche Geheimnis des Bildes. Die konzeptuelle Geschicklichkeit, mit der der Künstler das Schema des mittelalterlichen Bilddenkens in die Neuzeit überträgt, ist die Antwort und auch der Grund, warum seine ›Transfiguration‹ der Kunstforschung bis heute Kopfzerbrechen bereitet.

Die geistige Botschaft - um nicht zu sagen "Wahrheit" - dieses Schemas war für ihn nicht überflüssig geworden. Für ihn bedeutete eine geglückte Verknüpfung beider Zonen mehr als die Bewältigung eines formalen Problems; für ihn lag darin die Lösung des Welträtsels schlechthin. Die so schwer zu bewältigende Zweizonen-Allegorie war keinesfalls ein form-ästhetisch kaschierter Rückfall ins Mittelalter - wie die französische Akademie mit **Étienne-Maurice Falconet** lange Zeit behauptete - sondern ein konkretes Angebot an sein Publikum: Denken und Glauben zu vereinen. Die Idee dazu musste in Raffaels Bewusstsein im selben Moment aufgetaucht sein, da er die zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Bibelstellen las und mit seinen Maleraugen deren getrennte Abfolge betrachtete.<sup>29</sup> Natürlich bildete der Messias in beiden Textabschnitten die Hauptfigur. Doch als der Vater des mondsüchtigen Knaben Christus gegenüber berichtet, was zwischen ihm und den Aposteln geschah, blitzt für Raffael eine Simultanität auf: Das Heil-Versagen der Jünger (unten) musste zur gleichen Zeit wie die Verklärung des Meisters (oben) geschehen sein! Hier war sie also: die textliche Vorgabe für eine Malerei zweier unterschiedlicher Zonen. Für den Künstler bedeutete das, dass die genuine Bildidee vorbereitet in der heiligen Schrift lag! Das Versagen der Jünger (Kirche) war mit dem Angebot auf Erlösung (Jesus) gleichzeitig darstellbar. Es bedurfte nur einer konkreten Staffelung der Figuren und entsprechender Zeige-/Blickrichtungen, um den Weg von der Kleingläubigkeit bis zum Heiligengeschehen zu illustrieren.

Für den Urbinaten Raffael lag die Idee zur Bildfindung also in der Überwindung der zeitlich-linearen Textvorgaben. Durch die beiden getrennten Geschehnisse in der Bibel - übersetzt in die Gleichzeitigkeit des Mediums *Bild* - wäre diejenige theologische Implikation darstellbar, die durch den evangelikalen Text nicht zum Ausdruck kommen konnte: die Idee der gegenseitigen Bedingtheit von Schuld und Erlösung! Ein Erklärungsmuster, das die einseitige Sünden-Ethik des Mittelalters durch die Logik einer Interdependenz zwischen Schuldverstrickung und Erlösungswerk entschärft. Die gegenseitige Bedingtheit von Gottes Schöpfung und menschlichem Dazutun dürfte damals so modern wie die Renaissance selber gewesen sein und avancierte fortan zu einer der stärksten Säulen der Aufklärung. Wie innovativ Raffaels Bilddenken damit war, lässt sich auch daran ablesen, dass es vierhundert Jahre dauerte, bis Friedrich Nietzsche das Schema aufgriff. Mit einer Bildbeschreibung der ›Transfiguration‹ untermauerte er seine zentrale philosophische These, wie er sie in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) niederlegte: Die Erfahrungen von Weltlichkeit durch Kunst so verwandelt zu sehen, dass eine neue Sichtweise auf Wissenschaft und Religion entsteht. In seinem eindringlichen Statement zum Gemälde weist er auf Raffaels Kompositionslogik hin, welche seiner Meinung nach das Dionysische (unten) und das Apollinische (oben) in ihrer gegenseitigen Bedingtheit aufzeigt.

Bei aller Aufrichtigkeit, mit der der Philosoph das allgemeine Unverständnis über die zweigeteilte Bildkomposition zu korrigieren meinte - er ging dabei jedoch einen Schritt zu weit. Seine Religionskritik schreckte nicht davor zurück, Christus zu einem Apollo umzudeuten und überschritt damit eine Grenze, die Raffaels Anliegen nicht gerecht werden konnte. Raffaels naturalistisch so innovative Darstellung legt nachweislich mehr Wert darauf, alle Aufmerksamkeit von unten nach oben zu ziehen, als es Nietzsche hätte recht sein können. Eine antikisierende Nivellierung göttlicher Größe war Raffaels Anliegen nicht, denn im Unterschied zu Nietzsche schöpfte Raffaels seine Kirchenkritik nicht aus einem Atheismus. Um diese These zu belegen, ist jedoch der größere untere Bildteil entscheidend. Nur hier lässt sich der richtige Einstieg ins Bildgeschehen und damit der Weg

---

<sup>29</sup> z.B.: Lukas 9/28: Die Verklärung Jesu; Lukas 9/37: Die Heilung eines besessenen Knaben.

nach oben finden. Wenn man die Figuren und Gesten der Sockelzone genauer betrachtet, dann relativieren sich alle Spekulationen über die Bildgenese: Gleichgültig, ob Vertragsdokumente das obere oder das untere Bildgeschehen zum Ausgangspunkt machen würden - erst beide Szenen zusammen ergeben ein so unverzichtbares Ganzes, dass man sich gar keine andere Lösung vorzustellen vermag. Goethe: "... beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hilfreich, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend."<sup>30</sup> Erkennt man die wechselseitige Abhängigkeit beider Motive, ergibt sich eine ikonologische Antwort von ganz alleine.

### Der hl. Matthäus

Dem Rätsel der ›Transfiguration‹ lässt sich durch eine Bildbetrachtung näher kommen, welche eine gesicherte Identifizierung der Personen, ihrer Gesten und Blicke als Ausgangspunkt nimmt. Sie gelingt leicht, wenn man eine Differenzierung zwischen der Apostelkritik des Messias und der Kirchenkritik Raffaels voraussetzt. Denn mit dieser Unterscheidung fällt als erstes die vorderste, linke Apostelfigur ins Auge: Der hl. Matthäus wäre eindeutig als die größte Figur des ganzen Bildes zu erkennen, würde er sich aufrichten und nicht vorgebeugt sitzen. Den Kopf nach links in das Bildgeschehen hinein gerichtet, schnellt sein linker Arm mit gespreizten Fingern dem Betrachterblick entgegen. Mit der Innenfläche nach unten, vollzieht die Hand unmissverständlich eine Geste der Zurückweisung. "Vorsicht" scheint der Apostel damit sagen zu wollen. Offensichtlich ist er sich etwas Innerbildlichem bewusst, vor dem er den Bildbetrachter warnen möchte. Wie anders als abwiegelnd oder zurückweisend könnte man die Körpersprache des Matthäus deuten? Mit der aufgeschlagenen Bibel in seiner rechten Hand ist er es, der Synoptiker, der seinen Text mit dem Geschehen vergleicht und offensichtlich zu der Einsicht gelangt, dass er die Reinheit der Lehre schützen müsse. Doch wogegen eigentlich setzte Raffael seine Gebärden im Bild ein?

Dass die Art und Weise seiner Darstellung eine raffael'sche Erfindung ist, die nicht dem biblischen Kanon zuzuordnen ist, wird besonders deutlich, wenn man bemerkt, dass es im ganzen Bild keine einzige Figur gibt, die den Betrachter anschaut. Während es in allen anderen raffael'schen Gemälden und Fresken eine personenbezogene Kontaktaufnahme zwischen Bild und Bildbetrachter gibt, geschieht hier das Gegenteil: Der Betrachter wird ausdrücklich *nicht* ins Bildgeschehen eingeladen! Er wird abgewiesen. Aber warum? Welcher Beweggrund sollte den Künstler dazu veranlasst haben? Diese Frage gehört zum Ergründen der Bildbotschaft unbedingt dazu. Eine erste mögliche Antwort käme durch einen Umkehrschluss zustande: Man stelle sich nur vor, dass es im Bild irgendeine einladende Figur oder Geste geben würde!? Im selben Moment müsste dann auffallen und deutlich werden, dass die gesamte Komposition sinnlos wäre. Das Gemalte zwingt ihn, den Betrachter, dazu, sich intrinsisch für einen Einstieg in das Bildgeschehen entscheiden zu müssen. Ihn einzuladen wäre in diesem Fall eine vorausgreifende Einflussnahme auf eine Entscheidung, die niemand dem Betrachter abnehmen kann. Er soll nicht eingeladen werden, sondern im Angesicht Gottes sich der eigenen Verantwortung stellen.

Erst an diesem Punkt der Bildbetrachtung stellt sich ihm die Frage des Nach-oben-kommens in angemessener Dringlichkeit. Jetzt erst vermag er sich in das Volk und den Aposteln hineinzusetzen und begreifen, warum es für sie so schwierig ist, das obere Heilsgeschehen zu erkennen. Als jemand, der an allen dargestellten Figuren mittführend Anteil nimmt, hilft es ihm jetzt nicht mehr, von einem "Heil" nur rein intellektuell zu wissen. Jetzt muss er sich den Gesetzmäßigkeiten der innenbildlichen Realität stellen, um einen Weg durch das Chaos der Sockelzone zu finden. Als Ganzes gesehen ist das Gemälde deswegen eine Hürde, die bewältigt werden will. Will der Betrachter zur oberen Heilsbotschaft durchdringen, muss er die vielen Zeigegesten, Gesichtszüge und Körperhaltungen in der richtigen Reihenfolge deuten. (Abb. 2, weiter unten)

---

<sup>30</sup> J. W. v. Goethe, 1992, Bd. 15, S. 540.

Und so ist es dann der hl. Matthäus, dem Raffael jene widersprüchliche Rolle zugeschrieben hat, den Betrachter nur durch die Überwindung seiner zurückweisenden Gebärde ins Bildgeschehen hineinzulassen. Sein gestisches Einwirken auf den Betrachter muss als erstes richtig verstanden werden. Von einer „ausgreifende[n] *Bewegung dem Knaben zu*“, wie jüngst der Kunsthistoriker Andreas Henning meinte, kann jedenfalls keine Rede sein.<sup>31</sup> Sein Arm hätte dazu um neunzig Grad nach links gemalt sein müssen. Spricht man von der "Bewegung" des Apostels, muss man seine abwehrende *Hand- und Fußgebärde* zum Bildbetrachter gewendet erkennen. Dies missachtend, wird die matthäus'sche Handbewegung unter Kunsthistorikern immer wieder fehlgedeutet.<sup>32</sup> Dabei verrät seine vorgerückte Positionierung provozierend deutlich, wovor der Apostel sein Kirchenpublikum schützen zu müssen glaubt. Während alle anderen Apostel an der auffällig großen, hellen und schönen Frau vorbeischaun, ist nur er es, dessen Sehstrahl in der Lage ist, die "**Kniende**" zu erfassen.

### Die Kniende

Man hat lange und viel über die Zweiteilung des Bildes geredet, dabei aber die Bedeutung der Figurenstaffelung ignoriert. (Abb. 3, weiter unten) Hier benutzt Raffael sie (die Zweiteilung) nicht wie in der ›Sixtinischen Madonna‹ um damit den Raum aufzulösen, sehr wohl jedoch, um "Zeit" aufzulösen, bzw. zuerst einmal nur nach "unten", über den christlichen Kontext hinaus zu erweitern: Der Affront des Bildes besteht zweifelsohne in der Hinzufügung einer antiken Figur! Ihr Recht, innerhalb des Gemäldes zu erscheinen, hätte sie eigentlich nur als eine in der Heiligen Schrift beschriebene Frauenfigur gehabt. Sie ist jedoch von Raffael - wie wir im Folgenden belegen werden - als eine Göttin gemeint und deshalb bezieht sich das, wovor der hl. Matthäus glaubt warnen zu müssen, nicht auf eine Person, sondern auf eine Chiffre. Offenbar geht es um das Eindringen einer vorchristlichen Zeit in den Bildraum des Apostolat.

Von der perspektivischen Stufung der Figuren und Objekte her gesehen, fällt als erstes der mächtige Foliant im Bildvordergrund auf. Als vorderstes Objekt platziert, repräsentiert er die Bibel und ist somit dem Evangelisten hl. Matthäus zugehörig, welchem seinerseits damit eine Verantwortung zur Verteidigung seiner Kirche zukommt. Doch zu spät! Etwas aus dem Boden der römischen Ruinen emporsteigend, hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die Hegemonie der Kirche entkräftet. Niemand konnte das besser wissen als Raffael, der, nachdem er in einem Brief gemeinsam mit seinem Freund, dem Grafen Castiglione, gegenüber dem Papst bekannt hatte: "Es schmerzt mich sehr, dass man gleichsam nur noch den Leichnam dieser heiligen, noblen Stadt sieht, die einst die Welt beherrschte und nun so elendiglich danieder liegt" - für die Freilegung des gesamten Stadtgebietes beauftragt worden war. Der Zahn der Zeit und die mutwillige Zerstörung durch die Jahrhunderte hätten von der antiken Bausubstanz nicht mehr als »die fleischlosen Knochen« (›l'ossa del corpa senza carne‹) übriggelassen.<sup>33</sup>

Raumtechnisch gesehen erscheint nach der aufgeschlagenen Bibel in der ersten Zone die Kniende in einer etwas tiefer liegenden zweiten Zone. Sie dürfte schon damals ambivalente Gefühle ausgelöst haben. Exegetisch betrachtet war sie ein Fremdkörper. Gleichzeitig war sie zu schön, zu stolz und zu offensichtlich platziert, als dass man sie hätte ignorieren können. Sie stabilisiert die gesamte Komposition so sehr, dass man sich das Gemälde ohne sie gar nicht vorstellen mag. Nach anderthalb Bibel-Jahrtausenden ist sie für das Auge so wohltuend wie ein Sonnenaufgang. Dennoch: Die Chuzpe zu besitzen, über die eigenmächtige Zusammenlegung der beiden Bibelstellen hinaus dem Altarbild auch noch eine weibliche Kunstfigur hinzuzufügen, hätte man vermutlich so schnell keinem anderen Künstler durchgehen lassen. Raffaels Ableben mag das Übrige dazugetan haben,

---

<sup>31</sup> A. Henning, 2005, S. 27.

<sup>32</sup> R. Preimesberger, 1987, S. 99f: "... geneigt und aufmerksam zu machen".

<sup>33</sup> Siehe Michael P. Fritz, 1996, S. 65, Fn.11.

dem Bild seine Würde durch Kritik nicht mehr nehmen zu können, doch die richtige Platzierung der Knienden bleibt einer Logik geschuldet, die erst noch verstanden werden will. Erst, wenn man die Position der Frau unter dem Aspekt einer perspektivischen Staffellung betrachtet, erkennt man, wie geschickt Raffael sie als die hellste Erscheinung der unteren Bildregion *hinter* und nicht "parallel" (wie A. Henning es meint) zum hl. Matthäus platziert. (Z 2 statt Z 1)

Man darf annehmen, dass hier die ganze Wirkungsmächtigkeit des Weiblichen noch einmal in einer besonderen Erscheinung tritt. Kontrastreich gesteigert durch die göttliche Verklärung oben und das Apostolat unten, stellt die überpräsenste, weibliche Figur eine theologische Provokation dar, die bis heute eine adäquate Antwort vermissen lässt. So mutmaßt der Raffaelbiograph Herman Grimm lediglich ästhetische Gründe für ihre Verwendung: "Man weiß nicht, was Raphael mit ihr will. Künstlerisch aber erschien sie ihm wohl unentbehrlich, weil neben lauter männlichen Gestalten und Gesichtern der wirksame Gegensatz weiblicher Schönheit nicht fehlen durfte."<sup>34</sup> Eine Einschätzung, der man geneigt ist, Glauben zu schenken. Natürlich geht es auch in Raffaels letztem Werk um die Herstellung eines Geschlechtergleichgewichts. Durch die Darstellung ihrer gestischen Dramatik wäre doch die Vermutung naheliegend gewesen, dass die Kniende zusätzlich zu ihrer Rolle als Staffage einen wichtigen Hinweis für den Bildbetrachter transportieren sollte. Sie kniet in heroischer Pose im Vordergrund des Bildes und ist - formal gesehen - diejenige Figur, die eine Art Geschlechterentsprechung zum oberen Bildgeschehen ergibt. Was sich auch in provokativer Weise dadurch bestätigt, da ihre Gewandfarbe mit derjenigen des Christus in *Biombos* ›Lazarus‹-Bild übereinstimmt. Ihre gesamte Erscheinung, die goldene Haarpracht,<sup>35</sup> ihre Haltung, ihr zwingender Blick: Wenn Schönheit Wahrheit ist, dann steht sie dem Bedeutungsvolumen des oberen Bildteils in nichts nach. Raffael wusste sehr wohl, was er mit ihr wollte. Grimm reduziert ihre Bedeutung, wenn er sie nur als kompositorische Floskel versteht. Für die untere Bildzone ist sie im selben Maße eine "Lichtgestalt" wie der Messias für die obere Bildzone. Nur eben nicht aus dem christlichen Kosmos stammend, sondern (als Gegengewicht zum Mittelalter) aus demjenigen "Raum" kommend, der für die Stärke und Erotik der Renaissance-Frau schlechthin stand: einer mit Göttinnen bevölkerten Antike. Laut F. Siepe ist die "Kniende" als ›Wollust‹ wiedergegeben.<sup>36</sup> Allem Anschein nach ›Venus‹.<sup>37</sup> Ihr hellstrahlendes Inkarnat von Schulter und Arm entspricht ganz dem marmorhaften Schönheitsideal des von der Renaissance so bewunderten klassischen Altertums.

Wenn der große Jakob Burckhardt die Kniende als "jammernde" Frau beschreibt,<sup>38</sup> dann wirft das weitere Fragen auf. Nichts an dieser so stolzen, siegessicheren Figur spricht von einem Leiden. Was ist es, das so viele Kunsthistoriker immer wieder fehllieft? "Bis ins 19. Jh. wird sie (die Kniende) in der Regel als Mutter des Knaben gedeutet, aber nicht weiter inhaltlich ausgelotet." (Dohle)<sup>39</sup> Und selbst das 20. Jahrhundert ist immer noch mit der gleichen Vermutung beschäftigt: 1904 "... an den Seiten knien Mutter und Schwester." (Kuhn)<sup>40</sup> 1938 Hermann Knackfuß: "... wohl Mutter des Knaben, verlangt leidenschaftlich, fast gebieterisch Hilfe ...".<sup>41</sup> 1946 Bock v. Wülffingen, "... also

<sup>34</sup> H. Grimm S. 232f.

<sup>35</sup> die auf Leonardo da Vincis antike Göttinensaga Leda mit dem Schwan zurückzuführen ist; siehe Kopfstudien Leonardos zur Leda in Windsor Castel, Nr. 12516 und davon übernommen: Raffael's Zeichnung Leda mit dem Schwan.

<sup>36</sup> 1595 im Bildnis ›Die Entscheidung des Herkules‹ von Annibale Carracci. F. Siepe, 2005, S. 549.

<sup>37</sup> wie es F. Siepe anhand der ›Venus Felix-Statue‹, eine Art Knidischen Aphrodite mit Knaben, herausgearbeitet hat, welche Papst Julius 1509 im Vatikan aufstellen ließ. Die besondere Anatomie des Knaben entspricht in auffälliger Weise dem Knaben der ›Transfiguration‹ und könnte Raffael tatsächlich genau so inspiriert haben wie die 1506 wiederentdeckte Laokoon-Gruppe.

<sup>38</sup> J. Burckhardt, 1886, S. 905.

<sup>39</sup> S. Dohle, 2014. S. 33, Fn. 147.

<sup>40</sup> A. Kuhn in E. v. Hagen, 1904, S. 18.

<sup>41</sup> H. Knackfuß, 1938, S. 132.

offenbar die Mutter des kranken Knaben"<sup>42</sup>. Selbst Oskar Fischel meint 1962 irritiert: "Die junge Frau vorne - sie sollte doch die Mutter sein! ..." <sup>43</sup> Noch heutzutage ist es für den kunstforschenden Blick schwierig, sich nicht von religiösen Konditionierungen in die Irre führen zu lassen. 1987 versucht der in theologischen Dingen so versierte **Rudolf Preimesberger**, die Figur, die er als bislang "ungedeutet" angibt, als die biblische *Maria Magdalena* nachzuweisen.<sup>44</sup> Im Spagat zwischen ihrer wenig verhüllenden Draperie und der Ambition, sie als eine biblische Gestalt nachzuweisen, kommt der Kunsthistoriker zu dem Schluss, die Kniende sei - obgleich »con amore« gemalt - eine sündhafte Hure.<sup>45</sup> Um ihre Altarbild-Erotik unter Kontrolle zu bringen, reicht es nicht, sie als Bibelfigur zu vereinnahmen. Da sie viel zu leicht als *Venus calopygos* [d.h. Venus mit den schönen Hintern] zu erkennen, muss sie zusätzlich diskriminiert werden. Durch eine umfassende Exegese scheinbar wasserdicht bewiesen, verschweigt Preimesberger gleichzeitig, dass die aus *Magdala* stammende Frau, die einzige weibliche Apostelin, nur durch eine aus dem sechsten Jahrhundert n. Chr. stammende Unterstellung eines Papstes von einer Heiligen zur Hure umgedeutet wurde.<sup>46</sup>

Man muss vermuten, dass nicht nur *Preimesberger* eine antike Sichtweise auf das Apostolat als bedrohlich empfindet. Besonders dann, wenn sie aus der Perspektive einer weiblichen Gottheit stammt. Um die Exklusivität der Evangelien vor der Antike zu schützen, schreckt man selber vor Misogynie nicht zurück. Der Madonnen/Huren Komplex der Kirche und ihrer humanistischen Weiterdenker wird hier mit Händen greifbar. Es ist offensichtlich, dass solche Deutungen die Botschaft des oberen Bildteils auf Kosten des unteren zu retten versuchen. Selbst ihre freigelegte (betrachterabgewandt) linke Brust<sup>47</sup> wird dann als *mater ecclesia*, als Allegorie für die "nährende" Mutter Kirche gedeutet: "In einem Altarbild hätte es das 'decorum' verletzt, die Personifikation der Ecclesia auf diese Weise zu zeigen; die entblößte Brust wird daher kunstvoll verborgen, ohne auf sie zu verzichten."<sup>48</sup> Wobei seitens der Historiker die Frage unbeantwortet geblieben ist, warum die versammelte Apostelschaft der dritten Zone die Kniende keines Blickes würdigt. ([Abb. 3, Z 3](#)) Stünde sie als Symbol für die Kirche, wäre die apostolische Ignoranz ihr gegenüber herabwürdigend; im umgekehrten Fall ein Hinschauen auf die entblößte Brust sogar demütigend.

Mit solchen Interpretationen über die Kniende beginnt eine innerbildliche Kettenreaktion von Falschauslegungen, die, von anderen Historikern übernommen, am Ende Raffaels Botschaft vollständig boykottiert.<sup>49</sup> Sehr viel einleuchtender ist da die Annahme, dass der Kunstgriff der Bildbotschaft eben in der "Unsichtbarkeit" der Knienden besteht; die Kirche Christi ist einfach nicht gewillt, ihren Blick unterhalb der von Jesus gesetzten chronologischen Zäsur zu richten. Bis auf den hl. Matthäus, der eben diese Angst vor dem Einfluss des Altertums wittert, wird die schöne Kniende nicht wahrgenommen. Womit die Abspaltung von der Weisheit der Antike (ihren unzähligen

---

<sup>42</sup> O. B. v. Wülffingen, 1946.

<sup>43</sup> O. Fischel, 1962, S. 211.

<sup>44</sup> wie z.B. von Preimesbergers Schüler Andreas Hennig: "Sie ist sicherlich primär als frankreichspezifische apostola gemeint, zumal in der Kathedrale von Narbonne auch einige ihrer Reliquien aufbewahrt werden. Sekundär scheint mit ihr aber auch auf die besondere Verehrung angespielt zu werden, die Franz I. ihr entgegenbrachte." A. Hennig, 2005, S. 31.

<sup>45</sup> R. Preimesberger, 1987: "reue Dirne"; S. 108.

<sup>46</sup> Papst Gregor der Große († 604) nutzte die in der Bibel beschriebene Geisteraustreibung, um die damit beglaubigte Sündhaftigkeit der Maria Magdalena als ein auf Prostitution zurückzuführendes Fehlverhalten zu definieren.

<sup>47</sup> Bei genauer Betrachtung deutet der farblich sich in Grau vom Zartrosa kaum abhebende Brustgürtel drauf hin, dass wir es mit einer antiken Kleiderordnung zu tun haben, welche - wie viele Kunsthistoriker (z.B.: Preimesberger) vermuten - eine entblößte Brust als wahrscheinlich vermuten lässt.

<sup>48</sup> D. Dombrowski, 2008, S. 30. Ebenso: Aldo de Rinaldis (1935).

<sup>49</sup> z. B.: C. Wagner, 1999, S. 93–113.

Göttinnen wie z. B. Venus oder Artemis), die Raffael hier offenlegt und als Eintrittstor zum Bildgeschehen anbietet, noch einmal unterstrichen wird.

Mit der Knienden ist auf jene theologische Trennung aufmerksam gemacht worden, die von einer geschlechtlichen Komplettierung nichts wissen möchte. Als antike Göttin durchbricht sie die *anno-Domini*-Zeitschranke und legt ihre Finger in die chauvinistische Wunde der christlichen Dogmatik. Sie löst die problematische Kirchentheologie, indem sie beide "Bildzonen" verbindet: den schwebenden *Christus* und die kniende *Venus*; das Himmlisch-Göttliche im Mann und das Irdisch-Göttliche in der Frau. Doch beginnt diese Sichtweise sich erst in jüngster Zeit (2005) zu artikulieren: "In diesem Christus-Venus-Wiederspiel erblicken wir die Polarität von christlicher Caritas und paganem Eros, von Raffael auf eine unüberbietbar luzide und in ihrer einleuchtenden Sinnfälligkeit unübertrefflich einfache Formel gebracht." (Siepe)<sup>50</sup> Diese Korrespondenz der beiden Figuren wurde im selben Jahr von dem uns bekannten, renommierten Raffaelexperten Andreas Henning durch eine aufwendige Studie über die Farbgebung des Gemäldes bestätigt - die Identität der Knienden aber kirchenkonform belassen: "Schlussendlich fällt auch die extreme Lichthellung auf, mit der Raffael das Gewandt und das Inkarnat der Maria Magdalena modellierte, und ihre Entsprechung zum Weiß des Glorienlichts. Das diese Korrespondenz kein Zufall ist, offenbart die farbige Untermalung sowohl des Gewandes als auch des Inkarnats." [...] Die [...] implizierten hellen Lichttöne in der Gestalt der Knienden verknüpft der Betrachter mit dem Weiß der Glorie, ja, Raffael scheint ihm suggerieren zu wollen, dass er das Licht, das Christus umfängt, mit dem Licht, das Maria Magdalena bescheint, gleichsetzt."<sup>51</sup>

Für das christliche Bilddenken war es kein Problem, historisch getrennte Personen zusammenzuführen. Solange die biblische Zäsur nicht in Frage gestellt wurde, konnten Heilige, obgleich biografisch durch Jahrhunderte getrennt, in einem gemeinsamen Bildfeld auftreten. In der ›Transfiguration‹ sind es aber diese Grenzen des Glaubens, die Raffael überschreitet. "Raffael zerbricht in diesem Bild [...] die Einheit von Zeit und Raum, um zu einer Interpretation des Geschehens jenseits der [biblischen] Erzählung zu gelangen." (Dombrowski)<sup>52</sup> Was er malt, entspricht einer historischen Inklusion in der das Sakrale des Altertums in die christliche Lehre mit aufgenommen ist. Nur so - um mit Grimm zu sprechen - kann man jetzt wissen, was Raffael mit der Knienden gewollt hat. Sie verkörpert Raffaels Blick auf seine Zeit, ihre Abgründe und Möglichkeiten. Über die Forderung des Cinquecento hinaus, einen historisch "realistischen" Duktus in der Malerei zu verwirklichen (was die Kunsthistoriker ›istoria‹ nennen), hatte Raffael es geschafft, dem Bild einen meta-historischen Ausdruck zu verleihen: ein über das christliche Zeitalter hinausgehendes Geschichtsbild.

Für die kunsthistorischen Fakultäten ist es schwierig, die Identität der Knienden richtig einzuordnen. Man beschwört Raffaels Größe, seine Kirchenkritik aber wird unterschätzt. "So schwebt seine Phantasie frei über die Erzählungen der Synoptiker hin" - schreibt der große Humanist Oskar Fischel, ohne zu ahnen, wie fundamental Raffaels "Phantasie" einer Kritik Form gibt. Von Heinrich Wölfflin, Crowe & Cavalcaselle und vielen anderen ist bekannt, dass sie nur die obere Szene gelten lassen wollten. Bis zur letzten Restauration des Gemäldes (1972 bis 1979) hielt sich hartnäckig das Gerücht, die untere Partie sei von seinen Schülern gefertigt worden. "Zu dunkel" hieß das von Vasari bereits gestreute Urteil. Instinktiv meidet man hier das Abgründige der Sockelzone; zu kompliziert scheint das Geflecht von Gesichtern und Gesten. Man beschränkt sich lieber darauf, die Verklärung zu beschreiben. So beginnt Rudolf Preimesberger seine Analyse vorschnell mit: "Das Thema des Bildes ist, kurz gesagt, christologisch, die Doppelnatur Christi der

---

<sup>50</sup> F. Siepe, 2005, S. 552.

<sup>51</sup> A. Henning, 2005b, S. 68.

<sup>52</sup> D. Dombrowski, 2008, S. 21.

Inhalt."<sup>53</sup> Und auch Herman Grimm behauptet direkt in der Einleitung: "Das Gemälde der Verklärung Christi bedeutet den Abschluss der Bemühungen Raphaels, ein Bild Christi zu gestalten."<sup>54</sup> Sie alle vergessen dabei, dass Raffaels Lebenswerk vor allen Dingen der Frau gewidmet war. Im Gegensatz zur lutherischen Reformation fußt die des Raffael nicht auf einer moralischen Erneuerung, sondern auf einer chronologischen Entgrenzung; als Erster hatte Raffael die historische Ausgrenzung der Frau in ihrer theologischen Ursächlichkeit als problematisch erkannt. Problematisch nicht nur in einem abstrakten Sinne, sondern ganz konkret sowohl für das Geschlechtergleichgewicht, als auch für seine Vision, dass das christliche "Heil" für das kommende Zeitalter weiterhin erkennbar bleiben sollte.

Für Raffael dürfte eine Gender-Theologie schon damals der richtige Weg für eine Befreiung aus der katholischen Klausur gewesen sein. Doch wird anhand der ›Transfiguration‹ auch verständlich, warum er sich gezwungen sah, des äußersten aller Mittels zu bedienen: Nachdem der Hl. Matthäus *das* abwehrt, worauf die Kniende hindeutet, sammelt sich die gesamte Aufmerksamkeit der Betrachtung auf ihre doppelte Zeigerichtung: die zum epileptischen Knaben. Wofür steht der Knabe, dass eine einfache Zeigegeste für Raffael nicht ausreicht, um seine Bedeutung zu erfassen? Und wohin genau gehen ihre Augen? Und überhaupt: Wieso trennt Raffael die Aufmerksamkeitsrichtung ihres Gesichts so scharf von ihrer Zeigegeste?

Ist der herbeigebrachte Knabe nicht die zentrale Figur der unteren Bildregion, vielleicht sogar des ganzen Bildes? Alles Interesse gilt ihm. Drei Positionen weisen durch Fingerzeige auf ihn: die der Apostelschaft, die des Volkes (repräsentiert durch den Fingerzeig seiner Mutter) und die der antiken Göttin. Als offensichtlich Leidender muss es wohl seine Heilung, bzw. die davon abhängige richtige Interpretation seiner Figur sein, die zur Entschlüsselung des Bildes führen könnte. Wollte Raffael von den externen Betrachtern des Gemäldes als auch von den im Bild dargestellten Kirchenvertretern (Apostel), dass sich ihre Aufmerksamkeit auf den mondsüchtigen Knaben konzentrierte, dann könnte man den doppelten Fingerzeig als Betonung für das "richtige" Verständnis des Bildes, bzw. das richtige Verständnis für den Knaben verstehen. Das "falsche" Verständnis läge dann in der entgegengesetzten Richtung, dort, wohin ihr Blick geht. Ihr Gesicht geht nämlich nicht zu den Aposteln im Allgemeinen, wie man vorschnell meinen könnte, sondern nur zu einem einzigen aus ihrer Gruppe. Und der befindet sich gemeinsam mit der Knienden in der zweiten Bildzone (Z 2). Obwohl von den Kommentator\*innen meistens ignoriert, da nur sein Hinterkopf zu sehen ist, so gibt es doch kein Vertun: Ihr linkes Auge fixiert ausgerechnet nur ihn, dessen Gesicht als einziges nicht zu sehen ist. Wer also ist er?

Hier müssen wir vermuten, dass Raffael gute Gründe hatte, unsere anhaltende Betrachterignoranz durch die Zeigebetonung der Knienden auf Kurs zu halten. Die Kniende so zu deuten wie H. Grimm: "... Als wolle sie sie [die Apostel] mit Befehl nötigen, das tatlose Mitleid in Zugreifen umzuwandeln", entlarvt sich als Trugschluss, wenn man den Weg ihres Sehstrahls genau verfolgt. Irgendein Interesse an ihnen als Gruppe kann man ihrerseits nicht erkennen. Umgekehrt wird auch sie von der Apostelschaft ignoriert. Dass die Heldin die Männer zu einer Handlung nötigen wolle, ist also auszuschließen. Ohne Identitätszuordnung des von ihr fixierten Apostels und ohne eine Erklärung über die Bedeutung des Epileptikers werden sich die von ihr ausgehenden Gesichts- und Zeigegesten kaum jemals richtig deuten lassen. Fest steht jedoch, dass Raffael durch Armhaltung und Kopfdrehung eine Teilung zum Ausdruck gebracht hat: Es trennen sich damit zwei Wege, die, wenn man ihnen aufmerksam folgt, bis hinein in den oberen Bildteil führen. Sie markieren die zwei Tore, durch deren Unterscheidung sich der Weg zum Heil finden lässt.

---

<sup>53</sup> R. Preimersberger, 1987, S. 90.

<sup>54</sup> H. Grimm, 1927, S. 210

## Der Gesichtslose

Versuchen wir zuerst, ihrer Blickrichtung folgend, den gesichtslosen Jünger auf der linken Seite zu identifizieren. An seiner Person ist insbesondere erstaunlich, was nie Beachtung gefunden hat: Er ist der einzige Apostel, von dem man vermuten darf, dass er den Messias sehenden Augen erkennt. Anders als sein Vordermann (Jakobus der Jüngere), der mit seinem großflächig gemalten, roten Gewand die Kirche Christi repräsentiert, zeigt der Gesichtslose nicht nur in der gleichen aufsteigenden Linie zum Gipfel des Berges, sondern schaut zusätzlich auch noch dorthin. Sozusagen im Windschatten des Apostolats erscheint diese Person in einem besonderen Verhältnis zum levitierenden Christus.

Zeigen heißt hier (in der Sprache dessen, was man durch Malerei ausdrücken kann): den Betrachter davon in Kenntnis setzen, dass eine bestimmte Person von etwas Bestimmten weiß. Gleichzeitiges Zeigen und Schauen bedeutet hingegen: den Betrachter davon in Kenntnis setzen, dass das Angezeigte auch erkannt wurde. Diesen Unterschied gilt es zu beachten. Doch die Tatsache, dass man nur seinen Hinterkopf sieht, zwingt uns, über seine Blickrichtung einem Rest an Zweifel ausgesetzt zu bleiben. Ist er innerhalb des unteren Bildgeschehens und der vielen Figuren tatsächlich derjenige, der Jesus mit seinen eigenen Augen erkennt? Und würde das nicht bedeuten, dass Raffael dieser Person ein besonderes Näheverhältnis zum Meister zugestanden hätte? Eine Frage, die zu einer unmittelbar anschließenden Frage führt: Welchem Apostel könnte durch eine solche an den Rand gedrängte und von hinten gezeigte Darstellung eine solche „Nähe“ zugestanden werden? Müsste es nicht ein besonderer, herausragender Apostel sein? Lenkt der Maler durch diese Raffinesse der Kopf-Darstellung nicht gerade eine solche personelle Zuordnung in eine bestimmte Richtung: **Judas Iscariot**?

Bis vor kurzem herrschte noch Unstimmigkeit über die Personenzuordnung des Judas. Die ältere Literatur (z.B. Fischel, 1948) glaubte durchweg, Judas in der fünften Person von links in der dritten Zone (Z 3) erkennen zu müssen. Doch dessen phlegmatisch-misstrauischer Gesichtsausdruck zeugt von einer Skepsis, die erst noch durch einen Fingerzeig des rechts neben ihm stehenden **hl. Taddhäus** überwunden werden muss. Er ist mittlerweile als dessen Bruder, dem **hl. Simon** mit dem apokryphen Beinamen »der da hat Betrübniß«, identifiziert. Judas ist diese Person jedenfalls nicht. Doch noch 1982 ist sich K. Oberhuber unsicher, ob der "Zweifler" nicht doch Judas ist; erst fünf Jahre später ist es R. Preimesberger, der die richtige Zuordnung des Judas vornimmt.

Raffael wendet hier den Kunstgriff des *Hin-Weisens* durch das *Weg-Lassens* des Gesichts an. Nur den Hinterkopf zu zeigen, sagt etwas Wesentliches über das nicht dargestellte Gesicht aus. Ein Gesicht nicht-zu-erkennen heißt hier soviel wie: sich-selbst-verbergen! Sich-selber-nicht-zeigen bzw. das, was man ist, zu verleumden.

Wenn sich das Gesicht des gesichtslosen Dargestellten trotzdem der Theophanie zuwendet, dann ist damit jene Widersprüchlichkeit der Judas-Personalie zum Ausdruck gebracht, die später in Literatur und Film zu einer Auseinandersetzung mit ihm als einen "Sündenbock" führen sollte.<sup>55</sup> Dem gegenwärtigen Stand unserer Moderne ähnlich, Ursache und Wirkung nicht mehr durch einen unhinterfragbaren Glauben trennen zu müssen, scheint sich Raffael über diese Ambivalenz des Judas bewusst gewesen zu sein. Ohne dessen Verrat wäre die schicksalserfüllende Auslieferung an den römischen Staat nicht zustande gekommen und damit die Zäsur mit der Antike - so wie sie sich in unserem Kulturraum verbreitete - ausgeblieben. Schlussendlich konnte erst durch den biblischen "Judas" der kleine, alltägliche Verrat - den die Gläubigen der kommenden Jahrtausende nur schwer umgehen könnten - mit einer entsprechenden Identitätsfigur belegt werden. Zur inhaltlichen Komplettierung der christlichen Morallehre braucht es eben auch eine Judas-Position. Doch sich von ihm zu distanzieren war dem Urbinate fremd. Im Gegenteil wird dessen Prominenz als gesichtsloser Christus-Erkennen von Raffael noch dadurch betont, dass er gleich von zwei seiner Mitstreiter beargwöhnt wird. Ganz links in der **Zone Z3** glauben gleich zwei Apostel sich (durch ihre

<sup>55</sup> siehe: Nikos Kazantzakis Roman (1951) *Die letzte Versuchung* von Martin Scorsese (1988) verfilmt. Die Rockoper (1971) *Jesus Christ Superstar*. *The Passion of the Christ*, Spielfilm von Mel Gibson (2004).

Hand- und Gesichtsgesten verdeutlicht) von ihm auf Abstand bringen zu müssen; die scheinheilige Moral der Rechtschaffenen hatte im Bild (und somit für die Kirche) einen Platz bekommen.

Doch bei aller zeitlosen Notwendigkeit der Judasfigur bzw. dem Versuch der frühen Neuzeit, dessen Schuldverstrickung über das Maß hinaus zu rehabilitieren, scheint Raffael sich über die Abgründe dieser Person keine Illusion gemacht zu haben. Dieser Sachverhalt wird deutlich, wenn man sich dem epileptischen Knaben zuwendet. Schließlich ist er es, auf den die Kniende Heldin weist. Sie macht nicht irgendjemanden oder gar die ganze Männergruppe, sondern ausschließlich den Gesichtslosen Judas darauf aufmerksam. Mit ihren Handgesten versucht sie, seine Aufmerksamkeit in die *richtige* Richtung zu lenken. Doch der hat sich abgewendet. Vermutlich just in dem Moment, als sie bemerkt, dass ein einziger Fingerzeig nicht reicht und sie sich genötigt sieht, ihren linken Arm, den sie ihm kurz zuvor noch gutherzig entgegengestreckt haben mag, ebenfalls zur Hilfe zu nehmen.

Mit dieser Bildchoreografie hat Raffael die ganze Fatalität der Judasperson zum Ausdruck gebracht. Während sie zu ihm schaut, schaut er weg. Er will nicht denjenigen Weg zu Gott erkennen, den sie ihm zeigen will. Das Energische der antiken Göttin wird ignoriert, ihrem Blick weicht er aus. Doch indem Judas den Hinweis der Göttin nicht wahrhaben will, springt die Bedeutung ihrer Gebärden umso mehr auf den Kunstbetrachter über. Der Kunstbetrachter ist es hier, der von Raffael in die Erzählung eingebunden wird: Als ein neutraler Aussenstehender soll er die Möglichkeit bekommen, den Unterschied zwischen Judas und dem Epileptiker zu erfassen. Das Kunstpublikum soll sich entscheiden, denn beide Figuren versinnbildlichen eine bestimmte Haltung gegenüber Gott (einem Gott, welcher zumindest für Raffael noch uneingeschränkte Realität besaß).

### **Der mondsüchtige Knabe**

Durch die Darstellung der unterschiedlichen Hinwendungen zu diesem Gott demonstriert Raffael einen "richtigen" und einen "falschen" Weg. Um nun die Differenz dieser beiden Möglichkeiten zu kennzeichnen, gibt es nur eine einzige Möglichkeit für ihn: Er setzte sich selber an die Stelle, die der heilungsbedürftigen Menschheit als Ganzes gilt - die des mondsüchtigen Jungen. Was im Folgenden nachzuspüren sein wird, ist eben dies: Raffael ist es, der im Bild laut aufschreit, laut gestikuliert und alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Warum das so ist, ergibt sich natürlich nicht aus einer physiognomischen, sondern einer psychologischen Ähnlichkeit heraus. Als Maler begreift er, für was der Junge innerhalb der Bibel steht und nimmt dessen Rolle für einen letzten Hinweis auf sein künstlerisches Schaffen an. Es ist, als ob er sein ganzes Leben auf diesen Moment der Selbstdarstellung gewartet hätte. Jakob Burckhardt meint diesbezüglich im Zusammenhang mit der ›Sixtinischen Madonna‹: "... er spart solche Mittel für die äußersten Fälle".<sup>56</sup> In der ›Sixtina‹ hatte er das erste Mal die Madonna ihre Augen aufschlagen lassen. Hier setzt er sich das erste Mal in Form einer biblischen Figur selber in den Mittelpunkt des Geschehens. Er malt sich stellvertretend als mondsüchtigen Knaben, in einem Alter, das an den Zeitpunkt des Verlusts seiner Mutter erinnert. Das Spiel der Identitätszuordnungen, wie er es mit historischen Personen und Personen aus seinem Umfeld so ausgiebig betrieben hatte, findet - wie wir heute wissen - an seinem Lebensende zu derjenigen Figur, die für ihn passend erschien.

Im Hebräischen lautet "Refa'el" soviel wie: "Heil von Gott". Als einer von sieben Erzengeln besitzt der Name eine besondere Verbindung mit dem Thema des oberen Bildteils: der verklärte Körper des Christus gilt als Beweis seiner Allmacht als Heiler (Christus Medicus). "Als einziger aller neunzehn Personen scheint er zur Höhe des Berges emporzuschauen. In seinem ekstatischen Zustand wird ihm sozusagen eine halbe Vision der Verklärung zuteil; bis zu einem gewissen Grad imitiert er die

---

<sup>56</sup> J. Burckhardt, 1986, S. 857, Fn. 2.

vergöttlichte Gestalt des oberen Bildregisters sogar." (Dombrowsky)<sup>57</sup> Und weiter über den Mondsüchtigen: "Die Gestalt ist völlig in Weiß untermalt, nur das stahlblaue Tuch hat in einzelnen Partien einen leichten Rosaton in der 'imprimitura' erhalten. Dadurch konnte Raffael alle Helligkeit der Untermalung ausnutzen, um die Gestalt des Knaben von Licht überflutet erscheinen zu lassen. [...] Der Knabe bildet damit gemeinsam mit [der Knienden] die hellste Stelle im gesamten Bildmajor." (Henning)<sup>58</sup> Die Gestaltung des Knaben, seine Anatomie und seine Farbgebung, insbesondere aber dessen Arme, schaffen eine Verbindung nach oben. Als ob der Querbalken des Golgathakreuzes in die Vertikale gerutscht sei, so muten die ausgestreckten Arme des verzerrten Oberkörpers gegenüber des viel zu kleinen Unterkörpers an.

Fischel empfindet die Knabenfigur als "peinlich".<sup>59</sup> Doch gerade diese Peinlichkeit ist gewollt. Raffaels Könnerschaft findet sich hier darin, einen Körper über die Grenzen einer anatomisch korrekten Darstellung seiner Krankheit hinaus zu treiben. Der Knabe windet sich wie ein Fragezeichen. Anders als die allgemeine und die kirchliche Sichtweise auf die apostolischen Berichte interpretiert Raffael dessen Leiden weniger als von einem bösen Geist "besessen", denn von seiner Umgebung "unverstanden" zu sein.

Laut dem Markusevangelium äußert sich Christus - kaum dass er vom Berg herabgestiegen ist und mit dem Knaben konfrontiert wird - darüber, warum seine Apostel ihm, dem Knaben, nicht helfen konnten: *Diese Art kann nur durch Gebet ausgetrieben werden.*<sup>60</sup> Eine Diagnose ( ... *diese Art*) samt Heilplan (Beten und Fasten), die 2011 von dem Neurowissenschaftler **Dieter Janz** als eine professionelle Analyse über tonisch-klinische Krampfanfälle (Epilepsie) bestätigt wird.<sup>61</sup> Epilepsie ist weder in der Antike, noch aus moderner medizinischer Sicht eine Erkrankung im üblichen Sinn und Diätetik ein probates Mittel zur Heilung. Mitleid mit dem als fallsüchtig Dargestellten zu empfinden, wie es anscheinend Volk und Apostel tun, geht also an der Lösung des Bilderrätsels vorbei. Die Menschenmenge ist besser in einem allegorischen Sinn zu verstehen: Es geht um des Volkes Unfähigkeit, in der Geistesverfassung des Knaben eine Zugangschance zum Göttlichen zu erkennen. Seine Augen und sein Mund zeugen von einem epileptischen Schub, doch symbolisieren sie genau das, was Raffael als Maler sein Leben lang gemacht hatte: beide Bildhälften, das Metaphysische und das Irdische, miteinander zu verbinden. Sein divergierendes Augenpaar sieht beide Zonen gleichzeitig und steht damit stellvertretend für das eigentliche Problem des religiösen Mittelalters: Was tun, wenn beide Realitäten zusammenfallen? Wie unterscheiden, wenn sich zwischen religiöser Verzückung und Wahnsinn der Graben der Häresie auftut; wenn die göttliche Selbsterfahrung zur Artikulation drängt, wie kanonisiert man dann "Heiligkeit" und wie vermeidet man Inquisition; wer ist ein Ketzer und wer ein Mystiker?

Trotz bzw. aufgrund der scheinbaren Besessenheit des Knaben kommt es im Vergleich mit der gesichtslosen Figur des Judas zu einem eindeutigen Befund: Die Verbindung zum oberen Bildteil ist für den einen - den Knaben - eine Zerreißprobe, die dank der Worte "Ich glaube; hilf meinem Unglauben", die sein Vater an Jesus richten wird, Heilung erfährt. Für den anderen - Judas - wird sein Glaube zum Verhängnis. Seine Figur steht für eine Form persönlicher Überzeugung, die der christlichen Botschaft nicht gerecht werden kann. Raffaels Entscheidung, ihn gesichtslos darzustellen, deutet auf die Selbstvergessenheit des Verräters hin: Anstelle sich selbst hinzugeben, idealisiert er lieber die christliche Heilsbotschaft. Erst als es zu spät ist, erkennt er die zeitlose Wahrheit. Dabei hätte ihm die Kniende mit ihrem Hinweis auf den Knaben helfen können. Dessen

---

<sup>57</sup> D. Dombrowski, 2008, S. 30.

<sup>58</sup> A. Henning, 2005b, S. 69.

<sup>59</sup> O. Fischel, 1962, S. 216.

<sup>60</sup> Mk. 9, 29

<sup>61</sup> siehe D. Janz, Epilepsie 27 (4), 1986, S. 316-322.

seltsamer Zustand versinnbildlicht all das, was Judas nicht wahrhaben will: Leiden und Freuden fallen durch einen epileptischen Schub unterschiedslos zusammen. Die Welt der Entschuldigungen schwindet im Unerreichbaren und der Kern dessen, was ist, liegt nackt und schicksalshaft vor.

Die eigentliche Frage, die das Bild in diesem Moment an den Bildbetrachter stellt, lautet: Was ist es, das (dich) vom Heil abhält? Da der richtige vom falschen Weg bereits unterschieden wurde, bleibt nur diese eine Frage noch übrig. Und auch hier kommt Raffael mit seinem "Heil-von-Gott" zur Hilfe. Aufgeteilt in drei Schritten, bietet er eine Initiation an. Erstens: Überschreitung einer Schwelle, die das bislang Ausgegrenzte erkennt (Hl. Matthäus); zweitens: den als richtig ausgewiesenen Weg wahrnehmen und antreten wollen (die Kniende) und drittens: sich unterschiedslos für alles hingeben, was im Leben der Fall sein könnte (der mondsüchtige Knabe). Nur wenn alle drei Schritte absolviert werden, ist der obere Bildteil zu erreichen. Nur dann findet jene Gottesschau statt, wie sie von Raffael durch die beiden Randfiguren links oben, am Rand des Bergplateaus und im Schutze einiger Bäume veranschaulicht wird. (Z 4)

Hat man den Jungen als *Alter Ego* Raffaels erst einmal akzeptiert, dann werden auch die anderen Puzzleteile des Bildes verständlich. Sein ihn stützender Vater hat eine auffällige Ähnlichkeit mit dem hl. Joseph in Raffaels ›Sposalizio‹-Gemälde; seine Mutter (im grünen Kleid) entspricht gesichtsphysiognomisch Raffaels Madonnenideal.<sup>62</sup> Seine Herkunftsfamilie ist damit im Bild posthum vereint; der familiäre Trennungsschmerz und Ausgangspunkt für seine eigene Heilssuche kann damit als überwunden verstanden werden.

Dass die Angehörigen seinen Zustand gleichwohl nicht verstehen, scheint nachvollziehbar. Die Angst, die die Fallsucht ihnen und dem Volk macht, bleibt im Bild gegenwärtig. Der Blick auf das, was der Junge im Kontext der Komposition symbolisiert, erschließt sich *nur* dem Betrachter! Er alleine vermag den epileptischen Jungen als einen *Dargestellten* und den Maler des Bildes als einen *Darstellenden* bei seiner Wahrnehmung des Gemäldes zu vereinen. Und das heißt: Raffael stellt sich in einer Gestalt in das Bild hinein, wie er es als Maler tatsächlich ist! Denn was die im Gemälde abgebildeten Personen nicht erkennen können, den levitierenden Christuskörper, das macht der Künstler dem Gemäldepublikum einsichtig. Die Lösung des Zweizonenproblems wird damit in doppelter Weise bestätigt: Er, Raffael, steht als Maler und als Gemalter für die Aufhebung der ontologischen Differenz beider Zonen. Als Kunstobjekt überwindet das Bild die apostolische Beschränkung, das Heil zu erkennen; der Weg zur "Wahrheit des Herrn" ist freigegeben. Den Heilsauftrag, den "Refa'el" dank seines Namens ("Heil von Gott") hat, gibt er in Form dieses Gemäldes weiter: "... christliches Heil durch die Kunst" (Schröer-Trambowsky)<sup>63</sup>

Diese Selbsteinsetzung in einer biblischen Figur ist für die Malerei des 16. Jahrhunderts ein Novum.<sup>64</sup> Auch hier geht es Raffael wieder um eine Übertragung des religiösen Kosmos in die Welt der Kunst, bzw. darum, Kunst einzusetzen, um sein spirituelles Anliegen zu verwirklichen. Die Form der Selbsteinsetzung hat dabei nichts mit Selbstverleugnung zu tun, sondern ganz im Gegenteil: Raffael stellt sich exemplarisch für einen Weg zum Heil zur Verfügung. Seine "Krankheit" ist das, was ihn mit Gott, bzw. dem oberen Bildteil verbindet.

Eine Spur zum Erfassen der Raffaelschen Beweggründe dieser Selbsteinsetzung führt zuerst zu jenen Selbstdarstellungen, wie er sie in der ›Schule von Athen‹ oder anderen Selbstportraits stets mit dem nötigen Feingefühl für Bescheidenheit praktiziert hatte. Demgegenüber fällt dann diejenige Porträtkunst auf, die er, ohne dabei den nötigen Realismus vermissen zu lassen, den Stiftern und Auftraggebern zukommen ließ. Beide Darstellungskünste hatte Raffael sein Leben lang in

---

<sup>62</sup> Bernhart-Königstein meint hier, die Ureltern der Menschheit dargestellt zu sehen: "Der Knabe wird damit die Personifikation der Ursünde der Eltern". B.K. in: 2007, S. 143.

<sup>63</sup> Susanne Schröer-Trambowsky, 2000, S. 54.

<sup>64</sup> In etwa vergleichbar mit Michelangelos Selbstdarstellung als abgestreifte Haut im ›Jüngsten Gericht‹; 1541.

Vollendung praktiziert und sich dabei unaufhaltsam in immer "gefährlichere" Allegorien gewagt. In einem durch die evangelikalischen Überlieferungen vorgegebenen Sinnzusammenhang, welcher den Messias im Moment seiner spirituellen Doppelnatur als Gott und Mensch beschreibt, kommt eine Verbindung mit dem Zustand der Epilepsie zustande. Korrespondierend mit einer Stimme aus den Wolken ("*Dies ist mein auserwählter Sohn; den sollt ihr hören!*"<sup>65</sup>) malt Raffael den mondsüchtigen Jungen mit geöffnetem Mund. Könnte das Gemälde Töne von sich geben, würde man einen herzerreißenden Laut vernehmen. Etwas, das man so nie zu Ohren bekommen hätte, wäre dann die Antwort auf die göttliche Vaterstimme. Sein rechtes Auge geht dabei nicht zur Verklärung sondern direkt himmelwärts, senkrecht zum Vatergott, während sein linkes Auge eine Verbindung zum Betrachter herzustellen scheint. Dem Christus ähnlich, dessen beide Augen nach oben gehen, deuten beide Gesichter auf den Kontakt mit dem Metaphysischen hin.

Der Glaube, der ansonsten nur selten Berge versetzt, hat hier zu einer Selbstdarstellung geführt, die Jahrhunderte überspringt. Unter einer rein kunstgeschichtlichen Perspektive verstanden, nimmt Raffael mit seiner Selbsteinsetzung eine künstlerische Entwicklung vorweg, wie sie sich erst Mitte des 19. Jahrhunderts inhaltlich durch Ich-Inszenierungen und formal durch neue Medien (wie z.B. Performance) zu artikulieren beginnt. Tatsächlich ist die hier vertretene Personenzuordnung des epileptischen Jungen von der Kunstwissenschaft nie gemacht worden<sup>66</sup> und so verwundert es nicht, dass der Raffaelexperte Konrad Oberhuber 1982 schreibt: "Doch selbst heute ist das Problem, das uns Raphael stellte, noch nicht gelöst."

### **Felicissimus und Agapit**

Priester wie Kunsthistoriker haben Raffaels Sterbebett vorschnell als Ort einer Reue und sein letztes Bild als Beweis für eine letzte aber rechtzeitige Hinwendung zu Gott interpretiert. Dabei wurden zwei Figuren, die als einzige dem Geschehen oben auf der Bergkuppel beiwohnen, wenig Bedeutung zugemessen.<sup>67</sup> Die aufnahmebereite Körperhaltung lässt keinen Zweifel an ihrer Wahrnehmung des Ereignisses zu. Raffael wusste also genau, wie und wo Gotteserkenntnis zu finden war. Scheinbar nebensächlich platziert, so sollte man ihnen aufgrund ihrer Herkunft jedoch etwas mehr Aufmerksamkeit als bisher entgegenbringen. Sie stammen nämlich nicht aus den Evangelien, sondern sind gleich der Knienden, Raffaels eigenmächtigem Dazutun entsprungen. Ihre gesamte Körpersprache ist von Hingabe gezeichnet und sie werden offenen Auges Zeuge der Gottesnatur des Nazareners. Für den Maler müssen sie eine Bedeutung gehabt haben, welche noch über den mondsüchtigen Jungen hinausgeht. Dieser hatte Gott gleichsam mit nur einem Auge geschaut - hier aber wird die Verklärung vollständig und unmittelbar erlebt. Und das nicht nur von zwei Augen, sondern gleich von vieren. Das epileptische Erleben des Fallsüchtigen wird damit als subjektiv bestätigt, während sich die *gleichzeitige* Wahrnehmung zweier Individuen als eine Art Beweisführung über das Unglaubliche verstehen ließe.

Wer also sind diese beiden?<sup>68</sup> Folgt man *Herbert von Einem*, dann hat sich in der Raffaelliteratur die Zuschreibung auf *Felicissimus* und *Agapit* so gut wie ganz durchgesetzt:<sup>69</sup> zwei heiliggesprochene

---

<sup>65</sup> Lukas, 9. 36.

<sup>66</sup> Das Wissen, dass Raffaels Name für ein "Heil" steht, das er von "Gott" bekommen hat, führt auch bei der weiter oben zitierten Kunsthistorikerin Schröder-Trambowsky zwar bis zu der Schlussfolgerung, dass wir es im Falle der ›Transfiguration‹ mit einer künstlerischen Adaption dieses "Heils-von-Gott" zu tun haben, aber nicht bis zu der Konklusion, dass Raffael sich dafür auch bildhaft-konkret in die Verantwortung gesetzt haben könnte.

<sup>67</sup> Sieht man von den beiden mitschwebenden Protoheiligen Moses und Elias ab, welche nicht als Zeugen des Geschehens, sondern als Verbindungsglieder zum Jenseits auftreten. "... ihre Bewegung ist keine Selbständige." J. Burckhardt, 1986, S. 856.

<sup>68</sup> Einige Zuschreibungen sind Justus und Pastor gewidmet, Patrone von Narbonne, deren Gedenktag ebenfalls 6. August ist und laut deren Reliquien sich laut A. Henning in Narbonne befinden (Siehe: S. 46 oben (in Farbebuch). Ebenso v. Einem: "... deren Gebeine noch heute in der Kathedrale als kostbare Reliquien aufbewahrt werden." (H. v. Einem, 1966, S. 323).

<sup>69</sup> H. v. Einem, 1966, S. 323

Diakone, die laut der "Legende Aurea" den Märtyrertod erlitten haben. Doch es gibt auch andere Zuschreibungen. *Justus* und *Pastor*, ebenfalls als angehende Priester für ihren Glauben gestorben, wurden vorgeschlagen. Da sich deren heilige Gebeine in der Kathedrale *Saint-Juste-et-Saint-Pasteur* befinden, scheint diese Identifizierung besonders zutreffend zu sein. Doch auch der heilige *Stephanus* (als erster Märtyrer der Christenheit) findet zusammen mit dem heiligen *Laurentius* Erwähnung.<sup>70</sup> Aufgrund ihrer Kleider und deren Farben glaubt man, die Verklärungszeugen irgendwo in der Frühzeit der Christenheit ausfindig machen zu können, doch die Faktenlage löst sich leider im Dunkel der historischen Zeit auf. Was bleibt, ist die Vermutung, dass es sich um Märtyrer handeln muss. Sie eignen sich für die Platzierung in einem Altarbild natürlich am besten, da ihre Form des Zu-Tode-kommens als (zweite) Blut-Taufe gilt. Die damit gegebene unmittelbare Aufnahme in den Himmel garantiert, dass sie dort Fürbitte für die Gläubigen einlegen können. Doch da sie - exegetisch gesehen - in der Verklärungsszene nichts zu suchen haben, stuft sie *Herbert v. Einem* zu "Nebenfiguren" herab, deren Gottnähe Raffael lediglich dazu dienen würde, die Gottferne der "Menschen" zu verdeutlichen. Und auch Herman Grimm steht den beiden so hilflos gegenüber wie der Knienden; Er schreibt: "*Unverschämte Zusätze, die anzubringen Raphael ohne Zweifel genötigt wurde.*"<sup>71</sup>

Doch jenseits der unsicheren Faktenlage steht die Frage im Raum, welchen wirklichen Beweggrund Raffael denn für die beiden gehabt haben könnte. Da sowohl die drei geblendeten Lieblingsjünger auf dem Plateau, als auch Judas und sogar der mondsüchtige Knabe allesamt so dargestellt sind, dass sie für eine Bestätigung der christlichen Verklärung nur bedingt in Frage kommen, steigert sich die Bedeutung der "Randfiguren" zu etwas Überraschendem. Alle stammen zwar aus der Bibel, doch offenbar sollte es kein *Text* sein, der die Referenz zur Theophanie herstellen sollte. Raffael glaubte an die vollumfängliche Kraft der *Bilder*, an die Wahrheit seiner Theophanie-Darstellung und an die Geburt eines neuen (gemalten) Evangeliums. Wenn es also schon der Hl. Matthäus nicht geschafft hatte, seine Buchreligion vor einer Einflussnahme durch eine Figur aus vorchristlicher Zeit zu schützen, dann war es naheliegend, für die einzige uneingeschränkte Zeugenschaft der Verklärung ebenfalls nicht-biblische Figuren zu zitieren.

Solange die Kunstgeschichtsforschung ihre Bilddeutung ausschließlich auf der Grundlage einer Auftragsvergabe oder anhand von Reliquien oder Kirchenfesten macht, werden die beiden Zeugen unerklärt bleiben. Auch und besonders in seinem letzten Bild war die Auftragsvergabe nur der Ausgangspunkt, die Zusammenführung der beiden Bibelszenen die zündende Idee, und die Hinzufügung der drei außerbiblichen Figuren das Credo seiner artistischen Erfindungskraft. Das eigentliche Ziel des Werks blieb jedoch die Erkenntnis dessen, was das Bild als wahres Heil zu verstehen gibt und im oberen Minor auch zeigt. Wir haben in unserer Analyse dargelegt, wie Raffael die Bildfiguren dazu nutzt, einen konkreten Weg durch das Geschehen nach "oben" aufzuzeigen. Mit anderen Worten: Für ihn war das Christentum erst dann in seiner Bestimmung angekommen, wenn alle Menschen Gott so sehen könnten, wie diese beiden Randfiguren. Dann, durch die Wahl, die er mit ihnen getroffen hatte, ließe sich dann auch ihr Blick auf die heilbringende Transfiguration rekonstruieren. Wir, die Betrachter, würden sozusagen durch ihre Augen schauen können, wenn wir wüssten, wer genau die beiden sind; bzw. für was sie in Raffaels Œuvre eigentlich stehen.

An diesem Punkt der Erörterungen angekommen, wird ein Zusammenhang deutlich, der auf die richtige Fährte führen könnte. Er betrifft die bereits erwähnten *Felicissimus* und *Agapit* bzw. die Umstände ihres Märtyrertods. Berücksichtigt man, dass die beiden zusammen mit dem Papst Sixtus II. im Jahre 304 *ante datum christi* zu Tode kamen, dann rückt damit der Verweis auf die ›Sixtinische Madonna‹ ins Visier unserer Aufmerksamkeit. So wie dort im Dresdener Sixtinabild der hl. Sixtus die

---

<sup>70</sup> Jones/Penny plädieren für die Diakone Stephanus und Laurentius; desgleichen Oberhuber.

<sup>71</sup> H. Grimm, 1927, S. 239.

Gottesmutter in einer Pose religiöser Ergriffenheit (seine rechte Hand auf dem Herzen) erkennt, so erkennen Felicissimus und Agapit hier in der ›Transfiguration‹ den Gottessohn.

Dass das "Fest der Verklärung" der beiden Diakone 1457 in die Kirchenliturgie aufgenommen wurde, dürfte Raffael nicht entgangen sein. Zusammen mit Papst Sixtus II. jeweils am 6. August des Kirchenjahres gefeiert zu werden, prädestinierte *Felicissimus* und *Agapit* wie sonst keine weiteren Personen der Kirchengeschichte dazu, in die ›Transfiguration‹ aufgenommen zu werden. Weil alle drei Märtyrer zur gleichen Zeit enthauptet wurden, liegt es nahe, ihre Zusammenlegung im "Fest der Verklärung" als Querverweis zur ›Sixtinischen Madonna‹ zu erkennen. Insofern man geneigt ist, die ›Sixtinische Madonna‹ als das Hauptwerk in Raffaels Œuvre zu verstehen und somit vielleicht auch als das zentrale Ereignis in Raffaels Leben anerkennt - waren die beiden Diakone wie keine anderen Figuren für ein Vermächtnis vorherbestimmt.

Berücksichtigt man diese Verknüpfung nicht, bleiben alle Analysen über die beiden Randfiguren unvollständig. Umgekehrt ergeben die beiden Diakone als einzige Zeugen des Geschehens erst dann einen Sinn, wenn der Rückverweis auf die Sixtina zustande kommt. Offensichtlich wollte Raffael keinen anderen als eben diesen Bezug herstellen, denn beide Altarbilder haben etwas *gemeinsam* und gleichzeitig *ergänzen* sie sich auch: Das Gemeinsame besteht in einem Bilddenken, welches die medialen Beschränkungen des Tafelbildes durchbricht. Dessen rechteckige Begrenztheit hatte Raffael immer schon als eine produktive Herausforderung begriffen. Sowohl in der ›Transfiguration‹ als auch der ›Sixtinischen Madonna‹ geht Raffael über deren formative Limitationen in gleicher Weise hinaus: Die wichtigste Botschaft befindet sich in beiden Gemälden an einer Stelle oberhalb der Leinwand. Es ist jener himmlische Ort, von dem her Maria/Sixtina den noch knabenhaften Messias auf die Erde bringt und gleichzeitig derjenige Ort, zu dem sich der levitierte Jesuskörper hinbewegt. Ein Ort, der sich im christlichen Verständnis mit dem Ort des Vatergottes verbinden lässt. Da dieser sendet und empfängt, werden Hin- und Rückweg durch die Verknüpfung beider Gemälde komplettiert. Das Mysterium der Teilhabe (Bilder) am Unteilbaren (Gott) ist damit verwirklicht.

Der Gedanke liegt nahe, dass der Madonnenmaler Raffael die ›Transfiguration‹ schuf, um im Verbund mit der ›Sixtinischen Madonna‹ das geschlechtliche Ungleichgewicht der christlichen Religion auszugleichen. Anders gesagt: Um das Thema "Frau" über die biblische Erzählung hinaus zu erweitern, war es unumgänglich, eine antike Göttin zu zitieren. Erst mit der "Knienden" vervollständigte sich jene Reise, die bei der sündigen Eva begann, sich über die Gottesmutter Maria läuterte und durch die Sixtinadarstellung in eine emanzipierte Frau verwandelte (Friedrich Nietzsche bezeichnet die Sixtina als "moderne Gattin"). Nicht auszudenken, wie unvollständig Raffaels Neuentwurf eines Religionsverständnisses ohne die "Kniende" geblieben wäre. Ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis konnte sich nur durch ihr Eindringen aus einem antiken Raum (unterhalb des Rahmens) in die biblische Erzählung hinein komplettieren. Sie vervollständigt damit Raffaels Bilddenken zum imaginierten christlichen Gottvater (oberhalb des Rahmens).

Dass er nach dem letzten Pinselstrich an der ›Transfiguration‹ seinen nicht mehr ganz so jungen Geist aufgibt, ist oft bedauert worden. "*Wenn man die colossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewusstsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verlorengegangen ist.*" (Burckhardt)<sup>72</sup> Erkennt man aber, wie umfassend die ethischen Grundlagen der Christenheit in der ›Transfiguration‹ erweitert, ja komplettiert wurden, ist es schwer und überflüssig, noch einen Gedanken an etwas Darüber hinausgehendes in Betracht zu ziehen. Mehr als das Christentum von seinen eigenen Grenzen zu erlösen, ist unvorstellbar. Wie aktuell und modern das Gemälde damit ist, wäre eine zwingende Frage, der sich die Kunstwissenschaft neu stellen müsste.

© Gérard Maria Kever, 2025

---

<sup>72</sup> Burckhardt, 1986, S. 484.



Abb. 1



© G. Kever

Abb. 2

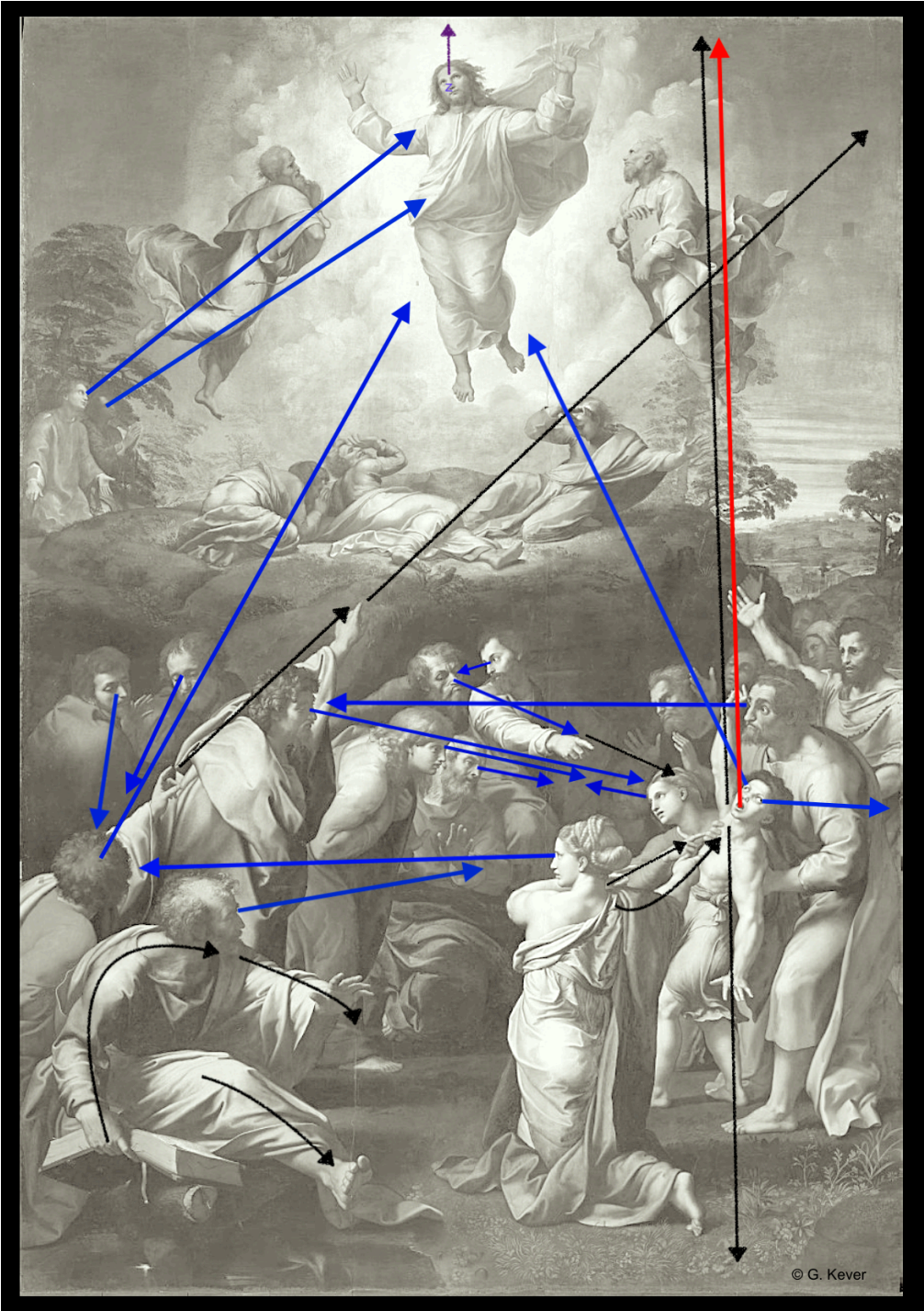


Abb. 3

## Literatur

- Bernhart-Königstein, Gregor (2007): *Raffaels Weltverklärung, Das berühmteste Bild der Welt*. Michael Imhof Verlag, Petersberg.
- Bockemühl, Michael (1985): *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion*. Stuttgart, Urachhaus Verlag.
- Burckhardt, Jacob (1986): *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (1855)*. Verlag Alfred Kröner, Stuttgart.
- Dohle, Sebastian (2014): *Leitbild Raffael - Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität*. Michael Imhof Verlag.
- Dombrowski, Damian (2008): *Göttliches und Menschliches in Raffaels Transfiguration* in der Internationalen katholischen Zeitschrift *Communio*.
- Einem, Herbert von (1966): *Die „Verklärung Christi“ und „Die Heilung der Besessenen“ von Raffael*; in: *Einseitige Leistungsbestimmungen im Arbeitsverhältnis*. Hrsg.: Dr. Alfred Söllner, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz/Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, Nr.1.
- Fischel, Oskar (1962): *Raphael*, Gebr. Mann Verlag, Berlin. (Wegen seiner jüdischen Abstammung nach England geflohen, erschien sein »Raphael« zuerst in London 1948).
- Fritz, Michael P (1996): *Die Steinigung des heiligen Stephanus*. Fischer Verlag.
- Goethe, J. W. v. (1992): *Italienische Reise*. Münchener Ausgabe.
- Grimm, Herman (1927): *Das Leben Raphaels*. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Berlin und Stuttgart, Sechste Auflage (Erstveröffentlichung 1872).
- Hagen, Eduard von (1904): *Die Transfiguration von Raffael*. Erfurt, Verlag Karl Villaret.
- Heidegger, Martin in: Andreas Henning, Hrsg., (2012): *Die Sixtinische Madonna, Raffaels Kultbild wird 500*. Prestel.
- Henning, Andreas: (2005): *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe*. Deutscher Kunstverlag München/Berlin.
- Henning, Andreas (2012): *Die Sixtinische Madonna, Raffaels Kultbild wird 500*. Prestel.
- Janz, Dieter(1986): *Epilepsie, Viewed Metaphysically: an Interpretation of the Biblical Story of the Epileptic Boy and of Raphael's Transfiguration*, in: *Epilepsie* 27 (4).
- Knackfuß, Hermann (1938): *Raffael*. Verlag Delhigen & Klasing. Sechzehnte Auflage.
- Oberhuber, Konrad (1982): *Raphaels ›Transfiguration‹, Stiel und Bedeutung*. Urachhaus Verlag Stuttgart.
- Oberhuber, Konrad (1999): *Raffael - Das malerische Werk*. Prestel.
- Pfisterer, Ulrich“ (2020): *Raffael - Glaube, Liebe, Ruhm*. C.H. Beck Verlag.
- Preimersberger, Rudolf (1987): *Tragische Motive in Raffels Transfiguration*. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 50.
- Schröer-Trambowsky, Susanne (2000): *"Raffa'el - Heil von Gott", Das Vermächtnis von Raffaels Transfiguration: Heilwirkung durch Malerei*. In: *Festschrift für Konrad Oberhuber*. Hersg. A. Gnann und H. Widauer, Electa Verlag, Milano.
- Shearman, John (2003): *Raphael in early modern sources*. New Haven, Yale Univ. Press.
- Siepe, Franz: (2002): *Fragen der Marienverehrung*, Mantis Verlag.
- Wagner, Christoph (1999): *Farbe und Metapher; Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*. Gebr. Mann Verl., Berlin
- Wülfigen, Ordenberg Bock von (1946): *Die Verklärung Christi*. Gebr. Mann Verlag.

**Abbildungsnachweis:**

**Abb.: 1**, <https://en.wikipedia.org/?oldid=1165040584>; Wikimedia Commons, gemeinfrei (§ 64 UrhG), {{PD-Art}}

**Abb.: 2**, Grafik von G. M. Kever. Kopierrecht bei G.M. Kever; vertreten durch VG-Wort, München.

**Abb.: 3**, Grafik von G. M. Kever. Kopierrecht bei G.M. Kever; vertreten durch VG-Wort, München.