

# 11. Der beschwingte Heiland, die bekümmerte Kirche und das menschliche Leid

Raffael, Verklärung Christi (1518–1520)

Das erste Rätsel dieses Bildes (s. Abb. 11.1) ist seine Unter-Teilung. Der lichte Bereich oben, das Schattenreich unten – wie ist ihr Zusammenhang zu sehen und zu verstehen? Im Blick auf die Evangelien scheinbar ganz einfach. »Verklärung Christi« und »Heilung des besessenen Knaben« durch Christus sind engstens verknüpft: Bei allen drei Synoptikern folgt auf die Perikope von der Verklärung auf dem Berg (Mk 9,1–13; Mt 17,1–13; Lk 9,28–36) die von der Heilung des »mond-süchtigen« (epileptischen) Jungen durch den Heiland in der Ebene (Mk 9,14–20; Mt 17,14–20; Lk 9,37–43). Die bei dem Gang Christi auf den Berg nicht mitgenommenen Jünger hatten den Kranken laut Bericht seines Vaters nicht zu heilen vermocht.

## *Problematisierung*

Von jedem erzählenden Bild gilt, dass es den Textfluss gleichsam staut, nämlich das nacheinander Gehörte in ein übersichtlich, ja simultan Schaubares überführt. Das trifft hier in einem doppelten Sinn zu: Nicht nur wird in der oberen Szene die Verklärungsgeschichte in ein Simultanbild überführt, sondern unten ist zu sehen, was sich gleichzeitig anderwärts ereignet hat, und von dem der Leser/Hörer des Evangeliums eigentlich erst später, in einer Rückschau, erfährt.

Mit dem Auftrag für ein Altarbild ergab sich für *Raffael* zugleich die Aufgabe, ein hochformatiges Bild zu schaffen und so die beiden Szenen in ein Verhältnis der Über- und Unterordnung zu bringen. Gerade das führt zu neuen (Be-)Deutungen für beide Geschichten.

Dieses Arrangement des Künstlers ist ganz und gar singulär. Es wird entweder als misslungen betrachtet oder wird als eine besondere Herausforderung für die Auslegung des Gemäldes und damit der beiden Geschichten angenommen. Der buchstäblich »entrückte« Christus oben als Heiland der Menschen unten – ist das eine sinnvolle Zusammenfügung? Und ist sie hier visuell-künstlerisch plausibel realisiert?

Die angesichts des menschlichen Leids rat- und hilflose Basisgemeinde von neun Aposteln unten war bis dahin noch nie Thema der Kunst gewesen; immer sah man bisher nur, wie Christus nach dem Abstieg vom Berg sich des epileptischen Knabens und seiner Eltern erbarmt und den Besessenen aus nächster Nähe heilt. So darf unterstellt werden, dass der Maler »durch die neuartige Zusammenstellung von Motiven, durch die Differenz der Bilderfindung von den gängigen Vorstellungen eine unerwartete, aber dennoch plausible Deutung der zwei bekannten Geschichten« vortragen wollte (Locher 90).

Zu dieser neu- und einzigartigen Deutung könnte *Raffael* durch einen Konkurrenten inspiriert worden sein. Der Auftraggeber des Bildes, Kardinal *Giulio de' Medici* hatte nämlich für seine Bischofskirche in Narbonne nicht nur dieses, sondern noch ein zweites Gemälde bei einem anderen Maler in Auftrag gegeben, eine »Auferweckung des Lazarus«, die eine weitaus dramatischere menschliche Szenerie erlaubte. Der »Kunstgriff« *Raffaels* hätte sein Bild also konkurrenzfähiger gemacht. Außerdem könnte der Maler durch ein geläufiges Wortspiel angeregt worden sein, das den Familiennamen der *Medici* (»Ärzte«) mit Christus als dem Heiler und Erlöser der Menschheit in Verbindung brachte. Vielleicht war ihm auch bewusst, dass sein eigener Name *Raffael* zu übersetzen ist mit »Gott heilt«.

### *Die dramatische Szene unten*

Zuerst muss man sich die originalen Größenverhältnisse klarmachen: Der untere Teil des Bildes zeigt Menschen in Lebensgröße. Die in der vatikanischen Pinakothek davor versammelte Besucherschar wirkt wie eine Fortsetzung des Bildes ins heutige reale Leben hinein – wie eine

wegen der Sensation hinzugelauene gaffende oder betroffene Zuschauermenge. Schon die schiere Größe des Bildes (Höhe: 4,10 Meter) verleiht ihm eine überwältigende Autorität. Sie ist durch eine Reproduktion wie die hier im Buch auch nicht annähernd zu vermitteln; schon eher mag das mit einer Diaprojektion möglich sein (*Zink*, Bd. 20).

Wohin platziert das Bild den Betrachter? Sein Standort befindet sich etwas links von der Mittelachse des Bildes, am Ende der dunklen »Gasse«, die die beiden Gruppen unten voneinander trennt. Der Beobachterstandpunkt ist überprüfbar im Blick auf die Begleitfiguren des Verklärten oben: Die Gestalt des Mose (links) sieht der Beobachter mehr von hinten, die des Elija mehr von der Seite. Der Leserichtung des Bildes von unten nach oben folgend sortieren wir zuerst die näher liegende und dunklere untere Hälfte des Gemäldes und inspizieren sie im Einzelnen. Nicht das »Who is who« der Identifizierung einzelner Personen, sondern die frische Wahrnehmung der Gestalten und ihrer Zugehörigkeit zu Gruppen ist gefragt, deren Verhältnis zueinander, sowie die charakteristische Körpersprache, Gestik und Mimik.

Deutlich sind unten zwei antagonistische Menschengruppen zu unterscheiden: Neun Männer links und eine gemischte Gruppe von zehn Personen rechts, beide Gruppen scharf getrennt durch ein schräg verlaufendes, schmales und dunkles »Niemandland« zwischen ihnen. Über die Kluft hinweg sind beide Seiten – gestikulierend und schauend – einander konfrontativ gegenübergestellt.

Die Inszenierung der dicht gedrängten Gruppe rechts und die Lichtregie des Bildes machen einen im epileptischen Anfall verrenkten Jungen zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. *Vasari*, der *Raffaels* Verklärungsbild in höchsten Tönen preist (»das gefeiertste, schönste und göttlichste« Werk), beschreibt das so: »Die Qualen, von denen der schreiende Knabe gepeinigt wird, zeigen sich nicht nur in seinen grässlich verrenkten Gliedern und verdrehten Augen, sondern auch im Pulsieren der angeschwollenen Adern und der Totenblässe der Haut. Er wird von einem alten Mann gestützt, der ihn fest umschlungen hält; seine weit aufgerissenen Augen und die gerunzelte Stirn drücken gleichzeitig Kraft und Bangen aus, während er, den Blick starr auf die Apostel ge-

heftet, durch ihren Anblick Hoffnung und neuen Mut zu schöpfen scheint« (415).

Protagonistin in dieser Gruppe ist eine auffallend platzierte und beleuchtete, attraktiv aufgemachte weibliche Rückenfigur, die sich kniefällig den Aposteln zuwendet und zugleich (diese und uns!) mit beiden Händen auf das Elend des Kindes und seiner Eltern verweist. »Ein göttlich zürnendes Weib«, »das mit schöner Indignation den Aposteln ihr Unvermögen, nicht helfen zu können, vorzuwerfen scheint« (*Schlegel*, nach *Stock* 1998, 408).

Ihr Pendant auf der anderen Seite, noch mehr nach vorn gerückt und uns in pointierter Dreidimensionalität mit Hand und Fuß in die Szene hineinziehend, ist der Apostel vorn links, der mit einem mittig aufgeschlagenen Buch in der Hand auf einem abgesägten Ast über einer kleinen Wasserfläche sitzt. Eine »um Aufmerksamkeit werbende Wendung zum Publikum«, wie diese, »ist vielleicht kennzeichnend für die gesamte Kultur der Renaissance« (*Locher*). Die Funktion der beiden Figuren im vordersten Vordergrund als Angebote einer »Affektbrücke« und die aller anderen Beteiligten in der Dunkelzone müsste anhand ihrer Stellung im Bild und ihrer Körpersprache nun ausführlicher im Einzelnen aufgesucht und einfühlend (evtl. sogar spielend) erkundet werden. Einige Hinweise (in Anlehnung an *Rudolf Preimesberger*) auf die Verschiedenartigkeit der Reaktionen angesichts ein und desselben tragischen Geschehens:

Der schon genannte, am »Portal« des Bildes sitzende blau-gelb gekleidete Mann mit dem Buch ist als ein am Ereignis teilnehmender, aber es zugleich reflektierender und erzählender Evangelist (vielleicht Matthäus) zu sehen.

Hinter ihm der einzige »gesichtslose« Apostel, ziegelrot und grün bekleidet, der die Aufmerksamkeit gleichsam um die Ecke zur Mitte lenkt, indem er auf den herausgehobenen Jünger im roten Mantel deutet. Dieser scheint der Sprecher der zurückgebliebenen Apostel zu sein, eine Schlüsselfigur; an ihn wendet sich das Volk, insbesondere der Vater des Jungen. Mit hoch erhobenem linken Arm und mit ausgestrecktem Zeigefinger verweist der Apostel auf den Berg – ohne hinzuschauen, ja, mit geschlossenen Augen, also wohl in »ekstatisch

nach innen gewendeter Schau«. Bei genauem Hinschauen entdeckt man Lachfältchen um seine Augen. *Preimesberger* möchte in diesem auffälligen Apostel den sog. Herrenbruder Jakobus sehen (vgl. Mk 6,3; Mt 13,55; Gal 1,18f; 1 Kor 15,7; Apg 21,18ff). Der habe Jesus zum Verwechselln ähnlich gesehen, deshalb habe ihn der Vater des kranken Kindes zunächst mit diesem verwechselt. Der Herrenbruder weise die falsche Identifizierung ab, indem er nach oben auf Christus verweise – der Vater aber sehe gerade verdutzt und bestürzt, dass er sich vertan habe.

Vor dem demonstrativen Arm des Apostels, in der Bildmitte, stecken die Männer einer Vierergruppe ihre Köpfe zusammen – »die vier Lebensalter und Temperamente in vierfach differenzierter Reaktion auf dasselbe Ereignis«: Vorndran ein blonder, bartloser junger Mann mit einer Handhaltung, die so etwas wie Wohlwollen signalisiert. Der sitzende Ältere neben ihm deutet mit seinen halb erhobenen Händen Mitleid an. Darüber befindet sich ein Apostel mit »phlegmatisch mürrischem Greisenantlitz«, der seinerseits von einem auffallend bleichen Apostel durch eine energische Handgeste auf das Elend des Kindes verwiesen wird. Mit dieser Geste kommt die Apostelgruppe den Bittenden am weitesten entgegen. Am weitesten abseits halten sich die beiden verschatteten Apostel ganz links, »wohl im dunklen zweifelnden Gespräch über den abwesenden Christus« – oder über alles Leid der Welt? Auf sie trifft der Vorwurf der Kleingläubigkeit (Mt 17,20) am ehesten zu.

Insgesamt ein »dichtes Netz von Gesten und Blicken, das sich von Figur zu Figur spannt, keine isoliert lässt, jede auf das eine inhaltliche Zentrum, den besessenen Knaben, in möglichster Variation des Reagierens lenkt« (*Oberhuber* 1962, 125).

## *Weiterführung nach oben*

Das bislang von nahem Wahrgenommene lässt sich als die Formulierung einer Frage verstehen, die eine Antwort »von oben« erheischt. Dazu treten wir in Gedanken zehn Schritte vor dem Original zurück und sehen: Das Gemälde zerfällt nicht in zwei trennbare Teile, jeden-

falls dann nicht, wenn es von unten nach oben gelesen wird. Die untere Zone ist deutlich auf die obere bezogen und mit ihr verschränkt: Der »Graben« zwischen den antagonistischen Gruppen unten zielt rechts am Berg vorbei in die Tiefe des Bildes – auf eine Landschaft, in der mit warmen Farbtönen die Morgenröte des Tages anhebt, an dem der Ex-verklärte herabkommt, die Jünger tadelt und den Jungen befreit. Der Berg der Verklärung ist auffallend klein und nah – wie eine Bühne auf der Bühne. Richtig »theatralisch« geht es zwar auf der publikumsnäheren Bühne unten zu, aber die obere Bühne ist für die Darstellung der finalen Problemlösung vorgesehen. Je zwei erhobene (linke) Arme links und (rechte) Arme rechts lenken unseren Blick vom unteren Geschehen nach oben. Vor allem die Polarität zwischen Christus, dem Höhe- und Mittelpunkt oben, und dem leidenden Menschenkind unten verklammert beide Teile.

### *Christologische Überführung*

*Vasari* schildert die Erscheinung Christi in der Höhe so, dass der spirituelle Gehalt der Szene einleuchtet: »Wer sehen will, wie die Göttlichkeit Christi darzustellen ist, betrachte dieses Bild. Er schwebt, verkürzt gezeichnet, in der leuchtend klaren Luft über dem Berge, zwischen Moses und Elias, die durch den von ihm ausgehenden Glanz gleichsam erst Licht und Leben empfangen. Petrus, Jakobus und Johannes haben sich vor ihm niedergeworfen und drücken ihre tiefe Erschütterung durch verschiedene schöne Gebärden aus. Der eine verbirgt das Gesicht am Boden, der andere hält die Hand vor Augen, um durch das überirdische Leuchten, das vom Erlöser ausstrahlt, nicht geblendet zu werden. Der Heiland ist in ein schneeweißes Gewand gehüllt. Mit weit ausgebreiteten Armen und dem emporgewandten Haupt scheint er das göttliche Wesen der drei Personen zu verkörpern, die durch Raphaels hohe Kunst in ihm zu einer verschmelzen. Es ist, als hätte dieser großartige Genius alle seine Kräfte gesammelt, um die Macht und die Gewalt der Kunst im Angesicht des Heilands zu offenbaren, als dem letz-

ten und höchsten Werk, das ihm oblag; denn nachdem er es vollendet hatte, konnte er keinen Pinsel mehr anrühren, weil ihn der Tod ereilte« (415f). *Vasari* sieht in der künstlerisch perfekten Gestalt Christi die adäquate Darstellung von verkörperter Leiblichkeit; er sieht in dieser Gestalt die ganze Trinität aufleuchten und die Auferstehung Christi zum Vor-Schein kommen! So konnte es nicht ausbleiben, dass dem plötzlichen Tod des 37-jährigen *Raffaël* am Karfreitag 1520 in humanistisch-christlichen Kreisen christomorphe Züge verliehen wurden: »Egli (Christus) era il Dio della Natura, tu (Raffaël) quello dell' Arte« (zit. n. *Weil-Garris* 183).

In der Haltung der drei am Boden hingestreckten Erzapostel – von links nach rechts: Jakobus, Petrus und Johannes – spiegelt sich die Wucht der Theophanie: »in drei Stufen der Ekstase, die sie im Schlaf überrascht hat (vgl. Lk 9,32), in der exegetischen Tradition Sinnbilder für Glaube, Hoffnung, Liebe und deshalb in die Symbolfarben Blau-Gelb, Grün und Rot gehüllt« (*Preimesberger* 99). Jakobus krümmt sich kniend, Petrus wirkt aufgeschreckt, Johannes erhebt sich, »wie sich besinnend ...und begegnet mit der Rechten der Lichtfülle, während sich die Linke mehr der irdischen Seite wie haltsuchend zuwendet« (*Oberhuber* 1962, 19).

*Raffaël* lässt, über die biblische Textvorgabe hinaus, zusätzlich am äußersten linken Rand des Bergplateaus zwei kniende, jugendliche Zeugen auftreten, »Randchristen«. Es sind wohl zwei Martyrerheilige gemeint, Justus und Pastor, die Patrone des Bistums und der Kathedrale von Narbonne, deren Fest dort am 6. August, am Verklärungstag also, gefeiert wird. Der eine, im Diakongewand, das vom Goldglanz des Christuslichtes strahlt, »in hingebender Verzückung mit geöffneten Händen, der andere in andächtigem Gebet versunken« (v. *Einem* 323).

Letztlich dreht sich alles um den erhöhten Herrn. »Christus überragt an Größe bei weitem die Propheten und diese wieder die Apostel, die nun in einem Maß verkleinert wurden, dass die Entfernung zwischen den beiden Szenen auch rein perspektivisch anschaulich wird ... Christus, der keinen festen Standpunkt auf der Erde oder auf Wolken hat, schwebt unlokalisierbar weit vor den zu Boden gestürzten ... Jüngern,

und an ihn herankommend, von seiner strahlenden Energie erfasst, Moses und Elia. Und doch sind alle sechs Figuren zusammengefasst von der kreisförmigen – oder eigentlich kugelförmigen – Wolkenglorie ...; sie gehört in ihrem innersten Wesen ganz Christus zu, während die anderen, vom Lichtschein getroffen, vor den dunkleren, in wunderbar sanftem Blau aufleuchtenden Rändern schweben oder liegen. – Das Geheimnis dieser Gestaltung ist unergründlich ... Was das Mittelalter nur in Symbolen ausdrücken konnte, tritt hier in das irdische Gewand der Vorstellungswelt der Menschen der Renaissance« (*Oberhuber* 1962, 126–127). »Die leibliche Erscheinung Christi ist schwer fassbar, sie überwältigt uns nicht von ihrer Größe her. Diesen Christus müssen wir anrufen, ihm unser Herz öffnen, um ihn zu sehen. Raffael zeigt uns nicht den Pantokrator, die große, überwältigende Anwesenheit der Gottheit, sondern die beinahe scheue und liebende Gegenwart Christi, der mit uns auf Erden ist« (*Oberhuber* 1982, 28).

Aufmerksamkeit verdient schließlich die Lichtwolke (*Shearman* 1987; 1992, 102). Dabei ist zu bedenken, dass Nimbus wörtlich Wolke heißt. Der stilisierte Nimbus des Mittelalters (»Heiligenschein«, Gloriole, Aureole, Mandorla etc.) wird hier auf seine biblische Urbedeutung der aufstrahlenden und gleichzeitig verhüllenden Lichtwolke der Gottesherrlichkeit zurückgeführt; die natürlich wirkende Wolkenformation ist mit übernatürlicher Bedeutung aufgeladen – »eine triumphale Neuerfindung der Hochrenaissance«. *Raffael* könnte dabei die grandiose Beschreibung der Theophanie Ez 1,4–28 vor Augen gehabt haben, die er anderwärts auch dargestellt hat (Vision des Ezechiel, Palazzo Pitti in Florenz). Es ist die Wolke der göttlichen Vorbehaltenheit, die sich hier zum Menschen (Betrachter!) hin öffnet, die Wolke, in der Gott selbst beim Exodus seines Volkes präsent ist (Ex 16,10; 24,16f; 40,34f), die Wolke der Himmelfahrt und der Wiederkunft Christi! *Raffael* revitalisiert die Sprache der Bibel: »Siehe, er kommt mit den Wolken, und jedes Auge wird ihn sehen« (Offb 1,7).



## *Meditative Aneignung*

Der hin und her wandernde, sozusagen flanierende Blick kommt zu einer Verinnerlichung des Geschauten, wenn er sich an der schon beobachteten Polarität zwischen den Hauptpersonen festmacht. Die Beziehung des Verklärten zum Besessenen degradiert letztlich alles übrige Personal zu Nebenfiguren. Wenn man die Art, wie sich der verklärte Christus darstellt, als Verkörperung der göttlichen Stimme (»Das ist mein geliebter Sohn ...«) sieht, so entsprechen sie einander sogar akustisch, denn der Knabe schreit. Hört ihn der Verklärte? Leitet er den Schrei weiter, indem er seine Augen nach oben richtet, auf den für uns unsichtbaren Vater und Schöpfer? Oder lässt er, weil er diesen Gott verkörpert, sich gleich herab, stellt sich mit beiden Beinen auf die Erde und greift den gottfeindlichen Dämon an?

Christus und der anonyme Junge sind übrigens die einzigen von den insgesamt 27 Bildfiguren, denen der Betrachter in beide Augen schauen kann (vgl. *Janz* 320).

Ein anderer Weg der »Innerung« und »Beherrschung« könnte darin bestehen, sich mit einzelnen Figuren zu identifizieren: Bin ich der oder die Leidende, menschlich verrenkt? Kümmere ich mich um solche Mitmenschen? Gehöre ich zu den Ratlosen, Grübelnden? Ist es meine Berufung, auf den erhöhten Herrn zu verweisen oder die Kirche auf das Elend in der Welt aufmerksam zu machen und mich dafür im Namen Jesu zu engagieren? Bin ich je vom »Licht« Christi berührt worden, will ich das wirklich? Oder bleibe ich Zuschauer?

## *Impulse zur Bildbetrachtung*

Im obigen Text stecken schon allerlei Aufgaben zur Wahrnehmung der Gestalt des Bildes und seines Gehalts sowie zu ersten Vermutungen über die Deutung des Ganzen. Zusätzlich bieten sich für eine intensive Betrachtung weitere Fragen und Arbeitsaufträge an, zum Beispiel:

- Lässt sich die Szene auf dem Berg einer der drei neutestamentlichen Versionen zuordnen? Folgt daraus etwas für die Gestik der drei Apostel?
- Da Mose und Elija in der Bilderschließung zu kurz kommen, wäre noch nach deren Bedeutung sowohl in der Perikope wie im Bild zu fragen.
- Warum liegt es nahe, in der Gestalt unten/vorn/links den Apostel und Evangelisten Matthäus zu sehen? Lässt sich unter den restlichen Aposteln Judas identifizieren?
- Wenn *Vasari* (1511–1574), Künstler und Künstlerbiograf der Renaissance, *Raffaels* Bild superlativisch als »göttlich« kennzeichnet (und *Raffael* in seinen Kreisen »il divino« hieß), ist das nicht nur rhetorischer Überschwang, sondern hat zu tun mit der Analogie zwischen Schöpfergott und künstlerischem Schöpfer (*Raffaels* Grab befindet sich in Rom im Pantheon!). Die Analogie erörtern – evtl. unter Rückgriff auf *Dürers* christomorphes Selbstbildnis (Abb. 6.7).
- Vergleich mit Ikonen desselben Themas, z.B. mit der Verklärungsikone von *Feofan Grek* (in: Günter Lange, *Kunst zur Bibel*, München 1988, Abb.12, 114–122; Dia D 33 in der Diareihe »Bilder der Kunst zur Bibel«, München 1980).
- Fünfzig Jahre nach *Raffaels* Tod verbietet ein theologischer Bildertraktat (Molanus III,16) ausdrücklich, den »Herrenbruder« Jakobus christusähnlich darzustellen. Warum wohl?

### *Suche nach einer umfassenden Bildformel*

Ein derart komplexes und vielstimmiges Bild lässt sich nicht einfach auf eine Formel bringen. Es dürfte deshalb sinnvoll sein, eine Reihe von Vorschlägen zu machen. Diese Lesarten wären dann einzeln zu erwägen, evtl. zu kombinieren, zu ersetzen oder zu ergänzen und am sichtbaren Bildbestand zu überprüfen. (Die folgenden »Zitate« wurden von mir, wo nötig, übersetzt, komprimiert und sprachlich vereinfacht.)

- So steht die Transfiguration vor uns wie eine Abkürzung der Menschheit: Ein Finger weisend von den Banden zur Freiheit; eine Reise vom Abgrund zum ewigen Licht. (*Justi*)
- Umfassende Vision des Christentums; der besessene Knabe als Symbol der heutigen Menschheit; die Frau (gemeint ist die Rückenfigur vorn) in ihrer idealen Schönheit und statuenhaften Gestik scheint gleichsam die Verkörperung der vorchristlichen Menschheit zu sein. (*Oberhuber*).
- *Raffael* artikuliert in der Differenz zwischen dem schwebenden Christusleib in der Höhe und dem Körperkonflikt am Fuße des Berges die Spannweite von irdischer Passion und himmlischer Verklärung des Leibes. (*Stock*)
- Der Künstler suggeriert, dass der Mensch dank der Verherrlichung Christi der Macht der Dämonen entrissen ist. (*Boespflug*)
- Der offene Mund des Knaben zeigt an, dass der Dämon ihn gerade verlassen hat, die Heilung also bereits im Gange ist. Das Bild verknüpft demnach die göttliche Offenbarung oben kausal mit der Heilung unten. (*Bendersky*)
- Christus tritt nicht als Handelnder auf – und dennoch wissen wir, dass er allein der Retter, er allein Helfer sein kann. (*von Einem*)
- Das Bild propagiert den Primat des Petrus: Allein gelassen, ohne ihre hierarchische Spitze, können die Apostel an der Basis nicht heilsam wirken. (*Gombrich*)
- Das Licht ist stärker als die Dunkelheit, es hat ein Gesicht und einen Namen. – Was bringt die Erhöhung Christi für die Erniedrigten der Erde? Mehr als eine Verheißung? – Obwohl der göttliche Helfer unten dringend gebraucht wird, zeigt er sich als einer, der darüber schwebt. – Die Kirche steht hilflos vor der Not der Menschen, wenn Christus nicht in ihr und durch sie wirkt. (*Anonyme Stimmen*)

historischen Vergleichen, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 26 (1985/86), 109–140

*Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh<sup>13</sup> 1999

*Karl Lehmann*, Vom Geheimnis des Bösen. Vorfragen zur theologischen Diskussion um die Gestalt des Teufels, in: *Intern. Kath. Zeitschrift »Communio«* 8 (1979), 193–201

*Fritz Löffler* (Hg.), *Ewiges Vorbild*. Zeichnungen zum Alten und Neuen Testament von Josef Hegenbarth, Berlin 1960

*Lutz Röhrich*, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Neuauflage, Freiburg 1994, Bd. 5, 1611

*Alexander Sand*, *Das Evangelium nach Matthäus*, Regensburg 1986

*Ph. Schmidt*, Das Bild des Teufels in der Illustration der Lutherbibeln, in: Ders., *Die Illustration der Lutherbibeln 1522–1700*, Basel 1962, 464ff

*Peter-Klaus Schuster*, *Melencolia I*. Dürers Denkbild, Berlin 1991

Der Beitrag ist zuerst erschienen in: Franz Georg Friemel/Franz Schneider (Hg.), »Ich bin ein Kind der Hölle«. Nachdenken über den Teufel (Pastoralkatechetische Hefte 74), Leipzig 1996, 173–181. Der Schlussabschnitt wurde neu konzipiert. Es wäre zusätzlich heranzuziehen, was an anderen Stellen dieses Buches zur Ikonographie des Bösen gesagt wird (vgl. dazu Abb. 1.1; 6.4 sowie 16.1; 16.2 und 16.3).

## **11. Der beschwingte Heiland, die bekümmerte Kirche und das menschliche Leid (S. 126–137)**

### *Literatur*

*Paul Barolsky*, The Theology of Vasari, in: *Source* 19 (1999), H. 3, 1–6

*Gordon Bendersky*, Remarks on Raphael's Transfiguration, in: *Source* 14 (1995), H. 4, 18–25

*François Boespflug* u.a., *Le Christ dans l'art*, Paris 2000, 168

*Margriet van Eikema Hommer*, Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's Transfiguration, in: *Simiolus* 28 (2000/01), 4–43

*Herbert von Einem*, Die »Verklärung Christi« und die »Heilung des Besessenen« von Raffael, Mainz/Wiesbaden 1966, 297–326

*Sydney Joseph Freedberg/Fabrizio Mancinelli/Konrad Oberhuber*, *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge/Mass. 1981

*Ernst H. Gombrich*, The Ecclesiastical Significance of Raphael's Transfiguration, in: *Ars Auro Prior* (Festschrift Jan Bialostocki), Warschau 1981, 241–244

*Dieter Janz*, Epilepsy, Viewed Metaphysically. An Interpretation of the Biblical Story of the Epileptic Boy and of Raphael's Transfiguration, in: *Epilepsia* 27 (1986), 316–322

*Hubert Locher*, Raffael und das Altarbild der Renaissance, Berlin 1994

*Fabrizio Mancinelli*, Primo piano di un capolavoro: La Trasfigurazione di Raffaello, Città del Vaticano 1979

*Konrad Oberhuber*, Vorzeichnungen zu Raffael's »Transfiguration«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962), 116–149

*Konrad Oberhuber*, *Raffaels »Transfiguration«*. Stil und Bedeutung, Stuttgart 1982

*Konrad Oberhuber*, *Raffael*. Das malerische Werk, München 1999

*Rudolf Preimesberger*, Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«, in: *Zeitschrift f. Kunstgeschichte* 50 (1987), 89–115

*John Shearman*, Raphael's clouds, and Correggio's, in: *Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi* (Hg.), *Studi su Raffaello*, Urbino 1987, Bd. 1, 657–668

*John Shearman*, Only connect ..., Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992

*Alex Stock*, Levitation und Epilepsie. Theologisches zu Raffaels letztem Bild, in: Barbara Wichelhaus/Hermann Sturm (Hg.), BRECCIEN artifiziell (Festschrift Hans Brög), Viersen 1995, 34–42

*Alex Stock*, Raffaels letztes Bild, in: Ders., Poetische Dogmatik. Christologie, Bd. 3, Paderborn 1998, 402–408

*Ernst Ullmann*, Raffael, Leipzig 1983, 246f

*Giorgio Vasari*, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten (1550), übers. v. Trude Fein, Zürich 1974, 415f

*Kathleen Weil-Garris*, La morte di Raffaello e la »Trasfigurazione«, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hg.), Raffaello e L'Europa, Roma 1990, 177–187

*Jörg Zink*, DiaBücherei Christliche Kunst, Bd. 20, Dias Nr. 52–55

Der Beitrag ist erschienen in: KatBl 126 (2001), H.4, 268–275. Für sein Entgegenkommen, für Auskünfte und Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. *Arnold Nesselrath* (Musei Vaticani); für die mir gewährte Gastfreundschaft während der Abfassung dieser Lektion danke ich meinem »Vetter« und Freund, Msgr. *Reinhard Heldt* in Rom.

## 12. »Je mehr Welt, umso weniger Gott«? (S. 138–166)

### Literatur

*Hans Belting/Christiane Kruse*, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994

*Norman Bryson*, Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, London 1990, 146–155

*J. Couchman*, Actio and Passio. The Iconogra-

phy of the Scene of Christ at the Home of Mary and Martha, in: Studi Medievali, Ser. 3/26,2 (1985), 711–719

*Kenneth M. Craig*, Pars Ergo Marthae Transit: Pieter Aertsen's »Inverted« Paintings of Christ in the House of Martha and Mary, in: Oud Holland 97 (1983), 25–39

*Ulrich Dobhan* (Hg.), Teresa von Avila, Olten 1979, 199–206

*John Drury*, Painting the Word. Christian Pictures and their Meanings, London 1999, 156–168

*Sybille Ebert-Schifferer* (Hg.), Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio, Mailand-Frankfurt/M. 1990

*Jan Ameling Emmens*, »Eins aber ist nötig« – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J.G. van Gelder, Den Haag 1973, 93–101

*Marcus Frings*, in: Journal für Kunstgeschichte 3 (1999) H. 1, 57–63

*Dorothea Gall*, Augustinus auf dem Mt. Ventoux: Zu Petrarcas Augustinus-Rezeption, in: Mittellateinisches Jahrbuch 35 (2000), 301–322

*Johan Huizinga*, Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus, Berlin 1991

*Creighton E. Gilbert*, The Works of Giralomo Savoldo, New York-London 1986

*Jutta Held/Norbert Schneider*, Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993

*Brigitte Heublein*, Der »verkannte« Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum, Weimar 1998

*Janner*, Individualismus und Religiosität der Renaissance, in: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte (1953), 374f