

Das vieldiskutierte letzte Altarbild Raffaels (Abb. 1) enthält im Hintergrund ein bemerkenswertes Detail: zwei männliche Gestalten, die links hinter dem Gipfelplateau des Bergs Tabor niederknien und von dort dem staunenerregenden Geschehen des Aufschwehens und Aufleuchtens Christi beiwohnen. Die Mehrheit der Forschung tendiert dazu, diese weder in den biblischen Erzählungen der Verklärung Christi noch in der Bildtradition vorgesehenen Zeugen auf die lokalen Kultverhältnisse in der Kathedrale von Narbonne zu beziehen, welcher Raffaels Auftraggeber, Kardinal Giulio de' Medici seit 1515 als Bischof vorstand: Die französische Bischofskirche war den frühchristlichen Märtyrern Justus und Pastor geweiht, deren Körper seit dem Frühmittelalter im Sanktuarium verwahrt wurden.¹ Die kalendarische Koinzidenz des Festtags der beiden Brüder mit dem Fest der Verklärung Christi – beide fielen auf den 6. August – wäre demzufolge die liturgische Grundlage für die Themenwahl eines Retabels gewesen, das für einen Justus und Pastor-Altar bestimmt war. Bei der geplanten Aufstellung von Raffaels Tafel, zu der es nach dem Tod des Künstlers im April 1520 nicht mehr kommen sollte, hätte die Darstellung des Märtyrerpaars die lokale Kulttopographie gespiegelt.

Schwierigkeiten für die von der jüngeren Forschung favorisierte Identifizierung als Justus und Pastor bereitet die Kleidung der beiden Heiligen: Mit Albe, Amikt und Dalmatika sind sie als Diakone ausgewiesen. Die hagiographische Überlieferung hebt hingegen übereinstimmend hervor, dass es sich bei den Brüdern um Schulkinder handelte: Justus soll zum Zeitpunkt seiner Hinrichtung 13, und Pastor sogar nur 9 Jahre gewesen sein. Von einer geistlichen Weihe, die sie noch vor ihrem Tod empfangen hätten, wissen die Texte nichts.² Die signifikante Abweichung von der überlieferten Identität der Titelheiligen der Kathedrale lässt die von einigen Interpreten in Erwägung gezogene Möglichkeit offen, dass mit den Zeugen andere Heilige gemeint sind, wie etwa das Paar der Erzdiakone Stephanus und Laurentius.³

Jenseits von solchen Fragen ikonographischer Bestimmung ist der klerikale Ornat der beiden Knienenden ist deshalb bemerkenswert, weil er in ein so deutliches Spannungsverhältnis zum Rest des Gemäldes tritt: Nicht nur hebt er sich ab von der antikischen Gewandung der übrigen Akteure und markiert somit einen dramatischen Bruch in der ohnehin komplexen Zeitstruktur der Tafel. Viel einschneidender noch ist der Gegensatz zwischen der golden schimmernden Gewandoberfläche des zuvorderst knienenden Heiligen und Raffaels Konzept, das Geschehen der Transfiguration konsequent vom Weiß der Kleider Christi her zu entwickeln, das im Zentrum aufstrahlt und die Gewandfarben der Umstehenden gleichsam aufsaugt, während die Vordergrundszene mit der versuchten Heilung des mondsüchtigen Jungen von dieser Lichtwirkung abgeschnitten ist, so dass die Kleider der Akteure hier vor abgedunkeltem Hintergrund in intensiver und kontrastreicher Buntfarbigkeit erschei-



1 Raffael, *Transfiguration Christi*, 1518/1520, Öl auf Holz, 410 x 278 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. 333

nen.⁴ Die beiden Heiligen im Diakonsornat sind in doppeltem Sinne ein Fremdkörper im Gefüge der Bilderzählung: Sie sind nicht Teil der biblischen Handlung an ihrem Originalschauplatz, sondern ihrer nachträglichen Aufführung im Gemälde, und sie verkörpern einen Zugang zum göttlichen Licht der Verklärung, der in der Licht- und Farbsyntax der Erzählung gar nicht (mehr) vorgesehen ist.⁵

Durch die Einfügung der goldenen Dalmatika versieht Raffael seine Entscheidung, das Aufstrahlen Christi konsequent vom Aufleuchten weißer Bildelemente her zu organisieren, mit einem innerbildlichen Kommentar: Die schimmernden Reflexe der Goldfäden stehen für das über viele Jahrhunderte hinweg wichtigste Mittel transzendentes Licht sichtbar zu machen. Dieser ›goldene Weg‹ wurde in den christlichen Kulturen des europäischen Mittelalters bekanntlich nicht nur von Malern beschritten, sondern von Kunsthandwerkern aller Art, die kirchlichen Ornat zu gestalten hatten. Ob gegossen, getrieben oder zu Goldlahn weiterverarbeitet, ob in Pulverform oder in hauchdünnen Folien aufgetragen: Gold war in einem umfassenden Sinne Bestandteil der Oberflächenverkleidung von liturgischem Gerät und kirchlichen Räumen.⁶ Der Heilige im goldenen Gewand ist so gesehen auch ein Verweis auf das rituelle Setting, in welches ein Retabel auch im 16. Jahrhundert üblicherweise eingebettet war: eine Umgebung, die von der Präsenz goldenen liturgischen Geräts, goldbestickter Altardecken, goldverkleideter Reliquiare bestimmt war.

Thema meines Beitrags ist die Geschichte der Koppelung von Bildern an glänzende Oberflächen und Hüllen. Seit dem späten Mittelalter war die Transfiguration Christi ein Thema, über das diese Koppelung reflektiert und kommentiert wurde.⁷ Die Rolle der Transfiguration als Ort einer solchen Medienreflexion wird sehr viel deutlicher, wenn man von einem malereizentrierten Blick auf die Bildgeschichte des Themas absieht und ein erweitertes Spektrum an Bildgattungen einbezieht. Der Fokus auf die malerische Produktion hat den Blick dafür verstellt, dass sich einige der komplexesten Bearbeitungen der Geschichte des plötzlichen Aufleuchtens Christi vor den Augen von Johannes, Petrus und Jakobus in anderen Medien finden.⁸ Raffaels Altarbild erscheint vor diesem Hintergrund nicht mehr so sehr als radikaler Bruch mit der Tradition, sondern eher als Teil einer schon im späten Mittelalter greifbaren Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten, die Geschichte der Verklärung auf die jeweiligen künstlerischen Techniken, Materialien und Gattungsbedingungen der Bilder zu beziehen. Die Entwurfsgeschichte des Altarbildes, wie sie sich anhand von Zeichnungen verfolgen lässt, belegt die Schwierigkeiten dieser Konfrontation aufs Deutlichste: Ausgangspunkt der Bildanlage war eine Komposition, die ganz auf die Verklärung Christi und die Augenzeugenschaft der beiden schon hier vorgesehenen Heiligen im Diakongewand beschränkt war.⁹ Erst in einem zweiten Schritt entwickelte Raffael die Idee, der Transfiguration eine narrative Erweiterung in der Geschichte des mondsüchtigen Knaben zu geben und so einen Gegenpol der Finsternis zu schaffen, der den transzendenten Charakter der weiß leuchtenden Christuskleider zum Vorschein bringt.

Transfiguratio

In den biblischen Erzählungen der drei Synoptiker (Mk 9,2–8; Mt 17,1–8; Lk 9,28–36) ist die Verklärung Christi ein Ereignis, das die Handlungs- und Kommunikationsebene der Lebenserzählung Christi durchbricht.¹⁰ Nicht um Worte oder Taten Christi auf Erden geht es hier, sondern um ein wunderbares Zeichen, das die göttliche, jenseitige Natur Christi aufscheinen lässt.¹¹ Übereinstimmend wird diese Theophanie in der Vulgata-Übersetzung des Markus- und des Matthäus-Evangeliums mit dem Verb *transfigurare* beschrieben, das eine Verwandlung oder Gestaltänderung impliziert: «Und er wurde vor ihren Augen verwandelt (*transfiguratus est*); sein Gesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden blendend weiß wie der Schnee» (Mt 17,2).¹² Die Verwandlung wird an Effekte des Aufstrahlens gekoppelt. Dabei zeigen die Similia, die Matthäus hier gebraucht, an, dass die Verwandlung durch Licht

den Bereich des irdisch Sichtbaren übersteigt und die Schwelle der Auferstehung Christi und der Menschheit antizipiert. Zugleich ist die Theophanie in beispielloser Form als Reaktualisierung des Alten Testaments inszeniert: Mit Moses und Elia haben jene beiden Propheten ihren Auftritt, denen sich Gott auf den Gipfeln des Sinai und des Horeb gezeigt hatte, und die nun das schauen, was ihnen damals versagt blieb.¹³ An die Theophanien des Alten Testaments erinnert auch die Wolke, die schließlich am Himmel aufzieht, um die gesamte Szenerie zu überschatten.¹⁴ In der Wolke artikuliert sich noch einmal die alttestamentarische Figur Gottes, die sich dem menschlichen Sehen entzieht, der nicht in körperhafter Gestalt geschaut werden kann, dessen Position sich nun aber durch das Sichtbarwerden seines Sohnes in einem menschlichen Körper zu einer Aktivität des Wegzeigens von sich verschiebt.

Über den Wortkern *figura* war der Begriff der *transfiguratio* anschlussfähig für hermeneutische ebenso für wie bildtheoretische Diskurse, in denen er eine Bewegung der Grenzüberschreitung anzeigen konnte.¹⁵ *Transfiguratio* wäre dabei zum einen eine Überschreitung des Figuralsinns, der das Alte Testament präfigurierend auf das Neue Testament bezieht.¹⁶ Diese Lesart ist in der eigentümlichen Wiederbelebung der alten Propheten Moses und Elia durchaus schon auf Ebene des Bibeltextes angelegt. In der patristischen und mittelalterlichen Auslegung der Verklärung blieb sie aber im Hintergrund und wurde an keiner Stelle explizit gemacht.¹⁷ Gegenstand intensiver Reflexion, insbesondere unter Autoren der Hochscholastik wie Albertus Magnus und Thomas von Aquin, war hingegen der Bildstatus der Verklärung: Das Aufleuchten Christi berührte nicht den menschlichen Körper aus Fleisch und Blut, es war *similitudo* (Albertus), *imaginaria repraesentatio* oder *figura* (Thomas) der Auferstehung. Erst nach dem Tod am Kreuz wäre der sterbliche Leib Christi dann tatsächlich in einen Lichtkörper umgewandelt worden. Bildtheologisch zugespitzt könnte man die *transfiguratio* als die Erzeugung eines lichthaltigen Bildes (*similitudo/figura*) bestimmen, das sich als Hülle um das fleischgewordene «Bild des unsichtbaren Gottes» («*imago Dei invisibilis*», Kol 1,15) legte.¹⁸

Schon die Beschreibung der *transfiguratio* in den Evangelien legt einen bemerkenswerten Akzent auf die Gewänder Christi. Die Farbe der Gewänder wird aufgesogen von hellem Weiß, aus materiellen Geweben werden Lichtgewänder, die in höchster Intensität zu strahlen beginnen. Am radikalsten in dieser Hinsicht ist das Markus-Evangelium, welches das Gesicht Christi ganz ausspart und nur von den Gewändern spricht: «Und er wurde vor ihren Augen verwandelt. Seine Kleider wurden strahlend weiß, so weißglänzend, dass kein Walker auf Erden sie so machen kann.»¹⁹ Das Markus-Evangelium knüpft die Eigenschaft der Gewänder, ein Medium der Sichtbarmachung des Göttlichen zu sein, an ein Bild der Vertreibung von Dreck und Farbe aus einem mit menschlichen Händen gefertigten Gewebe.²⁰ Noch in der Negation bringt Markus eine Ebene menschlicher Fabrikation ins Spiel, die durchaus der Logik der Transfigurationsgeschichte entspricht. Hier lag ein möglicher Ansatzpunkt für eine Parallelisierung der biblischen Geschichte mit dem Potential von künstlerischen Materialien, zum Medium einer *transfiguratio* zu werden.

Die Kasel des Burgunderornats

Vor dem Hintergrund der starken Akzentuierung des Vestimentären in der Geschichte der Transfiguration würde man erwarten, dass die Szene auf dem Berg Tabor eine naheliegende Wahl für die Bebilderung liturgischer Gewänder war. Unter den überlieferten Paramenten spielt das Thema jedoch keine nennenswerte Rolle,



2 Kasel vom Messornat des Goldenen Vlieses, Rückseite mit der Transfiguration Christi, um 1455/1460, Seide, Goldlahn, Perlen auf Leinen, 149,5 x 135,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, KK 18

was ein aufschlussreicher für die Reserven ist, die dem Verklärungsgeschehen in der westlichen Bildkunst entgegengebracht werden. Zu den seltenen Ausnahmen gehört der im Folgenden betrachtete Fall, der zugleich an Prominenz schwer zu überbieten ist: Auf den Messgewändern, die burgundische Stickereiwerkstätten im mittleren 15. Jahrhundert für den Orden vom Goldenen Vlies fertigten, nimmt die Transfiguration die Rückseite der Kasel ein (Abb. 2).²¹ Damit besetzte sie den zentralen Ort bei den Messfeiern, die anlässlich der regelmässig abgehaltenen Festveranstaltungen des Ordens vom Goldenen Vlies stattfanden. Angesichts der kulturellen Strahlkraft, die der 1430 von Philipp dem Guten ins Leben gerufene Orden im



Abb. 3 Kasel vom Messornat des Goldenen Vlieses, Vorderseite mit der Taufe Christi, um 1455/1460, Seide, Goldlahn, Perlen auf Leinen, 149,5 x 135,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, KK 14

Europa des 15. Jahrhunderts entfaltete, ist schwerlich ein prominenterer Bildort vorstellbar.²²

Die bevorzugte Lösung für die Bebilderung mittelalterlicher Kaseln war die Darstellung des Gekreuzigten auf der Rückseite des Gewands. Weitere gängige Themen der figürlichen Stickerei waren die Geburt und die Anbetung Christi.²³ Die Besetzung des priesterlichen Messgewands mit diesen Szenen betonte die Rolle des Priesters als Stellvertreter Christi, wobei der Aspekt der Fleischwerdung Christi in einem menschlichen Körper hervorgehoben wurde. Demgegenüber liegt der Schwerpunkt der burgundischen Kasel auf den beiden Ereignissen, in denen sich

die göttliche Natur dieses Körpers manifestiert: In einer singulären Themenwahl ist die Taufe Christi auf der Vorderseite mit der Transfiguration auf der Rückseite kombiniert (Abb. 2 u. 3). Damit greifen die Bilder eine schon in den Evangelien der Synoptiker angelegte Verklammerung auf: Nur bei Taufe und Transfiguration wird die Stimme Gottes vernehmbar, die Christus als den eigenen Sohn anerkennt. Die Kasel macht diese Verknüpfung dadurch sichtbar, dass sie beide Szenen mit einer Erscheinung Gottvaters abschließt. Über ein Spruchband werden Gott zweimal die gleichen Worte über Christus in den Mund gelegt: «Hic est filius meus dilectus in quo mihi (bene) complacui.» («Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.» Mt 3,17 und 17,5).

Wenn der Priester bei den Messfeiern der Ordenskapitel die Kasel trug, wurde in der Bewegung seines Körpers ein zweiteiliges Narrativ sichtbar, bei dem sich Christus zunächst seiner Kleider entledigen musste, um dann in den neu angelegten Gewändern aufzuschweben und aufzuleuchten. Der Täufling war die einzige unbekleidete Figur nicht nur auf der Kasel, sondern im gesamten Ensemble der Paramente, die von Priester, Diakon und Subdiakon getragen wurden. Die Pudicus-Gestus des Gottessohns weist nachdrücklich auf den Zustand vollständiger Nacktheit hin und stellt so die menschliche Natur Christi bloß.²⁴ Die körperliche Entblössung erinnert an den Sündenfall Adams und ermöglicht zugleich den Übergang von der alten Zeit der Propheten zur neuen Ära des zweiten Adam. Das Gewand, das der in einen Chormantel gehüllte Engel links bereithält, ist nicht dasjenige der Sünde, das der erste Adam anlegen musste, sondern dasjenige der Kirche.²⁵

Erscheint Christus in der Taufszene in Distanz zu allen Gewändern, die Johannes und der Engel aktiv von ihm fernhalten, ist er in der Verklärung in zwei Schichten von Kleidern gehüllt. Das Weg- und Hinhalten der Kleider geht von Johannes und dem Engel auf Christus über, der das Ende seines Manteltuches um den eigenen Körper legt. Das Aufblitzen Christi, vor dem die drei Jünger am unteren Rand der Kasel erschrocken und geblendet zurückweichen, scheint von dieser Manipulation des Obergewands auszugehen.

Ganz eigene Effekte medialer Rückkoppelung entstehen dadurch, dass hier ein textiles Kleidungsstück die Aufgabe übernimmt, das leuchtende Christusgewand zu repräsentieren. Dabei kommen verschiedene technische und materielle Charakteristika der Stickereiarbeiten ins Spiel. Diese wurden, knapp zusammengefasst, auf einem Trägerstoff aus Leinen in einer Kombination zweier Techniken ausgeführt: Für Inkarnate, Haare und die Innenseiten von Gewändern kam das Verfahren des Spaltstichs («Nadelmalerei») zum Einsatz, das fein nuancierte Übergänge zwischen den Farben der Seidenfäden erlaubte. Die übrigen Partien, insbesondere die Außenseiten der Gewänder, wurden in der Technik des *or nué* ausgeführt («Lasurstickerei»), bei der angelegte Goldfäden den Grund für eine Modellierung in farbigen Seidenfäden bildeten.²⁶ Das Ergebnis dieser extrem aufwendigen Arbeitsweise ist eine stark glänzende und funkelnde Oberfläche, die in der Bewegung beim Ritual eine Fülle an Lichtreflexen produzierte.

Eine Beziehung der *mise en abyme* zwischen den Kleidern Christi und ihrem textilen Träger ist offensichtlich. Gezielt setzen die Sticker das Aufleuchten Christi innerhalb der Bildwelt in ein produktives Spannungsverhältnis zu den Leuchteffekten der textilen Oberfläche aus Seidenfäden und Goldlahn, die das einfallende Licht stark reflektiert. Dabei sorgen zwei Elemente dafür, dass die Transfigurationsszene nicht in einem einfachen Spiegelungsverhältnis zu ihrem Trägermedium aufgeht: Zum einen



4 Tizian, *Transfiguration Christi*, 1534/1566, Öl auf Leinwand, 245 x 297 cm, Venedig, San Salvador, Hochaltar

stellten die Textilkünstler die Wirkung strahlender Helligkeit des Christusgewands dadurch her, dass sie das Bett aus Goldfäden flächendeckend mit weiss gefärbten Seidenfäden überstikten. Es handelt sich nicht um eine Reduzierung auf den weissen Trägerstoff der Leinwand, sondern im Gegenteil um eine Überlagerung des Goldlahns mit Weiss. Gegenüber dem reichen Goldbesatz und der bunten Farbfülle, die die Gewandoberflächen der Paramente prägen, repräsentiert das reine Weiss, in dem der Mantel und das Untergewand Christi gehalten sind, ein Moment der Tilgung, der Auslöschung. Auf der anderen Seite scheint das Bekleidet-Sein sogar auf die Haut Christi überzugreifen: Das Inkarnat des Transfigurierten ist nicht wie in allen anderen Fällen in der Technik des Spaltstichs, sondern in jener des *or nué* gearbeitet, die sonst nur im Bereich der Gewänder angewendet wird.²⁷ Eine Schicht aus roten und braunen Seidenfäden ist über eine Fadenlage aus Goldlahn gestickt. Auf dieser technischen Ebene ist die Darstellung von Christi Körper an diejenige seiner Kleidung angeglichen. Das Antlitz Christi wird zu einer gewandähnlichen Hülle erklärt, was an das berühmte Tuchbild der heiligen Veronika denken lässt.

Das Retabel von San Salvador

Ebenfalls auf textilem Bildträger, aber im Format eines Tafelbildes malte Tizian zwischen 1534 und 1566 seine Version der Transfiguration, die man etwas plakativ als Anti-Raffael bezeichnen könnte (Abb. 4).²⁸ In leichtem Querrechteck fokussiert der venezianische Meister ganz auf die Akteure der Theophanie und die Energie des Christus umfangenden Aufleuchtens, während die landschaftliche Ortsangabe weitgehend ausgeblendet wird. Die Kühnheit, mit der sich Tizian hier auch von lokalen



5 *Pala d'argento*, um 1377/1389 und frühes 18. Jahrhundert, Silber, vergoldet auf Holz Venedig, San Salvador, Hochaltar

Modellen der Tafelmalerei entfernt, ist das Resultat einer Auseinandersetzung des Malers mit einem Dispositiv mobiler Verhüllung:²⁹ Bis heute dient das Gemälde als Deckelbild oder *pala feriale* für die *Pala d'argento* der venezianischen Kirche San Salvador. Über einen Mechanismus aus Zahnrädern, Seilen und Gegengewichten kann die Leinwand vollständig hinter der Mensa des Hochaltars versenkt werden, um an wichtigen Hochfesten die *Pala d'argento* zum Vorschein zu bringen.³⁰ Die Verwendung als Hüllbild auf einem textilen Träger nähert Tizians Gemälde dann doch wieder stärker der Gattung der Bildgewänder an als es zunächst den Anschein hat.

An einem wichtigen Punkt geht die *pala feriale* des Venezianers ganz konform mit Raffaels letztem Altarbild: das Aufleuchten Christi wird koloristisch konsequent von der Farbe Weiß her entwickelt. Damit markierte das Absenken des Hüllbildes und die damit einhergehende Sichtbarmachung der *Pala d'argento* einen dramatischen Umschlagpunkt zwischen zwei Bildkonzepten der Transfiguration: Denn die hinter Tizians Leinwand aufgestellte *Pala d'argento* ist eine Goldschmiedearbeit aus getriebenem und vergoldetem Silber (Abb. 5).³¹ Gemäß einer verbreiteten Konvention besitzen sämtliche Figuren und die sie rahmenden Architekturen eine vergoldete Oberfläche, während die Inkarnatpartien silbern belassen sind. Die durchgängige Musterung des Hintergrunds und der Rahmenleisten mit zickzackförmig angeordneten Parallelogrammen, in die kleine Rosetten gesetzt sind, lässt an ein kostbares Tuch denken, das hinter den Figuren aufgespannt ist. Diese Rahmenbedingungen bestimmen die Präsentation der Transfigurationsszene, die schon hier das Zentrum des Altarbilds einnimmt. Die *Pala d'argento* ist der älteste dokumentierte Fall eines Retabels mit der Transfiguration als Hauptszene.³²

Die Entscheidung für eine Darstellung der Verklärung ganz in Gold und Silber ist in San Salvador an die bewegliche Objektform eines klappbaren Retabels gekoppelt: Bevor sie durch Anstückungen oben und unten erweitert wurde, war die *Pala d'argento* als ein um neunzig Grad gedrehtes Triptychon aufgebaut, das über die an Scharnieren befestigten Flügel geschlossen und geöffnet werden konnte.³³ Diese unter den uns bekannten Klappobjekten einzigartige Variante der im Spätmittelalter verbreiteten Triptychonform machte das Auf- und Zuklappen des gewichtigen Objekts zu einer sehr aufwendigen Operation. Die Sichtbarmachung des geöffneten Retabels an hohen Festtagen erhielt auf diese Weise noch einmal gesteigerten Ereignischarakter. Zwischen dem Akt des Aufklappens von goldenen Bildoberflächen und der Gestaltwandlung Christi in der Taborszene kam es zu engen Rückkoppelungseffekten.

Auf intrikate Weise wird die Engführung beider Ebenen in der Komposition der Mitteltafel entfaltet. Auf dieser ist die Transfiguration in eine Versammlung von Aposteln, Ordensgründern und anderen Heiligen eingefügt, die auf eine für Altarbilder der Zeit charakteristische Weise als Beschützer und Ansprechpartner der lokalen Gemeinde und der in San Salvador ansässigen Institutionen fungierten. Die rahmende Architektur aus Pfeilern und Kielbögen, in welche die Figuren eingestellt sind, verleiht der Idee einer Behausung all dieser Heiligen innerhalb des Schreins Nachdruck und Anschaulichkeit.

Durch formale Übergänge sind das Ereignisbild der Verklärung und die überzeitliche Gemeinschaft der Heiligen so miteinander verbunden, dass das eine als Überlagerung des anderen wahrgenommen werden kann (Abb. 6). Die schwingenden Kielbögen der Heiligenversammlung setzen sich in die Transfiguration hinein fort, allerdings ihrer Stützen beraubt und dadurch in ein unvollständiges Provisorium verwandelt. Auf diese Weise fügen sich Christus, Moses und Elia in die Ge-



6 Szene der Transfiguration, *Pala d'argento*, um 1377/1389, Detail aus Abb. 5

meinschaft der nimbierten Frauen und Männer zur Rechten und zur Linken ein. Die zentrale Christusfigur ist zugleich Mittelpunkt des Transfigurationsgeschehens und Oberhaupt der Kirchenversammlung im Schrein.

Die gesamte Konzeption der *Pala d'argento* zielt auf einen Effekt der Überlagerung von Bildschichten ab, die einerseits die Dynamik der Zurschaustellung hervorkehrt, das Aufleuchten, Aufblitzen, Aufstrahlen eines Lichtgewandes beim Öffnen der Pala, die aber auch die Instabilität der Transfigurationsszene hervorkehrt. Denn anders als die Mitglieder der Heiligenversammlung knien und stehen die drei Männer in der Mitte nicht auf den Konsolen der Schreinarchitektur, sondern auf dem felsigen Grund des Bergmassivs, das die untere Zone der Mitteltafel ausfüllt: Dieses bildet den Hintergrund für die drei Zeugen Petrus, Jakobus und Johannes, die die einzigen Figuren des gesamten Retabels sind, die nicht vor der durchlaufenden Folie des ornamentalen Musters erscheinen. Genau diese andere Einbettung macht darauf aufmerksam, dass die drei jünger Akteure außerhalb der Reihe sind, die ihren Platz in der Heiligenversammlung noch nicht gefunden haben. Die affektive Überwältigung, mit der sie zu Boden gehen und ihre Augen beschirmen, verleiht dem Aufleuchten der Christusfigur erst seine ganze Dynamik, ja lässt überhaupt erst die dynamische Wirkung des Aufleuchtens entstehen. Wenn man an die Erzählung der Evangelien zurückdenkt, kann man den Eindruck gewinnen, in der zerklüfteten Formation des Bergmassivs die Wolke wiederzufinden, von der in allen drei Berichten die Rede ist. In jedem Fall ist die Einbettung in eine andere Hintergrundform ein Mittel, einen gefangenen, getrübtten oder verdunkelten Blick zu veranschaulichen, der sich über eine Schwelle hinweg auf Christus richtet.

Die Überlagerung der Heiligenversammlung mit der Transfigurationsszene kann in einem doppelten Sinn auf das Sichtbarwerden der Goldschmiedearbeiten beim Aufklappen des Retabels bezogen werden: Zum einen ist die Verklärung und Verwandlung Christi vor den Augen der Jünger – ganz im Sinne der Auslegungstradition – eine Vorstufe und ein Vorschein der zukünftigen und jenseitigen Herrlichkeit des Paradieses. Zum anderen spielt das gesamte Retabel unübersehbar mit der Idee einer Verlebendigung des Bildwerks, einem Erwachen der leblosen Goldschmiedearbeiten zu einem *reenactment* des Aufleuchtens der Gewänder Christi auf dem Tabor. In diesem Sinne thematisiert die Transfiguration die Frage, inwiefern das aufstrahlende Gewand des mit vergoldetem Silber verkleideten Retabels Medium einer Transfiguration sein kann, die einen Blick ins Jenseits eröffnet, einen Blick, für den die geblendeten Figuren der Apostel eine Art Modellbetrachter wären. Beide Lesarten thematisieren die Erfahrung des plötzlichen und nur vorübergehenden Sichtbarwerdens und Aufleuchtens des Retabelinneren während hoher Festtage. Beide problematisieren aber auch die Differenz zwischen Bild und Dargestelltem, Diesseits und Jenseits, wobei das Transfigurationsereignis die Bedingung der Möglichkeit einer Verbindung beider Seiten angeben würde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Herbert von Einem, «Die ‹Verklärung Christi› und die ‹Heilung des Besessenen› von Raffael», in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, 1966, Bd. 5, S. 299–327, hier S. 311; Rudolf Preimesberger, «Tragische Motive in Raffaels ‹Transfiguration›», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1987, Bd. 50, S. 88–115, hier S. 90; Andreas Henning, *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance*, München/Berlin 2005, S. 44–49.
- 2 Vgl. «De SS. Justo et Pastore MM. compluti in Hispania», in: *Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur. Augusti tomus secundus*, hg. v. Jean Baptiste Du Sollier u. a., Paris/Rom 1867 [1751], S. 143–155, hier S. 147, 154–155. Die wichtigsten ikonographischen Merkmale sind die Abzeichen des Martyriums und das Kindesalter, vgl. Gabriela Kaster, «Justus und Pastor von Madrid», in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg i.Br. 1974, Bd. 7, Sp. 259.
- 3 Vgl. Catherine King, «The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael's Transfiguration and Failure to Heal», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1982, Bd. 45, S. 148–159, hier S. 156.
- 4 Vgl. dazu die eingehende Analyse von Henning 2005 (wie Anm. 1), S. 59–70.
- 5 Vgl. Jodi Cranston, «Tropes of Revelation in Raphael's ‹Transfiguration›», in: *Renaissance Quarterly*, 2003, Bd. 56, Heft 1, S. 1–25, hier S. 21 Christian K. Kleinbueh, «Raphael's ‹Transfiguration› as Visio-Devotional Program», in: *The Art Bulletin*, 2008, Bd. 90, Heft 3, S. 367–393, hier S. 372–373.
- 6 Eine umfassende Darstellung dieser Praktiken fehlt. Einen guten Überblick für den Bereich der liturgischen Geräte und Reliquiare gibt Victor H. Elbern, *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988. Zur aktuellen Diskussion vgl. etwa das 2016 publizierte Themenheft der Zeitschrift für Kunstgeschichte, *Der Wert des Goldes – der Wert der Golde*, und darin die Einleitung der beiden Herausgeberinnen: Anna Degler u. Iris Wenderholm, «Der Wert des Goldes - der Wert der Golde. Eine Einleitung», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2016, Bd. 79, Heft 4, S. 443–460.
- 7 Ich führe hier Überlegungen aus zwei eben erschienenen Beiträgen weiter: David Ganz, «Investituren der Transfiguration. Das Retabel von San Salvador in Venedig», in: *Hüllen und Enthüllungen: (Un)Sichtbarkeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, hg. v. Inga Klein, Nadine Mai u. Rostislav Tumanov, Berlin 2017, S. 140–167; David Ganz, «Vor schwarzem Grund. Die Bildgewänder des Ordens vom Goldenen Vlies», in: *Überlichtige Finsternis. Studien zur Sichtbarkeit im Mittelalter*, hg. v. Henriette Hoffmann, Caroline Schärli, Sophie Schweinfurth, Berlin 2017 [im Druck].
- 8 Die mittelalterliche Bildgeschichte des Themas wird meist als Vorgeschichte Raffaels oder anderer Vertreter der frühneuzeitlichen Malerei abgehandelt, vgl. Meinolf Dalhoff, *Giovanni Bellini. Die Verklärung Christi. Rhetorik, Erinnerung, Historie*, Münster 1997 (Kunstgeschichte, 57), S. 51–80; Henning 2005 (wie Anm. 1), S. 113–146. Zur byzantinischen Traditionslinie vgl. Solrunn Nes, *The Uncreated Light. An Iconographical Study of the Transfiguration in the Eastern Church*, Grand Rapids, Mi./Cambridge 2007.
- 9 Modello Giulio Romanos, Wien, Albertina, Inv. 193. Vgl. Preimesberger 1987 (wie Anm. 1), S. 90–92; Henning 2005 (wie Anm. 1), S. 71–72; Alessandro Nova, «Raffaels Transfiguration zwischen Kunsttheorie und Philosophie», in: *Bild / Sprachen. Alessandro Nova*, hg. v. Matteo Burioni u. Katja Burzer, Berlin 2007, S. 105–137, hier S. 119–122.
- 10 Zu Differenzen zwischen den Synoptikern vgl. John Paul Heil, *The Transfiguration of Jesus. Narrative Meaning and Function of Mark 9:2–8, Matt 17:1–8 and Luke 9:28–36*, Rom 2000 (Analecta Biblica, 144), S. 151–311; Simon S. Lee, *Jesus' Transfiguration and the Believers' Transformation. A Study of the Transfiguration and Its Development in Early Christian Writings*, Tübingen 2009.
- 11 Vgl. Heil 2000 (wie Anm. 10); Andrew P. Wilson, *Transfigured. A Derridean Reading of the Markan Transfiguration*, New York/London 2007 (Library of New Testament Studies, 319); Adrian Wypadlo, *Die Verklärung Jesu nach dem Markusevangelium. Studien zu einer christologischen Legitimationserzählung*, Tübingen 2013 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, 308).
- 12 «[...] et transfiguratus est ante eos et resplenduit facies eius sicut sol vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix.»
- 13 Vgl. Louis Marin, *Von den Mächten des Bildes*, übers. v. Till Bardoux, Zürich/Berlin 2007 (Werkausgabe, 8) (Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993), S. 266–267; Heil 2000 (wie Anm. 10), S. 95–113; Lee 2009 (wie Anm. 10), S. 116–120; Wypadlo 2013 (wie Anm. 11), S. 159–176.
- 14 Vgl. Marin 2007 (wie Anm. 13), S. 270–272; Heil 2000 (wie Anm. 10), S. 129–149; Wypadlo 2013 (wie Anm. 11), S. 120–127.
- 15 Vgl. Erich Auerbach, «Figura [1939]», in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, hg. v. ders., Bern/München 1967, S. 55–92. Zu aktuellen Diskussionsbeiträgen vgl. *Figura. Dynamiken der Zeiten und der Zeichen im Mittelalter*, hg.

v. Christian Kiening u. Katharina Mertens Fleury, Würzburg 2013 (Philologie der Kultur, 8).

16 Vgl. Friedrich Ohly, «Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung», in: *Natur, Religion, Sprache, Universität. Universitätsvorträge 1982/83*, Münster 1983, S. 68–102.

17 Zur Exegese der Transfiguration vgl. *Grâce de la Transfiguration. D'après les pères d'occident*, hg. v. Michel Coune, Bellefontaine 1990 (Vie Monastique, 24); Aaron Canty, *Light & Glory. The Transfiguration of Christ in Early Franciscan and Dominican Theology*, Washington 2011.

18 Vgl. Canty 2011 (Anm. 17), S. 137–148 (Albertus Magnus), 197–208 (Thomas von Aquin). Mauritius Wilde, *Das neue Bild vom Gottesbild. Bild und Theologie bei Meister Eckhart*, Fribourg 2000 (Dokimion, Bd. 12), S. 91–110.

19 «[...] et vestimenta eius facta sunt splendentia candida nimis velut nix qualia fullo super terram non potest candida facere.»

20 Vgl. Wilson 2007 (wie Anm. 11), S. 93–98; Wypadlo 2013 (wie Anm. 11), S. 151–159.

21 Vgl. *Der Burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese*, hg. v. Julius von Schlosser, Wien 1912; Helmut Trnek, «Der Messornat des Ordens vom Goldenen Vlies», in: *Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Ein Bildführer*, hg. v. Kunsthistorisches Museum Wien, Salzburg/Wien 1987 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 35), S. 208–224; Christine Brandner, «Sakrale Bilder in Bewegung. Die Darstellung der Heiligen am Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies», in: *Clothing the Sacred. Medieval Textiles as Fabric, Form and Metaphor*, hg. v. Mateusz Kapustka u. Warren T. Woodfin, Emsdetten/Berlin 2016 (Textile Studies, 8); Für Fragen der Datierung und der Verbindung der Kasel mit den anderen Bildgewändern des Burgunderornats verweise ich auf Ganz 2017b (wie Anm. 7).

22 Vgl. *L'ordre de la Toison d'Or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505). Idéal ou reflet d'une société?*, hg. v. Pierre Cockshaw u. Christiane Van den Bergen-Pantens, Turnhout 1996; Sonja Dünnebeil, «Die Entwicklung des Ordens unter den Burgunderherzögen (1430–1477)», in: *Das Haus Österreich und der Orden vom Goldenen Vlies*, hg. v. Ordenskanzlei, Graz/Stuttgart 2007, S. 13–36.

23 Vgl. den Überblick in Barbara Margarethe Eggert, *Decus et doctrina. Studien zu Funktionen bebildeter Paramente, 13.–16. Jahrhundert*, Microfiche/Promotionsschrift, Universität Hamburg 2010, S. 203–213.

24 Zum Pudicus-Gestus in spätmittelalterlichen Taufdarstellungen vgl. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. Second Edition, Revised and Expanded*, Chicago/London 1996, S. 140–141.

25 Zum Übergang Ent/Einkleidung bei der Taufe vgl. ausführlich Ante Crnčević, *Induere Christum. Rito e linguaggio simbolico-teologico*

della vestizione battesimale, Rom 2000 (Bibliotheca Ephemerides liturgicae. Subsidia, 108); sowie Erik Peterson, «Theologie des Kleides», in: *Benediktinische Monatsschrift zur Pflege religiösen und geistigen Lebens*, 1934, Bd. 16, S. 347–356, hier S. 353–354.

26 Zur Technik vgl. Schlosser 1912 (wie Anm. 21), S. 9–10; Rotraud Bauer, «The Burgundian Vestments», in: *The Conservation of Tapestries and Embroideries*, hg. v. Kirsten Grimstad u. Marina del Rey 1989, S. 17–24; Christine Brandner, *Phänomene textiler Gewandung. Beobachtungen am Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2011, S. 65–77; Andrew Hamilton, «The Art of Embroidery in the Burgundian Paraments of the Order of the Golden Fleece», in: *Staging the Court of Burgundy. Proceedings of the Conference 'Splendors of Burgundy (1418–1482). A Multidisciplinary Approach'*, hg. v. Wim Blockmans, Till Holger Borchert u. Anne van Oosterwijck, London 2013, S. 149–157.

27 Vgl. Trnek 1987 (wie Anm. 21), S. 222.

28 Vgl. Hans Ost, *Tizian-Studien*, Köln/Wien 1992, S. 55–62; Michele Di Monte, «La Trasfigurazione di Cristo di Tiziano. Un visibile troppo visibile», in: *La trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno-Feltre*, Cinisello Balsamo 2005, S. 31–36; Ganz 2017a (wie Anm. 7), S. 160–163.

29 Zu älteren Bearbeitungen des Themas in der venezianischen Malerei vgl. besonders Dalhoff 1997 (wie Anm. 8) und Henning 2005 (wie Anm. 1), S. 121–124.

30 Vgl. Roland Krischel, «Bilder von Gewicht. Tintoretto und die Gesetze der Schwerkraft», in: *Matters of Weight. Force, Gravity, and Aesthetics in the Early Modern Period*, hg. v. David Kim, Emsdetten/Berlin 2013, S. 111–128, hier S. 121–122.

31 Vgl. Giovanni Mariacher, «Il paliotto argenteo del SS. Salvatore a Venezia», in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, 3 Bde., Bd. 1, Rom 1961, S. 423–444; Renato Polacco, «La pala gotica d'argento dorato di San Salvador. Proposte per una più circostanziata collocazione cronologica e storico-artistica», in: *L'architettura gotica veneziana*, hg. v. Francesco Valcanover u. Wolfgang Wolters, Venedig 2000 (Monumenta veneta, 1), S. 219–225; *San Salvador. La pala d'argento dorato restaurata da Venetian Heritage*, hg. v. Roberto Donadoni u. Giuseppe Antonio Valletta, Venedig 2011; Ganz 2017a (wie Anm. 7), S. 148–160.

32 Dies hebt auch Henning 2005 (wie Anm. 1), S. 119 hervor.

33 Ganz 2017a (wie Anm. 7), S. 150–152. Zur medialen Logik klappbarer Bildträger vgl. *Klapp-effekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz u. Marius Rimmel, Berlin 2016 (Bild+Bild, Bd. 4).