

Zur Ikonographie
der Transfiguratio in der älteren Kunst.

Von

A. de Waal.

Bei dem manichfaltigen Reichthum an altchristlichen Monumenten kann es nur von Nutzen sein, wenn von dem grossen Baume gleichsam ein einzelnes Blatt abgepflückt und einer genauen Betrachtung unterworfen wird, mit andern Worten, wenn in Monographien Specialstudien einen einzelnen Gegenstand nach allen Seiten untersuchen und darstellen. Auf dem Gebiete der christlichen Ikonographie besitzen wir solche Monographien über die Taufe Christi, über Adam und Eva, über die Engel, über das Abendmahl Christi u. a., und in diese Fusstapfen soll folgende Untersuchung über eine biblische Scene treten, die wohl darum noch nicht speciell behandelt worden ist, weil ihre Darstellungen sich nicht in der frühchristlichen Kunst finden, ich meine die Verklärung des Herrn auf dem Berge Thabor (Matth. 17, 2 und Marcus 9, 1; vgl. II Petrus 1, 18). Wenn mir dabei das eine oder andere Bild entgangen sein mag, und spätere Darstellungen auf abendländischen Monumenten nur gelegentlich in Betracht gezogen sind, so wird doch das vorzulegende Material für meinen Zweck ausreichen.

Die Gemälde der Katakomben und die Sculpturen der Sarkophage, wie die älteren Mosaiken betonen immer und in den manichfaltigsten Wendungen das Göttliche im Heilande; der Sohn des Menschen in seiner Niedrigkeit, in seinem Leiden und Sterben ist kein Object für die älteste christliche Kunst gewesen. Wenn dieselbe im vierten Jahrhundert mit einer unverkennbaren scheuen Ehrfurcht auch Scenen aus der Passion darzustellen beginnt, so hält sie

diesen Bildern der Erniedrigung auch immer die Verherrlichung des Gottmenschen entgegen.

So nahe es da nun gelegen hätte, schon recht frühe gerade die Transfiguratio zur Darstellung zu bringen, so hat die alte Kunst sich doch an diesen sublimen Stoff nicht gewagt; ja, selbst auf späteren Werken kommt sie nicht sehr häufig vor, und auch da, wo wir eine Reihe von Szenen aus dem Leben des Herrn vor uns haben, auf Miniaturen, auf Elfenbeinschnitzereien, auf der Thür von S. Sabina, auf den Mosaiken zu Ravenna, auf den Erzthüren von Benevent aus dem 11. Jahrhundert (Ciampini Monum. Tab. IX) ist die Verklärung übergangen worden, mochte man sich auch sonst in vielfachster Weise und mit Glück an neuen Stoffen versuchen.¹ Auch Prudentius in seinem Dittochaeon hat unter den zwanzig Tituli für das Leben des Herrn keinen für die Verklärung.

Zunächst jedoch ist nicht zu verkennen, dass in den so beliebten Szenen der Uebergabe der LEX an Petrus der Gedanke an die Transfiguratio die Composition beeinflusst hat. Christus steht in männlicher Schönheit, mit Bart und langem Haar, auf einem Berge, dem die vier Paradiesesflüsse entströmen; neben ihm erscheinen Petrus und Paulus, jener, der die LEX empfängt, an Moses erinnernd, dieser, der mit erhobener Rechten Zeugniß für den Gottessohn ablegt, in Stellvertretung des Elias; Petrus links vom Herrn, wie auf den spätern Transfigurationsbildern Moses; Paulus, wie später Elias, zu seiner Rechten. Die Verstorbenen, welche zu Füßen des Heilandes knien, erinnern an die Apostel, die bei der Verklärung zugegen waren.

Die erste grosse Composition, in welcher sich ein Künstler an unsern Gegenstand wagte, bietet das Mosaik von S. Apollinare in Classe zu Ravenna, das um das Jahr 550 ausgeführt wurde. Dort steht zunächst unten, mit seinem Namen bezeichnet (ob ursprünglich?), der h. Apollinaris in hohepriesterlichem Ornat, die Arme zum Gebet ausgebreitet, in Mitten der zwölf Lämmer, also an Stelle des

¹ Dennoch mag Steinmann, Die tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande, S 59 Recht haben, wenn er mit Bezug auf das gleich zu besprechende Mosaik von Ravenna sagt: „Schon dadurch, dass dieser historische Vorgang eine symbolische Darstellung zuliess, scheint er in dieser Zeit (6. und 7. Jahrh.) ein besonders beliebter Vorwurf für bildliche Darstellungen gewesen zu sein.“

göttlichen Lammes, das wir sonst, gewöhnlich auf dem mystischen Quellenberge stehend, als den Gegenstand der Verehrung für die Doppelreihe der Lämmer finden. Weiter hinauf entwickelt sich eine anmuthige Landschaft mit Bäumen aller Art, und nun folgt oben die Darstellung der Verklärung. Die erhabene Erscheinung des Gottessohnes, „dessen Antlitz leuchtete, wie die Sonne und dessen Kleid weiss war, wie der Schnee“, hat der Künstler ersetzt durch ein reiches, mit Gemmen besetztes Kreuz in einem kreisförmigen Felde, das mit Sternen besät ist und alsò den Himmel andeutet.¹ Ueber diesem Kreuze lesen wir die Buchstaben $\text{I} \times \Theta \Upsilon \text{C}$, Jesus,



Christus, Gottes, Sohn, Erlöser, und zu beiden Enden der Kreuzarme die Buchstaben Λ und Ω (Apoc. 1, 8), unter dem Kreuze aber die Inschrift SALVS MVNDI. Nebenan erscheinen, halb aus Wolken hervorgehend, Moses und Elias, die Rechte zum Redegestus nach dem Heilande ausgestreckt. Die drei Apostel aber sind durch

¹ Eine gewisse Parallele haben wir auf dem Mosaik in S. Stefano rotondo, wo zwischen den Heiligen Primus und Felicianus statt des Heilandes ein Kreuz steht, das dann auf seiner Spitze ein Medaillon mit dem Brustbilde des Herrn trägt.

drei, ihre Köpfe zum Kreuze erhebende Lämmer repräsentiert, von denen eines zur Rechten, die beiden andern zur Linken des Herrn gestellt sind. Ueber dem Sternenkreise reicht aus den Wolken die Hand des himmlischen Vaters herunter, die ja stereotyp in der Höhe des Bogens steht, hier jedoch ohne den üblichen Kranz, sondern offen ausgestreckt ist, um an die Stimme aus der Wolke zu erinnern: „Dies ist mein geliebter Sohn, an welchem ich mein Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören“.

Das ist also eine in manigfacher Hinsicht transfigurirte Transfiguration; aber der Künstler hat seine Aufgabe in höchst genialer Weise meisterhaft gelöst. Mochte er sich unvermögend fühlen, den Herrn selber in seiner glorreichen und leuchtenden Verklärung wiederzugeben, so weiss er dafür den denkbar passendsten Ersatz zu finden in dem Prunkkreuze auf sternbesätem und mit reicher Bordure eingefassten Himmelsgrunde, und die beigefügten Legenden in griechischer und lateinischer Sprache, mit dem interessanten Zurückgreifen auf das damals antiquierte $\text{I}\times\Theta\Upsilon\text{C}$, weisen auf das deutlichste auf Christus selber hin. Vielleicht mag bei dem Entwurfe der Composition die Stelle Matth. 24, 30 vorgegeschwebt haben: *Et tunc parebit signum Filii hominis in coelo et videbunt Filium hominis venientem in nubibus coeli cum virtute multa et majestate*. Wie dem auch sein mag, mit dem Mosaik in S Apollinare in Classe hat die altchristliche Kunst in der Darstellung der Verklärung Christi ihre höchste und genialste Leistung geschaffen; alle ferneren Darstellungen fallen neben derselben tief ab, und wir müssen um ein ganzes Jahrtausend weiter auf Rafaels göttliche Transfiguratio schauen, um dem alten Meister einen würdigen Nebenbuhler an die Seite stellen zu können.

Um zunächst bei den Mosaiken zu bleiben, so vergehen anderthalbhundert Jahre, bis wir wieder einer Darstellung der Verklärung begegnen, und der rapide Verfall der Kunst in dieser Periode lässt uns zum Voraus eine nach Geist und Form wesentlich inferiore Leistung erwarten. Das unter Leo III. (795–816) geschaffene Mosaik in dem Bogen über der Apsis von S. Nereo und Achileo stellt in der Mitte Christus dar, bärtig, mit Kreuznimbus, in einer blauen Mandorla. Die Rechte ist ausgestreckt; in der Linken hält er eine Rolle. Die Hand aus der Wolke fehlt. Zur Rechten

des Herrn steht Elias mit weissem Haar und Bart, zur Linken der jugendliche und bartlose Moses mit einer Tafel in der Linken und die andere Hand nach Christus ausgestreckt; beide sind ohne Nimbus; alle Figuren tragen, wie der Herr, weisse Gewänder. Zu beiden Seiten der Mandorla ziehen sich Wolken hin.

Eine eigenthümliche Auffassung, welche die Transfiguratio in das himmlische Jerusalem translociert, begegnet uns auf dem unter Papst Paschalis (817—824) in S. Prassede ausgeführten Mosaik. Dort ist in dem obern breiten Streifen über der Apsis die himmlische Stadt abgebildet, darüber Christus, frei schwebend, ohne Mandorla mit Kreuznimbus, in der Linken eine Rolle, die Rechte vor der Brust zum Segen erhoben. Neben ihm steht je ein Engel; unterhalb sind die beiden hh. Schwestern Pudentiana und Praxedis und im Anschlusse an sie die zwölf Apostel abgebildet. Zu äusserst erscheinen über diesen links vom Beschauer Moses, bartlos, die Gesetzestafel haltend mit der Aufschrift LEGE, und in grauem Bart und Haar gegenüber Elias, die Hände im Mantel verhüllt. De Rossi in seinen *Musaici* vermuthet, dass auch Elias eine Tafel oder Schriftrolle gehalten habe mit der Aufschrift FEDE, für beide die Vulgärform statt LEX und FIDES.

Eine verwandte Darstellung bietet das unter demselben Papste in S. Maria in Domnica ausgeführte Mosaik. Auch dort sehen wir in dem breiten Streifen oberhalb der Apsis Christus in blauer Mandorla, mit Kreuznimbus, sitzend; neben ihm stehen je ein Engel und die zwölf Apostel. Die Hand aus der Höhe fehlt. Unten rechts und links in den Eckfeldern steht rechts vom Beschauer eine jugendliche, bartlose Figur, gegenüber ein älterer Mann mit vollem und dichtem, aber schwarzem Haar. Dass wir in diesen beiden nicht unbestimmt „Propheten“ zu erkennen haben, wie de Rossi sagt, sondern Moses und Elias, lehren die vorhin besprochenen Mosaiken.¹

¹ Das Mosaik in der Basilika von S. Marco aus der Zeit Gregors IV. (827 bis 844), an der Grenze des Kunstverfalls, hat unten in den Eckzwickeln Petrus und Paulus, aber in der Haltung des Moses und des Elias; der Sinn der beiden alttestamentlichen Gestalten ist nicht mehr verstanden gewesen. — Man könnte nach diesen Beispielen zu der Vermuthung geführt werden, dass auch schon auf dem Triumphbogen der Galla Placidia (425—450) in St. Paul mit dem von Strahlen umgebenen Brustbilde des Herrn oben, statt der beiden Apostelfürsten in den

Gehen wir zu den Elfenbeinschnitzereien über, so würden wir die älteste Darstellung der Transfiguratio auf der dem vierten Jahrhundert angehörenden Cista von Brescia vor uns haben, wenn die Deutung von Graeven und von älteren Archäologen, denen sich auch Merkle (R. Q. S. 1896, S. 203) anschliesst, die richtige wäre. Dort sind auf einem Felde zwei der ältern Kunst fremde Scenen dargestellt,¹ das Urtheil des Apostels Petrus über Ananias und Saphira, und die angebliche Transfiguratio. Die erstere Scene nimmt den weitaus grösseren Theil des Feldes ein, so dass die andere stark auf die linke Seite der Tafel gedrückt ist. Dort stehen drei Personen neben einander in gleicher Haltung, alle drei jugendlich und ohne Bart; zu der mittleren, die durch das lange Haar sich als Christusbild ausweist, reicht von links her eine grosse offene Hand aus Wolkenstreifen hinab. Zu Füssen der Gruppe ziehen sich Wellenlinien hin, die bei der Auffassung der Scene als Transfiguratio für Wolken gelten müssen, auf welchen Christus mit Moses und Elias steht. Die drei Apostel fehlen. — Hätten wir wirklich hier eine Verklärung Christi vor uns, so würde dieses Bild der erste, schülerhafte Versuch der Darstellung der Transfiguratio sein. Allein Garrucci hat wohl Recht, wenn er hier den Herrn mit den zwei Jüngern des Johannes sieht, die dem Erlöser nach seiner Taufe folgten (Joh. 1, 33 ff.). Die Hand oben und die Wellen des Jordan unten weisen auf die Stimme aus der Höhe und die eben empfangene Taufe hin.²

Im Britischen Museum befindet sich eine Elfenbeintafel (Graeven, Nr. 35), mit Christus aufrecht, schwebend in der Mandorla, jugendlich und mit leichtem Bart und langem Haar, in der Linken eine Rolle, die Rechte vor der Brust im Redegestus;

Zwickelfeldern unten ursprünglich die Repräsentanten des alten Bundes gestanden hätten. Beide Figuren sind, wie die Tafel 257 bei Garrucci lehrt und wie auch de Rossi in seinen Mosaici darthut, stark überarbeitet; sicherlich ist das Schwert bei Paulus spätere Zuthat. Allein die dem Papste Leo dem Grossen zugeschriebenen Tituli unter beiden Figuren lassen über die Apostelfürsten keinen Zweifel.

¹ Garrucci, Tav. 444, Graeven, Elfenbeinwerke, Taf. 12.

² Wenn man auch die Wellenlinien unten, analog den Streifen, aus welcher die Hand hervorragt, für Wolken halten will, so fehlen doch bei Moses und Elias die charakteristischen Besonderheiten, durch die sie auf anderen Werken erkenntlich sind. Die Evangelisten sagen aber auch gar nicht, dass die drei auf einer Wolke gestanden, und die Wolke, aus welcher die Stimme ertönte, ist dort zu suchen wo der Künstler die Hand als Sinnbild des Sprechens gestellt hat.

über ihm die Hand, ohne Kranz, die in die Mandorla hinein auf den Nimbus Christi hinabreicht. Neben dem Herrn stehen, jeder auf einem Berge, Moses und Elias, beide bärtig, aber der zur Linken jünger und mit langem Haar und mit einer Tafel in der Linken, während der andere ein Buch hält; beide strecken die Rechte zur Anrede nach dem Herrn aus. Unten kniet zur Rechten des Herrn Petrus auf Einem Knie und erhebt die rechte Hand im Redegestus; die beiden andern liegen, das Gesicht verhüllend, in Anbetung am Boden.

Auf einer Elfenbeintafel in der Bibliothek Barberini (d'Agincourt, Sculpt. XII, 24), steht der Herr in der Mandorla, bärtig, mit Heiligenschein, in der Linken eine Rolle, die Rechte vor der Brust zum Reden erhoben. Rechts von ihm steht der bärtige Elias, links der jugendliche, bartlose Moses, beide mit Heiligenschein und beide die Rechte nach Christus zur Anrede ausgestreckt. Zu den Füßen des Herrn sitzen, in Furcht zusammengekauert, die Apostel, indem sie ihre Hand zum Kopfe erheben, da ihre Augen die Fülle des Glanzes nicht ertragen können, der von dem Verklärten ausströmt.

Haben nach den bisher angeführten Beispielen die Künstler die Glorie der Verklärung am besten durch den mandelförmigen Hintergrund auszudrücken geglaubt, so macht eine Ausnahme die Transfiguration auf dem Paliotto zu Mailand in S. Ambrogio aus dem neunten Jahrhundert, wo auch sonst der Meister seine eigenen Wege geht. Hier ist der Herr nicht in eine Mandorla eingeschlossen, sondern lässt nach allen Seiten Strahlen von sich ausströmen. Er steht mit Moses und Elias auf einem Berge, an dessen Fuss die drei Apostel knien. Christus, bärtig und mit langem Haar, das Haupt von einem Kreuznimbus umgeben, hält in der Linken ein offenes Buch; die Rechte ist vor der Brust zum Sprechen erhoben. Nach vorne gebeugt stehen, in Ehrfurcht zum Heilande gewandt, Moses und Elias, mit Heiligenschein, beide ihre Hände zu ihm ausstreckend. Von den Aposteln hält der in der Mitte die linke Hand über die Augen; die Rechte ist zum Ausdruck des Staunens halb ausgestreckt; Johannes und Jacobus liegen in Anbetung auf den Knien. Die ganze Composition ist voll Leben.

Auch auf dem Paliotto von Palermo fehlt nach der mir vorliegenden Photographie die Mandorla; nur um das Haupt des Herrn

ist ein stark ausgeprägter Nimbus gelegt, während die übrigen fünf Personen keinen Nimbus haben. Der bärtige Elias steht auch hier rechts vom Herrn, gegenüber der jugendliche Moses mit der Tafel; alle drei stehen auf einem graden Linienstreifen, der wohl eine Wolke bezeichnen soll. Unterhalb erhebt der kniende Petrus seine Rechte zu Christus; die beiden andern Apostel liegen, das Gesicht abgewendet, am Boden.

Von untergegangenen Transfigurationsbildern erhalten wir Kunde zunächst aus dem durch den h. Ambrosius in einer Basilika zu Mailand ausgeführten biblischen Bildercyclus. Nur das Distichon ist uns aufbewahrt, welches die Darstellung erläuterte:

*Majestate sua rutilans sapientia vibrat
Discipulisque Duce[m] si possint cernere monstrat.¹*

Wahrscheinlich bezieht sich auf die von Papst Formosus (891–896) im Langschiff der Peterskirche ausgeführten biblischen Szenen, unter denen sich auch eine Transfiguratio fand, eine Notiz in einem Pariser Codex des 10. oder 11. Jahrhunderts, wo der Worte gedacht wird, die Petrus zum Herrn auf dem Berge der Verklärung sprach: *Si vis, faciamus hic tria tabernacula, tibi unum, Moysi unum et Eliae unum.*² Ein anderes Epigramm auf ein Transfigurationsbild findet sich bei Euchard von St. Gallen:

*Splendidus ante Petrum, Jacobum micat atque Johanem,
Pascha crucisque vias memorant Moyses et Elias.³*

Gehen wir nunmehr zur orientalischen Kunst über, so findet sich die älteste Darstellung in der syrischen Rabulas-Handschrift der Laurenziana zu Florenz, vor 586, aber leider stark beschädigt (Garrucci, Tav. 133, 1). Der dem Künstler zur Verfügung stehende beschränkte Raum zu beiden Seiten des Textes hat ihn hier, wie bei andern biblischen Szenen gezwungen, die Personen in zwei Gruppen zu theilen und links vom Beschauer die drei Apostel, rechts Christus mit Moses und Elias zu stellen. Diese Auflösung der Einheit der Scene nöthigt den Maler, die Apostel nicht an der Erde knien zu lassen, sondern sie, mit einem Berge im Hintergrunde,

¹ Vgl. Merkle, l. c. S. 214.

² De Rossi, Inscr. II, p. 242.

³ Steinmann, l. c. S. 61.

nebeneinander zu stellen, wobei der mittlere den Finger auf den Mund legt, erinnernd an Matth. 17, 9, Marcus 9, 9. Die Gruppe des Herrn mit den beiden alttestamentlichen Heiligen, die uns besonders interessieren würde, ist leider so beschädigt und verblichen, dass kaum noch die Umrisse des Herrn, dessen Haupt mit einem Nimbus umgeben ist, zu erkennen sind.

Die einzige grössere Darstellung der Transfiguratio bietet uns ein Apsismosaik des Marienklosters auf dem Sinai in der dortigen Catharina-Kapelle (Garrucci, Tav. 268). Da das Mosaik durch die Zeit schon ganz geschwärzt und zudem sehr ungünstig beleuchtet ist, so lassen sich bloss die Umrisse der Figuren constatieren, und auf die Detailzeichnung bei Garrucci ist kein Verlass. In durchaus historischer Auffassung erscheint in der Wölbung der Apsis Christus frei in der Mandorla mit einfachem Nimbus; neben ihm, mit ihren Namen bezeichnet, ohne Nimbus, zur Rechten Christi Elias, zur Linken Moses, beide die Hand zum Reden nach dem Herrn ausstreckend. Unten neben der Mandorla knien rechts und links Jacobus und Johannes, ohne Heiligenschein, die Arme voll Verwunderung erhoben; Petrus liegt in der Mitte zwischen ihnen zu Füssen des Herrn und verdeckt sein Gesicht mit beiden Händen. In der Bordüre steht oben statt der Hand aus der Wolke ein gleichschenkeliges Kreuz. — Was die Entstehung des Mosaiks betrifft, so hat schon Garrucci dargethan und Kraus in der R. E. 933 ihm nachgeschrieben, dass es erst nach Kaiser Justinian (527—565), höchstens gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, entstanden sein kann. Darnach wäre es ziemlich gleichzeitig mit dem ravennatischen Bilde; welchem von den beiden Künstlern die Palme zuerkannt werden muss, liegt auf der Hand.¹

¹ Es soll aber hier noch einer in der Hauptsache zutreffenden Bemerkung Steinmanns (l. c. S. 60) mit Rücksicht auf das Mosaik in Ravenna und das eben besprochene gedacht werden, dass nämlich die Verklärung Christi, so viel wir wissen, die einzige Scene aus der Geschichte Jesu auf Erden ist, die in altchristlicher Kunst im Abendlande (wohl auch im Morgenlande) für Apsis-Darstellungen verwandt wurde. Hier wurde, sobald man figürliche Darstellungen wählte, Christus mit seinen Heiligen in himmlischer Herrlichkeit geschildert, und da lag es allerdings nahe, dass auch die Verklärung des Herrn, in der der Heiland für Augenblicke wenigstens seiner irdischen Gestalt sich entäusserte, aus dem Rahmen der für den Schmuck des Allerheiligsten bestimmten Bilder nicht herausfiel. (Für spätere

Von jenem Mosaik ab müssen wir gleich ein halbes Jahrtausend überspringen, um weitere Darstellungen der Transfiguratio im Orient zu finden. Allerdings ist uns ja die orientalische Kunst noch vielfach ein verschlossenes Buch, das wir kaum aufgeschlagen und durchzublättern begonnen haben, und es braucht auch nur an die Zerstörung so vieler Monumente zur Zeit der Ikonoklasten erinnert zu werden, um im Morgenlande weit mehr als im Occident das Fehlen von Darstellungen unseres Gegenstandes erklärlich zu finden.¹

Auf dem alten Portal von St. Paul, das im Jahre 1070 in Constantinopel angefertigt worden ist, trägt die Darstellung die Unterschrift Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ (sic). Christus steht nicht in einer ovalen, sondern in einer kreisrunden Glorie, und von ihm gehen Strahlen aus, wodurch wir an das durch einen Querbalken gekreuzte constantinische Monogramm erinnert werden könnten, wenn das Monument nicht so jungen Ursprungs wäre. Die untere hasta reicht über den Kreis hinaus. Einen Heiligenschein um das Haupt, schwebt der Herr frei; die Linke ist ausgestreckt; die Rechte hält die Falten des Gewandes. Moses und Elias stehen auf dem Berge, beide die linke Hand nach Christus ausgestreckt. Von den Aposteln liegt der mittlere, auf den der verlängerte Strahl hinabsteigt, auf der Erde und verhüllt mit einem Tuche sein Gesicht; der Apostel zur Linken kniet, der zur Rechten steht; jener hat die rechte Hand auf das Knie gelegt und die andere in Verwunderung vor der Brust erhoben; dieser streckt die Linke nach dem auf den Boden liegenden Mitapostel aus. Alle drei haben keinen Heiligenschein.

Auf dem Berge Athos ist die Hauptkirche (Protaton) der Metamorphose oder Transfiguration geweiht; sie stammt aus dem 13. Jahrhundert. Darstellungen der Verklärung wiederholen sich in den Gemälden der dortigen Klosterkirche (Brockhaus, S. 217 f.) und gleichfalls in Handschriften (Brockhaus, S. 186 f., 226 f.). Brockhaus

Absiden-Darstellungen vergl. die in S. Maria nova [S. Francesca Romana], in S. Maria in Trastevere, in S. Maria maggiore u. a.; für den Orient vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, S. 61).

¹ Welch ein reicher Schmuck an Mosaiken und Fresken in den Kirchen Griechenlands, Thessaliens und Macedoniens der näheren Studien harret, lehrt die Aufzählung bei Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos, S. 2 f.

gibt in seinem Buche: Die Kunst in den Athosklöstern, auf Taf. 24 und Taf. 25 (vgl. S. 187 und 190) zwei Miniaturen etwa aus dem elften oder zwölften Jahrhundert mit der Verklärung Christi. Die erstere stellt uns den Heiland dar mit den beiden Heiligen des Alten Bundes innerhalb des kreisförmigen Glorienscheins oder der Sonne. Die drei Hauptgestalten sind von blauer Luft umflossen; Christus ist weiss gekleidet; goldene Strahlen gehen von ihm aus.¹ Christus, bärtig, mit Kreuznimbus, in der Linken eine Rolle, die Rechte vor der Brust im Gestus des Redens, neben ihm rechts und links die Sigla \overline{IC} und \overline{XC} , steht auf einem Berge, und in gleicher Höhe neben ihm erblicken wir zu seiner Rechten den greisenhaften Elias, links den jugendlich bartlosen Moses. Dieser hält in beiden Händen eine Tafel; jener streckt die Rechte zum Sprechen nach Christus aus; beide haben in Ehrfurcht das Haupt gesenkt. Die Hand aus der Höhe fehlt. An dem Abhange des Berges hat sich rechts der kniende Petrus erhoben und streckt die Rechte zum Reden nach dem Herrn aus; von den beiden andern Aposteln beugt der eine sich tief zur Erde und verhüllt sein Gesicht; der dritte wendet sich weg, weil er den Glanz des Glorienlichtes nicht ertragen kann; alle drei haben Heiligenschein. Im Hintergrunde stehen links drei, rechts vier Männer, jedoch ohne direkte Theilnahme an dem Vorgange auf dem Berge zu nehmen. Man könnte hier an die auf den Verklärungsbericht folgende Stelle (Marcus 9, 13) denken: *Et veniens ad discipulos suos vidit turbam magnam circa eos et scribas conquirentes cum eis*; allein dafür ist die Haltung der Leute zu

¹ Schäfer, l. c. S. 27: „Um die Verklärung darzustellen, zeigen die Griechen Christus in Mitten eines feurigen Rades, an welches sich Strahlen binden, die von dem Gottmenschen ausgehen, welcher den Mittelpunkt oder die Axenhöhlung dieses himmlischen Rades bildet“. Auch auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Chartres steht der Christus in der Verklärung in einem solchen Rade, eine Arbeit unter byzantinischen Einflüssen. Brockhaus, l. c. S. 125: „Bei der Verklärung Christi erscheint Christus auf dem Gipfel des Berges Thabor zwischen Moses und Elias, von hellem Licht umflossen. Seine weisse Gestalt sendet Lichtstrahlen aus. Die Apostel, welche ihn begleiteten, sehen die lichte Erscheinung und fallen bestürzt auf ihr Angesicht. In kleinen Figuren zeigen zwei Nebengruppen links den Aufstieg zum Berge, rechts den Abstieg. . . . Die drei verklärten Personen erscheinen nicht in blossen Gespräch, nicht gleichberechtigt; sondern den Vertretern von Gesetz und Prophetenthum ist eine untergeordnete, dienende Stellung gegenüber dem in ihrer Mitte zugewiesen. . . . Nur ausnahmsweise erscheint auch die Hand Gottes und weist der Maler den Engeln . . . die Rolle zu, Moses und Elias herbeizutragen“.

ruhig. Eine gewisse Parallele haben wir in der *Biblia pauperum* (Laib und Schwarz, Taf. 6), wo links von der Verklärung die drei Engel, die den Abraham besuchen, rechts die drei Jünglinge im Feuerofen mit Christus als Engel die Prototypen der Transfiguratio sind. Die richtige Erklärung aber ergibt sich aus der unten folgenden Schilderung des Malerbuches vom Berge Athos.

Das zweite Bild mit der Ueberschrift H METAMOP-
 $\text{\Phi}\omega\text{CIC TOY KY HMWN IY X Y}$ trägt auch oben die
 Inschrift $\text{H METAMOP}\phi\omega\text{CIC}$. Die drei Hauptpersonen
 sind von blauer Luft umgeben; von Christus geht ein weisser Licht-
 schein aus, der sechs Strahlenbüschel entsendet, von denen drei die
 zu Boden gefallenen Jünger treffen. Auch hier steht der Herr in
 einer Sonne zugleich mit den andern; aber während auf der vorhin
 besprochenen Miniatur die Sonne unten hinter der Bergspitze zurück-
 tritt, geht sie hier unter den Füßen der drei Personen hindurch, so
 dass diese als über der Erde schwebend erscheinen. Rechts vom
 Herrn erblicken wir den bärtigen Elias, links mit der Gesetzestafel den
 jugendlichen, bartlosen Moses; alle drei haben um das Haupt den
 Heiligenschein. Rechts und links neben der Sonne erhebt sich auf
 der Höhe des Berges ein Baum. — Von den drei Aposteln unten
 kniet der mittlere tief vornübergebeugt am Boden; der zur Rechten,
 Petrus, hebt seine Hand zum Herrn empor; der dritte wendet sich
 hinweg, indem er den rechten Arm zur Abwehr gegen den Sonnen-
 glanz der Verklärung ausstreckt.¹ Das britische Museum besitzt
 eine Triphychon, Gemälde aus dem 12. oder 13. Jahrh., mit der
 Darstellung der Verkündigung, der Tauf und der Verkärung (Dalton,
Catalogue of early christ. antiq. n. 9871). Letztere zeigt Christus
 in runder Gloria, mit der Inschrift IC und XC und der Ueberschrift
 $\text{H METAMOP}\phi\omega\text{CIC}$.

Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (Schäfer, Trier
 1855) liefert für die Darstellung der Metamorphose folgende Weisung:
 „Ein Berg mit drei Spitzen, und auf der mittleren Spitze steht

¹ Es mag noch erwähnt werden, dass auf der Thüre von St. Paul Taufe und
 Transfiguratio neben, auf dem Paliotto von Palermo auf ein und derselben Tafel
 übereinander stehen. Der Grund liegt in der Gleichheit des himmlischen Zeug-
 nisses.

Christus in weissem Gewande und segnet, und um ihn ist Licht mit Strahlen. Auf der rechten Seite hält Moses die Tafeln; auf der linken steht der Prophet Elias und bittet und schaut auf Christum. Unter Christus liegen Petrus, Jacobus und Johannes vor sich hin und schauen nach oben wie in Verückung. Im Hintergrunde ist auf der einen Seite des Berges wieder Christus mit den Aposteln, wie er mit ihnen hinaufgeht und auf die Spitze des Berges hinweist; auf der andern Seite gehen die Apostel wieder hinab, indem sie mit Furcht hinter sich schauen. Ihnen folgt Christus und segnet sie.“

Werfen wir noch einen Blick anf die ikonographischen Eigenthümlichkeiten in der Darstellung der Transfiguratio, so erscheint Christus hier durchgehends nicht jugendlich und bartlos, wie meistens bei den Wunderwirkungen, sondern in vollendetem Mannesalter, wie die alte Kunst den Herrn auch als Gesetzgeber auf dem Berge darstellt.

Moses steht gewöhnlich zur Linken des Herrn, in jugendlichem Alter und bartlos, mit einer Tafel in der Linken, Elias rechts als bärtiger Greis. Zu den Ausnahmen gehören das Mosaik zu Ravenna, wo bei der Figur rechts von Christus noch die Buchstaben *moiSES* erhalten sind, und das von S. Prassede, wo der Mann zur Rechten Christi eine Tafel mit dem Worte *LEGE* trägt. Dem entspricht die Stellung, welche die Apostelfürsten neben Christus einnehmen: Petrus, wie Moses, links Paulus, wie Elias, rechts. Für Moses hat die alte Kunst zwei Typen, einen jugendlichen, bartlosen, und einen älteren, männlichen mit Bart, wie sie ja auch für Christus diese beiden verschiedenen Typen hat.¹

Der Berg der Verklärung wird in reicher Anmuth, mit Bäumen und Blumen bedeckt, aufgefasst, soweit der Künstler Platz hatte, auch dieses Landschaftliche zur Darstellung zu bringen. So sehen wir es auf dem Mosaik von Ravenna, auf dem von S. Nereo

¹ Beide Typen für Moses finden sich neben einander auf ein und demselben Fresko in San Callisto in der sog. Capella delle pecorelle, Moses, der sich die Schuhe löst, jung und bartlos; wo er aber das Wasser aus dem Felsen schlägt, älter und bärtig. — Zu dem jugendlich unbärtigen Moses auf späteren byzantinischen Darstellungen vergl. Brockhaus, l. c. S. 215.

und Achileo und auf der an zweiter Stelle beschriebenen Miniatur vom Berge Athos.¹

Eine eingehendere Betrachtung erheischt der Glorienschein, der den Herrn umgibt, da über ihn in den Handbüchern der Archäologie sich eine Besprechung nicht findet. Nachweislich zuerst kommt derselbe auf den älteren Mosaiken im Langschiff von S. Maria maggiore vor, die wahrscheinlich aus der alten liberianischen Basilika, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, stammen. Bei der Erscheinung der drei Engel bei Abraham steht der mittlere in der Mandorla, die beiden andern ausserhalb derselben, so zwar, dass der zur Rechten von der Scheibe theilweise verdeckt wird. Alle drei Engel stehen auf einer Wolke, unter welcher die untere Spitze der Mandorla herausragt (Garrucci, Tav. 215, 3; vgl. de Rossi, Musaici). Eben daselbst (Garrucci, Tav. 220, 2), in der Scene, wo die Juden den Moses, Josue und Kaleb steinigen wollen, umschliesst bergend eine Mandorla, in welche oben aus einer Wolke die Hand Gottes hinabreicht, die Verfolgten: *Cumque clamaret omnis multitudo et lapidibus eos vellet opprimere, apparuit gloria Domini* (Num. XIII, 23).² In diesen beiden Scenen haben wir, wie man sieht, alle Elemente für die obere Gruppe der Transfiguratio, eine wichtige Instanz gegen die Bedenken, welche gegen die Annahme einer Verklärungsscene im Mailänder Bildercyclus schon für die Zeit des h. Ambrosius erhoben worden sind.³ Wir können hierher auch die Darstellung Christi auf der Thüre von S. Sabina aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts rechnen, wo der Herr in seiner himmlischen Glorie, aufrecht stehend, mit Nimbus um das Haupt, eine entfaltete Rolle in der Linken, die Rechte ausgestreckt, von einem runden Kranze umschlossen ist. — Auf dem Triumphbogen der Galla Placidia in St. Paul umgibt das Haupt des Herrn ein Nimbus, von welchem Strahlen ausgehen; hinter diese Strahlen legt sich eine, tiefer auf das Brustbild Christi hinabreichende Gloria

¹ So nahe es im Anschlusse an die Darstellung der Uebergabe der LEX an Petrus gelegen hätte, aus dem Verklärungsberge die vier Paradiesströme hervorzufliessen zu lassen, so ist das doch nirgendwo geschehen. Unsere Darstellungen sind ja auch durchweg alle rein historisch.

² *Gloria Domini* würde also der beste, biblisch begründete Terminus technicus für die Mandorla sein.

³ Vgl. Merkle, R. Q. S., S. 203.

aus mehreren Reifen, welche mit der Scheibe des Nimbus nicht concentrisch sind (Garrucci, Tav. 237, und de Rossi, *Musaici*). — Bei der Himmelfahrt Christi auf einem Gemälde der Unterkirche von S. Clemente aus der Zeit des Papstes Leo IV. um 850 halten vier Engel die Gloria, die den Herrn umschliesst.

Wenn die spätere Kunst die Seele Christi beim Besuche der Väter in der Vorhölle darstellt, umgibt sie dieselbe jedesmal mit der Mandorla, einen Nimbus um das Haupt. So in der Kapelle des h. Zeno in S. Prassede (um 820), auf zwei Gemälden in der Unterkirche von S. Clemente, auf dem Fragment eines Bildes in S. Giovanni e Paolo, in der ehemaligen Kapelle des Papstes Johannes VIII. in der alten Peterskirche, alle aus dem neunten oder zehnten Jahrhundert, auf einem Medaillon im Schatze zu Monza, auf einer der Säulen in S. Marco u. s. w.

In der orientalischen Kunst erscheint die Gloria im Rabulas-Codex der Laurenziana um 586, wo bei der Himmelfahrt Christus, den Nimbus um das Haupt, von derselben eingefasst ist. Dasselbe gilt von den Oelkrüglein aus Jerusalem im Schatze zu Monza, ziemlich aus derselben Zeit, in den Szenen der Himmelfahrt Christi und der Sendung des h. Geistes (Garrucci, Tav. 433, 8 und 10; 434, 2 und 3; 435, 1.), und von dem Bilde des jüngsten Gerichtes im Cosmas Indicopleustes der Vaticana aus dem siebenten Jahrhundert (Garrucci 153, 1). Eine Elfenbeintafel aus dem 9. Jahrhundert im brit. Museum (Dalton, 1 c. n. 299, Plate XI) stellt Christus in der Vorhölle dar, auf dem Regenbogen thronend, ein Suppedaneum unter den Füßen, in der Linken ein Buch, die Rechte ausgestreckt, mit Kreuznimbus um das Haupt, und um die ganze Erscheinung ein Oval. Auch auf den Darstellungen der *κοίμησις* der h. Jungfrau erscheint der göttliche Sohn in der Gloria.¹

Nicht ein ovaler, sondern ein kreisrunder Glorienschein umgibt den sitzenden Christus in dem zuletzt genannten Codex des Cosmas in der Vision des Ezechiel (Garrucci, Tav. 149, 1). Auch auf den Miniaturen des Athos steht der Herr in einer runden Aureola oder einer Sonne. Dieser ovale, resp. kreisrunde Glorienschein ist

¹ Als Variante mag es betrachtet werden, wenn zuweilen, wie in der Bibel von St. Paul zu Rom Fol. 115 (9. Jahrh.), sich in das Oval noch ein Doppeloval, eines über dem anderen, um die Figur des thronenden Christus legt.

in der occidentalischen, wie in der orientalischen Kunst die ausschliessliche Praerogative des verklärten und verherrlichten Heilandes; sie umgibt seine ganze Erscheinung, während ein eigener Nimbus auch noch um das Haupt gelegt ist. Die Farbe dieses Hintergrundes, von welchem die Figur des Herrn sich abhebt, ist auf Gemälden und Mosaiken verschieden, wobei die Epoche in Betracht kommt, aus welcher das Bild stammt.
