



# Unsichtbares sichtbar machen

Strategien zur Darstellung  
des überirdischen Raumes  
in der italienischen Malerei  
im 14. und 15. Jahrhundert

**Malena Rotter**



Rotter || Unsichtbares sichtbar machen



MALENA ROTTER

# Unsichtbares sichtbar machen

Strategien zur Darstellung des überirdischen Raumes  
in der italienischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert

Dissertationsschrift zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2021  
Siegelziffer D. 30

Die Drucklegung wurde durch ein Stipendium der Fonte Stiftung zur  
Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses gefördert.



F O N T E

Stiftung zur Förderung des  
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-  
Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlag-  
gestaltung unterliegt der Creative-Commons-  
Lizenz CC BY-ND 4.0.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Publiziert bei arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022

Die Online-Version dieser Publikation ist auf  
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-942-5  
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.942>

Text © Malena Rotter 2022

Layout/Satz: text plus form, Dresden

Umschlagabbildung: Maestro degli Angeli Ribelli *Engelsturz* Paris Musée  
du Louvre © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Franck Raux

ISBN 978-3-98501-049-3 (Hardcover)  
ISBN 978-3-98501-048-6 (PDF)

# INHALT

<b>Vorwort</b> . . . . .	7
<b>1 Einleitung</b> . . . . .	9
1.1 Themenvorstellung . . . . .	9
1.2 Einzelaspekte der Untersuchung; Forschungsstand . . . . .	17
1.3 Methodische und strukturelle Hinweise . . . . .	32
<b>2 Der überirdische Himmel – ideengeschichtliche Grundlagen</b> . . . . .	35
2.1 Der Himmel in der Bibel und apokryphen Texten . . . . .	37
2.2 Theologische Beiträge von der Patristik bis zur Scholastik . . . . .	40
2.3 Zum Verhältnis von Empyreum und Irdischem Paradies . . . . .	47
2.4 Visionsberichte, Jenseitsreisen . . . . .	52
2.5 Die Transferierung des theologischen Wissens in die Laienkultur . . . . .	63
2.6 Fazit nach Sichtung der theologischen Quellen . . . . .	74
<b>3 Der Himmel in der Wand- und Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert</b> . . . . .	77
3.1 Die Marienkrönung . . . . .	77
3.1.1 Die Marienkrönung im Florentiner Trecento – Grundlagenbildung . . . . .	80
3.1.2 Die Entwicklung des Thrones zur bildfüllenden Architektur . . . . .	95
3.1.3 Die Präsenz der Kosmosymbolik . . . . .	118
3.1.4 Goldener Tiefenraum und opakes Blau: Fra Angelicos Varianten der Marienkrönung . . . . .	148
3.2 Heilige, Selige und Engel – Bilder der Himmelsbewohner . . . . .	159

3.3	Der Sieneser Engelsturz aus dem Louvre – die kühnste Himmelskonstruktion des Trecento? . . . . .	212
3.4	Transfer zwischen den Sphären . . . . .	231
3.4.1	Die Himmelfahrt Mariens . . . . .	232
3.4.2	Die Aussendung Gabriels . . . . .	243
3.4.3	Der Traum des Hieronymus . . . . .	252
3.5	Einblicke vom Dies- ins Jenseits . . . . .	271
<b>4</b>	<b>Strategien der Bildgestaltung . . . . .</b>	<b>289</b>
4.1	Die Modi der Himmelsdarstellung . . . . .	292
4.2	Einzel motive des göttlichen Himmels . . . . .	300
<b>5</b>	<b>Ausblick . . . . .</b>	<b>303</b>
 <b>Anhang</b>		
	<b>Bibliographie . . . . .</b>	<b>317</b>
	Quellen . . . . .	317
	Literatur . . . . .	320
	<b>Abbildungsverzeichnis . . . . .</b>	<b>347</b>



# VORWORT

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Version meiner Dissertation am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main, die im März 2021 verteidigt wurde. Ganz herzlich bedanke ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans Aurenhammer, welcher mir stets mit höchster fachlicher Kompetenz zur Seite stand und mit konstruktiver Kritik das Voranschreiten und Gelingen dieser Arbeit begleitet hat. Ebenso bedanke ich mich bei Prof. Dr. Alessandro Nova, welcher das Zweitgutachten verfasst hat und mir durch ein Kurzzeitstipendium in seiner Abteilung am Kunsthistorischen Institut in Florenz eine besonders wertvolle Episode sowohl für meine Forschungsarbeit als auch meinen persönlichen Weg ermöglicht hat. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst sowie den Freunden und Förderern der Goethe-Universität danke ich für die Möglichkeit durch ein Stipendium die Arbeit vor Ort abschließen zu können. Außerdem bedanke ich mich bei den Kolleginnen und Kollegen sowohl in Florenz als auch in Frankfurt, die nicht nur im Rahmen von Kolloquien, mit ihren Einschätzungen und auch Kritik eine besondere Bereicherung waren. Mein großer Dank gilt hierbei meiner Kollegin Şirin Luisa Datli, die mir gerade während der Schlussphase des Manuskriptes helfend zur Seite stand.

Neben all den verschiedenen fachlichen Institutionen, die durch freundliche Kooperation zum Erfolg beigetragen haben, sind es meine Eltern, denen ich von Herzen für all die liebevolle Unterstützung über die Jahre danke. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.



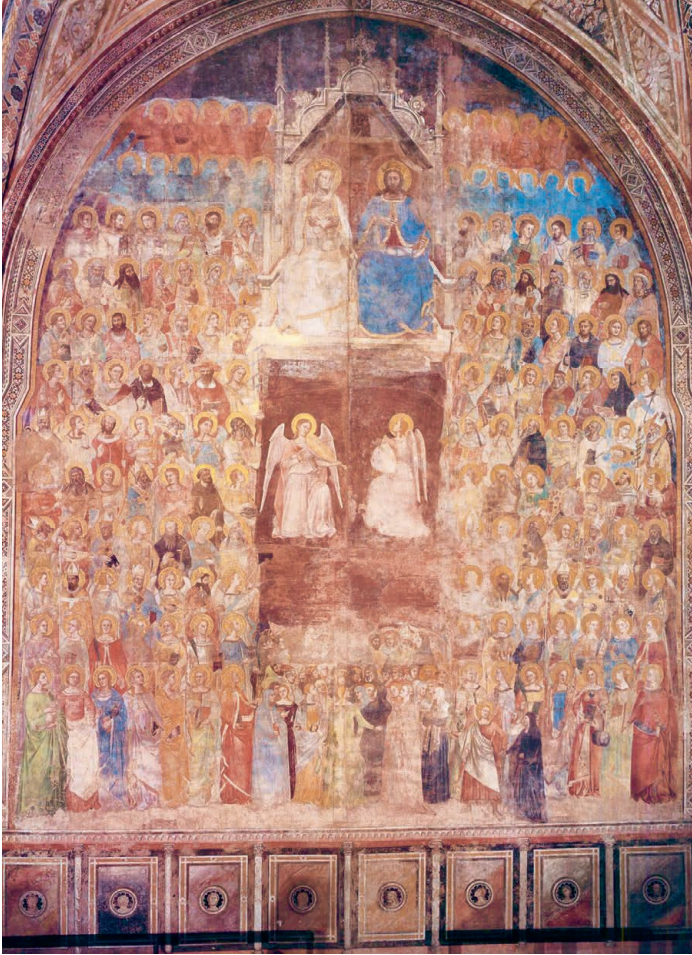
# 1 EINLEITUNG

## 1.1 Themenvorstellung

»All'alta fantasia qui mancò possa«  
(Dante Alighieri *Commedia* Paradiso 33)

Nicht nur dem Poeten Dante Alighieri versagt beim Anblick des göttlichen Himmels die Sprache: Ein definitives Bild vom Jenseits kann weder ein Literat, noch ein Künstler liefern. Doch zeigt die Fülle der sakralen Bilder im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit, dass dies mit Nichten ein Hinderungsgrund zur Darstellung des überirdischen Raumes war.

Wie divers die Himmelsbilder ausfallen zeigen auf den ersten Blick das *Paradies* Nardo di Cione in der Cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella in Florenz, der *Traum des Hieronymus* von Sano di Pietro, der sich heute im Louvre in Paris befindet, sowie eine *Marienkrönung* Fra Angelicos, heute in den Uffizien in Florenz (Abb. 1–3). Zeichnet sich Nardos Fresko beinahe gänzlich durch eine hierarchisch organisierte Figurenansammlung aus, so dominiert im *Traum des Hieronymus* eine leicht bizarr wirkende Architekturkulisse das Geschehen. Fra Angelico platziert die Krönungsszene dagegen auf einen leuchtenden Goldgrund, welcher von Wolken und der Anordnung der Figuren strukturiert ist. Trotz der völlig unterschiedlichen bildnerischen Mittel zeigen alle drei Bilder den gleichen Gegenstand: den göttlichen Himmel. Dieser stellte die Maler vor eine nicht leicht zu bewältigende Aufgabe, da es sich um einen nicht darstellbaren Gegenstand handelt, welcher dem menschlichen Auge bis zum Jüngsten Tag versagt bleibt. Bereits in der Betrachtung der drei genannten Beispiele wird allerdings deutlich, dass es zur Visualisierung der überirdischen Sphäre verschiedenste Strategien gab, die zur Lösung jener Darstellungsproblematik führten. Hierbei bestimmen im Falle der genannten Bildbeispiele Schlüsselbegriffe wie Figurenordnung, Architektur sowie Entmaterialisierung den Gesamteindruck.



**Abbildung 1** Nardo di Cione, Paradies, Florenz, Santa Maria Novella (Cappella Strozzi di Mantova), zit. nach Poeschke 2003, S. 346

Die vorliegende Untersuchung widmet sich daher systematisch den unterschiedlichen Möglichkeiten zur Darstellung des überirdischen Raumes, des transzendenten Himmels oder auch Emypreums, in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Der überirdische Himmel (*heaven*) ist dabei vom sichtbaren, natürlichen Himmel (*sky*) abzugrenzen, welcher einen Teil der irdischen Sphäre bildet. Das Emypreum ist ein komplizierter, wenngleich allgegenwärtiger Bildgegenstand der Malerei des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, welcher erstaunlicherweise bis heute nicht dezidiert monographisch behandelt wurde. Daher



Abbildung 2 Sano di Pietro, Traum des Hieronymus, Paris Musée du Louvre, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Hervé Lewandowski

werden hier exemplarisch Werkgruppen verschiedener Bildmotive, die den überirdischen Himmel darstellen, vorgestellt, um aus dieser Analyse heraus eine Systematik der Darstellungen aufzuzeigen.

Die Bilder des Himmels weisen verschiedene Modi der Gestaltung auf, die sich häufig mit Aspekten der theologischen Auseinandersetzung in Verbindung bringen lassen. Diese Modi sind dabei nicht auf einzelne Bildmotive beschränkt und ermöglichen so eine grundsätzliche Gruppierung der Himmelsbilder. Der gesamte, gesichtete Bildercorpus kann hier nicht vorgestellt werden, daher sollen anhand einer Auswahl von Werken exemplarisch sowohl Universalien als auch Singularitäten verdeutlicht werden. Der behandelte Zeitrahmen umfasst das 14. sowie die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine konkrete Begrenzung stellt natürlich eine Schwierigkeit – handelt es sich doch um keinen linearen und begrenzbaren Entwicklungszeitraum – jedoch auch ein methodisches Desiderat dar. So wurde sich in dieser Untersuchung für einen pragmatischen Schnitt um 1470 entschieden, nachdem zuvor auch Werke um 1500 in die Recherche und Analyse miteinbezogen wurden. So konnten auch phänomenologische Erkenntnisse aus der Bildbetrachtung diese Zäsur bekräftigen. Durch diese zeitliche Begrenzung werden Gesamtwerke der in der Untersuchung existentiellen Künstler nicht ›zerstückelt‹.



**Abbildung 3** Fra Angelico, Marienkrönung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi Gabinetto Fotografico

Dies gilt insbesondere für Filippo Lippi, dessen letzter Auftrag in Spoleto 1469 bereits auf eine erneute Wende verweist und so aber auch die Problematik eines Schnittes deutlich macht. Der Beginn beziehungsweise seine Festlegung ist an dieser Stelle einfacher zu formulieren: Das Jahr 1300 – beziehungsweise die Zeit um 1300 – gilt in der kunsthistorischen Forschung gemeinhin als Wendepunkt, durch welchen eine neue Art der Kunst begann sich zu etablieren. Neben Duccio ist es vor allem Giotto, der mit seinem Malerstil »die große Synthese des Go-

tischen mit dem Byzantinischen (...) vollzieht«, wie Panofsky es beschreibt,<sup>1</sup> und somit den Grundstein für künstlerische Tendenzen legt, die letztlich in der Renaissancemalerei und ihren Auseinandersetzungen mit Naturabbildung und perspektivischer Konstruktion münden sollen. Für Frank Büttner bildet diese »Revolution des Bildes« (durch Giotto dominiert) den Höhepunkt eines tiefgreifenden Wandels.<sup>2</sup> Wolfgang Kemp setzt vor allem den Aspekt der Erzählstruktur in Bildern in den Fokus des Umbruchs, welcher das »System der Malerei als Ganzes« betreffe. Durch Beziehungen zwischen verschiedenen Bildräumen werde ein narrativer Raum erschlossen, welcher »ein neues Kapitel in der Geschichte des Erzählens in Bildern« einläute.<sup>3</sup>

Nach diesem Meilenstein werden in kunstgeschichtlichen Beiträgen häufig die 1420er Jahre benannt, in denen besonders durch die Malerei Masaccios neue Impulse gegeben wurden. Diese werden aufs Engste mit der mathematischen Untersuchung der Perspektive durch zum Beispiel Filippo Brunelleschi in Verbindung gebracht.<sup>4</sup> Neben der Einführung der Perspektive in die Bilder sind zudem der Goldgrund und sein Verschwinden von besonderem Interesse. Hierbei lässt sich kein konkreter Zeitpunkt für einen Paradigmenwechsel festlegen, da diese Entwicklung keineswegs linear war. Dennoch wird ab Mitte des Quattrocento deutlich, dass sich die Maler ganz allgemein stärker an der Visualisierung eines natürlichen Hintergrundes orientierten – sei es durch Architektur, Vegetation oder den naturalistischen Himmel. Dies bezieht sich sowohl auf die Tafel- als auch auf die Wandmalerei und deren äquivalente Gestaltungsmechanismen.

Der göttliche Himmel bleibt auch dann vielgenutztes Bildthema, wenn Leon Battista Alberti eine Malerei des Sichtbaren postuliert und neue bildtheoretische Ansprüche stellt. So formuliert er in *De pictura*, Liber I, 2 wie folgt:

»Itaque principio novissime oportet punctum esse signum, ut ita loquar, quod minime queat in partes dividit. Signum hoc loco appello quicquid in superficie ita insit ut possit oculo conspici. Quae vero intuitum non recipiunt, solum imitari sudet pictor quae sub luce videantur.«<sup>5</sup>

1 Panofsky 1924/25 (4), S. 277.

2 Büttner 2013, S. 7.

3 Kemp 1996, S. 9. Kemp und Büttner 2013 stehen hier stellvertretend für eine umfangreiche Literatur zum Wandel der Malerei um 1300.

4 Vgl hierzu exemplarisch Wundram 1970, S. 60.

5 Alberti *De Pictura* (Ausgabe Schefer/Deswarte-Rosa) 1993, S. 74. Im Folgenden werden Zitate teils in der Übersetzung, teils in Originalsprache wiedergegeben, je nachdem, ob die Aussage oder die spezifische Begrifflichkeit für die Argumentation/Erklärung notwendig ist.

Dies steht im Kontrast zur jenseitigen, rein spirituellen Wahrnehmung, wie sie unter anderem der Kirchenvater Augustinus in *De civitate dei* (Buch 22, Kap. 29) beschreibt:

»Sed utrum videbunt et per oculos corporis cum eos apertos habebunt, inde quaestio est. Si enim tantum poterunt in corpore spiritali eo modo utique ipsi oculi etiam spiritalis quantum possunt isti quales nunc habemus, procul dubio per eos Deus videri non poterit. Longe itaque alterius erunt potentiae, si per eos videbitur incorporea illa natura quae non continetur loco sed ubique tota est.«<sup>6</sup>

Nicht des körperlichen Sehvorganges, jedoch der spirituellen Wahrnehmung bedarf es aber zur Erfassung der göttlichen Sphäre. Allerdings stellt sich die Frage, ob Alberti sich bei seinen Ausführungen überhaupt auf die Bilder des jenseitigen Himmels beziehungsweise auf religiöse Bildwerke im Allgemeinen bezieht. Wie Hans Aurenhammer in seinem Aufsatz zu Poetik und Allegorie in Albertis Malereitraktat betont, ist nämlich Giotto's *Navicella* das einzige sakrale Bild, welches im Text überhaupt auftaucht.<sup>7</sup> Festhalten lässt sich an dieser Stelle dennoch, dass der Anspruch an die Malerei, die sichtbare Natur abzubilden, ein wichtiger Aspekt, allerdings in Bezug auf die Himmelsbilder vielleicht nicht als elementar zu bewerten ist. Zwar sind die himmlischen Sphären nicht unter dem (irdischen) Licht sichtbar, doch handelt es sich dennoch um eine – nicht nur zu jener Zeit – Visualisierung des Wahrhaftigen. Allerdings kann sich in diesem Fall nicht auf bereits erfahrene Bilder in der unmittelbaren Umwelt berufen werden. Dieser Problematik setzen die Maler bildliche Referenzen aus der menschlichen Erfahrung entgegen, die für den Betrachter sozusagen Imaginationshilfen oder auch Platzhalter für die noch nicht begreifbare Gestalt darstellten. Gerade Fra Angelico zeigt, dass dabei Experimente mit perspektivischer Bildillusion adäquat eingebunden werden können. In der oben erwähnten *Marienkronung* in den Uffizien versteht er den Goldgrund durch Figurenanordnung und spezifische Behandlung der Oberfläche als Tiefenraum, in welchen er die Szene hineinsetzt. Die *Marienkronung* aus dem Louvre zeigt wiederum einen ganz anderen Umgang mit der Thematik und wird durch die steile Treppe und den daran orientierten Bildaufbau vor einem opaken blauen Hintergrund dominiert (Abb. 4).

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts wird immer deutlicher, dass sich die neugewonnenen Erkenntnisse der perspektivischen Bildillusion verfestigen und verbreiten und auch andere Darstellungsmerkmale, die nach dem Jahrhundert-

---

6 Augustinus *Civitate dei* (Ausgabe McAllen Green) 2014, S. 362.

7 Aurenhammer 2013, S. 54.





Abbildung 4 Fra Angelico, Marienkrönung, Paris Musée du Louvre, © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier

wechsel als *Novum* auftauchten, immer regelmäßiger adaptiert werden. An die Stelle von Persönlichkeiten wie Fra Angelico, deren Werke die Umbruchsphase dokumentierten und auf sehr unterschiedliche Weise den neuen Bildansprüchen Antworten zu liefern versuchten, trat eine neue Malergeneration, die bereits mit diesen ›Lösungen‹ aufgewachsen war und sich neuen Aufgaben und Herausforderungen stellte. In seinem Aufsatz zu *Ideal und Typus* in der *Renaissance* verdeutlicht Gombrich am Vergleich von Filippo Lippi und seinem naturalistischen Frauentypus und Sandro Botticellis Idealisierung der weiblichen Darstellung eine ähnliche Thematik.<sup>8</sup> Die Überwindung oder auch Überbietung der Natur tritt an die Stelle der ›bloßen‹ Nachahmung. So wird auch bei Gombrich deutlich, dass sich die ›Übergangskünstler‹ von der Nachfolgenergeneration zu Ende des 15. Jahrhunderts unterscheiden, die wiederum neue Themen und deren Gestaltungsfragen zu bewältigen hat. So war beispielsweise die Integrierung von Perspektive auf Goldgrund keine existente Problematik mehr. Der Goldgrund war weitestgehend abgelöst und die Künstler widmeten sich neuen Kompositionsfragen, wie der dramatischen Öffnung des Kirchenraumes mit Wolkenformationen zur Imagination des fernen Jenseitigen und Transzendenten. Diese neuen Impulse zu Ende des *Quattrocento* sollen in einem Ausblick angeschnitten werden, bilden aber nicht mehr Teil des im Fokus stehenden Phänomens der liminalen Darstellungsstrategien in Spätmittelalter und Frührenaissance.

Widmet man sich Jenseitsbildern im Allgemeinen, so stößt man unweigerlich auf die eindrucksvollen Darstellungen der Hölle, wie sie zum Beispiel in monumentalen Wandfresken zu finden sind. Die Hölle und ihre Verbildlichung erfreuten sich zwar wesentlich größerer Faszination – so beschreibt Dinzelbacher diese Höllenfurcht der Menschen sogar als »Kulturhebel«<sup>9</sup> – doch gibt es eben auch eine ganze Reihe verschiedener Bildthemen, die den überirdischen Himmel zeigen oder sich auf diesen berufen. Hierbei handelt es sich zum einen um Szenen, die sich konkret im Himmel abspielen, zum anderen kann die jenseitige Sphäre in Verbindung mit der diesseitigen dargestellt sein.

Darstellungen der Versammlung der Seligen und Engel sowie der Marienkrönung und des Traumes des Hieronymus bilden eindeutig Situationen im jenseitigen Himmel ab. Dies gilt ebenso für das selten auftauchende Thema der Aussendung Gabriels, welches meist in Zusammenhang mit Verkündigungsbildern steht. Der Engelsturz steht nicht immer in Verbindung mit der Abbildung der göttlichen Sphäre, da sich häufig auf die Darstellung des Kampfes der Engel – und insbeson-

---

8 Gombrich 1983. Gombrich geht es an dieser Stelle um die Kontroverse zweier unterschiedlicher Ziele der frühneuzeitlichen Malerei: die Idee des Ideals zum einen und das Postulat der naturalistischen Darstellung zum anderen.

9 Dinzelbacher 2010, S. 433.

dere auf die Figur des Erzengels Michael – fokussiert wurde. Allerdings zeigen einige Werke Himmel und Erde im Übergang oder auch im Kontrast zueinander und ähneln daher diesbezüglich den Bildern der Himmelfahrt. Ebenso gibt es Bilder mit Himmelsöffnungen, welche verschiedene Bildthemen umfassen. In diesen wird der Blick vom Diesseits ins Jenseits durch eine Öffnung im Bild integriert. Einige der Bildthemen können auch als eine Art ›narrative Themen‹ bezeichnet werden. Dies gilt zum Beispiel für die Marienkrönung, den Traum des Hieronymus oder auch die Aussendung Gabriels. Die Darstellung der Heiligen und Engel wiederum zelebriert den ewigen Gottesdienst im Himmel, welcher allerdings weder Anfang noch Ende hat, und steht damit in enger Verbindung zu Bildtraditionen wie der *Maestà*.<sup>10</sup> So ist nicht nur die zeitliche, sondern auch motivische Auswahl keine einfache.

Aus der Präsenz der religiösen Bildwerke in der zeitgenössischen Gesellschaft ergeben sich umfangreiche und diverse Kontexte der Werke. Die Untersuchung beinhaltet private sowie (teil)öffentliche Arbeiten, welchen jeweils unterschiedliche Voraussetzungen zugrundeliegen. Ebenso fordern die verschiedenen Medien adäquate visuelle Mittel: Eine kleinformatige Holztafel und die Ausmalung einer Kuppel können kaum mit gleichen Bildinventionen gestaltet werden. Diesen Aspekten wird sich wiederkehrend und für das jeweilige Beispiel mit der entsprechenden Intensität gewidmet.

## 1.2 Einzelaspekte der Untersuchung; Forschungsstand

Aus der Beschäftigung mit der Thematik heraus ergeben sich einige Einzelaspekte, die für die Untersuchung der Himmelsbilder im 14. und 15. Jahrhundert eine besondere Relevanz haben. Diese werden hier kurz erläutert und diese Struktur begleitend der Forschungsstand dargelegt und kommentiert. Da sich die Beiträge häufig sekundär oder indirekt mit dem Thema der Himmelsdarstellung beschäftigen, soll an dieser Stelle ein Überblick der verschiedenen Ansätze und Thesen geliefert werden. Einige spezifische Aspekte, auch in kleineren Artikeln, werden hervorgehoben, sofern sie für diese Untersuchung zielführend waren.

Obwohl im 14. und 15. Jahrhundert der überirdische Himmel und seine Visualisierung ein zentrales Thema sind, hat sich die kunsthistorische Forschung bisher nur unzureichend damit beschäftigt. Auch das Phänomen des Verschwindens des

---

10 Dieses von Duccio 1308–11 für den Hochaltar des Domes in Siena entwickelte und von Simone Martini in der *Sala del Mappamondo* im Palazzo Pubblico weiterentwickelte Bildmotiv zeigt die thronende Madonna mit Kind inmitten von Heiligen und Engeln.

Goldgrundes und die Frage nach seinen gestalterischen Nachfolgern wurden zwar in verschiedenen Texten erwähnt, aber zumeist nur sekundär behandelt. Wenn der überirdische Himmel im Fokus steht, wird dieser häufig als Teil einer Geographie des Jenseits (Himmel, Hölle, Fegefeuer) abgehandelt. In diesem Kontext stehen vor allem Paradiesbilder der deutschen und niederländischen spätmittelalterlichen Malerei im Vordergrund.<sup>11</sup> Bildthemen wie die Marienkrönung oder auch der Engelsturz, in denen explizit der göttliche Himmel und seine überirdischen Bewohner dargestellt werden, fehlen in diesen Publikationen.

### Der überirdische Himmel

Bilder des göttlichen Himmels weisen keine Homogenität auf. Dies lässt sich unter anderem darauf zurückführen, dass auch die christliche Theologie den Himmel nicht einheitlich definiert. Zudem waren es nicht nur theologische Texte, die die Gestaltung beeinflusst haben, wie das Beispiel von Dantes *Commedia* deutlich zeigt. Dass jedoch die Gedanken an das Jenseits die Gläubigen in besonderem Maße beschäftigten und die Frage nach der Gestalt desselben von großem Interesse war, zeigt sich bereits in frühen theologischen Schriften wie bei Augustinus. Den *caelum caeli* stellt er hierbei *caelum* und *terra* als nicht körperliche Sphäre gegenüber (Buch 12, Kap. 2).<sup>12</sup>

Dass aber Bilder des göttlichen Himmels mit irdischen Elementen – wenn auch unzulänglich – bestückt werden, dafür bringt sogar Pseudo-Dionysius Areopagita Verständnis auf:

»Denn dafür, daß mit Recht Bilder des Bildlosen entworfen, Gestalten vor das Gestaltlose gesetzt werden, für solche Behauptungen muß man nicht die Ursache allein in den Verhältnissen unserer Natur suchen, die sich freilich nicht unmittelbar zu geistiger Anschauung des Unendlichen zu erheben vermag.«<sup>13</sup>

Irdische Bilder seien seiner Meinung nach notwendig, um dem menschlichen Geist die Möglichkeit zu geben sich auf das Überirdische wenigstens in geringem Maße vorzubereiten.<sup>14</sup>

Der christliche Schöpfungsgedanke beinhaltet von Grund auf die Existenz eines Dies- und eines Jenseits. Zudem ist der Diskurs über die Schöpfung laut Reudenbach stets »zweigleisig«, da er sie einerseits als physikalisches Phänomen

11 Vgl. z. B. Ausst.kat. Zürich 1994.

12 Augustinus *Confessiones* (Ausgabe Hammond) 2016, S. 260.

13 Areopagita *Hierarchien* (Ausgabe Tritsch) 1995, S. 102.

14 Ebd., S. 100–106.

und andererseits als theologisch-heilsgeschichtlich reflektiert. Dies habe besondere Auswirkungen auf die Darstellungsgeschichte des Jenseits, weniger in Bezug auf die Ikonographie, als auf die Bildstruktur und Bildsprache: »Durch die Bibeldarstellungen vom Thronen über der Erde oder dem Sitzen auf dem Regenbogen legitimiert, finden auch Motive aus dem erfahrbaren Kosmos Eingang in diesen göttlichen Raum.«<sup>15</sup>

Bei einer Untersuchung der Visualisierungsmechanismen sollte auch die Trennung von Paradiesgarten und göttlichem Himmel Beachtung finden. Zwar wurden dem göttlichen Himmel immer wieder ähnliche Charakteristika zugesprochen wie dem irdischen Paradies (besondere Freuden, Nichtexistenz von Leiden oder Bedürfnissen), doch bezeichnet letzteres einen Ort, der zwar verloren, aber trotzdem auf der Erde zu finden ist. Den Paradiesgarten mit seiner ausgeprägten Flora und Fauna verortete man »im Osten« oder auch »am Rande der Welt«,<sup>16</sup> wo er bis zum Ende des 15. Jahrhunderts auf den Weltkarten (*mappae mundi*) zu finden war.<sup>17</sup> Dies unterscheidet sich aus theoretisch-theologischer Perspektive also signifikant vom ›Himmel‹ als jenseitig gelegener göttlicher Sphäre. Dies heißt allerdings nicht, dass nicht auch das irdische Paradies im Sinne einer Metapher für den menschlichen Sehnsuchtsort Eingang finden kann. Auch wenn manche Beiträge auf den ersten Blick die Darstellung offenbar differenziert untersuchen, so zeigt sich bei der Lektüre, zum Beispiel von Robert Hughes »Heaven and hell in Western art« von 1968, dass der explizit ›göttliche‹ Himmel nur einen kleinen Teil der Untersuchung einnimmt.<sup>18</sup> Die paradiesischen Gartenlandschaften und auch die Hölle scheinen in diesem Kontext stets mehr Aufmerksamkeit erhalten zu haben. Ist die abstrakter definierte, göttliche Sphäre Hauptgegenstand, so werden vor allem Teilaspekte analysiert, wie bei Jane Meredith Gill in ihrer Veröffentlichung von 2014. Diese befasst sich mit der Darstellung der Engelshierarchien in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Italien.<sup>19</sup> Der übergeordneten Frage bezüglich der Visualisierung der gesamten Sphäre wird nicht nachgegangen.

Alessandra Themelys Arbeit von 2010 »Ricerche sulla raffigurazione dell'Empireo« behandelt nicht konkret die Darstellung des Emyreums, sondern fokussiert die Darstellung Christi und der Engelshierarchien in konzentrischer Kreisform.<sup>20</sup> Hierbei stellt sie exemplarisch drei Kapellenfresken aus der ersten Hälfte

---

15 Reudenbach 1997, S. 628–633. Reudenbach bezieht sich hier auf Off 4.

16 Kessler 2014, S. 42.

17 Scafì 2006, S. 258.

18 Hughes 1968.

19 Gill 2014.

20 Themelly 2010.

des 15. Jahrhunderts vor.<sup>21</sup> Die Darstellungen der himmlischen Hierarchien seien in diesen Beispielen politisch motivierte Projektionen der Kirche, womit sie sich an der Interpretation Dionysius Areopagitas orientiert. Grundsätzlich scheinen bei den Fallstudien allerdings verstärkt Stil- und Zuschreibungsfragen im Fokus zu stehen. Auch im zweiten Teil des Buches, welcher sich den theoretischen Grundlagen widmen soll, werden vor allem die Hierarchien der Engel näher beleuchtet, wohingegen das Empyreum mehr ergänzend dazu erwähnt wird. Konkret mit der Verortungsfrage des göttlichen Himmels und der sich verändernden Verwendung von Goldgrund hingegen befasst sich Christian Hecht in seiner Publikation von 2003. Seine Ergebnisse hierzu dienen einer Untersuchung der Entwicklungsgeschichte der Glorie. Die Gloriendarstellung sei gleichzusetzen mit einer Darstellung des übernatürlichen Himmels.<sup>22</sup> Dieser werde im Mittelalter in vielen Fällen durch den Goldgrund repräsentiert, welcher als »himmlisches Licht verstanden« worden sei und mit der Zeit allerdings kein adäquates Gestaltungsmittel mehr für sakrale Bilder geliefert habe.<sup>23</sup> Das barocke Glorienlicht, so Hecht, übernehme letztlich die Funktion des Goldgrundes, die »übernatürliche Relevanz eines Geschehens« hervorzuheben.<sup>24</sup> Allerdings handelt es sich beim Lichtphänomen nur um ein Charakteristikum des göttlichen Himmels, welches in Hechts Untersuchung im Fokus liegt und die Argumentationsgrundlage für seine Entwicklungsgeschichte vom »Goldgrund zum Lichtgrund«<sup>25</sup> bildet.

Andere Disziplinen wie die Kultur-, Literatur- oder Geschichtswissenschaften befassen sich ebenfalls mit der Himmelsthematik, setzen aber ihre Schwerpunkte, ihrer jeweiligen Fachrichtung entsprechend, anders. Kulturgeschichtliche Veröffentlichungen wie jene von Bernhard Lang und Colleen McDannell aus dem Jahre 1990 widmen sich intensiv in grob chronologischer Reihenfolge den unterschiedlichen Konzepten des Himmels, die bildliche Darstellung wird aber beinahe gänzlich außer Acht gelassen.<sup>26</sup> Herbert Vorgrimmler bemerkt in seiner »Geschichte des Paradieses und des Himmels«, dass es für den Himmel, da er nur »religiöse Metapher« und kein »geographische[r] oder kosmische[r] Ort« sei, auch keine »gültigen Darstellungen« in der Kunst gäbe.<sup>27</sup>

---

21 Hierbei handelt es sich um ein Fresko in der SS. Annunziata in Riofreddo, die Cappella degli Angeli im Kloster Santa Scolastica in Subiaco sowie eine heute nicht mehr existierende Darstellung in San Clemente in Rom.

22 Hecht 2003, S. 34.

23 Ebd., S. 71, 75 f.

24 Ebd., S. 144.

25 Ebd., S. 154.

26 Lang/McDannell 1990.

27 Vorgrimmler 2008, S. 12.

Der 1994 von Clifford Davidson herausgebrachte Sammelband »Iconography of heaven« befasst sich interdisziplinär mit Merkmalen des mittelalterlichen Himmels und ihrer Repräsentation in Kunst und Theater.<sup>28</sup> In Anknüpfung an eine zuvor erschienene Ikonographie der Hölle werden in diesem Buch neben Fragen zur hierarchischen Organisation des Himmels beziehungsweise seiner Bevölkerung (Neun Engelsordnungen) ebenso jene zur Musik oder auch zum Duft des Himmels behandelt. Bilder des Himmels werden allerdings nur in Bezug auf Darstellungen des Paradiesgartens untersucht, wodurch die hier interessierende Thematik der Visualisierung des transzendenten Himmels und sein Verhältnis zum Paradiesgarten ausgeblendet bleiben. Ähnliches gilt für Jan Swango Emersons und Hugh Feiss »Imagining heaven in the Middle Ages« aus dem Jahr 2000.<sup>29</sup> Diese Publikation beschäftigt sich mit mittelalterlichen Theorien beziehungsweise Vorstellungen des Himmels. Hierbei stehen aber vor allem zeitgenössische Textquellen und nicht die bildlichen Formulierungen im Vordergrund. Ein weiterer Sammelband »Bilder des Himmels«, herausgegeben von Klaus Berger, stellt umfangreich die religiöse Konzeption des Himmels vor und widmet sich in diesem Zuge auch einigen Beispielen der bildenden Kunst.<sup>30</sup> Eine Verbindung zwischen religiösen Vorstellungen und malerischer Praxis in Bildwerken findet sich ebenfalls in dem von Friedrich Möbius 1995 herausgegebenen Buch »Der Himmel über der Erde. Kosmosymbolik in mittelalterlicher Kunst«. Wie im Titel schon beschrieben, setzt sich diese Publikation mit der Kunst vor der Renaissance auseinander und hat ebenso die religiöse/theologische wie die naturwissenschaftliche Untersuchung des Himmels zum Thema. Diese Unterscheidung verdeutlicht Möbius anschaulich, indem er auf die englischen Begriffe *sky*, den »meßbaren, wissenschaftlich beschreibbaren, nutz- und erklärbaren Raum, in den die Geräte der Menschen immer tiefer eindringen«, und *heaven*, »den Raum der Gnade und der Hoffnung, der erfüllt ist von ewigem Licht«<sup>31</sup>, verweist.

Der von Alessandro Scafi herausgegebene Sammelband »The cosmography of Paradise. The other world from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe« von 2016 verdeutlicht die Christianisierung des Paradiesbegriffes und liefert einen guten Überblick über die nicht- beziehungsweise vorchristlichen Grundlagen.<sup>32</sup> Der Aufsatz von Rudolf Simek in diesem Band fasst die drei Varianten der Paradieskonzeption zusammen, welche sich in der Patristik herausbildeten und bis zum Mittelalter angereichert und weiterentwickelt wurden: das Paradies als Ort der

---

28 Davidson 1994.

29 Swango Emerson/Feiss 2000.

30 Berger 2006.

31 Möbius 1995, S. 9.

32 Scafi 2016.

Erschaffung und des Falls des Menschen, das Paradies als Ort »of the future promise« – hierzu zählt er die Unterscheidung in körperlich und spirituell – und das Paradies als Wohnort der Seligen nach dem Jüngsten Gericht.<sup>33</sup>

Diese teils kunst- teils kulturgeschichtlichen Beiträge liefern entweder umfangreiche Überblickswerke zum Himmel und seiner konzeptionellen Entwicklungsgeschichte im Allgemeinen, wie Lang und McDannell, oder fokussieren sich in den Untersuchungen auf ausgewählte Spezifika, wie es beispielsweise bei Themelly und den kunstgeschichtlichen Beiträgen allgemein der Fall ist. Bezogen auf die Bildwelt fehlt eine breit angelegte, vergleichende Studie, welche die Einzelphänomene in Beziehung zueinander setzt.

Eine weitere Zugangsmöglichkeit und spezifische Beiträge zur Thematik ›Himmel‹ beziehungsweise ›Jenseits‹ im italienischen Spätmittelalter und der Frührenaissance bietet die Dante-Forschung. Allerdings fokussieren sich die Autoren insbesondere auch hier auf das Purgatorium und die Hölle. Ein früher Beitrag Rudolf Palgens befasst sich speziell mit dem dritten Teil der *Commedia* und beschreibt die Kosmographie Dantes, wohingegen Wolfgang Augustyn Dantes Verbindung zur Bildtradition des Himmlischen Jerusalems untersucht.<sup>34</sup> Der Aufsatz ist Teil des Dante-Jahrbuches von 2009, welches sich allgemein den ›Paradiesen der Dante-Zeit‹ widmet.<sup>35</sup> Neben Untersuchungen der textlichen Darstellung des *Paradiso* ergänzen die Publikationen zur Illustration der *Commedia* diesen Aspekt. Überblickswerke wie jene von Brieger, Meiss und Singleton oder Ponchia werden von spezialisierten Monographien zu bestimmtem Codices ergänzt.<sup>36</sup>

Einen interessanten Beitrag zum Verständnis des Emyreums sowie des dahinterstehenden Konzeptes liefert der Philologe Gregor Maurach 1968 mit seiner Begriffsgeschichte desselben. Der Ursprung für den späteren christlichen Raum lieferte die Idee eines Feuerhimmels bereits in vorchristlicher Zeit. Maurach beschreibt detailliert den langen Weg bis zur Anerkennung des Emyreums innerhalb der christlichen Tradition. Im geozentrischen Weltbild fand es seinen Platz außerhalb der konzentrisch angeordneten Himmelsphären. Die wichtigsten Grundelemente des Emyreums seien Licht, Ruhe, Unsichtbarkeit und Feuer, wobei Feuer nicht im Sinne von »Glut (ardor)«, sondern »Glanz (splendor)« zu verstehen sei.<sup>37</sup> Da dieser Raum aufgrund seiner Differenzierung von der irdischen

---

33 Simek 2016, S. 201.

34 Palgen 1940. Augustyn 2008.

35 Die Publikationen stehen stellvertretend für einen umfangreichen Bestand an Literatur. An dieser Stelle sei zudem noch ganz allgemein auf die *Enciclopedia Dantesca* zur Konsultation, auch für weiterführende Literatur, verwiesen.

36 Brieger/Meiss/Singleton 1969. Ponchia 2015, z. B. Stolte 1998.

37 Maurach 1968, S. 2, 14.



Schöpfung nicht aus den gleichen vier Elementen bestehen kann, stellte man sich ein weiteres, edleres Element vor, die Quintessenz, aus welcher er bestünde.<sup>38</sup>

Ebenfalls elementar für die Beschäftigung mit dem überirdischen Himmel sind die Visionsberichte und die dazugehörige Sekundärliteratur. Hierbei sei insbesondere auf Peter Dinzeltacher verwiesen, dessen verschiedene Publikationen zu Visionen und dem Jenseits sowohl einen guten Überblick über die Materie liefern als auch für speziellere Aspekte, wie der Verbildlichung, von großem Nutzen sind.<sup>39</sup> David Ganz, der sich ebenfalls wiederkehrend mit der Thematik befasst, formuliert treffend die Besonderheit der Visionsdarstellung in der Bildkunst: »Im Vordergrund steht der Stellenwert des Sehens im Austausch von Mensch und Transzendenz, steht die visuelle Erkenntnisfähigkeit des Menschen im Hinblick auf Gott und sein Offenbarungshandeln, steht die Rolle von Bildern als Vermittlungsinstanz in diesen Prozessen.«<sup>40</sup>

### **Problematik der Darstellbarkeit**

Die Frage nach der Darstellung – und nicht nur dieser, sondern der Wahrnehmung generell – Gottes sowie des Göttlichen war für die christliche Religion stets eine präsente und nicht einfach zu klärende Thematik. Im Alten Testament wird die Schau Gottes als etwas Bedrohliches, für das menschliche Auge nicht zu Fassendes charakterisiert. Dieser Furcht tritt allerdings die natürliche Sehnsucht des Menschen entgegen, den Abstand zu Gott »durch die sinnliche Verbindung des Sehens zu verringern«<sup>41</sup>.

Aber nicht nur die Visualisierung des Göttlichen, sondern die Funktion und Präsenz religiöser Bildwerke wurde stets rege diskutiert. Diese Jahrhunderte andauernde Debatte setzte lange vor der Reformationszeit ein und betraf, wie Belting herausstellt, nicht nur die Frage nach der Bildertradition zur Frühzeit der Kirche im Sinne der Legitimation durch zeitlich andauernde Präsenz, sondern auch die »Kontroverse um die wahre Spiritualität«.<sup>42</sup> Die Angst, den Bildern selbst könne eine ›Heiligkeit‹ oder ein Kult, gleich einer Götze, zugeschrieben werden, begleitete die Debatten. So wurde versucht die Lösung im dahinterstehenden Konzept zu sehen: Nicht die Bilder seien Objekt der Anbetung, sondern nur Vermittler zwischen Heiligen und Gemeinde. Die zeitgenössischen theologischen Quellen widmen sich zwar solchen didaktischen Werten der Sakralkunst, wohingegen künstlerische oder ästhetische Dimensionen zumeist außer Acht gelassen werden.

---

38 Lang und McDannell 1990, S. 121.

39 Dinzeltacher 1981 oder auch Dinzeltacher 2002.

40 Ganz 2008, S. 10.

41 Mayer 1953, S. 208.

42 Belting 1990, S. 11 f.

Die Betonung der Unsichtbarkeit des Göttlichen findet sich durch die Jahrhunderte hinweg in religiösen Texten, etwa beim Kirchenvater Augustinus. In seinen *Bekenntnissen* beschäftigt er sich immer wieder mit der Gegenüberstellung von sichtbar und unsichtbar sowie körperlich und nichtkörperlich, um den Gegensatz von Göttlichem und Irdischem zu verdeutlichen (Buch 7, Kap. 1 sowie Kap. 5).<sup>43</sup> Hartmann Tyrell beschreibt diese Systematik als kennzeichnend für den religiösen Diskurs, welcher sich des »Negativpotenzials der Sprache bedient« und somit die religiöse Wirklichkeit gegen das »Reich der Sinne« aufbaut.<sup>44</sup>

Die Schwellenposition der religiösen Bilder und Altarbilder im Speziellen ist ein von der kunsthistorischen Forschung weit bearbeitetes Feld. Die bildlichen Ausformulierungen werden in diesem Kontext häufig mit zeitgenössischen Praktiken, die konkret am Bild stattfinden verbunden. Dies gilt nicht nur für die wundertätigen Bilder, denen besondere Kultpraxis entgegengebracht wurde, sondern auch für religiöse Bilder, die im Alltag der Personen zugegen waren.<sup>45</sup> Die Wichtigkeit, welche die Bilder aufgrund ihrer Einbindung in die Laienpraxis erhielten, wurde vom Klerus missbilligend betrachtet: Nicht die Bilder sollten Macht über die Gläubigen haben, sondern die kirchliche Institution in exponierter Position auftreten.

Klaus Krüger untersucht in verschiedenen Beiträgen die Position der Bilder zwischen Dies- und Jenseits sowie Aspekten ihres transzendenten Charakters. In »Das Bild als Schleier des Unsichtbaren« widmet er sich prinzipiell der Frage, inwieweit sich die immaterielle, jenseitige Welt durch Bilder darstellen lässt. Neben der Funktion des Bildes als Medium transzendenter Inhalte beschreibt Krüger zudem die Diskrepanz zwischen dem Verständnis von Bildillusion durch bruchlose Übergänge nach Alberti und der Darstellung überirdischer Orte und deren Personal. Religiöse Bilder zielen nach Krüger durch zum Beispiel die Betonung ihrer Materialität auf einen Bruch mit der Wirklichkeit. Diese »produktive Spannung« sei in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts gezielt eingesetzt worden, wodurch die Bilder ihre »Scheinhaftigkeit« selbst reflektierten.<sup>46</sup> Daran anschließend geht Krüger in seiner neueren Publikation dem Aspekt der Liminalität religiöser Bilder nach, welche sich aufgrund ihrer Vermittlerrolle zwischen Dies- und Jenseits stets in jenem Schwellenzustand befänden.<sup>47</sup> Die Visualisierung, im Sinne der Gestaltung des göttlichen Himmels im Speziellen, ist nicht im Fokus der Betrachtung.

43 Augustinus *Confessiones* (Ausgabe Hammond) 2014, S. 292, 304. Hierzu im Detail Kapitel 2.2.

44 Tyrell 2002, S. 54.

45 Hierzu insbesondere Holmes 2013, die sich auch in anderen Publikationen dezidiert mit der Thematik auseinandersetzt.

46 Krüger 2001, S. 29 ff.

47 Krüger 2018.

tung, vielmehr geht es ihm um das besondere Verhältnis religiöser Bilder vom Dies- zum Jenseits sowie zum Rezipienten. Das Motiv der Wolke spiele in der Vermittlung eine wichtige Rolle, da sie »teils der terrestrischen, empirisch-sinnlichen Welt und teils jener dortigen, unendlichen des Himmels« zugehörig sei und so als »mediale Instanz« fungiere.<sup>48</sup> Während Krüger sich vor allem auf ideelle Konzepte fokussiert, widmet sich die vorliegende Untersuchung den konkreten Visualisierungsstrategien im Bild und erarbeitet eine Art Katalog der Mechanismen.

Der Sammelband von David Ganz und Thomas Lentes umfasst ebenfalls die Thematik der Bildwerdung des Unsichtbaren in Bezug auf Religiosität der Vormoderne. Die Beiträge umfassen hierbei verschiedene Bereiche, die von der Wolke als Medium bis hin zur Funktion von Darstellungen der Sternbilder im Mittelalter reichen, und somit nicht auf den übernatürlichen Himmel beschränkt sind.<sup>49</sup> Der Darstellungsproblematik widmen sich verschiedene weitere Autoren, wenn zum Teil auch nur als Nebenaspekt oder Exkurs. Dies zeigt sich deutlich in Publikationen zur Thematik des Gottesbildes, für welches Ähnliches wie für die Visualisierung des Himmels gilt. So formuliert Moshe Barasch die Sichtbarmachung des Unsichtbaren als »kontinuierliche Tendenz« in der »Geschichte der menschlichen Vorstellungskraft«. Das Geheimnisvolle werde sich so zugänglich gemacht, wodurch sich sein Inhalt angeeignet werde.<sup>50</sup> Barasch bezieht sich hierbei auf das christliche Gottesbild, wohingegen Leuschner und Hesslinger diese Fragestellungen auch auf Judentum und Islam ausweiten, wobei universelle Grundaspekte – sowohl der Darstellungstechniken als auch der Legitimität der Darstellung generell – ersichtlich werden.<sup>51</sup>

Osvald Sirén stellt, in Bezug auf die Marienkrönung im Bild, zwar die Darstellungsmöglichkeit an sich nicht in Frage, sieht aber die Krönungsszene als nicht vereinbar mit Naturalismus: »(...) nur wenn dieser Forderung [nach einer hierarchischen Darstellungsweise] auf Kosten jedes Naturalismus Genüge getan wird, empfinden wir den rechten, erhabenen Eindruck eines solchen Bildes«, weshalb seiner Ansicht nach die Marienkrönung zu den Bildthemen gehöre, »die kein realistischer Maler mit Erfolg darstellen kann«.<sup>52</sup> Sirén steht mit dieser Ansicht exemplarisch für die These der Unvereinbarkeit von naturalistischer Darstellung und übernatürlichem Bildinhalt.<sup>53</sup> Ellen J. Beer beschreibt in ihrem Artikel über die Verwendung der Allegorie in der mittelalterlichen Kunst ebenfalls die Proble-

---

48 Ebd., S. 222.

49 Ganz/Lentes 2004.

50 Barasch 1998, S. 7f.

51 Leuschner/Hesslinger 2009.

52 Sirén 1905, S. 77.

53 Vgl. hierzu auch Panofsky 1924/25, S. 290 f.

matik, transzendente Inhalte in ein Bild zu übersetzen.<sup>54</sup> Dies geschehe, ebenso wie in der Literatur, im Früh- und Hochmittelalter primär durch allegorische Darstellungsweise. Im Spätmittelalter verlieren, so Beer, diese Darstellungsmöglichkeiten ihre Gültigkeit, was sich mit einer geistesgeschichtlichen Veränderung erklären lasse, welche nach neuen Gestaltungsarten verlange: »Eine Verdinglichung und Konkretisierung der Bild-Inhalte sind die Folge, eine Verdeutlichung des Raumes als einer dreidimensionalen vermittelt Perspektive. Damit werden die bisher im Transzendenten, im Raumlos-Zeitlosen angesiedelten ›heiligen und unsichtbaren Wahrheiten‹, wird das ›invisible verum‹ in die irdische Wirklichkeit ›inkarniert‹.«<sup>55</sup> Vladimir Ivanov betont in seinem Artikel über die Ikone ferner, dass ›Unsichtbarkeit‹ nicht als völlige Trennung vom ›Sichtbaren‹ zu verstehen sei. Vielmehr gehe »die gesamte liturgische Praxis der Kirche einschließlich ihrer Architektur und Ikonographie von der Erfahrung aus, das Unsichtbare im Sichtbaren zu erleben«<sup>56</sup>. Die Grundsteine für diese Wechselwirkung seien schon in der Bibel gelegt, geradezu als dogmatische Formel im Brief der Hebräer »Aus dem Unsichtbaren ist das Sichtbare hervorgegangen« (Hebr 11,3).<sup>57</sup> Ivanov zeigt in seinem Artikel deutlich, dass dieses Spannungsverhältnis im Christentum schon immer bestand und die religiösen Kunstwerke begleitet hat.

Die Problematik, dem Unschaubaren eine Gestalt zu geben, wird gerade in der Dante-Forschung wiederkehrend thematisiert. Bereits Gaspary problematisiert die Darstellung des Göttlichen im Rahmen seines Beitrags zu Dantes *Commedia*. Jedes geschaffene Bild des Paradieses, ob schriftlich oder malerisch, sei immer ein Verkleinern des eigentlichen Gegenstandes. Durch die Verwendung von Komparativen und insbesondere Superlativen versuchten die Künstler und Dichter ihrer Thematik zumindest in geringem Maße Herr zu werden.<sup>58</sup> Auch Hermann H. Wetzel widmet sich der Problematik des sprachlichen Ausdrucks des Paradieses. Für das Ungeschaute müssten neue Zeichen kollektiv ausgehandelt werden. Die Poesie liefere hier viele Verfahren – Vergleiche, Metaphern, Lautmalerei etc. – die den Leser über die eigene Transferleistung zum erwünschten Bild geleiten.<sup>59</sup> Maximilian Benz sieht eben diese Verschriftlichung des Gegenstandes als elementar für die Greifbarkeit der jenseitigen Welt für den Rezipienten, da aufgrund des »qualitativen Unterschied[s] immer die Frage im Raum stehe, »wie vom Unerfahrenen und prä mortal auch Unerfahrbaren anschaulich erzählt werden kann«.<sup>60</sup>

---

54 Beer 1984/85, S. 5–9.

55 Ebd., S. 8.

56 Ivanov 2003, S. 201.

57 Ebd.

58 Gaspary 1885, S. 339 f.

59 Wetzel 2008.

60 Benz 2013, S. 3 f.

## Erneuerung der Malerei ab 1300, optische Wissenschaften und die Thematisierung des ›Raumes‹

Die italienische Malerei zeigt, wie zuvor erwähnt, ab 1300 einen deutlichen Wandel der Darstellungen, welcher in der Forschung stets in enger Verbindung mit Giotto und der Natur als Lehrmeisterin der Malerei beschrieben und untersucht wird.<sup>61</sup> Diese Impulse der Innovation im Rahmen der bildlichen Darstellungen wurden ebenso bereits in der zeitgenössischen Literatur hervorgehoben und durch die mystische Überhöhung Giottos und seines malerischen Talents besonders gesteigert.<sup>62</sup> So schreibt Vasari direkt zu Beginn seiner Giotto-Vita:

»Derselbe Dank, welchen die Meister der Malerkunst der Natur schuldig sind, die immer zum Vorbild für diejenigen dient, welche das Gute aus ihren besten und schönsten Teilen auszuwählen wissen und sich unausgesetzt bemühen sie nachzuahmen, derselbe Dank, scheint es mir, gebührt dem florentinischen Maler Giotto, weil, nachdem gute Malerei und Zeichnung durch die Verheerungen der Kriege lange Jahre ganz zugrunde gegangen waren, durch die Gnade des Himmels er allein, obwohl unter noch ungeschickten Meistern geboren, die fast erstorbene Kunst wiedererweckte und so erhob, dass sie vorzüglich genannt werden konnte.«<sup>63</sup>

Entscheidend für die Entwicklung der naturorientierten Malerei – insbesondere in Bezug auf die Erarbeitung der Zentralperspektive – war die systematische Auseinandersetzung mit optischen Theorien und dazugehörigen Schriften bereits lange vor dem Erscheinen des Malertraktates Leon Battista Albertis im 15. Jahrhundert. Hierbei war die Konstruktion der Perspektive aber nicht der Grund eines »neuen Sehens, sondern [vielmehr] eines seiner Ereignisse«<sup>64</sup>. Einen wichtigen Beitrag lieferten die Übersetzungen verschiedener Optikschriften – unter anderem jener Euklids – im 12. Jahrhundert durch Gerhard von Cremona, wodurch jenes Traktat große Bekanntheit erlangte.<sup>65</sup> Die rege Rezeption dieser antiken Schriften wurde zudem von einer generellen Aufwertung des leiblichen Sehens in der Philosophie des 13. Jahrhunderts begleitet.<sup>66</sup> Die enge Verbundenheit von Theologie und naturwissenschaftlicher Forschung zeigt sich auch bei Vertretern der Scholastik: Bereits Albertus Magnus setzte sich systematisch mit der geo-

61 Z. B. Panofsky 1924/25, S. 277: »Und in der Tat sind es die beiden großen Maler, (...) die die moderne perspektivische Raumschauung begründet haben: Giotto und Duccio«. Als neueren Beitrag Büttner 2014.

62 Panofsky 1924/25, S. 11 ff.

63 Vasari Vite (Ausgabe Schorn/Förster) 2010, S. 71.

64 Haver 1997, S. 749.

65 Anzulewicz 1997, S. 256.

66 Büttner 2014, S. 16 f.

metrischen Perspektive und Fragen der Optik auseinander, wobei Perspektive hier »die spekulative physisch-geometrische Optik und die Theorie des Sehprozesses« meint.<sup>67</sup> Edgerton, der sich wiederkehrend mit Giotto und der Geometrisierung der Kunst befasst, hebt explizit die mittelalterlichen Ursprünge der neuzeitlichen Malerei und ihres Interesses an der Linearperspektive hervor: »Whatever one may say about the eventual use or misuse of geometric perspective as a tool of Western political power, it was surely conceived in the early fifteenth century as a very medieval Christian solution to a very medieval Christian problem. It must be understood in the context of the strongly held spiritual beliefs and assumptions of still devout Christians who longed for painted and sculpted images that could arouse the feeling of divine presence and reinforce their faith that God and his saints were still immanent in their daily lives.«<sup>68</sup>

Die Thematisierung des Raumes und der Frage nach der Darstellung seiner Ausdehnung, seiner Tiefe, nehmen für die Malerei vom 14. bis zum 15. Jahrhundert eine elementare Rolle ein. Insbesondere für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts waren zwei Beiträge für die Entwicklungsgeschichte von besonderer Bedeutung: Hierzu zählt zum einen die *Perspectiva* Witelos (um 1270) – welche zwar noch nicht explizit die Perspektive thematisiert, sich aber bereits mit räumlichem Sehen in Bezug auf die Erfassung einzelner Objekte auseinandersetzt –, zum anderen handelt es sich um *De scientia perspectiva* von Roger Bacon (ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts).<sup>69</sup> Die Beschäftigung mit Optik und perspektivischer Bildkonstruktion steht also in engem Zusammenhang mit der Thematisierung des Raumes – sowohl im Allgemeinen als auch im Speziellen in der Malerei. Für Lobbenmeier stellt das Verständnis des Raumes einen grundlegenden Unterschied zwischen Tre- und Quattrocento dar, indem – mit Entwicklung der Perspektive – »auch der überirdische Bereich allmählich lokalisierbar erscheint und veristisch zum Ausdruck gebracht wird.«<sup>70</sup> Lobbenmeier schließt mit ihren Ausführungen an Erklärungsmodelle von unter anderem Jeffrey Ruda an, welche die Veränderungen der Frührenaissance als Reaktion auf das Bedürfnis nach einer gesteigerten Plausibilität religiöser Bildinhalte interpretieren.<sup>71</sup> Diesen Zusammenhang von individuellen Plausibilitätsansprüchen und neuen Bildkonventionen ist auch Girke verpflichtet, welcher den »neuen Bildraum« als Mittel für »eine persönliche Begegnung mit dem Numinosen« beschreibt.<sup>72</sup> Den Autoren

---

67 Anzulewicz 1997, S. 251.

68 Edgerton 2009, S. xiv.

69 Kölmel 1997.

70 Lobbenmeier 1995, S. 15.

71 Ruda 1982, S. 81

72 Girke 1984, S. 59 f.

gemein ist die Auffassung einer konkreten Trennung zwischen vorneuzeitlicher und frühneuzeitlicher Malerei. Aspekte der bereits vorher existierenden engen Verbundenheit der zeitgenössischen Rezipienten und den Bildwerken wird aufgrund moderner Perspektive kaum Beachtung geschenkt. Bilder werden in diesem Kontext als ›überzeugend‹ bewertet, wenn sie unseren heutigen Sehgewohnheiten entsprechen.

Der Nutzung des Raumes in Bilderzählungen seit Giotto im Allgemeinen widmet sich Wolfgang Kemp in »Die Räume der Maler«, welche die Kommunikation zwischen Bildhandlung und Bildbetrachter regeln.<sup>73</sup> Kwastek schließt in vielen Punkten an Kemps Publikation an und geht ferner auf die »sehr expressive Ausdrucksweise« Filippo Lippis in Bezug auf Raumkonstruktion noch stärker ein, dessen »komplexe Architekturen« dennoch »überzeugend konstruiert« seien.<sup>74</sup> Diese Überzeugungskraft der Bildräume des Quattrocento entstehe nach Grave wiederum nur durch den verstärkten Einsatz von Architektur, welche in der Renaissance daher untrennbar mit der Perspektive verbunden sei.<sup>75</sup> Die Beziehung von räumlicher Perspektive und sakralen Darstellungen thematisiert ferner Perrig in seinem Aufsatz über Masaccios *Trinità*, in welcher die Perspektive aktiv zur Visualisierung des Göttlichen genutzt werde.<sup>76</sup> Der Betrachter reflektiere beim Versuch, die perspektivische Konstruktion zu durchdringen und die Figuren einander zuzuordnen, nicht die naturalistische Darstellung und eine damit verbundene göttliche Präsenz, sondern vielmehr die bestehende Distanz und Notwendigkeit der inneren Verbundenheit mit Gott, die nicht durch scheinbare Bildpräsenz ersetzt werden kann.<sup>77</sup> Der Sammelband von Aurenhammer und Bohde widmet sich ferner in Bezug auf Passionsdarstellungen dem Zusammenhang von Perspektive und Betrachterbezug im religiösen Bildwerk. So formulieren beide allgemein: »Ausschluss und Teilnahme am Heilsgeschehen werden so zu einer Frage des Raumes.«<sup>78</sup>

## Der Goldgrund

Die Verwendung von Gold für repräsentative oder auch göttliche Bildwerke hat eine lange Tradition, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, und auch in der christlichen Lehre ihren Platz fand. Zwar lässt sich der Goldgrund nicht immer mit dem göttlichen Himmel gleichsetzen, doch dominiert er gerade im 14. Jahr-

---

73 Kemp 1996.

74 Kwastek 2001, S. 92 f.

75 Grave 2015, S. 9.

76 Perrig 1986.

77 Ebd., S. 29–32.

78 Aurenhammer/Bohde 2015, S. 4.

hundert die Darstellungen im Allgemeinen und somit auch die Himmelsbilder. Dies ändert sich selbstverständlich nicht direkt zum Jahrhundertwechsel, doch zeigt sich ab den 1430er Jahren die Tendenz, das metallische Material durch andere Bildformen zu ergänzen oder sogar ganz zu ersetzen. Parallel zu dieser Entwicklung werden auch in der Wandmalerei neue Ausdrucksformen gesucht und so weicht hier der atmosphärische Himmel nach und nach einem naturalistischen.

Der Goldgrund – seine Verwendung und Bedeutung – kann bei einer Untersuchung des göttlichen Himmels in dieser Zeitspanne nicht ausgeblendet werden. Allerdings bildet es an dieser Stelle keinen Mehrwert, eine erneute Diskussion über seine Bedeutung – insbesondere, ob es sich bei Gold grundsätzlich um den göttlichen Himmel handle – zu führen. So stellt dies einen Teilaspekt, nicht aber ein im Fokus liegendes Thema dar. Dennoch liefert die kunsthistorische Forschung zum Goldgrund einen hilfreichen Beitrag, wird doch häufig die Frage nach der Bewertung desselben im Sinne eines Signums für Transzendenz thematisiert.

Josef Bodonyis Abhandlung von 1932 setzt sich kritisch mit Riegl und seiner vorangegangenen Definition des Goldgrundes als »ideale[m] Raumgrund«<sup>79</sup> auseinander, wobei Bodonyi feststellt, dass Grund an sich »weder Raum noch Fläche« sei und erst durch das Zusammenwirken der Darstellung eine jeweilige Qualität erhalte.<sup>80</sup> Es sei zudem zwischen Licht- und Raumbedeutung zu unterscheiden, grundsätzlich erwecke der Goldgrund aber eine emotionale Wirkung beim Betrachter, wodurch er »zum symbolischen Gebrauch prädestiniert« sei.<sup>81</sup> Stehen auch bei Autoren wie Wolfgang Braunfels oder Norbert Wolf ganz die metaphorischen Werte des Goldes und seine untrennbare Verbindung zur zweidimensionalen Fläche im Fokus<sup>82</sup>, so postulierte bereits 1983 Ellen Beer in ihrem für die weitere Forschung besonders relevanten Aufsatz eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Materie. Für sie ergeben sich drei Thesen zum Goldgrund: 1. Der Goldgrund ist vorrangig Materie. 2. Der Goldgrund behält seinen Materialcharakter das ganze Mittelalter hindurch bei. 3. Der Goldgrund wurde wohl zu keiner Zeit als ein raumhaltiges Bildelement verstanden.<sup>83</sup> In darauffolgenden Veröffentlichungen werden in diesem Sinne der Materialcharakter des Goldes und seine handwerkliche Verwendung hervorgehoben.<sup>84</sup> Des Weiteren steht die ältere Forschung in diesen Publikationen unter scharfer Kritik, insbesondere, wenn es um die Gleichsetzung von Gold mit dem ›Himmlischen‹ geht. Hierauf verweist

---

79 Riegl 1901, S. 8.

80 Bodonyi 1932, S. 153.

81 Ebd., S. 20.

82 Braunfels 1979 und Wolf 1984.

83 Beer 1983.

84 Ausst.kat. Berlin 2005/06.



nicht zuletzt Vera-Simone Schulz in ihrem Artikel von 2016. In diesem setzt sie die Verwendung von Gold in der italienischen Tafelmalerei in einen interkulturellen Kontext und geht insbesondere auf die enge Verbindung zum Kunsthandwerk und Handelsbeziehungen ein. Sie betont am Ende, dass die »Reduktion von Heiligenscheinen und Goldgründen in der italienischen Tafelmalerei vor 1500 auf symbolische Konnotation des Überirdisch-Göttlichen« die Thematik mitnichten erschließe. Die Verwendung von Gold in seiner Fülle an Möglichkeiten sei vielmehr Materialität in besonderer Weise und zeige die Auseinandersetzung des Malers mit den »Schätze[n] der Erde«, welche durch florierende Tauschgeschäfte in den jeweiligen Kulturkreis gelangten.<sup>85</sup> Beiträge wie dieser zeigen deutlich die Tendenzen der Forschung, welche sich von den mystisch-vagen Aussagen zum Goldgrund zu buchstäblich handfesten Untersuchungen entwickelt hat.

Iris Wenderholm widmet sich zwar explizit dem Thema »Himmel und Goldgrund«, allerdings geht sie sowohl der Darstellung des überirdischen Himmels als auch der Veränderung des Bildhintergrundes bei irdischen Bildthemen nach. So geht es hier vor allem um die Ablösung des Goldgrundes durch alternative Bildmotive im Allgemeinen. Das Phänomen des Verschwindens des Goldgrundes wird insbesondere durch eine Umdeutung des Künstlerberufes und einen »Wettstreit der künstlerischen Illusionismöglichkeiten«<sup>86</sup> erklärt. Hierbei behandelt sie zudem die Frage nach der Semantik des Materials ›Gold‹, auf welche sie ebenso in einem Beitrag zum Berliner Ausstellungskatalog von 2005/06 »Geschichten auf Gold«<sup>87</sup> eingeht, und betont in beiden Beiträgen die Ambivalenz des Materials. In seinem kurzen Beitrag von 2007 fasst Peter Cornelius Claussen die verschiedenen Stränge der Goldinterpretation kompakt zusammen.<sup>88</sup> Der Goldgrund – eines der Hauptargumente für den kunsthistorischen Fortschrittsgedanken und Katalysator eines romantischen Mittelalterverständnisses von Weltabgekehrtheit und Gottesnähe – und seine Interpretation hätten eine enorme Eigendynamik. Trotz Betonung des Materialcharakters in der jüngeren Forschung tauche die Konnotation als jenseitiger Raum, oder zumindest als Verbindung zu jenem, immer wieder auf. Diese sei allerdings eine moderne Erfindung, wohingegen »Gold als Feldfüllung des Bildgrundes im Mittelalter nur als schön, kostbar und angemessen angesehen [wurde]«<sup>89</sup>. Die Funktion des Goldgrundes als Hilfsmittel zur Visualisierung transzendenter Inhalte sollte jedoch nicht völlig außer Acht gelassen werden. Auch

---

85 Schulz 2016.

86 Wenderholm 2014.

87 Wenderholm 2005/06.

88 Claussen 2007.

89 Ebd., S. 66.

heute vermittelt das Material dem zeitgenössischen Betrachter den besonderen Charakter und wird als Objekt jenseits des Alltäglichen verortet.

Durch die beschriebenen Beiträge zur Forschung im Allgemeinen wird deutlich, dass bei allen wichtigen Erkenntnissen im Einzelnen noch keine befriedigende Gesamtbearbeitung der spezifischen Thematik der Darstellung des überirdischen Himmels geliefert wurde. Dies begründet sich bei kunsthistorischen Beiträgen häufig durch eine fehlende Trennschärfe innerhalb der begrifflichen Differenzierung des Paradieses als Ort der Seligen und Wunschort der Menschen und dem Empyreum als Ort Gottes. Können Bilder zwar beide miteinander verbinden so wirken durch die fehlenden Erläuterungen Bildanalysen an verschiedenen Stellen kaum überzeugend, da die einzelnen Motive nicht näher kategorisiert und somit nicht adäquat interpretiert werden. Der Goldgrund sowie seine Interpretation nehmen außerdem teils den Raum für übergeordnete Fragestellungen ein, wodurch zudem der gemeinsame Charakter der Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts durch Fokussierung der Kategorisierung in Trennung vom Gold und ›Nicht-Gold‹ teils übersehen wird. Ferner beschäftigen sich Publikationen zwar mit einigen der Bilder – zum Beispiel im Rahmen von Künstlermonographien – und benennen gewisse Teilphänomene, doch werden diese nicht in einen größeren Zusammenhang mit anderen Werken gebracht. Es fehlte bisher eine größer angelegte Sichtung des Bildmaterials und seiner einzelnen Elemente, um die Bandbreite der Himmelsdarstellungen überblicken und bewerten zu können.

### 1.3 Methodische und strukturelle Hinweise

Die vorliegende Arbeit bringt diese einzelnen Aspekte nun zusammen, um so eine zentrale Fragestellung für das Verständnis der Bildwelt der Frühen Neuzeit zu beantworten. Dies beinhaltet neben einem umfangreichen bildanalytischen Kapitel zunächst die Bearbeitung der theoretischen Grundlagen zum Themenkomplex ›Himmel‹. Diese Auswertung der theologischen Textquellen dient weniger der konkreten Übersetzung von Text in Bild, sondern der ideengeschichtlichen Einordnung, ohne welche bestimmte Bildinhalte kaum zu entschlüsseln wären. Daran anschließend werden Bilder des Tre- und Quattrocento, geordnet nach ihren Bildthemen, betrachtet, deren Geschehen im Himmel zu verorten ist. Die Bilder sind der Argumentationsstruktur folgend geordnet. Hierbei sollen phänomenologische, kompositorische und entwicklungsgeschichtliche Aspekte hinterfragt werden. Der Entstehungsrahmen der Bilder, wie ihre Auftraggeber, stehen an dieser Stelle nicht im Vordergrund und werden nur an gegebener Stelle zur Kontextualisierung erwähnt. Somit steht auch nicht die Frage nach einer Charakterisierung

einzelner Künstlerstile im Fokus, sondern die Erarbeitung einer Entwicklungsgeschichte und Kategorisierung der malerischen Darstellung des überirdischen Himmels in der italienischen Kunst.

Ganz bewusst ist die Entscheidung getroffen worden, die Beispiele nicht anhand einer chronologischen Abfolge abzuhandeln, sondern sie argumentativ und themenspezifisch zueinander in Beziehung zu setzen. Die jeweiligen Abschnitte behandeln zunächst ein Hauptwerk, welches in das jeweilige Bildthema einleitet, daran anschließend fungieren weitere Beispiele als Gegenüberstellung oder Ergänzung. Das Kapitel zur Marienkrönung stellt wiederum einen Sonderfall dar und eröffnet daher auch den Abschnitt der Bildanalysen. Die Fülle und Diversität des Bildthemas bedarf einer immanenten Ordnung und Unterteilung in Unterkapitel. Diese folgen wiederum der gleichen zuvor beschriebenen Logik zur Abhandlung der Bildbeispiele. Im Anschluss an diesen Hauptteil wird die aus den Ergebnissen dieser Analysen entwickelte Ordnung der Himmelsbilder vorgestellt, welche durch die Einteilung der Bilder in Darstellungsmodi aufgrund ihrer primären Erscheinungsmerkmale bestimmt ist. Hierbei versteht sich, dass die Grenzen dieser Modi stets fließend sind und in den Bildern häufig vermischt auftauchen.

Somit bietet diese Arbeit ferner eine Art Compendium an, welches den Zugang zu Himmelsbildern, oder auch den jeweiligen Bildthemen, erleichtert. Daher spielen alle Faktoren für sich eine wichtige Rolle in der Aufschlüsselung: Die Aufzählung der Einzelthemen zu Beginn, die Arbeit mit den theologischen Quellen und schließlich der umfangreiche Abschnitt zu den Werken selbst inklusive der Ordnungssystematik. Die Struktur ermöglicht dabei eine flexible Konsultation, indem die Kapitel bei Bedarf auch separat gelesen werden können. Bei Recherche zu einzelnen Bildthemen liefern die Kapitel sowohl eine Einführung in das Thema, grundlegende sowie weiterführende Literatur und darüberhinaus konkrete Bildbeispiele.



## 2 DER ÜBERIRDISCHE HIMMEL – IDEENGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN

Der Begriff Himmel umfasst ein vielfältiges Spektrum an theoretischen Abhandlungen, weder meint er tatsächlich immer denselben Ort noch gibt es einen Konsens über seine Beschaffenheit oder Erscheinung.<sup>1</sup> Um sich adäquat mit der Darstellungsfrage dieses Bildgegenstandes auseinanderzusetzen, ist es notwendig, sich einen Überblick über die Bandbreite des Begriffs zu verschaffen. Die deutsche Sprache liefert hier die erste mögliche Unklarheit, welche es zu klären gilt: Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ebenso wie der im Folgenden vorgestellten Quellen ist stets der religiöse Himmel – *heaven* – und nicht der von der Erde aus zu sehende, irdische Himmel – *sky*. Ferner ist die Unterscheidung von irdisch-menschlichem Paradies und himmlisch-göttlicher Sphäre und seine Relevanz für die Bildwerke zu diskutieren. Ein allumfassender Überblick über die Thematik kann an dieser Stelle nicht geliefert werden, doch werden exemplarisch einige der relevantesten Quellen vorgestellt, die sowohl themenspezifisch als auch durch die unterschiedlichen Textsorten verdeutlichen, was für einen facettenreichen und umfänglich diskutierten Begriff der ›Himmel‹ darstellt. Die verschiedenen Texte sollen diese Diversität hervorheben und dem Leser vor Augen führen, welchen möglichen Wissensstand ein Rezipient im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts haben konnte. Hierbei spielt schließlich der Abschnitt zur alltäglichen Praxis eine wichtige Rolle: Waren manche Maler in besonderem Maße theologisch vorgebildet, hierbei seien Lorenzo Monaco, Fra Angelico und Fra Filippo Lippi als Malermönche besonders hervorgehoben, so kann dies freilich nicht als Bildungsstandard verstanden werden. Doch wird sich zeigen, dass durch

---

1 Für einen kulturgeschichtlichen Überblick der Geschichte des Himmels: Lang/McDannell 1996 oder auch Vorgrimmler 2008 sowie der Sammelband Scafi 2016 zum Paradies. Für das Empyreum im Speziellen: Maurach 1968; für einen Überblick über das Empyreum in der Scholastik ergänzend: Imbach 2008.

verschiedene Vermittlungsformen viele der theologischen Überlegungen auch an die Laien transportiert wurden.

Der christliche Himmel war keine Neuerfindung per se. Vielmehr lieferten Vorstellungen der Antike und des Judentums die Grundlagen, welche mit teils neuen Inhalten gefüllt, teils durch Umdeutungen der neuen Religion und deren Heilsgeschichte angepasst wurden.<sup>2</sup> In frühchristlicher Zeit wurden vor allem Vorstellungen aus dem Judentum und antike Jenseitskonzeptionen rezipiert. Hierbei war einer der wesentlichen Schritte das explizite Emporheben der seligen Toten aus einer dunklen Unterwelt in einen »Himmel jenseits der Sterne«, welcher sich an den antiken »Inseln der Seligen« orientierte.<sup>3</sup> Diese Inseln, auf denen es kein Übel gab, bildeten das Gegenstück zum Tartaros und waren denjenigen nach dem Tod zugänglich, die sich durch ein gerechtes und frommes Leben bewiesen hatten.<sup>4</sup> Sie nahmen eine Schwellenposition zwischen Dies- und Jenseits ein und konnten unter besonderen Widrigkeiten auch von Lebenden erreicht werden.<sup>5</sup> Hierbei zeigen sich deutliche Parallelen zum späteren christlichen – wenn auch primär dem irdischen – Paradies, dessen Verortung am Rande der Welt auch kartographisch festgehalten wurde. Auch die Kosmographie, in welche der christliche Himmel eingebettet ist, fußt auf dem antiken System der sieben konzentrischen Planetensphären, gefolgt vom Fixsternhimmel und dem Primum Mobile. Die Kugelform der Erde sowie die angepasste Form der weiteren Sphären propagierte bereits Aristoteles (2. Buch, Kap. 4 und 5).<sup>6</sup> Ptolemäus setzte schließlich in seinem *Handbuch der Astronomie* das geozentrische Weltbild fest, welches für Jahrhunderte Bestand haben sollte. Die Erde bildet den Mittelpunkt eines konzentrisch angeordneten Universums der Planetenbahnen (Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn) und der anschließenden unveränderlichen Fixsternsphäre.<sup>7</sup>

Die Vorstellung, dass einige Auserwählte nach ihrem Tod zu Gott in den Himmel gelangen, war ferner bereits im Judentum vereinzelt vertreten, jedoch nicht anerkannt.<sup>8</sup> Die christliche Religion adaptierte diesen Aspekt und machte ihn zum zentralen Punkt ihrer Heilsversprechungen. Neben den vielfältigen Nuancen, in denen verschiedene Kulturen und Religionen den Himmel konzipiert haben, gibt es, so Alessandro Scafi, dennoch Universalien: »The thought common to all cultures is that paradise is an infinite, perfect state, beyond time and space.«<sup>9</sup>

2 Holländer 1970, S. 256.

3 Lang und McDannell 1996, S. 17, 36.

4 Platon *Gorgias* (Ausgabe Dalfen) 2014, S. 90.

5 Lanczkowski 1986, S. 8, 27 f.

6 Aristoteles *Himmel* (Ausgabe Flashar/Grumach) 2009, S. 60–63.

7 Ptolemäus *Astronomie* (Ausgabe Manitius) 1963.

8 Cavendish 1977, S. 36.

9 Scafi 2016, S. 2.

## 2.1 Der Himmel in der Bibel und apokryphen Texten

Die Grundlage für alle weiteren christlich-theologischen Auseinandersetzungen mit dem jenseitigen Himmel liefern das Alte und das Neue Testament, durch dessen Exegese sich über Jahrhunderte Konzepte und Gedanken entwickelten. Deutlich wird, dass die Bibeltexte häufig auf Andeutungen beschränkt sind und die Theologen in ihren Abhandlungen so vor eine deutliche Herausforderung stellten.

Im Alten Testament wird nur auf die Entrückung Henochs in den Himmel zu Lebzeiten verwiesen (Gen 5, 24). Das apokryphe Henoch-Buch allerdings widmet sich an mehreren Stellen dem Geschehen detaillierter. Da verschiedene Autoren den starken Einfluss auf die neutestamentarischen Texte, die Kirchenväter, kurz die westliche Konstitution des Himmels im Allgemeinen, betonen<sup>10</sup>, sollen die darin auftauchenden Aspekte hier zusammengefasst werden.

Im ersten Teil, welcher sich mit dem Fall der Engel und der Himmelsreise befasst, berichtet Henoch, dass er von Winden in den Himmel gehoben und von Wolken und Nebel umgeben wird (Kap. 14, 8).<sup>11</sup> Angekommen sieht er eine Mauer aus Hagelsteinen, hinter welcher sich ein Haus befindet, ebenfalls aus Hagelsteinen erbaut und von Blitzen, Cherubim und Feuer umgeben (Kap. 14, 9–12). Innerhalb dieses Hauses sei es zugleich »heiss wie Feuer und kalt wie Schnee (...) und nichts von Lebensfreude war daselbst« (Kap. 14, 13). Rüegg vergleicht dieses Haus mit »eine[r] Art Vorraum des Paradieses, eine[r] Wartestätte oder d[em] Purgatorium«. <sup>12</sup> In dieser Beschreibung Henochs fällt die Fokussierung auf meteorologische Phänomene und die Betonung der nebeneinanderstehenden Gegensätze (heiss – kalt, Feuer – Schnee/Hagel) auf, welche verdeutlichen, dass Henoch sich nicht mehr in der irdischen Sphäre und ihren Gesetzen befindet.

Hinter diesem ersten Haus erblickt er ein weiteres aus Feuer und »so überschwänglich an Herrlichkeit und Pracht und Grösse, dass ich euch von seiner Herrlichkeit und Grösse keine Beschreibung geben kann« (Kap. 14, 15–16). Eine Problematik, die in den folgenden Jahrhunderten noch viele Autoren beschäftigen soll. Dennoch gibt Henoch weitere Auskünfte über die himmlische Umgebung: Sowohl Fußboden als auch Decke dieses zweiten Hauses sind aus Feuer, zudem beschreibt er wieder Blitze und die »Bahn der Sterne« (Kap. 14, 17). Die Betonung des Feuers an dieser Stelle lässt sich mit der Theorie des Empyreums, des Feuerhimmels verbinden, wobei Henochs sehr plastische Beschreibung der Feu-

10 Hierzu u. a. Rüegg 1945, S. 226 oder auch Reed 2016, S. 84 sowie Flemming/Rademacher 1901 in der Einleitung ihrer Henoch-Ausgabe, s. folg. Anm.

11 Henoch (Ausgabe Flemming/Rademacher) 1901. Alle weiteren Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

12 Rüegg 1945, S. 227.

erströme (Kap. 14, 17–18) der eigentlichen Verbindung der Sphäre – die insbesondere später betont wird – mit *splendor* (Glanz) anstelle von *ardor* (Glut) nicht konsequent zu folgen scheint.<sup>13</sup> Im Inneren dieses zweiten Hauses verortet Henoch den Thron Gottes, welcher von Licht und Feuer umgeben ist. Um diesen herum befinden sich Heerscharen an Engeln und Seligen. (Kap. 14, 21–23). Im zweiten Teil, dem Buch der prophetischen Offenbarungen und Mahnreden, gibt Henoch weiter Auskunft über den Himmel: einmal im Rahmen der Apokalypse und schließlich in der Beschreibung einer Himmelsreise. Diesmal wird betont, dass es sich um den Geist handelt, welcher entrückt wird (Kap. 71, 1). Was er sieht, entspricht in großen Teilen der ersten Beschreibung, doch erscheint hier zudem Michael als unterstützender Begleiter. Ferner beschreibt er verschiedene Engelsordnungen, – Seraphim, Cherubim und Ophanim – welche »nicht schlafen und den Thron seiner Herrlichkeit bewachen« und nur einige der unzähligen vor Ort befindlichen Engel sind (Kap. 71, 7–8). Die Informationen in den apokalyptischen Ausführungen beziehen sich vor allem auf das himmlische Personal. Der Himmel beinhaltet hier die »Wohnungen der Heiligen und die Ruheplätze der Gerechten«, in welchen sie bei den Engeln unter Gottes Schutz für alle Ewigkeit verweilen werden (Kap. 39, 4–6). Des Weiteren erwähnt er später das Heer des Himmels, bestehend aus »Cherubim, Seraphim, Ophanim und alle[n] Engel[n] der Herrschaften und Auserwählten und die anderen Mächte« (Kap. 61, 10). Die Kosmographie Henochs umfasst einen Himmel, welcher durch die beiden darin befindlichen Häuser unterteilt wird. Wright sieht in den Ausführungen einen starken Einfluss der nahöstlichen Kulturen, in denen das Göttliche sich an königlichen Bildern, Symbolen und Protokollen orientiert.<sup>14</sup> Der Thron und das himmlische Personal um ihn herum lassen sich freilich als bestimmende Aspekte der Beschreibung festhalten. Hinzu kommen die Betonung des Feuers und des Lichtes, der Pracht und Herrlichkeit und eine personelle Struktur im Sinne von Engelsordnungen. Neben Henoch liefern noch einige weitere Propheten, wenngleich nicht in dieser umfassenden Form, Informationen zum Himmel. Im Zuge seiner Berufung zum Propheten erblickt zum Beispiel Jesaja den göttlichen Thron. Er beschreibt ihn als hoch und erhaben und berichtet von der Anwesenheit von Seraphim (Jes 6, 1–2).<sup>15</sup> Auch bei Hesekiel taucht ein solcher Thron in der Himmelsfestung mit um ihn befindlichen

13 Vgl. hierzu Maurach 1968, S. 80. Maurach verweist hier auf die enge Verbindung von Feuer und Gottesverehrung, die sich schon lange vor dem Christentum etablierte und bis in jene Konzeption des Emyreums, des Feuerhimmels, Bestand hatte, durch die Differenzierung *ardor* – *splendor* allerdings relativiert wird.

14 Wright 2000, S. 120.

15 In anno quo mortuus est rex Ozias vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum et ea quae sub eo erant implebant templum seraphin stabant super illud sex alae uni et sex alae duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius et dua-



Cherubim auf. In diesem Haus Gottes, dessen glanzvoller Vorhof ebenfalls beschrieben wird, findet sich zudem Feuer sowie Wolken im Inneren und Äußeren desselben (Hesekiel 10).

Im Neuen Testament gibt es immer wieder Hinweise auf Gestalt und Verortung des Himmels. Manchmal sind es nur knappe Erwähnungen, an anderer Stelle sind die Ausführungen deutlich weitreichender. Die folgenden Beispiele fassen die wesentlichen wiederkehrenden Punkte zusammen. In Joh 14, 2 wird generell auf das Haus Gottes und die vielen Wohnungen darin verwiesen, welche Christus für die Seinen bereitstellt.<sup>16</sup> Für Fischer ist dies eine der beliebtesten Chiffren, die sich die Menschen zur Hilfe nahmen, um dem Wunsch nach Konkretisierung des Jenseits nachzukommen.<sup>17</sup> Auch wenn seiner Ansicht nach nicht das Haus als solches, sondern die Wohngemeinschaft im Fokus steht<sup>18</sup>, so soll doch bemerkt werden, dass hier zwei charakteristische Kategorisierungsaspekte auftauchen: Architektur und Hierarchie.

In Mt 13 und 20, 1–16 wird der Weg, durch Verdienste auf Erden den Aufstieg in das *regnum caelorum* zu ermöglichen, thematisiert. Dies ist ein wichtiges Charakteristikum des Himmels im Neuen Testament, in welchem er als Belohnung in Form des endgültigen Heilzustandes und Verbindung mit Gott fungiert.<sup>19</sup> Im 2. Kor 12, 2 findet die Jenseitsreise des Apostels Paulus kurz Erwähnung: Er sei bis in den *tertium caelum* vorgedrungen. Deutlich wird hier die Vorstellung mehrerer Himmelsphären, wenn auch nur vage angedeutet. In 2. Kor 12, 4 wird dies – nun als Entrückung ins Paradies (*raptus est in paradisum*) bezeichnet – wiederholt beschrieben.

Die Offenbarung des Johannes liefert im Neuen Testament die meisten Aussagen über den Himmel. Hierbei geht es nicht darum, eine »kosmologische Belehrung zu liefern, sondern das theologische und soteriologische Interesse« der Gläubigen zu bedienen.<sup>20</sup> Die Thronvision, die durch ein *ostium apertum in caelo* (Off 4, 1) sichtbar wird, nimmt eine präzise Stelle am Anfang ein: Gott hat auf einem Thron *in caelo* (Off 4, 2) Platz genommen, sein Aussehen wird als besonders prunkvoll beschrieben; außerdem gehen vom Thron Stimmen, Donner und Blitze aus. Um den Thron herum erkennt der Visionär einen Regenbogen sowie 24 weitere Throne, auf denen sich die 24 Ältesten in weißen Gewändern und mit goldenen Kronen befinden. Ferner werden sieben Fackeln, das Kristallmeer vor dem

---

bus volabant et clamabant alter ad alterum et dicebant sanctus sanctus Dominus exercituum plena omnis terra gloria eius.

16 In domo Patris mei mansiones multae sunt.

17 Fischer 1975, S. 3.

18 Ebd., S. 63.

19 Hagemann 1987, S. 487.

20 Lumpe/Bietenhard 1991, S. 197.

Thron sowie die apokalyptischen Tiere aufgezählt. Die gesamte Gemeinschaft ist vor dem Thron in ständiger Lobpreisung versammelt (Off 4). Später folgt die Beschreibung des Neuen oder Himmlischen Jerusalems. Nach dem Jüngsten Gericht entstehen ein *caelum novum* und eine *terra nova*. Jerusalem, die heilige Stadt Gottes, kommt zu diesem Zeitpunkt *de caelo* auf die Erde herab. Johannes beschreibt detailliert die Pracht der Materialien: Leuchten aus edelstem Stein (Japsis), Mauern aus Edelsteinen, Glas und reinem Gold. Diese hohen Mauern der Stadt beinhalten zudem 12 Tore, die von 12 Engeln bewacht werden und die Namen der 12 Völker Israels tragen. Auf den 12 Grundsteinen der Stadt, jeder ein anderer Edelstein,<sup>21</sup> sind wiederum die Namen der 12 Apostel zu lesen. Der Grundriss der Stadt ist quadratisch angelegt, ihre Straßen sind aus Gold. Neben der konkreten materiellen Beschreibung nimmt das Licht einen letzten wichtigen Punkt ein: Es geht von Gott als einziger Quelle aus und sorgt für ständigen Tag (Off 21). Neben der Stadtstruktur wird in Off 21, 1–2 ferner eine Naturkulisse mit dem *fluvium aquae vitae splendidum tamquam cristallum* sowie dem *lignum vitae adferens fructus duodecim* beschrieben.

Jörg Frey fasst die wesentlichen Grundanschauungen, die allen Texten des Neuen und Alten Testaments bezüglich des Himmels zugrunde liegen, kompakt zusammen: Es ginge stets um eine Dualität von Himmel und Erde, wobei auch der Himmel Teil der göttlichen Schöpfung sei. Er sei immer oberhalb der Erde verortet und als Synonym für Gott selbst oder dessen Wohnstätte charakterisiert, in welcher sich auch sein Thron oder himmlischer Tempel befinde. Neben Gott sei der Himmel durch Engel bevölkert, die als göttliche Diener und Boten wirken.<sup>22</sup>

Daneben taucht zudem immer wieder, sowohl im Alten als auch im Neuen Testament, die Beschreibung bestimmter Edelsteine oder auch Gold in Verbindung mit der starken Betonung der himmlischen Pracht auf.

## 2.2 Theologische Beiträge von der Patristik bis zur Scholastik

Vertreter verschiedener Professionen haben über Jahrhunderte versucht, den jenseitig-göttlichen Himmel zu charakterisieren und zu verorten. Die Bandbreite der Texte erweist sich somit als besonders umfangreich. Theologen, Philosophen und Literaten befassten sich ausgiebig mit der Thematik und ihrer Interpretation. Im Folgenden soll versucht werden, über einschlägige Autoren von der Patristik bis

21 Die Steine werden nacheinander aufgezählt: Japsis, Saphir, Chalzedon, Smaragd, Sardonyx, Sarder, Chrysolith, Beryll, Topas, Chrysopras, Hyazinth, Amethyst.

22 Frey 2006, S. 194 f.

zur Scholastik den Diskurs über das Empyreum, den jenseitigen göttlichen Himmel, zu erläutern. Die Autoren legen ihren Fokus auf unterschiedliche Aspekte des göttlichen Himmels und seiner Beschaffenheit. So interessiert sich Augustinus beispielsweise insbesondere für die Körperlichkeit im Himmel – oder eher gesagt ihre Negierung –, wohingegen Dionysius Areopagitas Augenmerk vor allem auf dem hierarchischen Aufbau der personellen Struktur liegt, was im Folgenden genauer erläutert wird.

### **Augustinus, Pseudo-Dionysius Areopagita und Beda Venerabilis – Grundlegende Texte zur Konstituierung der Himmelsvorstellung**

Die Geschichte der Himmelsvorstellung des westlichen Christentums lässt sich vor allem auf die Texte der Kirchenväter sowie zeitlich naher Vertreter zurückführen. Grimm begründet dies mit der spärlichen Überlieferung der Paradiesauslegung zuvor, wodurch die Exegese im Mittelalter vornehmlich mit Zitaten von Ambrosius, Augustinus oder Hieronymus argumentierte.<sup>23</sup>

Auch Lang und McDannell verweisen in ihrer Geschichte des Himmels – nach Beschreibung der Ursprünge in Judentum und Antike – vor allem auf Augustinus. Lediglich Bischof Irenäus (ca. 140–200 n. Chr.) liefere eine frühere Quelle.<sup>24</sup> Dieser geht im ersten Teil des 35. Kapitels im fünften Buch gegen die Häresien allerdings primär auf das Neue Jerusalem ein, welches nach dem Jüngsten Gericht den Wohnort der Gerechten und Engel bei Gott bildet und von ihm als *locus amoenus* umschrieben wird. Im zweiten Teil verdeutlicht er, dass dies allerdings nicht auf das Überhimmlische (*supercaelestibus*) bezogen werden könne und unterscheidet hier zwischen dem göttlichen Himmel und dem Paradies der Menschen am Ende aller Tage.<sup>25</sup>

Zwar widmet Ambrosius als Einziger dem Paradies ein gesamtes Werk, doch bezieht er sich darin auf das irdische Paradies, welches zu Beginn der Schöpfung im Osten von Gott als Garten angelegt wurde. Diese Differenzierung wird ferner deutlich, wenn Ambrosius zum einen über die Speisen der Menschen im Paradies (*paradiso*) spricht und später den Zustand der Seligen mit jenem der Engel im Himmel (*caelo*) vergleicht.<sup>26</sup>

In seinen *Bekennnissen* kommt Augustinus immer wieder auf den Himmel zu sprechen. Hierbei erscheinen einige wiederkehrende Aspekte, die für ihn den Himmel charakterisieren. Am deutlichsten betont er die Körperlosigkeit. Um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, so beschreibt er im ersten Kapitel des siebten Bu-

23 Grimm 1977, S. 44.

24 Lang und McDannell 1996, S. 81.

25 Irenaeus Adversus haereses (Elektr. Dok.).

26 Ambrosius Paradies (Ausgabe Bietz) 2013, S. 61.

ches, habe er sich erst von der irdisch-menschlichen Fokussierung der Materie befreien müssen: »(...) quanto aetate maior, tanto vanitate turpior, qui cogitare aliquid substantiae nisi tale non poteram, quale hos oculus videro solet.«<sup>27</sup> So erscheint es geradezu als Erklärungsmodell, das er aufzustellen versucht, indem er »firmamentum caeli in super et omnes angelos et cuncta spiritalia eius« als nicht sichtbaren Teil von Gottes Schöpfung der sichtbaren Erde gegenüberstellt (7. Buch, Kap. 5).<sup>28</sup>

Diese Aufteilung in sichtbar und unsichtbar bildet für Augustinus sozusagen die Grundlage der Trennung der irdischen und göttlichen Sphäre und findet besonders im zwölften Buch im Rahmen der Auslegung von Gen 1 Ausdruck. Dies wird direkt im zweiten Kapitel deutlich, indem er *caelum* und *terra* dem göttlichen *caelum caeli* gegenüberstellt.<sup>29</sup> Der sichtbare Himmel ist also keinesfalls mit dem jenseitigen zu verwechseln, welcher, wie in Kapitel 9 betont, eine rein geistliche Schöpfung sei.<sup>30</sup> Diesen *caelum caeli* beschreibt er allerdings trotz allem sehr materiell als Wohnung oder Haus Gottes (*domus*). In Kapitel 15 werden mehrere Aspekte des göttlichen Himmels schließlich zusammengefasst: »haec est domus dei non terrena neque ulla caelesti mole corporea, sed spiritalis et particeps aeternitatis tuae, quia sine labe in aeternum.«<sup>31</sup> Im 11. Kapitel spricht er ferner über die Stadt im Himmel: »mentem puram concordissime unam stabilimento pacis sanctorum spiritu, civium civitatis tuae in caelestibus super ista caelestia.«<sup>32</sup>

In *De civitate dei* setzt Augustinus den Fokus wieder verstärkt auf die Gegenüberstellung von Erde und Himmel. Allgemein beschreibt er die Existenz eines Gottesstaates, dessen Bewohner vor allem die Engel seien: »Nunc, quoniam de sanctae civitatis exortu dicere institui et prius quod ad sanctos angelos adtinet dicendum putavi, quae huius civitatis et magna pars est et eo beatior quod numquam peregrinat« (11. Buch, Kap. 9).<sup>33</sup> Jedoch hofften die Menschen in Zukunft ebenfalls zu diesen zu gehören: »didicimus esse quandam civitatem Dei, cuius cives esse concupivimus illo amore quem nobis illius conditor inspiravit« (11. Buch, Kap. 1).<sup>34</sup> Ähnlich wie auch in den *Bekenntnissen* hebt Augustinus die Körperlosigkeit sowie das Bestehen anderer Gesetze hervor. Dies wird deutlich,

27 Augustinus Confessiones (Ausgabe Hammond) 2014, S. 292.

28 Ebd., S. 304.

29 Augustinus Confessiones (Ausgabe Hammond) 2016, S. 260.

30 Ebd., S. 272 »nimirum enim caelum caeli, quod in principio fecisti, creatura est aliqua intellectualis.«.

31 Ebd., S. 286.

32 Ebd., S. 276.

33 Augustinus Civitate dei (Ausgabe Wiesen) 2014, S. 456.

34 Ebd., S. 426.

wenn er im 22. Buch, Kap. 29 von der Sehkraft in Bezug auf die ewige Seligkeit spricht: »Longe itaque alterius erunt potentiae, si per eos videbitur incorporea illa natura quae non continetur loco sed ubique tota est.«<sup>35</sup>

In *De Genesi ad litteram* widmet sich Augustinus im zwölften Buch den verschiedenen Arten der Vision und setzt diese schließlich in Beziehung zur irdischen und insbesondere zur himmlischen Sphäre. In Kapitel 6 und 7 spricht er von *tribus visionum generibus*, welche in hierarchischer Reihenfolge zueinanderstehen: Die *visio corporalis* umschreibt den physischen Vorgang des Sehens eines Objektes, wohingegen die *visio spiritualis* den Vorgang des geistigen Vorstellens desselben darstellt. Die *visio intellectualis* wiederum wird durch den Verstand ermöglicht und erlaubt es Dinge zu erkennen, für die keine Bilder im irdischen Sinne existieren. Diese höchste Stufe der Erkenntnis setzt er ferner mit dem *tertium coelum* gleich, dessen andersartige Beschaffenheit nur mit dieser Form der *visio* erkannt werden könne (Kap. 28 und 31). Augustinus legt sich allerdings nicht auf eine Anzahl der Himmel fest: Der dritte Himmel bezieht sich auf 2. Kor, 12, 2, allerdings verweist Augustinus auch auf Theorien, in denen von bis zu zehn Himmeln die Rede ist (Kap. 29).<sup>36</sup>

Besonders relevant war ferner das Werk des Pseudo-Dionysius Areopagita, verfasst vermutlich Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr., in welchem er über den Himmel und seine Hierarchie beziehungsweise derjenigen der Engel referiert. Ihm ging es hierbei vor allem um die Legitimation der kirchlichen Ordnung auf der Erde aufgrund ihres Ursprunges in der göttlich-himmlischen. Die Kirche sei somit irdisches Abbild des Himmels und bereite den Menschen auf das Jenseits vor, welches er sonst nicht ohne Weiteres begreifen könne.<sup>37</sup> Er betont zwar, dass Himmlisches oder Göttliches nichts gemein habe mit »irdischem Stoff«, bemerkt aber dennoch, »daß mit Recht Bilder des Bildlosen entworfen, Gestalten vor das Gestaltlose gesetzt werden«, denn die Natur des Menschen ermögliche ihm anders keinen Zugang zur Göttlichkeit.<sup>38</sup> Es sei aber selbstverständlich, auch für den »einfachsten« Menschen, dass es sich immer nur um Symbole handle, die mit der göttlichen Realität nichts gemein hätten.<sup>39</sup> Der negativen Methode der Theologie folgend, werden in den Zuschreibungen des Göttlichen keine Attribute seines Wesens, sondern lediglich seiner Wirkung gesehen. In den Schriften werden, so Dirk Westerkamp, die Hypothesen des nichtseienden Einen und des seienden Einen um die dionysische Synthesis erweitert: »Das Eine ist und das Eine ist nicht – es

---

35 Augustinus *Civitate dei* (Ausgabe McAllen Green) 2014, S. 362.

36 Augustinus *De Genesi* (Elektr. Dokument).

37 Areopagita *Hierarchien* (Ausgabe Tritsch) 1955, S. 100 f.

38 Ebd., S. 104.

39 Ebd., S. 105 f.

zeigt sich als in sich scheinend.«<sup>40</sup> Ferner sei die »triplex via« der negativen Methode (*via causalitatis* – *via negationis* – *via eminentiae*) durch Pseudo-Dionysius um einen vierten Schritt ergänzt, in welchem »die übersteigerten und negierten göttlichen Namen schließlich im wahrsten Sinne des Wortes zu Grunde gehen.«<sup>41</sup>

Bei Pseudo-Dionysius erscheint Hierarchie als strukturierende göttliche Wirkung über den Himmel. Die Einteilung orientiert sich an neun bestehenden Engelshierarchien, welche jeweils in dreiteilige Gruppen (Triaden) zusammengefasst sind. Ihre Ordnung richtet sich nach der Heiligkeit und somit der Nähe zu Gott. Das Ziel einer jeden Hierarchie sei die »Nachahmung des göttlichen Wesens« und ferner ihre Funktion durch das »heilige Empfangen und Mitteilen der reinsten Lauterkeit und des göttlichen Lichtes und der vollendeten Erkenntnis.«<sup>42</sup> Die erste Triade, welche unmittelbar an Gottes Seite steht, bilden Seraphim, Cherubim und Throne. Darauffolgend erscheinen die Herrschaften, Mächte und Gewalten und schließlich als letzte die Fürsten, Erzengel und Engel. Die gesamte Anzahl der Engel sei so überwältigend, dass man sie nicht mit einer Zahl fassen könne.<sup>43</sup> Durch die Fokussierung auf die Engelshierarchien betont Areopagita zwei Aspekte besonders: Die strikte Ordnung, welche im Himmel herrscht sowie die große Anzahl der himmlischen Bewohner. Dies lässt wiederum auf einen immensen, wenn nicht unendlichen Raum schließen, auch wenn er dies nicht direkt formuliert. Anfang des siebten Jahrhunderts widmete sich auch Gregor der Große den himmlischen Hierarchien. Er orientiert sich größtenteils am Schema des Pseudo-Dionysius. Der Unterschied zur dionysischen Struktur findet sich in der Verschiebung der Mächte von der zweiten in die dritte Triade, in welcher sie zusammen mit den Erzengeln und Engeln stehen. Somit steigen die Fürsten in eine Hierarchie mit den Herrschaften und Gewalten in einer Triade. Die Throne, Cherubim und Seraphim bilden ferner auch hier die höchsten Ordnungen (Lib. II Hom. XXXIV).<sup>44</sup> Diese Aufteilung orientiert sich stark an den Kompetenzen, wie Barbara Bruderer Eichberger deutlich hervorhebt: Seraphim, Cherubim und Throne dienen Gott, der zweiten Triade als »Intermedi« kommt die Herrschaft der Engelswelt zu, wohingegen die letzte Triade sich um die Menschen kümmert.<sup>45</sup> Neben diesen beiden befassten sich noch viele weitere – unter anderem auch Jacopo da Varazze, Autor der *Legenda aurea* – mit der Thematik der himmlischen Hierarchien, wobei sich die Konzepte meist nur minimal unterscheiden.<sup>46</sup> Im 12. Jahr-

40 Westerkamp 2006, S. 14.

41 Ebd., S. 24.

42 Areopagita Hierarchien (Ausgabe Tritsch) 1955, S. 123.

43 Ebd., S. 151.

44 Gregor *Quadraginta homiliae* (Elektr. Dokument) S. 283–303.

45 Bruderer Eichberger 2000, S. 40.

46 Einen Überblick über die verschiedenen Texte liefert: Ausst.kat. Bari/Caen 2000.

hundert setzte geradezu eine Renaissance der dionysischen Engelshierarchien ein, welche sich auch noch in den Werken der Scholastiker – nicht zuletzt bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin – niederschlug.<sup>47</sup> Dies zeugt von der Relevanz, welche dieser Ordnungsstruktur des Himmels zuzusprechen ist.

Der angelsächsische Benediktiner Beda Venerabilis (673–735) widmet sich innerhalb seiner Kommentare wiederkehrend auch der Frage nach dem überirdischen Himmel. Wie Kendall betont, waren seine Schriften nicht nur für die anderen Mönche von Interesse, sondern lieferten auch den Lehrern und Predigern Grundlagen zur Unterrichtung der Laienbevölkerung.<sup>48</sup> In seiner Abhandlung *De natura rerum* verortet er über dem Firmament schließlich den oberen Himmel, welcher der Sitz der Engelsriegen sei. Dazwischen liegen die vereisten Wasser des Himmels, welche den oberen Himmel abgrenzen.<sup>49</sup> Detaillierter setzt er sich mit der Thematik im Kommentar zur Genesis auseinander. Direkt zu Beginn unterscheidet er den oberen Himmel von der Erde als »having been kept distinct from every condition of this mutable world, remains forever undisturbed in the glory of the divine presence«. <sup>50</sup> Zudem betont er, dass dieser keinem Sterblichen zugänglich ist. Dies bedeute aber nicht, dass er zu Beginn leer und unbewohnt gewesen ist, da mit ihm zugleich die Engel geschaffen wurden. Diese seien auch zukünftig deutlich von den Heiligen unterschieden, auch wenn diese nach ihrem Tod in den Himmel aufsteigen.<sup>51</sup> Beda stellt den Himmel als geistige und nicht sichtbare Schöpfung der Erde gegenüber, in dem Gott als wahres Licht erscheint, welches unmittelbar von den Engeln empfangen wird.

### **Albertus Magnus, Thomas von Aquin und der Himmel in der Scholastik**

Die aufstrebende Gelehrten generation der Scholastik unterzog die herkömmlichen Himmellehren einer Prüfung und verortete infolgedessen, auf Grundlage des konzentrischen Modells nach Aristoteles und Ptolemäus, das Reich Gottes hinter dem Firmament. Diese göttliche Welt wurde in zwei Ebenen gedacht: Die erste bildete der geistige Himmel, das Empyreum, als Aufenthaltsort der Seligen und Engel von Gott regiert, aber nur dessen »äußerer Wohnort«. Hinzu kam der *caelum caeli* oder auch Himmel der Trinität, welcher auch mit Gott gleichgesetzt wurde. Dieser zweite Himmel wurde allerdings nicht weiter spezifiziert, wohingegen sich der Fokus der Gelehrten auf das Empyreum legte.<sup>52</sup> Das Empyreum

---

47 Bruderer Eichberger 2000, S. 41.

48 Kendall 2008, S. 2.

49 Beda *De natura rerum* (Ausgabe Kendall/Wallis) 2010, S. 76 f.

50 Beda *In Genesim* (Ausgabe Kendall) 2008, S. 69.

51 Ebd.

52 Lang und McDannell 1996, S. 118 ff.

wurde zwar rege diskutiert, war aber dennoch fester Bestandteil der scholastischen Theologie. Imbach verweist für die Gültigkeit des Konzeptes auf eine 1241 von Wilhelm von Auvergne verfasste Verurteilung, in welcher der Pariser Bischof betont, dass die Schuldigen nicht wie die Seligen und Engel im Empyreum sein werden: »Firmiter credimus quod idem locus corporalis, scilicet celum empireum, angelorum et animarum sanctarum erit.«<sup>53</sup>

Auch in der Kosmographie des Albertus Magnus ist das Empyreum fester Bestandteil. Hierbei bildet es in einem Komplex qualitativ unterschiedlicher Räume das Gegenstück zu den Wohnorten der Menschen.<sup>54</sup> Der *caelum empyreum* stellt eines der vier zuerst geschaffenen Dinge, der Urwirklichkeiten, *coaequaeua*, dar. Hinzu kommen *materia*, *tempus* und die *angelica natura* (Tractatus 1, Quaestio 2).<sup>55</sup>

Im dritten Traktat widmet er sich eingänglicher dem *caelum empyreum*. In der Quaestio 8 des Tractatus 3 unterscheidet er zunächst grundlegend zwischen oberen und unteren Himmelskompartimenten, wovon das Empyreum die oberste und unbewegliche Sektion darstellt. Dennoch beschreibt er ferner in der Quaestio 10 den Trinitätshimmel, welcher mit Gott gleichzusetzen und sogar dem Empyreum übergeordnet ist. Somit ergibt sich eine Gliederung in *caelum Trinitatis*, *empyreum*, *crystallinum* und *firmamentum*. Henryk Anzulewicz verweist auf die Verbindung des Trinitätshimmels, des Empyreums und des Firmaments durch »das Verhältnis der Proportion«, da sie nur im Zusammenhang auch sich selbst jeweils erhalten könnten.<sup>56</sup> Das Empyreum ist hier Ort der Heiligen und Engel, aber interessanterweise nicht als immateriell charakterisiert. Dies gilt hier nur für den Trinitätshimmel. Es ist aber der edelste aller Körper und feurig, allerdings nicht im Sinne einer Glut, sondern aufgrund seines besonderen Lichtes. Der *caelum empyreum* fungiert zudem als Aufenthaltsort der Engel und Seligen, an welchem diese je nach Verdienst Wohnungen erhalten (Tractatus 3, Quaestio 11).

Auch in den theologischen Schriften des Thomas von Aquin findet sich die Auseinandersetzung mit dem Jenseits und dem göttlichen Himmel. Im *Supplementum* seiner *Summa Theologica* hebt er die Gottesschau als höchstes Gut heraus, welche für die Glückseligkeit im Himmel verantwortlich sei (Quaestio 92). Hierbei betont er die Ränge im Himmel, welche sich, neben der himmlischen Gnade, nach der Tugendhaftigkeit jedes einzelnen richten (Quaestio 93). Die Heiligenscheine sind neben der Glückseligkeit die Belohnung der Seligen im Himmel

53 Chatelain, Emile und Denifle, Heinrich (Hgg.): *Chartularium Universitatis Parisiensis*, Bd. 1 (1200–1286), Paris, 1889, S. 171. Zit. nach: Imbach 2008, S. 27f.

54 Anzulewicz 1997, S. 275 ff.

55 Albertus Magnus *Summa* (Ausgabe Jammy) 1651, S. 7. Alle weiteren Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

56 Anzulewicz 1997, S. 279.



(Quaestio 96).<sup>57</sup> Zwei Aspekte beherrschen die Beiträge des Aquinaten über den Himmel: Zum einen die Glückseligkeit aufgrund der Gottesschau und zum anderen die Hierarchien im Himmel. Diese findet sich an verschiedenen Stellen wieder. Spricht Thomas beispielsweise über die Sprache der Engel, so formuliert er zwei verschiedene Formen derselben. Eine ist allein dafür geschaffen, damit die höheren Engelsränge Gottes Willen an die unteren kommunizieren, welche aufgrund ihrer Stellung diesen nicht direkt vermittelt bekommen können.<sup>58</sup> Die Beiträge zur Hierarchie sind in großen Teilen an Pseudo-Dionysius orientiert, widersprechen diesem aber auch an anderer Stelle. Hierbei geht es im Speziellen um die Äquivalenz der irdisch-kirchlichen und der himmlischen Hierarchie. Thomas von Aquin kommt zu dem Schluss, dass die kirchliche Ordnung sich an der Engelshierarchie orientiere, aber kein deckungsgleiches Abbild derselben sei. Geistliche der unteren Ränge könnten eine unmittelbarere Verbindung zu Gott haben und so Ranghöhere erleuchten, wohingegen den Engeln dies aufgrund ihrer Natur nicht möglich sei.<sup>59</sup>

### 2.3 Zum Verhältnis von Emyreum und Irdischem Paradies

Die theologischen Textquellen unterscheiden das Irdische Paradies strukturell von der göttlichen Sphäre. Doch bereits in den Ausführungen zur Gestalt derselben überlagern sich die Charakteristika: Wird zwar dem überirdischen Raum Materialität abgesprochen, so tauchen dennoch florale Elemente, bis hin zur Beschreibung von Gartenlandschaften auf. Für einen solch un(b)egreifbaren Begriff wie den Himmel stellt sich zudem die Frage, inwieweit eine strenge Unterscheidung getroffen werden muss; liegt denn nicht gerade in der Offenheit der Imagination das Potenzial und der Charakter des Untersuchungsobjektes? Die Theologen beschäftigte eine Abgrenzung offensichtlich stärker als die Maler, für welche ein solch geschlossenes Konzept als obsolet, wenn nicht sogar als hinderlich zu bezeichnen ist. Zwar erzeugen sowohl Texte als auch Bilder eine »Materialisierung des Imaginären«, doch vermag die darstellende Kunst als eine Art »epistemologisches Projekt« einen Zugang zur eigentlich rational und analytisch unerschließbaren Sphäre zu vermitteln, wie Krüger und Nova formulieren.<sup>60</sup> Zur Vollständigkeit der Betrachtung der Textquellen – und deren Verhältnis zu den Bildern – soll

---

57 Thomas von Aquin Summa (Ausgabe Pecci/Faucher) 1926, S. 408–432.

58 Faes de Mottoni 1988, S. 141.

59 Luscombe 1988, S. 261–277.

60 Krüger/Nova 2000, S. 7.

an dieser Stelle dennoch auf den Diskurs zur Unterscheidung von Empyreum und Irdischem Paradies verwiesen werden. Gregor Maurach gibt in seiner Publikation von 1968 die Begriffsgeschichte des Empyreums wieder, in welcher die Komplexität der Thematik besonders deutlich wird. Daher bietet diese Abhandlung die Hauptquelle des folgenden Abschnittes.

Das Empyreum, die Vorstellung des Feuerhimmels, entstand bereits im 5. Jahrhundert im Kreis der Platoniker und erlangte Popularität im frühen Mittelalter, wobei sich die Vorstellung erst später wirklich etablierte.<sup>61</sup> Die Vorstellung dieses über irdische Maßstäbe erhabenen Bereiches, des Feuerhimmels, fand nur schwerlich seinen Eingang in die christliche Lehre, wenngleich der Glaube an einen ähnlichen Himmel – auch in nicht-christlichen Religionen – eine lange Tradition hat. Hierbei waren zwei Aspekte von besonderer Relevanz: zum einen die Verbindung mit dem Feuer und ferner die Verbindung der überirdischen Sphäre mit der höchsten Gottheit. Diese zunächst losen Kulte wurden nach und nach in Form einer Kosmologie systematisiert und durch die Gnosis und den Manichäismus auf eine Erlösungsreligion projiziert und im Anschluss systematisch immer stärker in Naturphilosophien und Welterklärungen integriert.<sup>62</sup> Trotzdem wurde die Vorstellung des Feuerhimmels zunächst nicht in die offizielle Kirchenlehre eingebunden. Der ›Feuerhimmel‹ wurde von der Patristik, insbesondere durch Augustinus, »als eine finstere, ›chaldäische‹ Lehre, verbunden mit jenen unwürdigen und Gottes Herrlichkeit Hohn sprechenden theurgischen Praktiken« angesehen und dementsprechend vehement abgelehnt.<sup>63</sup> Im *Gottesstaat* verbindet Augustinus im 10. Buch das Empyreum (*empyria*) mit der Lehre des Porphyrius zur Reinigung der Seele (*quasi purgationem animae per theurgian*) und seiner Unterscheidung des Aufenthaltsortes der Dämonen (*aeria*) und der Engel (*empyria*).<sup>64</sup> Im 9. Jahrhundert lebte das Empyreum durch seine Thematisierung in verschiedenen theologischen Texten und deren Kommentaren wieder auf. Für Maurach gilt dies als Beginn des Begriffs des Empyreums, wie er im Mittelalter bekannt war und verwendet wurde. Seine Geltung verdanke er der frühen Scholastik, die sich der antiken Bildungswelt und deren Eingliederung in die christlichen Lehren verpflichtet fühlte und in ihrem Drang nach Systematisierung das Empyreum »an eine bestimmte Stelle der scholastischen Kosmologie« setzte.<sup>65</sup> Die Aufnahme des

---

61 Maurach 1968, S. 5,13.

62 Ebd., S. 81 ff.

63 Ebd., S. 84.

64 »Quamquam itaque discernat a daemonibus angelos, aeria loca esse daemonum, aethria vel empyria disserens angelorum (...)«, 10. Buch Kap. 9 in: Augustinus *Civitate dei* (Ausgabe Wiesen) 2014, S. 290.

65 Maurach 1968, S. 85.

Empyreums in die Schriften des Albertus Magnus zeugt vom Ende der vorherrschenden Skepsis. In seiner *Summa de creaturis* bildet der *caelum empyreum* – als eine der vier Urwirklichkeiten (*coaequaeva*) – die oberste Himmelssektion (Tractatus 1, Quaestio 2 und Tractatus 3, Quaestio 8).<sup>66</sup>

Imbach fasst drei Hauptstreitpunkte der Scholastik in Bezug auf die Himmels-  
theorie zusammen: Die Existenz des Empyreums an sich, seine Unbewegtheit so-  
wie im Allgemeinen der Versuch der Theologen, das Empyreum »mit dem wissen-  
schaftlichen Argumentationsstandard ihrer Zeit zu vereinbaren«. <sup>67</sup> Trotzdem  
wurde es nicht nur Standardaspekt der Werke der Scholastik, sondern auch durch  
die Rezeption in der Dichtung und Kunst populär, wie nicht zuletzt Dantes *Com-  
media* unter Beweis stellt, in welcher das Empyreum die christliche Kosmographie  
als 10. Sphäre komplementiert.

Die Geschichte des Begriffs ›Empyreum‹ ist weder kurz noch einfach zu um-  
reißen. Dennoch lassen sich hier einige komprimierte Punkte festhalten: Immer  
wiederkehrende Merkmale sind seine Verbindung mit Feuer oder Licht, sein Be-  
zug zu Gott und den Engeln und seine Gegenüberstellung zum Irdischen in seiner  
Materialität und Bewegung, wohingegen das Empyreum stets als immateriell und  
unveränderlich gilt. Für Hecht sind die Begriffe von »Sichtbarkeit und Unsicht-  
barkeit, Beschreibbarkeit und Unbeschreibbarkeit eine unauflösbare Einheit« in  
Bezug auf die Konstruktion des christlichen Jenseits, ja des Empyreums im Spe-  
ziellen.<sup>68</sup> Seine genaue Verortung und die Frage, ob es nun wirklich der Aufent-  
haltsort Gottes ist, sind hingegen verschieden beantwortet worden. Das Irdische  
Paradies ist grundsätzlich vom Empyreum unterschieden, allerdings wird im  
Kontext der Sehnsucht nach einem paradisischen Gefilde beziehungsweise nach  
einem paradisischen Ort im Jenseits Bezug zu beiden Orten hergestellt. Dies  
kann auch zu einer Überlagerung der beiden führen, und zwar sowohl textlich als  
auch bildlich. Einen wesentlichen Beitrag zur Vermischung von Irdischem Para-  
dies und göttlichem Himmel liefert die Verwendung der Begriffe ›Himmel‹ und  
›Paradies‹ als Synonyme, welche auch in den alltäglichen Sprachgebrauch ein-  
geflossen ist. Seit Augustinus, welcher die Konstituierung des westlichen Jenseits  
maßgeblich geprägt hat, bilden das irdische und das himmlische Paradies die zen-  
tralen Begriffe der Paradiesauslegung.<sup>69</sup> In seinem Genesis-Kommentar verweist  
er auf die Doppeldeutigkeit des *paradisus*, wobei der Begriff – und hierbei bezieht  
er sich auf 2. Kor 2–4 – auch für den *tertium caelum* zu verwenden sei. Dies gel-

66 Albertus Magnus *Summa* (Ausgabe Jammy) 1651, S. 7, 54.

67 Imbach 2008, S. 28–32.

68 Hecht 2003, S. 41.

69 Grimm 1977, S. 20, 55.

te aber nur, wenn damit nicht das körperliche Paradies gemeint sei, in welchem Adam unter Früchte tragenden Bäumen gelebt habe (12. Buch, Kap. 28).<sup>70</sup>

Der Paradiesgarten als Sehnsuchtsort der Menschen beschreibt aber ursprünglich etwas anderes als das Emyreum als göttlicher Aufenthalts- respektive Wohnort. Das hebräische Wort »parden«, so verdeutlicht Rainer Kessler anschaulich, bedeute königlicher Park oder auch Garten, worauf sich die »parkartige Gartenlandschaft« des Paradieses mit ausgeprägter Flora und Fauna beziehe.<sup>71</sup> Das Emyreum wird wiederum als immatriell und geistig verstanden. Aber nicht nur diese romantisierte Naturnähe trennt die beiden Orte voneinander, auch aufgrund ihrer Lokalisierung – beziehungsweise der Versuche derselben – zeigt sich ein elementarer Unterschied: Der göttliche Himmel, so vielseitig und different die Beschreibungen im Einzelnen auch sind, wird immer außerhalb der diesseitigen Erde verortet. Zwar ist er in gewissem Sinne auch Teil der Schöpfung, aber dennoch über diese erhaben und fungiert so als »ursprüngliches Symbol der absoluten Transzendenz Gottes *über* und *in* seiner Schöpfung«<sup>72</sup>. Dies unterscheidet sich somit signifikant vom Paradiesgarten – welcher, nach den wenigen Hinweisen aus Gen 2, 8 – in der diesseitigen Welt, als von Gott angelegter Garten in Eden gegen Osten gedacht wurde. Dies führte zu einer geographischen Verortung desselben weit östlich – dies meinte überwiegend das Zweistromland, konnte aber auch den »indischen Raum oder gar Ostasien einschließen«<sup>73</sup> – wo er bis zum Ende des 15. Jahrhunderts auch auf den Weltkarten verzeichnet wurde.<sup>74</sup> Alessandro Scafi weist ferner auf die prophetische Funktion des Paradiesgartens hin, welcher – ähnlich wie Adam als Präfiguration Christi – auf die Ankunft des göttlichen Himmels auf der Erde am Ende aller Tage verweise.<sup>75</sup> In der *Legenda aurea* wird der Aufstieg Christi zum Himmel – explizit dem empyreischen – beschrieben, durch welchen der Gottessohn das irdische Paradies passiert, welches unter den Planetensphären verortet wird.<sup>76</sup>

Der göttliche Himmel wird, wie bereits erwähnt, betont geistlich konzipiert. Hierbei spielt die Gottesschau, die *visio beatifica*, eine wichtige Rolle. Die direkte Schau Gottes nach dem Tode fungiert hier als Erfüllung der Glückseligkeit. Cavendish komprimiert den Himmel grundsätzlich auf dieses Charakteristikum:

---

70 Augustinus De Genesi (Ausgabe Perl) 1964, S. 283.

71 Kessler 2014, S. 17.

72 Kehl 2006, S. 117.

73 Wolfzettel 2008, S. 67.

74 Für eine umfangreiche Darstellung der Geschichte der Suche nach dem Paradies s. Scafi 2006.

75 Ebd., S. 63.

76 Varazze Legenda aurea (Ausgabe Benz) 1955, S. 373 f.

»Strictly speaking, heaven is not a place but a condition – the state of being with God.«<sup>77</sup> Die Grundlagen der Gottesschau finden sich im Neuen Testament. Dort wird die spätere Möglichkeit beschrieben, Gott im Himmel wahrhaft erkennen zu können, was im diesseitigen Leben niemandem möglich sei.<sup>78</sup> Dieses wahre Erkennen greift auch Augustinus in der Konstruktion seiner *visiones corporales, spirituales* und *intellectuales* auf.<sup>79</sup> Dies zeigt einen weiteren Unterschied der beiden Orte: Steht im himmlischen Paradies die geistige Erfüllung und vollkommene Erkenntnis im Vordergrund, werden im Paradiesgarten die Motive der romantischen Ursprünglichkeit vor der Erkenntnis betont. Wie Rüegg in der Unterscheidung bemerkt, ist der Vorzug in der paradiesischen Gartenlandschaft das selige Lustwandeln, die Nähe und Harmonie von Mensch und Tier.<sup>80</sup> Hierbei wird die Nähe zu Gott beinahe nebensächlich erwähnt und der Rückbezug sowie die Einfachheit respektive Ursprünglichkeit scheinen stärker im Fokus zu stehen. Die grundlegend unterschiedliche Beschaffenheit (materiell – geistlich), die Lokalisierung sowie die Präfigurationsrolle bestätigen, dass Paradiesgarten und Himmel genau genommen nicht ein und dieselbe Sache beschreiben.

Dies setzt aber nicht voraus, dass der Begriff ›Paradies‹ nicht auch für den Himmel verwendet werden kann. Somit werden auch in dieser Arbeit beide Begriffe für die göttliche Sphäre verwendet. Ferner werden beide Gefilde mit dem gleichen Wunsch nach einer neuen, verbesserten Welt am Ende aller Tage verknüpft, die – gerade im Volksglauben und in diesem Kontext sind eben auch viele der folgenden Bilder zu verstehen – zu einem überlagerten und somit in gewisser Weise verallgemeinerten Idealbild konsitiert. Die strenge Unterscheidung der Begrifflichkeiten kann also primär dem schriftlichen Diskurs zugeordnet werden. Die Bilder hingegen bewegen sich oft im Spektrum der alltäglichen Auseinandersetzung mit der Heilsversprechung und Auslegung in der Laienkultur. Thomas Lentès beschreibt die Entwicklung dieses Topos vom »Sichtbaren als Brücke zum Unsichtbaren« in Verbindung mit der Verschiebung des Memorialkonzeptes: Statt der visuellen Offenbarung einer konkreten ›Sache‹ werde darauf abgezielt, einen inneren Erkenntnisprozess auszulösen.<sup>81</sup> So soll noch einmal betont werden, dass die Bilder nicht eine Illustration der theologischen Texte darstellen, sondern diese in einem offenen System aus symbolischen und funktionalen Bildelementen integrieren. Dies hat unter anderem zur Folge, dass Konzepte des Emyreums und des

---

77 Cavendish 1977, S. 61.

78 Vgl. u. a. 1 Kor 13,12 oder auch Mt 5, 8 sowie 18, 10.

79 12. Buch, Kap. 6, in: Augustinus (Ausgabe Perl) 1964, S. 241.

80 Rüegg 1945, S. 208.

81 Lentès 2000, S. 40.

Irdischen Paradieses als exkludierende Größen keinen Einklang finden müssen. Vielmehr sind die Bilder im allgemeinen Sinne als Angebot einer Vermittlung der christlichen Konzepte und inkorporierten Heilsidee aufzufassen.

## 2.4 Visionsberichte, Jenseitsreisen

Für die Überleitung der theologischen Theorie in den alltäglichen Umgang mit dem Numinosen spielen Visionen und Berichte über Jenseitsreisen eine wichtige Rolle. Sie sind wie eine Art Schanier zwischen den fachlichen Diskursen und der Laienfrömmigkeit zu verstehen. Dies gilt besonders für zeitgenössische Charaktere, wie zum Beispiel Francesca Romana, deren Erfahrungen direkt an ihre Umwelt vermittelt und erst im Nachhinein über die Kanonisierung durch die Kirche sozusagen verifiziert wurden. Anhand dieser Quellengruppe wird die Überlagerung von Profession und Laientum deutlich sowie die alltägliche Präsenz von Religion, die ein heutiger Betrachter nicht mehr im gleichen Sinne für selbstverständlich erachtet.

Peter Dinzelbachers Publikation zur Vision und Visionsliteratur im Mittelalter liefert ein umfangreiches Kompendium für die Thematik. Grundsätzlich definiert er darin eine Vision folgendermaßen: »Von einer Vision sprechen wir dann, wenn ein Mensch das Erlebnis hat, aus seiner Umwelt auf außernatürliche Weise in einen anderen Raum versetzt zu werden, er diesen Raum beziehungsweise dessen Inhalte als beschreibbares Bild schaut, diese Versetzung in Ekstase (oder im Schlaf) geschieht, und ihm dadurch bisher Verborgenes offenbart wird.«<sup>82</sup> Visionsberichte tauchen in vielerlei Varianten auf. Hierbei können die Visionen in literarischer Form Ausdruck finden und zudem fiktiver Natur sein, um gezielt bestimmte Motive zu verfolgen. Im Rahmen der Himmelsthematik tauchen drei verschiedene Arten auf: Zum einen die Jenseitsreise, in welcher zumeist nicht nur eine der Sektionen besucht wird, ferner die apokalyptische Vision sowie diejenigen Visionen, in welchen die Verbindung von Himmel und Erde explizit im Vordergrund steht. Hierzu gehört insbesondere der Traum Jakobs aus Gen 28, 10–22. In diesem wird eine Leiter von der Erde bis zum geöffneten Himmel hin beschrieben, auf welcher Engel in beide Richtungen wandeln. Von dieser Himmelsöffnung aus spricht Gott zu Jakob. Sowohl in dieser als auch in folgenden Visionen ähnlicher Art wird über den Himmel im Speziellen keine Auskunft gegeben, weshalb derartige Visionsberichte für diese Untersuchung keine direkte Relevanz haben.

---

82 Dinzelbacher 1981, S. 29.

Das erste »genuin-christliche« Dokument über eine Jenseitsreise ist die Petrus-Apokalypse, deren Ende des 19. Jahrhunderts in Ägypten entdeckten Textfragmente in die erste Hälfte des 2. Jahrhundert datiert werden.<sup>83</sup> Neben dem Himmel wird Petrus von Christus die Hölle – der Strafort – gezeigt. Der Himmel wird nur knapp als Ort »außerhalb dieser Welt« und geprägt durch Licht, Wohlgeruch und unvergängliche Flora beschrieben. Neben den Gerechten sieht Petrus zudem Engel, die alle zusammen Gott preisen.<sup>84</sup> Wie Benz in seiner Untersuchung darlegt, lieferten die frühjüdischen Erzählungen die primäre Grundlage für die Entstehung der christlichen Texte. In diesem Rahmen spiele die Jenseitsreise Henochs eine besonders wichtige Rolle, da sie zum ersten Mal ein Erzählverfahren ausbilde, durch welches das »Problem der Jenseitsraumerzählung« gelöst werde und der Rezipient eine anschauliche Vorstellung bekäme.<sup>85</sup> Für die Untersuchung des jenseitigen Himmels stellen Visionstexte also einen wichtigen Teil der Quellen dar. David Ganz betont den »außerordentlichen Erkenntniswert«, welcher den Visionen zugesprochen wurde, da als Quelle »eine transzendente Instanz und nicht das Bewusstsein selbst angenommen [wurde]«. <sup>86</sup> Im Folgenden werden exemplarisch einige Visionstexte vorgestellt. Dies soll verdeutlichen, welche Informationen sie dem Leser über die jenseitige Sphäre liefern und so ermöglichen sich ein Bild derselben zu machen.

Im Mittelalter zeigt sich die Fülle der Visionen in verschiedenen Formen. Die meisten sind hierbei religiöser Natur.<sup>87</sup> Als visionäre Räume tauchen der Himmel (sowohl das Paradies als auch der göttliche Himmel), das Purgatorium, die Hölle sowie undifferenzierte, aber »offenbar nicht in dieser Welt befindliche Räume« auf, welche oft in auffallendem Maße besonders detailreich und plastisch beschrieben werden.<sup>88</sup>

Die Geschichte der Vision teilt Dinzelbacher in zwei Phasen. Die erste, frühere Phase zeichne sich zum einen durch emotionalen Abstand des Visionärs zum Überirdischen, zum anderen durch eine detaillierte Umgebungsbeschreibung aus. Die Visionen der späteren Phase stellen die persönliche Beziehung des Visionärs mit der göttlichen Macht in den Vordergrund und beschreiben somit auch betont die Interaktion und nicht mehr den allgemeinen Umgebungsraum.<sup>89</sup> Für diese Untersuchung rückt somit die Visionsliteratur der ersten Phase in den Fokus, in welcher die geschauten Räume detailliert beschrieben werden.

---

83 Benz 2013, S. 80.

84 Harnack 1983, S. 20 f.

85 Benz 2013, S. 4.

86 Ganz 2008, S. 10.

87 Dinzelbacher 1981, S. 29.

88 Ebd., S. 90, 121.

89 Ebd., S. 148.

### Der Traum des Hieronymus

Im 30. Kapitel seines 22. Briefes, welchen er an die junge Römerin Eustochium schrieb, berichtet Sophronius Eusebius Hieronymus (347–420) von einem intensiven Traumerlebnis aus seiner Vergangenheit. Die junge Eustochium gehörte zum Kreis der »gebildeten Damen der römischen Gesellschaft«, denen Hieronymus nach seiner Rückkehr nach Rom 382 seine monastischen Ideale lehrte.<sup>90</sup>

Bereits als Junge ging Hieronymus nach Rom, um antike Schriften zu studieren, deren Lektüre sein Leben bestimmte.<sup>91</sup> Diese gesammelten Werke säkularer Literatur nahm er auch mit auf den Weg nach Jerusalem, wohin er reiste, »um ein Gott geweihtes Leben zu führen.«<sup>92</sup> In der Mitte der Fastenzeit bekam der Heilige ein schweres Fieber, durch welches er um sein Leben bangte. Zu diesem Zeitpunkt hatte er einen eindrucksvollen Traum, in welchem er vor den himmlischen Richter und seinen Hof gebracht wurde.<sup>93</sup> Über die Gestalt der überirdischen Umgebung verliert Hieronymus nur wenige Worte: »(...) ubi tantum luminis et tantum erat ex circumstantium claritate fulgoris, ut proiectus in terram sursum aspicere non auderem.«<sup>94</sup> Auf die Frage nach seinem Stand (*condicionem*) entgegnete Hieronymus, er sei Christ. Der Richter allerdings warf ihm vor nicht Christ, sondern Ciceronianer zu sein. Hieronymus verstummte daraufhin und wurde durch Schläge bestraft. Nachdem er wiederholt um Erbarmen bat, wurde sein Ruf erhört. Als Hieronymus vor den himmlischen Anwesenden geschworen hatte, sich nur noch christlicher Lektüre zu widmen, kehrte er auf die Erde und ins Leben zurück. Eine Nichteinhaltung dieses Schwurs käme einer Verleugnung Gottes gleich, weshalb seine Strafe fortgesetzt werden würde. Er betont zum Ende, dass dies kein Traum gewesen sei, sondern, dass er, als er wieder zu sich kam, blaue Flecken an den Schultern und starke Schmerzen nach dieser Erfahrung gehabt habe.<sup>95</sup> Wie bereits angedeutet, gibt Hieronymus nur wenig detaillierte Informationen über den Himmel und sein Personal. Neil Adkin bemerkt, dass sogar der Richter nicht von Hieronymus identifiziert werde, sondern erst im späteren Verlauf, insbesondere durch Rufinus von Aquileia, Christus zum Richter und die anderen Teilnehmer zu Engeln wurden.<sup>96</sup> Diese Ausführung beziehungsweise Identifizierung stelle eine Verbindung zum Neuen Testament und seiner Ankündigung, jeder müsse vor Christi Richterthron treten, her.<sup>97</sup> Hieronymus erlebt also im Fieberdelirium

90 Jungblut 1967, S. 2.

91 Varazze *Legenda aurea* (Ausgabe Vitale Brovarone) 2007, S. 805 f.

92 Hieronymus *Epistulae* (Ausgabe Schade/Bauer) 1983, S. 69.

93 Originaltext: »(...) cum subito raptus in spiritu ad tribunal iudicis pertrahor (...)«

94 Ebd.

95 Hieronymus (Ausgabe Schade/Bauer) 1983, S. 69 f.

96 Adkin 2003, S. 291.

97 Ebd., S. 292.



bereits sein Partikulargericht, welches von Zweifeln über das eigene Handeln geprägt ist und nicht die eigentlich so oft beschriebenen Freuden im Himmel widerspiegelt. Der Himmel erscheint hier weniger als Sehnsuchtsort denn als Raum der Einschüchterung. Hieronymus beschreibt nicht wie andere die beinahe unaussprechliche Glückseligkeit, sondern Qualen, die er als Strafe zu erleiden hat. Für seine Erfahrung würde man intuitiv eher die Hölle als Ort des Geschehens erwägen.

### Die *Visio Tnugdali*

Ein interessantes Beispiel für eine ausführliche Visionsbeschreibung liefert die *Visio Tnugdali*. Sie wurde 1149 von einem irischen Mönch in Regensburg auf Latein verfasst und war im Mittelalter in ganz Europa äußerst populär, wovon ihre Übersetzungen in verschiedene Sprachen zeugen.<sup>98</sup> Sie beschreibt eine in Ekstase erlebte, dreitägige Reise des Ritters Tundalus, der von einem Engel durch die Zonen des Jenseits geführt wird. Ein Verweis zur späteren *Commedia* Dantes kann hier nicht ausbleiben. Trotz der prominenten Stellung der Reise Dantes wird so deutlich, dass diese sich in einer bereits vorhandenen Tradition bewegt. Zu Beginn der Beschreibung der *Visio Tnugdali* wird der Ritter als ein Mensch beschrieben, der vom Weg abgekommen sei und sich nicht mehr um sein Seelenheil kümmere (Kap. 1, 7–11).<sup>99</sup> Wie Tundalus die Grenze vom Dies- ins Jenseits durchläuft bleibt hier, anders als in anderen mittelalterlichen Visionsberichten, aus. Die Reise während seiner dreitägigen Bewusstlosigkeit<sup>100</sup> beginnt in einem dunklen Abgrund, von welchem aus der Aufstieg ins Paradies erfolgt. Tundalus kann die überwältigenden Erfahrungen nur mithilfe seines himmlischen Führers erleben, der ihn sicher durch den verworrenen Weg über wieder einstürzende Brücken in verschiedene Teilbereiche führt. Diese erhalten im Text keine spezifischen Namen, sondern sind durch Grenzen – zum Beispiel Mauern – voneinander getrennt. Auch wenn die ersten Etappen der Reise für diese Untersuchung sekundär sind, so zeigt sich, wie Böhme bemerkt, eine wesentliche Besonderheit: Entgegen anderer Visionsberichte muss Tundalus die verschiedenen Strafetappen selbst erfahren, bevor er in die paradiesischen Gefilde gelangt.<sup>101</sup>

---

98 Die *Visio* wurde in Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Niederländisch, Portugiesisch und Schwedisch übersetzt. Vgl. Repertorium »Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters« der Bayerischen Staatsbibliothek. Zugang über: [https://www.geschichtsquellen.de/repOpus\\_04539.html#Italienisch](https://www.geschichtsquellen.de/repOpus_04539.html#Italienisch) (04.07.2019).

99 Marcus von Regensburg *Visio* (Ausgabe Lehner/Nix) 2018, S. 75. Alle weiteren Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

100 Es wird beschrieben, dass Tundalus wie tot da lag und nur eine zu spürende Wärme in der linken Seite an seinem Tod zweifeln ließ (Kap. 1, 26–30). Ebd., S. 79.

101 Böhme 2004, S. 24.

Über die Zwischenzonen der »nicht sehr Schlechten« (Kap. 15) und der »nicht sehr Guten« (Kap. 16) wird der Übergang in die paradiesischen Gefilde konstruiert. Letztere beherbergt jene, die ihre Strafe in der Hölle bereits verbüßt haben, es aber noch nicht verdienen, mit der Gemeinschaft der Heiligen zusammen zu sein. Beschrieben wird diese Sektion als ein mit Blumen bepflanztes Feld von besonderer Schönheit und als Ort der Quelle des Lebens der Offenbarung. Spilling charakterisiert diesen Ort als »stilisierte Ideallandschaft« in glanzvollem Licht, in der sogar jeglicher Schatten entfällt, sowie mit unglaublichem Reichtum und Vielfalt an Flora und Fauna, wobei jegliche eventuellen Bedrohungen aus der Natur verbannt sind.<sup>102</sup> Dahinter treffen sie auf den König Cormac, welcher zwar in einem prachtvoll geschmückten Haus auf einem Thron sitzt und Geschenke erhält, doch aufgrund zweier nicht vergebenen Sünden (Ehebruch und Tötung eines Gefolgsmannes nahe einer Kirche) je drei Stunden am Tag halb in Flammen, halb im Bußgewand verharren muss. Die weiteren paradiesischen Gefilde der *Visio* sind durch Mauern vom zuvor Beschriebenen abgetrennt. Hinter diesen erstrecken sich drei wiederum voneinander separierte Bereiche, in denen sich mit steigender Wertigkeit gerechte Seelen aufhalten. Somit ist auch hier das Paradies hierarchisch durchstrukturiert.

Der erste Bereich (Kap. 19) wird von einer silbernen Mauer umgeben. Neben der Abwesenheit der Nacht oder Dunkelheit gibt es zudem auch keine Traurigkeit, sondern »alle glühen vor Liebe«. Die Chöre der Heiligen, gekleidet in weiße und kostbare Gewänder, bestehen aus Verheirateten, die zu Lebzeiten keinen Ehebruch begingen, »aber auch ihre Familien gut leiteten und ihre zeitlichen Güter den Armen, Pilgern und Kirchen Christi spendeten«. Der Ritter ist von dieser ersten Sektion begeistert, doch verweist ihn der Engel darauf, dass noch weitaus Prächtigeres folgen werde. Die Steigerung wird direkt zu Beginn der Beschreibung der zweiten Sektion (Kap. 20–22) deutlich, deren Mauer nun aus Gold ist. Hier halten sich verschiedene Gruppen von Seligen auf. Die erste Gruppe, die Märtyrer und Enthaltamen (Kap. 20), haben auf Sitzen aus Gold und kostbaren Edelsteinen Platz genommen und zelebrieren die Messe. In diesem Abschnitt erfährt die Ausstattung besondere Beachtung. Sowohl die Gestalt der Seligen wird beschrieben (weiße Gewänder, goldenes Haar, mit Edelsteinen besetzte Kronen, leuchtende Gesichter, Lesepulte mit Büchern mit goldener Schrift) als auch die prachtvolle Umgebung. Die zweite Gruppe, bestehend aus Mönchen und Nonnen (Kap. 21), hält sich in Pavillons aus Purpur, feinem Leinen, Gold und Silber auf. Die Seligen innerhalb musizieren und werden dabei von Engeln begleitet. Tundalus ist der Zutritt verwehrt, da die Versammelten im Inneren die Gegenwart der

---

102 Spilling 1975, S. 62–66.

Heiligen Dreifaltigkeit genießen. Zuletzt bemerkt Tundalus die Verteidiger und Erbauer der Kirche (Kap. 22), welche unter einem großen Baum jeder seine eigene Kammer aus Gold und Elfenbein besitzen und mit Krone und Zepter ausgestattet sind. Aufgrund ihrer Wohltaten, »die sie den heiligen Kirchen schenkten, haben sie die Bruderschaft von diesen selbst erreicht«. Spilling fasst die Gruppe als jene der »Seelen, die ihr Leben in Abkehr von der Welt verbracht hatten« zusammen.<sup>103</sup>

Die letzte Mauer (Kap. 22) übertrifft die beiden ersten bei Weitem. Ihr farbenreiches Äußeres verdankt sie der Fülle an verschiedenen kostbaren Edelsteinen,<sup>104</sup> aus denen sie besteht. Ihre Fugen sind aus Metall, wodurch es scheint, als sei Gold der Mörtel. Neben den Jungfrauen halten sich hier die neun Engelschöre, die Patriarchen, die Propheten sowie Apostel und die »Gesellschaft der Bekenner« auf. An dieser Stelle wird Tundalus Seele nicht nur der Anblick gewährt, »sondern es wurde ihr auch ungewöhnliches Wissen gegeben, sodass sie nichts weiter mehr erfragen musste, sondern korrekt und vollständig alles wusste, was auch immer sie (wissen) wollte«. Bevor die Seele in den Körper zurückkehrt, begegnen ihr noch zwei der Apostel Irlands (Ruadanus und der heilige Patrick). Die Beschreibung der *visio beatifica* bedeutete für die Autoren stets eine Schwierigkeit, welche verschieden gelöst wurde. In der *Visio Tnugdali* wird dies umgangen, indem die Beschreibung des Moments der Erkenntnis und nicht der echten Gottesvision, wie es später bei Dante der Fall ist, den Abschluss der Reise liefert.<sup>105</sup>

Im Paradies der *Visio Tnugdali* stechen einige Charakteristika deutlich hervor. Besonders auffällig ist die detaillierte Beschreibung der verschiedenen Materialien. Sie dient zur Nobilitierung der Sphäre im Allgemeinen sowie zur Hervorhebung der Steigerung der Sektionen untereinander. Das eindeutigste Beispiel hierfür liefern die Mauern. Zudem erfahren zwei weitere Aspekte besondere Beachtung: zum einen die Musik/der Gesang und zum anderen – was eine Besonderheit darstellt – der Wohlgeruch. Dieser wird immer wieder erwähnt und steht im Kontrast zum vorher beschriebenen Gestank der Hölle.

Folgt man Dinzelbachers literaturwissenschaftlicher Typisierung der Visionen, so lässt sich die *Visio Tnugdali* als »kontemplative Vision« beschreiben, in welcher das Hauptziel die »Erbauung und Reue« der Leserschaft bildet.<sup>106</sup> Neben dieser Intention erscheint beim folgenden Beispiel, Dantes *Commedia*, eine wei-

103 Spilling 1975, S. 144.

104 Aufgezählt werden: Chrysolith, Beryll, Japsis, Hyanzinth, Smaragd, Saphir, Onyx, Topas, Sarder, Chrysopras, Amethyst, Türkis und Granat. Dies ist bis auf die beiden letzten deckungsgleich mit der Johannesapokalypse.

105 Spilling 1975, S. 154 f.

106 Dinzelbacher 1981, S. 83.

tere äußerst deutlich: Neben der kontemplativen Vision beschreibt Dinzelbacher die poetische sowie die politische, bei welchen in meist kritischer Weise auf geschichtliche Geschehnisse und Personen eingegangen wird.<sup>107</sup> Letzteres Motiv tritt bei der *Commedia* auf, indem der Dichter in allen jenseitigen Bereichen historische Personen trifft.

### **Dantes *Commedia***

Die *Commedia* des Dante Alighieri liefert vermutlich das populärste Beispiel einer Jenseitsreise und stellt für die volkssprachliche italienische Kultur im 14. und 15. Jahrhundert die vielleicht relevanteste Quelle dar. Als Entstehungszeitraum werden die ersten beiden Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts angenommen, unterteilt in drei Etappen entsprechend der drei *Cantiche*. Dantes Himmel orientiert sich grundsätzlich am aristotelisch-ptolemäischen Weltbild und der dazugehörigen Struktur der Sphären vom Mond bis schließlich zum Emyreum als christlicher Jenseitsregion, wodurch sich zehn Bereiche ergeben.<sup>108</sup> Im Verlauf der Reise beschreibt Dante aus der Ich-Perspektive die Ereignisse, ähnlich wie in der *Vision Tnugdali*. Beginnend in der Hölle durchwandern Dante und sein Führer Vergil Hölle und Purgatorium, bis schließlich Beatrice den Reisenden an die Hand nimmt, da Vergil als antikem Dichter der Zugang in die himmlischen Sphären nicht erlaubt ist. Den Übergang vom *Purgatorio* zum *Paradiso* bildet das Irdische Paradies, welches sich auf dem Gipfel des Purgatoriumsberges befindet. Dante beschreibt es als paradiesische Vegetation, wobei sich dieser Ort »sotto così bel ciel« befindet (Purg. 29, 82) und er sich nach dieser Erfahrung bereit für die weitere Reise »alle stelle« fühlt (Purg. 33, 145).<sup>109</sup> Im folgenden, dritten Teil beschreibt Dante das Emporsteigen durch die Himmelssphäre. An seiner Seite befindet sich nun Beatrice, Dantes große unerfüllte Liebe, welche ihm die Anleitung zum Verständnis liefert. Sie begleitet ihn bis Par. 31, in welchem schließlich Bernhard von Clairvaux auftritt, der ihm sagt, Beatrice habe ihren Platz auf dem Thron bei den anderen Seligen eingenommen.

Rudolf Palgen widmete 1940 eine Abhandlung diesem Teil der *Commedia*, wobei der Fokus auf Dantes Verständnis bezüglich des Kosmos liegt. Er betont, dass es sich nicht um eine Jenseitsreise im eigentlichen Sinne handle, sondern vielmehr um eine Kosmographie des Weltenraumes, welche erst ab dem Canto 30 die metaphysische Sphäre erreiche.<sup>110</sup> Auch Cornelia Klettke beschreibt diesen Über-

---

107 Ebd., S. 82.

108 Vgl. hierzu im Speziellen: Mariani/Capasso/Tabarroni 1970.

109 Dante *Commedia* (Ausgabe Köhler) 2012. Alle weiteren Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

110 Palgen 1940, S. 3.

gang: »Eine wichtige Zäsur in der Paradiesreise bildet der XXX. Gesang, in dem Dante und Beatrice den Kristallhimmel, das Primum Mobile, verlassen und in das Empyreum, das Himmelreich Gottes, das über den Sternen liegt, emporgehoben werden. Hier spätestens greifen die Naturgesetze und die menschliche Logik nicht mehr.«<sup>111</sup> Dies wird auch bei Betrachtung der Himmelschalen der Planeten deutlich, die Dante aufzählt, bis schließlich das Primum Mobile als Übergangszone in den göttlichen Bereich erscheint. Er beschreibt jedoch bereits vorher ähnliche Eigenschaften der jeweiligen Himmel, die auf das spätere Empyreum hinweisen. So wird in Par. 1 erwähnt, dass sich das göttliche Licht in allen Sphären befindet und nur die Stärke im Hinaufsteigen zunimmt. In Par. 3 – innerhalb des Gespräches mit Piccarda – wird zudem die Abwesenheit von Wünschen oder Bedürfnissen betont. Diese beiden Merkmale werden im Verlauf mehrfach mit zunehmender Stärke wiederholt. In Par. 23 beim Erscheinen Christi sind dessen Gestalt und sein Leuchten für die Augen Dantes sogar nicht zu erfassen. Die visuelle Wahrnehmung beziehungsweise die Problematik der Erfassung der jenseitigen Welt über dieselbe spielen im *Paradiso* eine wichtige Rolle. Dieser Entwicklung widmet sich Katharina Münchberg in ihrer Publikation »Dante. Die Möglichkeit der Kunst« sehr ausführlich.<sup>112</sup> Die *Commedia* sei eine »Dichtung des Auges«, in welcher Dante das künstlerische Wagnis einginge, »eine Darstellung des Unsichtbaren zu geben«, wodurch er sein Werk »zu einem Triumph des Sichtbaren, zu einer Feier des sinnlichen Sehvermögens« machen würde.<sup>113</sup> Karl Vossler hingegen beschreibt in seinem Beitrag zum *Paradiso* eine Unfähigkeit Dantes den Himmel adäquat zu beschreiben, weswegen seiner Meinung nach – und er verweist zudem auf vorherige Autoren, wie Gaspary Ende des 19. Jahrhunderts, denen er sich damit anschließt – die Hölle von größerer dichterischer Qualität sei.<sup>114</sup> Vossler reflektiert hier die Problematik, mit irdischen Mitteln Himmlisches darzustellen, sei es schriftlich oder bildlich. Gaspary selbst formuliert zudem, Dantes entworfenen Bilder seien »herrliche Bilder, aber unwirksam für ihren eigentlichen Zweck«.<sup>115</sup> Auf die grundsätzliche Problematik, über das Jenseits und in Besonderen das Paradies zu sprechen, geht Hermann H. Wetzel ein. Dabei zeigt er die verschiedenen sprachlichen Mittel auf, durch welche Dante dem Leser zwar nicht immer ein konkretes Bild liefere, jedoch mindestens den Anstoß zur eigenen Imaginationskraft gebe.<sup>116</sup>

---

111 Klettke 2016, S. 121.

112 Münchberg 2005.

113 Ebd., S. 45.

114 Vossler 1921, S. 270.

115 Gaspary 1885, S. 340.

116 Wetzel 2008, S. 115–136.

Des Weiteren beschreibt Dante den Himmel immer wieder als Königreich, welches eine besonders edle Ausstattung aufweist: »Nella corte del cielo (...) si trovan molte gioie care e belle.« (Par. 10, 70 ff) Schließlich steigen Dante und Beatrice in Par. 30 ins Empyreum auf, welches als Himmel reinsten Lichtes beschrieben wird. Die Quelle dieses Lichtes bildet Gott selber, welcher von den neun Engelshierarchien umgeben wird. Ferner beschreibt Dante die Versammlung der Seligen als eine Art Himmelsrose mit definierter Personenanordnung. Die Rose wird in vier Kompartimente geteilt, die Mellone in seinem Beitrag zur *Enciclopedia Dantesca* zum *Empireo* kompakt charakterisiert: »La linea orrizontale che separa i beati deceduti von l'uso della ragione (in alto) dagl'infanti. Le due linee verticali separano o beati del Nuovo Testamento da quelli dell'antico. Le due zone dell'Antico sono già piene, invece le altre due hanno ancora posti vuoti.«<sup>117</sup>

Bevor im letzten Canto die Trinität vor Dantes Augen sichtbar wird, betont der heilige Bernhard die Systematik und Vollkommenheit des Himmels: »Dentro all'ampiezza di questo reame casual punto non puote aver sito se non come tristizia o sete o fame; chè per eterna legge è stabilitio quantunque vedi, sì che giustamente ci si risponde dall'anello al dito« (Par. 32, 52–57). Die Dreieinigkeit beschreibt Dante wieder vor allem mit Licht sowie mit Feuer: »Della profonda e chiara sussistenza dell'alto lume parvermi tre giri di tre colori e d'una contenenza; e l'un dall'altro come iri da iri pareo riflesso, e 'l terzo pareo foco che quinci e quindi igualmente si spiri« (Par. 33, 115–120). Schließlich versagt ihm seine Sprache beim Versuch der Beschreibung dessen, was er sieht, da er kein Bild dafür zu finden vermag: »All'alta fantasia qui mancò possa« (Par. 33, 142).

Innerhalb des dritten Teils der *Commedia* finden sich immer wieder Verweise auf theologische Aspekte oder Theorien des Himmels beziehungsweise des Jenseits. Dies zeigt, wie präsent die Vorstellungen der früheren Himmelstheoretikerauch zur Zeit Dantes waren. So wird die goldene Leiter im Saturnhimmel in Par. 22 als jene aus der Himmelsvision Jakobs identifiziert. Dies verwundert, ist sie doch im Traum Jakobs die Verbindung von Himmel und Erde und kein Element im Himmel selbst. Im *Paradiso* wird sie Zeichen des Aufstieges in den Himmelsphären selbst und ist auch hier nicht im göttlichen Himmel, sondern innerhalb einer Planetensphäre verortet. Ferner erläutert Beatrice Dante in Par. 28 die Engelshierarchien, welche sie nach Dionysius Areopagita beschreibt und auch auf diesen verweist. Ruedi Imbach betont Dantes Versiertheit in der Himmelstheorie der Scholastik. Seiner Meinung nach ist er ein »ebenbürtiger Gesprächspartner der Theologieprofessoren«, indem er – nicht nur in der *Commedia* – beweist, dass er den Diskurs kennt und versucht, eigene Lösungsansätze zu entwickeln. Dies

---

117 Mellone 1970.

führe im Falle des *Paradiso* zu einer Abkehr von der Körperlichkeit hin zum Verständnis des Paradiese als Zustand der Seele im frühaugustinischen Sinne.<sup>118</sup>

Ähnlich wie in anderen Himmelskonstruktionen sind es auch hier Eigenschaften wie Ruhe, Glückseligkeit, Licht und Schönheit, welche Dantes *Paradiso* charakterisieren. Das Emyreum ist, wie auch schon bei Augustinus und anderen Vertretern, als unkörperliche Sphäre konzipiert, die sich durch das Primum Mobile von den restlichen, körperlichen Bereichen abgrenzt.<sup>119</sup> Hinzu kommt der strikte Ordnungsgedanke, welcher durch die Wanderung durch die einzelnen Sphären und auch den Aufbau der *candida rosa* zusätzlich betont wird. Marcello Aurigemma attestiert dem *Paradiso* neben der topographischen Struktur eine narrative, didaktische. Der Leser erhalte Exempla durch die verschiedenen Heiligenviten, ihm würden explizite theologische Problematiken aufgezeigt sowie der individuelle Weg des Menschen zur Erkenntnis anhand Dantes Person verdeutlicht.<sup>120</sup> Zudem erhält das fehlende Vermögen des einfachen menschlichen Geistes, den Himmel zu erfassen, besondere Beachtung. Somit wird folglich auch die Erleuchtung oder Erkenntnis als höchstes Ziel thematisiert.

### Die Visionen der Francesca Romana

Die Heilige Francesca Romana (1384–1440) berichtete ihrem Beichtvater von den Visionen des Jenseites. Als zeitgenössische »Religiöse« soll sie hier stellvertretend für eine Reihe weiblicher Charaktere stehen, die auch außerhalb von Ordensstrukturen ein religiös-frömmiges Leben führten und nicht selten intensive Visionserfahrungen durchlebten.<sup>121</sup> Die Heiligenverehrung stellte einen wichtigen Bestandteil der Laienfrömmigkeit und des alltäglichen religiösen Lebens dar. Gerade durch Personen, die in engem zeitlichen Bezug standen, rückte das Numinose näher an die eigene Lebenswelt. Francesca Bussa wurde 1384 in Rom geboren und heiratete bereits in jungen Jahren Lorenzo Ponziani, Sohn einer großbürgerlichen Familie in Rom, mit dem sie drei Kinder hatte. Zusammen mit ihrer Schwägerin Vanozza führte sie stets ein religiös geprägtes Leben, welchem verschiedene Frauen folgten. 1425 wurde sie Oblatin der Olivetaner, 1433 gründeten die Frauen ihre eigene Gemeinschaft (Tor de'Specchi), der Francesca nach dem Tod ihres Mannes folgte.<sup>122</sup> Von ihrer göttlichen Vision berichtete sie ihrem Beichtvater, dem Pfarrer der Kirche Santa Maria Trastevere Giovanni Mattiotti, wel-

118 Imbach 2008, S. 13–38, S. 36 f.

119 Mellone 1970.

120 Aurigemma 1973.

121 Zu den Religiösen, den neuen Heiligen, und ihrer Repräsentation in der Kunst vgl. Böse 2008.

122 Esch 2009, S. 3.

cher die Erzählung schriftlich festhielt. Neben einer lateinischen gibt es ebenso eine italienische Version des Textes, die beide bereits im Quattrocento entstanden. Diese Mitschriften wurden auch im Kanonisierungsprozess konsultiert. Das erste Verfahren zur Kanonisierung Francescas fand bloß fünf Monate nach ihrem Tod 1440 statt. Es folgten weitere 1443 sowie 1451, in denen Freunde und Familie als ›Augenzeugen‹ angehört werden konnten.<sup>123</sup> 1608 schließlich, nach einer weiteren Verfahrenreihe ab 1602, wurde sie von Papst Paul V. heiliggesprochen.<sup>124</sup> Zuvor wurde sie bereits zu Lebzeiten in angrenzenden Stadtbezirken sowie direkt nach ihrem Tod auch darüberhinaus und ab 1451 auch in anderen Städten wie Siena, Florenz und Bologna verehrt.<sup>125</sup>

Zwar berichtet Francesca nicht von einer spezifischen Jenseitsreise im Sinne eines Dante oder Tundalus, doch finden sich in den von Giovanni Mattiotti schriftlich festgehaltenen Berichten über ihre Visionen Erwähnungen der göttlichen Sphäre. Dies bietet wiederum Anhaltspunkte für eine Bewertung des an die Bevölkerung vermittelten Himmelskonzeptes. Auslöser der Visionserfahrung war nach einer Angabe Francescas der Erhalt der Hostie: »Como vide la hostia granissima ad modo per exemplo de granne quantita de neve candidissima, et una chiarissima luce meno lo suo spirito nel cielo cristallino.«<sup>126</sup> Hier sieht sie eine Ansammlung an Engeln sowie Lichter in verschiedenen Farben. Zentrum ist allerdings die Schau der Madonna mit dem Jesuskind auf dem Arm, welche Licht von schönster Farbe umgibt. Die Verbindung der Messe mit ekstatischen Erlebnissen taucht im weiteren Textverlauf erneut auf. Die Erfahrungen werden aber konkret auf eine spirituelle Ebene beschränkt, also reist auch hier nur ihr Geist in andere Sphären. Diese überirdischen Sphären werden ferner konkret benannt: »Como li venne la nobile luce, et menolla in magiore luce, et fo portato lo suo spirito nello cielo stellato, et poi nello cristallino, et poi nello impyreo.«<sup>127</sup> Sogar werden diese drei Himmel, welche weit voneinander entfernt seien, noch konkreter charakterisiert: »(...) lo cielo stellato lo quale pare che sia de azzuro, e piena di chiarita, et lo cristallino e assai piu chiaro che lo stellato, et lo cielo impyreo e indicibilmente chiarissimo.«<sup>128</sup> Neben der aufsteigenden Leuchtkraft der Sphären wird auch ihre zunehmende Größe und Entfernung von der Erde erwähnt. In ihrer Vision erblickt Francesca in den himmlischen Höhen zwei Throne, einer besetzt von der »divina magesta« sowie der andere von »l'alta regina incoronata«. Ebenso

---

123 Esch 2013, S. 39.

124 Picasso 2013, S XV–XXIII.

125 Esch 2009, S. 10.

126 Mattiotti Vita Francesca (Ausgabe Carpaneto) 1995, S. 36.

127 Ebd., S. 40.

128 Ebd.



ist Christus anwesend sowie Engel und Heilige.<sup>129</sup> Im Falle der Visionsberichte Francescas stellt sich natürlich die Frage, welchen Anteil der Beichvater Giovanni Mattiotti am Inhalt hatte. Gerade aufgrund der konkreten Verwendung im Kanonisierungsprozess, erscheinen Ergänzungen zur Plausibilisierung oder Verifizierung nicht unwahrscheinlich. Dies stellt für die vorliegende Untersuchung allerdings keine primäre Problematik dar. Für eine Bewertung der Geläufigkeit der theologischen Konzepte von Himmel und Jenseits im Detail geben die überregionale Verehrung Francescas sowie das Vorhandensein einer *volgare*-Version ihrer Vita und Visionen auch ohne geklärten Ursprung Aufschluss.

## 2.5 Die Transferierung des theologischen Wissens in die Laienkultur

Die Auseinandersetzung mit dem Jenseits und der überirdischen Welt war im Spätmittelalter und der Frührenaissance, wie bereits anklung, Teil des Alltags für alle Bevölkerungsschichten und Professionen. Die Vermittlungsmöglichkeiten waren hierbei vielfältig und führten dazu, dass die komplexen theologischen Diskurse in ihren Grundbestandteilen auch den Laien nähergebracht wurden.

Die blühende Kultur der volkssprachlichen Predigten ist Ausdruck des ambitionierten Bestrebens der Bettelorden, die Nähe zur Stadtbevölkerung zu suchen. Somit verband die Predigt Kleriker und Laienbevölkerung und fungierte so als Bindeglied der theologischen Erziehung. Meist wurden die Predigten von Zuhörern schriftlich festgehalten. Solche »Reportationes«, so Corbari in ihrer Untersuchung zur volkssprachlichen Theologie, ermöglichten die beste Erschließung des Feldes, wenngleich einige Spezifika der Sprache durch die Verschriftlichung verloren gegangen seien.<sup>130</sup> Problematisch bei der Arbeit mit Predigten als Quellen für die Weitergabe der theologischen Theorie ist der Forschungsstand zu dieser Thematik. An dieser Stelle – im Rahmen einer kunsthistorischen Arbeit – kann eine Aufarbeitung dieses Forschungsfeldes nicht geleistet werden. Allerdings würden weitere Forschungen zum Themenkomplex für angrenzende Disziplinen einen eindeutigen Mehrwert bilden. Die Kultur der Prediger in Florenz ist Thema verschiedener Publikationen und soll an dieser Stelle als Beispiel für die Weitergabe der theologischen Konzepte an die Gläubigen dienen. Auffällig ist, dass sich diese Fokussierung der Forschung auf den Florentiner Raum auch in Bezug auf die religiösen Spiele wiederfindet.

---

129 Ebd., S. 41.

130 Corbari 2013, S. 3, 24.

Der Dominikaner Giordano da Pisa, welcher in Florenz zu Beginn des Trecento aktiv war, liefert ein gutes Beispiel für die Weitergabe des theologischen Wissens an die Laienbevölkerung. Seine volkssprachlichen Predigten, die von 1303 bis 1309 dokumentiert sind, ermöglichten die religiöse Bildung eines Publikums, welches nicht von den Universitäten und Konventsschulen kam. Hierbei entspricht er der Intention der Bettelorden im Trecento, deren starke Aktivität in den Städten auf die neuen Bedürfnisse einer kaufmännischen Gesellschaft nach einer neuen Verbreitung des Evangeliums bediente.<sup>131</sup> In seiner am 11. April 1305 in Orsanmichele in Florenz gehaltenen Predigt »In principio creavit Deus caelum et terram« behandelt er beispielsweise die himmlischen Hierarchien.<sup>132</sup> Primär geht er auf die Aufgaben der Engel und deren Ordnungen ein, doch beschreibt er die letzte Triade als ständig bei Gott am himmlischen Hof befindlich. Somit zeigt sich, dass nicht nur in den theologischen Texten – in diesem Falle ganz deutlich Pseudo-Dionysius oder Gregor der Große – solche Himmelsbilder entworfen, sondern diese, zumindest in ihren Grundzügen, durch Prediger auch in die Laienkultur übermittelt wurden. Ferner berichtet Giordano in einer Predigt vom 02. Februar 1304 von der Vision einer »santa donna«, in welcher sie die Jungfrau Maria vereint mit Christus sah, umringt von Heiligen und Engeln, welche die Messe feierten. Die Engel werden zudem als »sergente« (Unteroffiziere) betitelt.<sup>133</sup> Bei dieser Beschreibung wird man unweigerlich an die traditionelle Komposition der zeitgenössischen Marienkrönungsbilder erinnert.<sup>134</sup>

Neben Giordano gab es noch verschiedene weitere Persönlichkeiten, die das religiöse Leben in Florenz prägten. Giovanni Dominici gründete 1405 das Dominikanerkloster San Marco und war bei der Florentiner Bevölkerung besonders beliebt.<sup>135</sup> Fra Angelico, der sowohl als Geistlicher als auch als Künstler in San Marco aktiv war, wurde von diesem in besonderem Maße beeinflusst, wie Marino beschreibt.<sup>136</sup> Ebenfalls aus diesem Dominikanerumfeld stammte der spätere Erzbischof von Florenz Antonio Pierozzi. Seine Person stellt eine Besonderheit dar, da er keine Universität besuchte und seine Theologie daher stärker am Laienpublikum denn an universitären Diskursen orientiert war. Antonio unterschied zwischen der Theologie als wissenschaftlicher Disziplin und jener, die de facto im Alltag gelebt wurde.<sup>137</sup> Zwar wird in der Literatur Wirken und Popularität Antonio

---

131 Baldassarri 1993, S. 3–6.

132 De Luca 1954, S. 21–28.

133 Delcorno 1975, S. 275.

134 Z. B. Giotto's *Baroncelli-Polyptychon* in Santa Croce in Florenz. Vgl. hierzu das Kapitel 3.1.1.

135 Debby 2001, S. 23, 197.

136 Marino 1984, S. 30–33.

137 Howard 1995, S. 7.

Pierozzis und Giovanni Dominicis stets betont, doch sind die Predigten – anders bei Giordano da Pisa – nicht in diesem Umfang überliefert. Dillian Gordon verweist allerdings im Katalog der National Gallery in London auf einen Brief Giovanni Dominicis an seine Mutter, in welchem er über die himmlische Ordnung spricht und welcher als Beschreibung einer Predella Angelicos für den Hochaltar in San Domenico dienen könnte: »Sagli il terzo di sopra i cieli fra gli Angeli beati, i quali sono in sulle mura, e non cessano di e notte gridare *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth*. Va salendo fra loro infiniti quasi di numero, e sempre trovi Dio. Se in questo mezzo salendo t'iscontrassi ne'diletti, Vergini, Confessori, Martiri, Apostoli, Patriarchi, Profeti, salutagli fatti guidare (...)«<sup>138</sup> Eine ganz konkrete Anleitung zur Imagination des Numinosen wiederum lieferte der Benediktiner Ludovico Barbo in seiner *Forma orationis et meditationes* von ca. 1440. Die christlichen Inhalte sollten durch diesen betont emotionalen Zugang insbesondere den jungen Novizen nähergebracht werden und bildeten so in gewisser Weise einen Gegenpart zum scholastischen Textstudium.<sup>139</sup> Wie Stephen J. Campbell in einem Aufsatz zu Mantegnas *Pala di San Zeno* ausführt, ist eines dieser imaginierten Bilder konkret auf die Bilder der *Sacra Conversazione* anzuwenden. Er bezieht sich dabei beispielsweise auf die Madonna mit Christus umgeben von zwölf Heiligen, welche der Betende sich vor Auge führen solle.<sup>140</sup> Betrachtet man die zuvor erwähnten Texte, so scheint die Imagination des Marienbildes als gängiges Motiv für die Devotions- und Meditationsanleitung beziehungsweise zu deren Illustration verwendet worden zu sein. Dies mag an der Bekanntheit und Vertrautheit mit diesem Motiv gelegen haben. Durch diese frühe und anhaltende Präsenz scheint eine definitive Chronologie von Text und Bild weder möglich noch zielführend zu sein. Viel mehr wird die konstante Wechselwirkung zwischen mentalen und konkret-materiellen Bildern deutlich.

Auf universitär-theoretischer Ebene wurden insbesondere die Hierarchien Dionysius Areopagitas vielseitig rezipiert. Luscombes beschreibt in seinem Beitrag zur Geschichte der Universität zum Ende des Mittelalters die reiche Diskussionskultur.<sup>141</sup> Die Schriften spielten eine bedeutende Rolle im Diskurs über das Verhältnis von hohen Klerikern und Ordensbrüdern sowie über jenes der königlichen und päpstlichen Macht.<sup>142</sup> Wie Grendler in seinem Buch über das Schulwesen in Italien darlegt, wurden zudem Texte von Augustinus und volkssprachliche

---

138 Biscioni 1736, S. 117. Zur Tafel selbst und dem Verhältnis von Text und Bild vgl. Kapitel 3.2.

139 Steinhardt-Hirsch 2014, S. 169.

140 Campbell 2010, S. 176.

141 Luscombe 1978, S. 228–241.

142 Ebd., S. 229 ff.

religiöse Texte – wobei es sich hierbei meist um das Marienleben oder Heiligenviten handelte – standardmäßig verwendet.<sup>143</sup>

Für die Laiengesellschaft hatten zudem die Visionsberichte einen hohen Stellenwert. Dies bezeugt unter anderem die ursprünglich große Anzahl an Handschriften der *Visio Tnugdali*, welche an Interessen und Kontexte, wie zum Beispiel an die Sprache, angepasst wurde.<sup>144</sup> Bis heute erhalten geblieben ist lediglich eine bebilderte Handschrift für Margarete von York von 1475, heute im J. Paul Getty Museum, deren 20 Miniaturen dem flämischen Meister Simon Marmion zugeschrieben werden. Hinzu kommen einige Holzschnitte in deutschen Ausgaben zu Ende des 15. und im 16. Jahrhundert. Die anhaltende Popularität der *Commedia* Dantes schließt sich diesem Phänomen an und übertrifft die Jenseitsreise des irischen Ritters freilich in Bezug auf Dauer und Intensität der Rezeption. Von Dante selbst sind zwar keine Handschriften erhalten, doch wurden direkt nach Veröffentlichung der *Commedia* eine große Zahl an Kopien angefertigt. Alleine heute sind circa 400 Exemplare aus dem 14. Jahrhundert erhalten.<sup>145</sup> Auch die Illustration der *Commedia* hat eine lange Geschichte, welche in den 1330er Jahren einsetzte. Als Beispiele hierfür sind die Arbeiten Pacino da Bonaguidas um 1335, heute in Florenz, Biblioteca Laurenziana, und des Meisters der Dominikaner Bildnisse von 1337, heute in Mailand, Biblioteca Trivulziana, zu nennen.<sup>146</sup> Pope-Hennessy verweist auf die wesentlich geringere Anzahl der Illustrationen des Paradieses im Verhältnis zu denen der Hölle und des Purgatoriums. »Whereas the episodes in the *Inferno* and *Purgatorio* are concrete and strongly visual, the encounters in the *Paradiso* are veiled in mystery.«<sup>147</sup> Obwohl sich nur in circa der Hälfte der bebilderten Handschriften des Tre- und Quattrocento Illustrationen des Paradieso finden, bemerkt Augustyn ferner, dass dennoch in der Summe der Darstellungen alle 33 Canti vertreten seien. Hierzu führt er ferner an, dass »die Nähe zum Text (...) jedoch so verbindlich empfunden worden zu sein [scheint], daß man bei der Bebilderung dem Text folgte und grundsätzlich nicht auf andere Bildkonventionen zurückgriff.«<sup>148</sup> So definitiv Augustyn eine wechselseitige Beeinflussung ausschließt, zeigt sich hingegen in der Analyse, dass dies nicht entsprechend zu verifizieren ist. Auch Malke verweist auf die grundsätzliche Darstellungsproblematik, bezieht hierbei allerdings auch das *Purgatorio* mit ein: »Bei den Miniaturhandschriften ist nicht nur wegen des enormen Textumfangs, sondern auch

---

143 Grendler 1989, S. 111, 276.

144 Lehner/Nix 2018, S. 14 f.

145 Chiavacci Leonardi 1988/89, S. 52.

146 Pope-Hennessy 1993, S. 7.

147 Volkmann 1897, S. 17.

148 Augustyn 2008, S. 108.

wegen der schwierigen Visualisierung der zweiten und dritten *Cantica* häufig nur die erste illustriert worden.«<sup>149</sup> Aurenhammer beschreibt diesen Verzicht als mögliche Ohnmacht gegenüber »der insgesamt zu überwältigenden Bildermasse«, die im dritten Teil der *Commedia* vermittelt wird.<sup>150</sup> Das Ungleichgewicht der bildlichen Darstellungen spricht bereits Volkmann an: »Dante's Paradiso war eben längst nicht so volkstümlich wie sein Inferno, und dass sich die altgewohnte Auffassung der himmlischen Herrlichkeit weit besser zu einer derartigen Darstellung eignete, als die gedankenreichen Einzelbilder des Dichters, beweist geradezu dieses [Nardo di Cione Fresko in Santa Maria Novella] grandiose Gemälde.«<sup>151</sup> Allerdings wird sich zeigen, dass Einzelmotive sehr wohl auch in der großformatigen – oder größerformatigen – Malerei Verwendung fanden. Neumeister beschreibt diese »Sprachnot« Dantes als bereits in der *Commedia* auftauchend: Es ginge immer wieder darum, »Worte für das zu finden, was sich zunehmend der Beschreibung entzieht.«<sup>152</sup> Dies beschreibt Dante selbst bereits wiederkehrend in allen Teilen seiner Jenseitsreise und steigert diese Problematik bis zum letzten Canto, in welchem die *alta fantasia* versagt. Für Neumeister sind die Lichtmetaphern die Lösung für Dantes Problem, indem er sie sowohl »im Dienste der poetischen Darstellung ebenso wie als Ausdruck einer substantiellen Geistigkeit« einsetze.<sup>153</sup> Insbesondere für *Paradiso* XXXIII 115–120 formuliert Singleton wiederum: »Such is a medieval poet's vision of God. And doubtless, at this loftiest of points, many a reader has felt a certain disappointment. After such ›real‹ imagery as we have sampled and which everywhere fleshes this poem, that this geometrical figure (colored, to be sure) should be given as the final epiphany can always seem an anticlimax to most of us.« Dennoch sei das Bild, welches Dante dem Leser liefert, keinesfalls ein Misslingen: »We come to see, however, that this is no failure (though his final verses speak of failure; indeed, as the focusing image and the final illustration of an idea, it could hardly be more successful.«<sup>154</sup>

Der *Codex Egerton 943* der British Library in London stellt ein Beispiel aus der Frühzeit der Illustrationen dar. Er wird dem Maestro degli Antifonari di Padova zugeschrieben, welcher in Padua und vermutlich in Bologna in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts tätig war.<sup>155</sup> Stolte sieht die Rechtshandschriften aus Bologneser Kontext insbesondere für die Textminiaturen als Vorbild, welche ne-

149 Malke 2003, S. 128.

150 Aurenhammer 2017, S. 91.

151 Volkmann 1897, S. 15.

152 Neumeister 2000, S. 63.

153 Ebd., S. 66.

154 Singleton 1969, S. 23.

155 Ponchia 2015, S. 41. Nach Aurenhammer 2017, S. 80 f. 1335/40 vermutlich in Bologna in Werkstatt Maestro degli Antifonari di Padova/Maestro di Gherarduccio.

ben den Einführungsblättern, geschmückten Initialen sowie unfigürlichen Deckfarbeninitialen das vierte Dekorationselement des Codex bilden.<sup>156</sup> Die Blätter des *Paradiso* sind durch konzentrische blaue Ringe – teils auf goldenem, teils auf gemustertem Grund – charakterisiert, die immer mehr Platz einnehmen. Unklar bleibt die Funktion eines bräunlichen Bodenstreifens, der bis zum Ende fortgeführt wird. So auch im Moment der Gottesschau des f. 186r (Abb. 5).



Abbildung 5 Maestro degli Antifonari di Padova (?), Illustration zur *Commedia* aus dem Codex Egerton 943f. 186r, London British Library, © London British Library

Der 190 Blätter umfassende *Codex Yates Thompson 36* aus der British Library, welcher Mitte des 15. Jahrhunderts datiert und im Sieneser Umkreis verortet wird, enthält insgesamt 115 Illustrationen. In seiner Publikation zum *Paradiso* im *Yates Thompson Codex* schreibt Pope-Hennessy die Illustrationen der dritten *Cantica* Giovanni di Paolo zu.<sup>157</sup> Viele der Szenen sind in die irdische Welt mit atmosphärischem Himmel integriert. Dies erklärt sich auf die Geschichten zurückführen, die die Seligen berichten, welche Dante und Beatrice auf ihrer Reise treffen. Sind

<sup>156</sup> Stolte 1998, S. 23–26.

<sup>157</sup> Pope-Hennessy 1993, S. 14 ff. Inferno und Purgatorio sind seiner Meinung nach von Vecchietta. Bollati benennt hier lediglich einen Sieneser Künstler zu Beginn des Quattrocento. Vgl. hierzu: Bollati 2006, S. 65.

die beiden schließlich in den obersten Regionen angekommen, werden die Darstellungen in einen tiefblauen Grund gebettet.<sup>158</sup> Ganz wörtlich fasst Giovanni di Paolo zudem die Himmelsrose auf, in welcher sich die Seligen zusammengefun- den haben, wie in der Illustration zu Par 31, f. 185r zu sehen ist (Abb. 6). Ähnlich der Illustrationen im *Codex Egerton 943* ist die blaue Farbigkeit im *Codex Yates Thompson 36* noch deutlich leuchtender und tritt umso präsenter als dominan- tes Erscheinungsmerkmal auf. Diesem opaken Farbauftrag gegenübergestellt sind die narrativ wichtigen Einzelelemente, wie beispielsweise die Himmelsrose. Hier wird einmal wörtlich der Text ins Bild übersetzt.



**Abbildung 6** Giovanni di Paolo, Illustration zur *Commedia* aus dem *Codex Yates Thompson 36* f. 185r, London British Library, zit. nach Pope-Hennessy 1993, S. 171

Handelt es sich bei den Visionsillustrationen zwar um einen wichtigen Bestandteil der Visualisierung des Überirdischen, so gab es noch unmittelbarere Möglichkeiten, den Menschen das Paradies vor Auge zu führen. Besonderen Eindruck auf die Gläubigen machten sicherlich die religiösen Spiele, deren Entwicklung im 11. und 12. Jahrhundert einsetzte und die zunächst auf Kirchenvorplätzen und später größeren Marktplätzen aufgeführt wurden.<sup>159</sup> Zunächst waren es die *laude*, die »volkssprachlichen Rezitationen und dramatischen Dialoge«, welche von Laienbruderschaften dargeboten wurden und als Vorläufer der religiösen Spiele zu be-

<sup>158</sup> Ab f. 169r, welcher die Sphären zeigt, nimmt der blaue Grund die gesamte Bildfläche ein.

Einzig f. 182r bildet hiervon eine Ausnahme.

<sup>159</sup> Pochat 1990, S. 36.

zeichnen sind.<sup>160</sup> Wie bereits Alessandro d’Ancona in seiner Geschichte des italienischen Theaters beschreibt, wurden diese »dramma liturgico« kontinuierlich ausgearbeitet und sollten so »l’invincibile tendenza dell’umana fantasia« bedienen, welche die Dinge lebhaft vor Auge geführt bekommen wolle.<sup>161</sup> Die *sacre rappresentazioni*, welche mit großem Aufwand veranstaltet wurden, fanden auch innerhalb der Kirchen statt. Kostüme, Lichtinstallationen und speziell angefertigte Konstruktionen, die die Darsteller gen Himmel emporheben konnten, sorgten für eine sehr plastische Version der theoretischen Überlegungen. Für Nerida Newbiggin waren diese Spektakel Bestandteil der Missionspolitik der religiösen Gemeinschaften: »Plays belong to the fun-world of make-believe and to the business of making people believe.«<sup>162</sup> Die Orden und Kirchen setzten umfangreiche Mittel ein, um den Gläubigen ein Spektakel zu liefern, dass die Inhalte der christlichen Heilslehre eindrucksvoll vermitteln sollte. Durch diese aufwendigen Inszenierungen wurden auch einige der theologischen Himmelsvorstellungen weitergegeben, wie noch in Giuseppe Richas Florentiner Kirchengeschichte von 1761 deutlich wird, wenn er eine Beschreibung des Pfingstspiels in Santo Spirito wiedergibt:

»In mezzo alla Chiesa sopra del Coro, o sia Ponte, vedevasi raccomandato al tetto un Cielo pieno di Angioli, i quali regolatamente moveansi, ed infinita era la copia de’ lumi, che parevano stele, le quali in un baleno ora scoprivansi, ed ora si ricoprivano: gl’Angioli erano Fanciulli vivi d’età circa 12 anni, legato, e cinti in guisa, ed assicurati su certe basi, che nonostante il veloce moto, non avrebbero potuto, ancor volendo cascare; i medesimi, oltre il moversi, si pigliavano quando era tempo l’un l’altro per mano, e dimenando le braccia, pareva che ballassero, mediante il girare d’una mezza palla, dentro la quale erano tre ghirlande di lucerne, che non potevano versare, ed intorno intorno certe nuvole fatte ingegnosamente di bambagia, che fingevano Nuvole, sopra delle quali nella maggiore altezza eravi l’Eterno Padre, e da un lato Cristo circondati amendue da Angioli, che erano parimente putti di otto anni, nel mezzo spandeva le ali una bianchissima, e luminosa Colomba simboleggiante il Divino Spirito, che mandava una pioggia di fuoco in maniera, che il Padre Eterno, Cristo, lo Spirito Santo, gli Angioli, gl’infiniti lumi, e le dolcissime musiche rappresentavano il vero Paradiso (...).«<sup>163</sup>

Diese aufwendigen Varianten der Spiele bildeten sich in Florenz im 15. Jahrhundert heraus und sind im Verlauf aber auch in anderen Regionen nachzuweisen.

---

160 Ebd., S. 52, 75.

161 D’Ancona 1891, S. 46.

162 Newbiggin 1990, S. 372.

163 Richa 1989, S. 15 f.



D'Anconas Überblick zeigt allerdings, dass es sich in Städten wie Parma, Perugia oder auch Turin hingegen meist um Szenarien der Heiligenviten handelte. In den Florentiner Spielen zur Himmelfahrt Christi, die in Santa Maria del Carmine jährlich seit der ersten Hälfte des Quattrocento aufgeführt wurden, wurden ferner explizite Himmelskonstruktionen gebaut, die den noch irdischen und den überirdischen Himmel unterschieden.<sup>164</sup> In ihrer Publikation von 2014 über den Zusammenhang von italienischer Malerei und Theater rekonstruiert Alessandra Buccheri einen solchen Aufbau (Abb. 7). In diesem ist über dem eigentlichen Büh-



Abbildung 7 Nachbildung eines Festspielaufbaus, zit. nach Buccheri 2014, S. 36

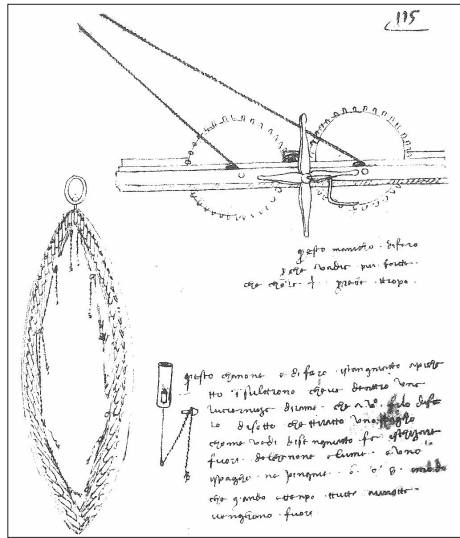


Abbildung 8 Mandorla für Brunelleschis »Verkündigung« in S. Felice in Piazza aus Ms. B. R. 228 f. 115r, Florenz Biblioteca Nazionale, zit. nach Pochat 1999, S. 87

nenbild eine Art Kasten angebracht, welcher den Schauplatz für den göttlichen Himmel liefert. Das himmlische Personal erwartet bereits den Gottessohn, welcher selbst durch eine Wolkenkonstruktion emporgelassen wird.<sup>165</sup>

Aber auch die *sacra rappresentazione* zum Fest der Verkündigung war prädestiniert für die Einbeziehung des göttlichen Raumes aufgrund der vorgelager-

164 Barr 1990, S. 380f.

165 Buccheri 2014, S. 36.

ten Episode der Aussendung Gabriels. Wie bei d’Anconas Sammlung der Texte zu den Spielen ersichtlich wird, war diese Szene Bestandteil der Aufführung, ebenso eine inszenierte Himmelsöffnung im Moment der Verkündigung an Maria.<sup>166</sup> Filippo Brunelleschi konstruierte 1422 für eine solche Aufführung eine Mandorla, welche sogar mit Bewegungs- und Lichteffekten ausgestattet war und so einen eindrucksvollen Aufstieg in die himmlischen Gefilde suggerieren konnte.<sup>167</sup> Dies stellt deutlich eine Weiterentwicklung zu den beweglichen Kreuzfixen und mobilen Engelsgruppen dar, wie sie zum Beispiel in Siena ab 1300 Verwendung fanden.<sup>168</sup> Vasari berichtet zudem ausführlich in seinen *Viten* von »gl’ingegni del paradiso di S. Filice in Piazza«, die Brunelleschi für das Fest zur Verkündigung entwickelte.<sup>169</sup> In dieser beweglichen Konstruktion, welche durch die Ummantelung mit Baumwolle von Wolken umkleidet schien, wurden als Engel verkleidete Kinder, Gottvater und Lichtinstallationen platziert, die dem Zuschauer ein imposantes Bild lieferten und »il paradiso veramente« verkörperten.<sup>170</sup> Vasari beschreibt weiter eingebaute Pforten, durch welche *il cielo* geöffnet und wieder verschlossen werden konnten.<sup>171</sup> So zeigt sich auch in den zeitgenössischen Quellen die Verwendung der Begriffe Himmel und Paradies als Synonyme für die christlich-jenseitige Belohnungssphäre. Die hier angeführten Beispiele bilden natürlich nur einen kleinen Teil der reichen Tradition ab, welche sich, wie angesprochen, auch über den Florentiner Raum und die Toskana hinaus entwickelte.<sup>172</sup>

Elemente dieser Spiele wurden in verschiedenen Medien künstlerisch aufgegriffen und verarbeitet. So beschreibt Pochat beispielsweise den Einfluss auf Kupferfresken, Holzschnitte sowie die Malerei im Allgemeinen, insbesondere im Kontext von Predellentafeln, aber auch bis hin zur Skulptur.<sup>173</sup> Bei Paolo Uccello lässt sich in verschiedenen Bildern die Adaption der Bühnengerätschaften erkennen. Gerade die von Brunelleschis entworfene Mandorla taucht in ähnlicher Weise unter anderem in der Verkündigung aus dem Ashmolean in Oxford auf, die später näher thematisiert wird.<sup>174</sup> (Abb. 8 und 9) In einigen historischen Inventaren fin-

---

166 D’Ancona 1872, S. 178 ff.

167 Pochat 1990, S. 87.

168 Vgl. dazu Tripps 2000.

169 Vasari *Vite* (Ausgabe Bettarini) 1967, S. 188.

170 Ebd., S. 189 f.

171 Ebd., S. 190.

172 Für einen Überblick über das Thema und auch das Quellenmaterial sei noch einmal auf die Publikation von Götz Pochat (1999) sowie das drei Bände umfassende Kompendium von Alessandro d’Ancona (1872) verwiesen.

173 Pochat 1999, ab S. 99.

174 S. Kapitel 3.4.1. Ebenfalls äußerst anschaulich in Paolo Uccellos *La Tebaide* 1460, Florenz Galleria dell’Accademia.



Abbildung 9 Paolo Uccello, Verkündigung, Oxford Ashmolean Museum,  
© Oxford Ashmolean Museum

den sich die Objekte sogar wieder. So listet die Bruderschaft Sant'Agostino in Perugia 1430 zunächst, neben verschiedensten Kronen und anderen Kostümen, »una tenda aççurra« (f. 4v) sowie später noch präziser »una tenda celestra« (f. 5r).<sup>175</sup>

## 2.6 Fazit nach Sichtung der theologischen Quellen

Zwar finden sich viele verschiedene Texte über den Himmel, seine Verortung und auch sein Aussehen, doch zeichnen sich diese primär dadurch aus, dass sie den Himmel als etwas beschreiben, das unsichtbar, unbegrenzt und empirisch nicht zu erfassen sei.<sup>176</sup> Gill fasst dies in passender Weise zusammen: »Heaven may be defined as much for what it is (...) as for what it is not.«<sup>177</sup> Ein örtlich aufgefasster Himmel, wie er innerhalb vieler bekannter Bildmotive zu finden ist, konnte sich nicht direkt aus der theologischen Theorie entwickelt, die einen solchen negiert. Es zeigt sich deutlich, dass Versuche, Bilder vom Himmel zu entwerfen, auch in Schriftform stets komplex und diffizil waren. Bei der Lektüre der theologischen Autoren von Augustinus über Pseudo-Dionysius bis Thomas von Aquin zeigt sich, dass sogar hier an verschiedenen Stellen die Worte nicht mehr genügen und die Konzepte immer wieder variieren. Trotz dieser Problematik rezipieren die Bilder des Himmels immer wieder auf verschiedenste Art und Weise bestimmte Aspekte der theologischen Überlegungen und können den Himmel vielleicht sogar besser als Worte fassen. Somit haben die Bilder einen nicht zu gering zu bewertenden Eigensinn, der die Grundaspekte der Theologie aufnimmt, sie aber in einer eigenen Logik übersetzt und in visuelle Metaphern verwandelt. Für die gemalten Bilder des Himmels stellt sich zudem die Frage nach dem Wissensstand des Künstlers. Hierbei spielen Maler wie Fra Angelico eine exponierte Rolle, in deren Person sich spezifisches theologisches Wissen mit malerischer Praxis verbindet. Eine solche Vorbildung kann man freilich nicht allen Vertretern attestieren, doch haben Beispiele des alltäglichen Umganges mit theologischem Wissen/der Exegese gezeigt, dass grundlegende religiöse Anschauungen auch über den Himmel an die Laien vermittelt wurden. Diese wurden zwar nicht zwangsläufig unmittelbar in die Bildsprache übersetzt, doch zum Teil als Referenzpunkte verwendet. Dies gilt beispielsweise für die Architektur im Bild, welche geradezu einen Angelpunkt für die Übertragung der himmlischen Konzeption in die irdische Bildwelt bildet, da sie in beiden Sphären eine prominente Position innehat. Solche leicht greif-

175 Zit. nach Pochat 1999, S. 339 f.

176 Gill 2014, S. 60.

177 Ebd., S. 61.

baren Einzelaspekte werden als Referenzpunkte verwendet, um welche die Maler einen Bildraum konstruieren, der ein Jenseits zu fassen versucht beziehungsweise eine Deutungsvariante anbietet. Andere Phänomene wie das Feuer, welches gerade in den prophetischen Texten auftaucht, werden in der Malerei beinahe gänzlich ausgeblendet und höchstens durch farbliche Referenzen angedeutet. Diese selektive Weitergabe einzelner Charakteristika verfestigte sich soweit, dass auch unsere heutige Vorstellung des Himmels mit gleichen Elemente konstruiert ist beziehungsweise dieselben keine Verwendung finden. So verbinden wir immer noch den Himmel mit luftigen Höhen, Wolken und Blautönen und nicht mit einschüchternden Flammenszenarien, die wir dem Höllenraum zuordnen.



### 3 DER HIMMEL IN DER WAND- UND TAFELMALEREI IM 14. UND 15. JAHRHUNDERT

#### 3.1 Die Marienkrönung

Das Thema der Marienkrönung bildet in vielerlei Hinsicht die Basis für Himmelsbilder im Allgemeinen. Ihre Präsenz ab den 14. Jahrhundert wirkt sich dominierend auf Kompositionen der anderen Sujets, wie zum Beispiel der Seligenversammlung, aus und soll daher als erstes behandelt werden. Auf diese konstitutive Rolle weist auch Richard Offner in seinem Beitrag zur Marienkrönung hin, welche als Sinnbild für das Paradies im Allgemeinen galt oder in Paradiesdarstellungen integriert wurde.<sup>1</sup>

Die Vorstellungen der Krönungsszene entwickelten sich zunächst aus dem 1. Buch der Könige 2, 19, in welchem König Salomon seine Mutter zu seiner Rechten bittet. Ferner wurden die Akteure des Hohelieds sowie dessen Brautsymbolik ab dem 4. Jahrhundert als Christus und Maria, oder auch die Kirche (Maria Ecclesia), gedeutet.<sup>2</sup> Die Popularität des Themas hing nicht zuletzt mit der wachsenden Marienverehrung zusammen, nachdem diese im Konzil von Ephesos im Jahr 431 offiziell als »Gottesgebäerin« betitelt wurde.<sup>3</sup> Die Entwicklung des Bildthemas lässt sich in Frankreich vor allem in der Skulptur und an den Fassaden der gotischen Kirchen beobachten.<sup>4</sup> In Italien hingegen dominiert zunächst das Medium des Mosaiks. Die Bildinvention der Marienkrönung ist zurückzuführen auf das Apsismosaik in Santa Maria Trastevere in Rom in Rom von 1140, in welchem zum ersten Mal in einem Apsismosaik nicht Christus alleine dargestellt ist

---

1 Offner 1947, S. 246.

2 Zur Geschichte der Marienkrönung: Lengnick 1944; Verdier 1980 sowie Offner 1947, S. 243–250; oder speziell für Italien im Quattrocento: Echols 1976.

3 Belting 1990, S. 46.

4 Verdier 1980, S. 14.



**Abbildung 10** Triumph Mariens Rom Santa Maria in Trastevere, zit. nach Poeschke 2009, S. 34

**Abbildung 11** Jacopo Torriti, Marienkrönung, Rom Santa Maria Maggiore, zit. nach Poeschke 2003, S. 23



(Abb. 10).<sup>5</sup> Dessen Motivik wurde durch Jacopo Torritis Mosaik von 1296 in Santa Maria Maggiore in Rom erweitert, indem die Figur Mariens sich zu Christus dreht und somit aus dem statischen Abbild eine narrative Szene der Krönung wurde (Abb. 11).<sup>6</sup> Die italienische Kunst beschäftigte sich infolgedessen lange Zeit ausgiebig mit dem Thema der Marienkrönung und ging dabei bald über das Medium des Mosaiks hinaus, wodurch eine Vielzahl an Tafelbildern und Wandfresken entstanden, die sich großer Beliebtheit erfreuten.

<sup>5</sup> Flor 2007, S. 50 f.

<sup>6</sup> Muir-Wright 2006, S. 87 ff.



Neben den Vorlagen aus christlichen Textquellen lieferten auch irdische Feste am Hof einen Eindruck vom Prunk des Geschehens. Mochten die Vorstellungen des Schauplatzes und Ausmaßes der Ereignisse nicht einfach zu vermitteln gewesen sein, so war doch das Grundthema, die Krönung, innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft, welche strikten Hierarchien und monarchisch geordneter Herrschaft folgte, bekannt und »entsprach also dem zeitgenössischen Ideal der denkbar höchsten Rangauszeichnung, die innerhalb der irdischen Gesellschaft denkbar war«<sup>7</sup>. Betrachtet man die Marienkrönung im strengen Sinne eines Handlungsgeschehens im Himmel, so wohnt ihr eine zeitliche Begrenztheit inne, welche in Bezug zur Himmelfahrt steht und das daran anschließende Geschehen abbildet. Hierbei unterscheidet sie sich von Madonnen- und Glorienbildern, die keine solche zeitliche, sondern vielmehr eine außerzeitliche Dimension aufweisen. Die überzeitliche Dimension der Bilder des überirdischen Himmels steht hier natürlich außer Frage, dennoch handelt es sich bei der Marienkrönung um ein konkretes Ereignis, dessen Momenthaftigkeit durch die explizite Abbildung des Aufsetzens der Krone formuliert wird. In der zweiten Hälfte des Quattrocento bilden sich allerdings Tendenzen aus, die Marienkrönung in Losgelöstheit von ihrer zeitlichen Dimension darzustellen. Sandro Botticelli oder auch Giovanni Bellini verwenden die Ikonographie der Madonna mit Kind (als *sacra conversazione* oder auch als Vision auf Erden) und betten in diese die Krönungsszene ein. In der bildgestalterischen Realität wird diese Temporalität jedoch nicht konsequent befolgt und die Darstellungen zeigen ebenso »moderne« Heilige, die zum Zeitpunkt der Krönung noch nicht einmal geboren waren. Die Krönung wird somit trotz des narrativen Charakters gleichsam un- oder überzeitliches Abbild des Jenseits. Dies verweist auf die Tatsache, dass es sich schließlich bei Bildern des Himmels nie um ein definitives Abbild handeln kann, dass sich daher auch größtenteils unserer heutigen Logik entzieht.

Das Thema und seine bildgestalterische Entwicklungsgeschichte könnten alleine eine umfangreiche Publikation füllen. Die Bearbeitung innerhalb eines Kapitels stellt somit eine besondere Herausforderung dar. Das für die detaillierte Analyse ausgewählte Material versucht aufzuzeigen, dass es sich bei der Marienkrönung zunächst um ein sehr traditionelles Bildthema handelt – und als solches wurde es in vielen Darstellungen auch umgesetzt –, welches allerdings ebenso ein großes Potential an Innovation innehat, das von einigen Künstlern erfolgreich erkannt und genutzt wurde. Hierbei stehen drei Hauptpunkte der Entwicklungsgeschichte des Bildthemas im Fokus: die Ausformulierung verbindlicher Kompositionsformen durch Giotto im Trecento, die Präsenz des Thrones und seine

---

7 Sander 2006, S. 202 f.

Ausgestaltung über die gesamte Bildfläche zur Raumkonstruktion sowie die Darstellung von Himmelsbögen oder -scheiben, welche die kosmische Tragweite des Ereignisses betonen und darüber hinaus den Raum der Krönung in Bezug setzen zur Kosmologie. Neben diesen grundsätzlichen Determinanten der Motiventwicklung zeigen ausgewählte Fallbeispiele den innovativen Spielraum, in welchem sich mit traditionellen Bildelementen und neuen Strategien auseinandergesetzt wurde. Dies trifft ganz besonders auf Fra Angelico zu, dem aus diesem Grund ein separates Kapitel gewidmet ist.

### 3.1.1 Die Marienkrönung im Florentiner Trecento – Grundlagenbildung

Nachdem die Grundstruktur der Marienkrönung sich in den frühen Mosaiken konstituierte, war es Giotto, der die Entwicklung des Bildthemas maßgeblich beeinflusste. Infolgedessen entstanden eine Vielzahl geradezu standardisierter Bilder der Marienkrönung. Dies ist insbesondere bei Giottos Schüler Bernardo Daddi zu beobachten. Im Folgenden sollen Giottos kompositorische Errungenschaft, die Weiterführung und Standardisierung durch Bernardo Daddi sowie Vertreter ungewöhnlicher Varianten vorgestellt werden. Sie stehen für einen großen Bildcorpus, dessen Einzelbeispiele nicht alle thematisiert werden und im Falle Daddis aufgrund ihrer kompositorischen Gleichförmigkeit durch die hier gewählten Varianten repräsentiert werden können.

Die *Marienkrönung* der Cappella Baroncelli in der Florentiner Kirche Santa Croce, welche 1328 beziehungsweise 1334–1336 ausgeführt wurde, bildet eines der wenigen erhaltenen Retabeln Giottos (Abb. 12).<sup>8</sup> Lengnick beschreibt es als Weiterführung des Florentiner Dommosaiktes an der Innenseite der Fassade (um 1300), dessen Andeutungen – es handelt sich um eine reduzierte Komposition, die Christus und Maria umgeben von den Evangelistensymbolen und einigen Engeln zeigt – durch Giotto in verbindliche Bildformen gefasst worden seien, die für die Florentiner Marienkrönungen des 14. und 15. Jahrhunderts verpflichtend werden sollten.<sup>9</sup>

Die Krönungsszene vervollständigt das thematische Programm der Kapelle, deren Wandfresken sich dem Marienleben widmen. Das heutige Erscheinungsbild entspricht nicht mehr dem ursprünglichen Zustand der Tafel, die im späten 15. Jahrhundert beschnitten und mit einem zeitgenössischen Rahmen ausgestattet wurde, wodurch die Bezugnahme zur gotischen Kirchenarchitektur nicht mehr

---

8 Schwarz 2008, S. 484 f.

9 Lengnick 1944, S. 120 f.



Abbildung 12 Giotto di Bondone, Marienkrönung, Florenz, Santa Croce (Cappella Baroncelli), © Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno

existent ist.<sup>10</sup> Der Hauptteil des Altarbildes ist in fünf Sektionen gegliedert, welche alle mit einem Spitzbogen abschließen. Die Mittelachse wird durch die Hervorhebung des zentralen Bildfeldes betont. Alle Bildfelder werden von Pfeilern abgeteilt, zwischen denen sich Seraphim befinden, welche in die Zeit der Umgestaltung der Tafel zu datieren sind. Cämmerer-George rekonstruiert das Polyptychon mit Wimpergen als Abschluss der jeweiligen Kompartimente, wobei das mittlere ebenfalls – wie es auch heute noch die Mitteltafel ist – hervorgehoben war. Sie verweist in diesem Zuge auf die noch zu erkennenden Ansätze der ursprünglichen Giebel, welche sich durch die später eingefügten Seraphim ziehen.<sup>11</sup> Im zentralen Bildfeld befinden sich Christus und Maria im Moment der Krönung auf einem Thron sitzend, vor ihnen knien vier Engel – ein Motiv, welches in der Zukunft standardmäßig in einer Marienkrönung auftauchen soll. Sie halten gol-

10 Schwarz 2008, S. 485. Der bei der Umgestaltung verlorene obere Abschluss der Mitteltafel wurde wiederentdeckt und befindet sich heute im Museum von San Diego, Kalifornien. Die Predella zeigt in der Mitte das Motiv der *Imago Pietatis*, sowie an den Seiten vier Heiligenbilder. Alle Motive befinden sich auf einem rosettenförmigen goldenen Grund und sind in sechseckige Medaillons eingefasst.

11 Cämmerer-George 1966, S. 101. Eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes findet sich ferner in ihrem Artikel zu Giottos *Marienkrönung*, s. Cämmerer-George 1995.

dene Vasen in ihren Händen, deren herausschauende Blumen kaum zu erkennen sind, und blicken andächtig in Richtung der Krönung. Das obere Ende des Throns ist durch die Beschneidung der Tafel nicht mehr existent. An beiden Seiten des Giebels ist jeweils eine Reihe von Blumenknospen angebracht, welche noch beinahe gänzlich geschlossen sind. Die Rückwand fügt sich farblich beinahe in den Goldgrund ein und wird von einem Ehrentuch in dunklem Grün mit tiefrotem zweireihigem Rand geschmückt, auf welchem noch Reste einer Goldverzierung zu erkennen sind. Neben Christus und Maria erkennt man jeweils ein Sitzkissen, welches mit dem Rot des Ehrentuches korrespondiert. Die Wangen sind relativ niedrig und nur durch eine eingedrehte Armlehne und vereinzelt Einlegearbeiten an den Flächen geschmückt. Der Thron ruht auf zwei Stufen, welche jeweils unterschiedlich marmoriert sind und deren Stirnseite ferner Inkrustationen aufweist. Wirkt der Thron zunächst sehr zurückhaltend gestaltet, so zeigen sich im Detail viele feine Einzelheiten in der Verzierung. Dieser Detailreichtum setzt sich auch in der Gestaltung der Figurengruppen an den Seiten fort. Gardner verweist zum Beispiel auf die Verwendung von Silber für den Heiligen in Rüstung ganz am inneren Rand der ersten rechten Seitentafel sowie »la varietà e la precisione di dettaglio« der Musikinstrumente, was er in Bezug zur *Aussendung Gabriels* in der Cappella degli Scrovegni setzt und somit als Spezifikum Giotto's hervorhebt.<sup>12</sup> Die große Figurengruppe ist in sich hierarchisch geordnet: Nach den Heiligen des Alten Testaments folgen die Apostel, an welche wiederum die Märtyrer, die Bekenner der Kirche sowie »Vertreterinnen weiblicher *Sanctitas*«<sup>13</sup> anschließen. Die Lesbarkeit der Figurensystematik wird hier nicht durch Gliederung der Tafel oder einzelner Figurengruppen visuell unterstützt, sondern sei, wie Schwarz es bezeichnet, »gegen den kompositorischen Strich« zu lesen.<sup>14</sup> Die Seitentafeln werden von der Mitteltafel durch eine andere Bodengestaltung unterschieden: Die Fläche vor dem Thron ist aus rotem, die Seitentafeln in dunkelgrünem Marmor gestaltet, welcher wiederum das Grün des Ehrentuches an der Thronwand wieder aufgreift.

Der ursprüngliche Giebel des Mittelteiles befindet sich heute in der Fine Arts Gallery in San Diego und wurde der Tafel 1957 durch Federico Zeri zugeordnet (Abb. 13).<sup>15</sup> Sie zeigt Gottvater, welcher als Halbfigur in einem Vierpass im Giebelfeld platziert ist. Er trägt ein goldgelbes Gewand und eine tiefblaue Kopfbedeckung. In seinen Händen hält er ein Zepter, einen Zweig vom Baum des Lebens und ein geöffnetes Buch, welches auf Anfang und Ende verweist.<sup>16</sup> Von schräg

12 Gardner 2015/16, S. 146, 151 f.

13 Schwarz 2008, S. 493 f.

14 Ebd.

15 Zeri 1957, S. 75–79. Auch neuere Publikationen schließen sich dieser These an.

16 Ebd., S. 76.



**Abbildung 13** Giotto di Bondone, Gottvater umgeben von Engeln, San Diego, Museum of Art, zit. nach Gardner 2005/06, S. 14

unten kommen auf jeder Seite jeweils drei Engel herbei. Zwar sind ihre Blicke direkt zur Mitte gewandt, doch bedecken sie ihre Augen mit den Händen sowie zwei von ihnen mit getönten Gläsern. Eine besonders interessante Variante, die ›Unschaubarkeit‹ des Göttlichen zu visualisieren. In der Bibel wird dies besonders im 2. Buch Mose, Kap. 34, 5 deutlich, indem Gott sich ihm durch eine Wolke verhüllt offenbart. Hier verhüllt sich Gott nicht, sondern zeigt sich in direkter Form, stattdessen sind es die Engel, die sich vor der Gestalt des Allmächtigen schützen müssen.

Auf beiden Seiten tragen sie Gewänder in drei verschiedenen Farben: Rot für die Seraphim, Blau für die Cherubim sowie Grün, was in diesem Falle für die Throne stehen könnte, wenngleich sie sonst häufig in Gelb gekleidet sind. So wird deutlich, dass noch nicht einmal den höchsten Engelsordnungen der direkte Blick auf Gott möglich ist. Giotto's besondere Neuerung galt ferner der Behandlung der Bildfläche, die er zusammenhängend konzipierte. Dieser Aspekt wird in den Beiträgen zur Tafel stets besonders hervorgehoben. So beschreibt Previtali »l'idea grandiosa di unificare spazialmente le cinque ante per creare un'unica grande scena di corale trionfo attorno all'*Incoronazione di Maria*, e la sicura collocazione spaziale delle folte schiere angeliche (sottolineata dalla diminuzione prospettica della dimensione dei nimbi)«, die für ihn Indiz einer Zuschreibung an Giotto selbst ist.<sup>17</sup> Auch in folgenden Beschäftigungen mit dem Bildthema beschränkt

17 Previtali 1967, S. 128.

sich die Szene der Krönung häufig auf die zentrale Tafel und fügt in die Seitenflügel respektive -tafeln narrative Szenen der Passion oder aus Heiligenviten ein. Dabei wird der gleiche Goldgrund verwendet – ungeachtet dessen, ob es sich um einen irdischen oder einen himmlischen Ort des Geschehens handelt. Durch die Ausbreitung der Szene auf alle Bildtafeln wird zudem die Möglichkeit eröffnet, eine wesentlich größere Anzahl an Figuren zu etablieren. Diese Visualisierung der Scharen des himmlischen Personals wird in der Literatur wiederkehrend als besondere Leistung Giotto's hervorgehoben: So beschreibt Schwarz die »Masse der Himmelsbewohner, die von Freuden erfüllt herbeiströmen« und dadurch das »überwältigende und außerweltliche Ereignis« erfahrbar machen.<sup>18</sup> Und auch Cämmerer-George verweist auf die Platzierung der vielen Figuren auf der Bildfläche, welche im Gegensatz zu Christus und Maria wesentlich weiter entfernt scheinen. Diese Größenunterschiede sowie »die vorgesetzte architektonische Rahmenschicht« würden für die Illusion sorgen, die Engel breiteten sich auch hinter dem Rahmen und dem Thron hinaus über die Mitteltafel aus.<sup>19</sup> In früheren Marienkrönungen sind die Engel und Heiligen hingegen noch geradezu übereinandergestapelt und nicht in einen illusionistischen Raum hineinplatziert.<sup>20</sup>

Zwar werden im Baroncelli-Polyptychon ebenfalls mehrere Reihen hintereinandergelegt, doch zieht sich die Komposition durch die Einbindung der Seitentafeln in die Breite und macht eine Ballung der Figuren nach oben obsolet, wodurch die Anordnung natürlicher erscheint. Gardner verweist ferner auf die Tradition der *sacre rappresentazioni*, welche die Figurenkonstellation beeinflusst habe: Giotto's Komposition verweise in besonderem Maße auf diese Spektakel, in denen wichtige Aspekte eine große Bandbreite der himmlischen Zuschauer sowie die Einbindung der Präfigurationen waren. Dies fände sich in der individuellen Gestaltung der Figuren an den Seitentafeln wieder, die jeweils als Adam, Eva oder auch Mose zu identifizieren seien.<sup>21</sup>

Das Grundschemata Giotto's fand großen Anklang in darauffolgenden Kompositionen. Insbesondere Giotto's Schüler Bernardo Daddi fertigte eine ganze Reihe Marienkrönungen an, welche dem gleichen Grundprinzip entsprechen. Auch Offner beschreibt diese Kontinuität der Grundkomposition, welche durch Daddi's Werkstatt geradezu standardisiert wurde.<sup>22</sup> Anhand zweier Beispiele soll der Grundaufbau deutlich werden, der durch eine einfache Teilung der Bildfläche

18 Schwarz 2008, S. 492 f.

19 Cämmerer-George 1995, S. 379.

20 Z. B. Giotto's *Marienkronung* im Presbyterium der Cappella degli Scrovegni in Padua.

21 Gardner 2015/16, S. 148.

22 Offner 1947, S. 248. Schmidt hebt den regen Werkstattbetrieb Daddi's hervor, welcher im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in Florenz tonangebend für die Produktion von Tabernakeln war. Schmidt 2008, S. 111, 115.

che in Boden und darüberliegender Fläche sowie die Thronarchitektur bestimmt wird. Künstler wie zum Beispiel Jacopo di Casentino produzierten Tafeln, welche mit den gleichen Grundelementen ausgestattet waren und sich eng an Bernardo Daddis Versionen orientierten. Diese kleinformatischen Altäre waren vor allem für die Devotion des Einzelnen im privaten Haushalt bestimmt. Die zunehmend florierende Laienfrömmigkeit seit dem 13. Jahrhundert war mit Sicherheit ein Katalysator für diese serielle Produktion.

Bernardo Daddis Triptychon aus der Gemäldegalerie in Berlin soll an dieser Stelle als erstes Beispiel dienen. Es zeigt auf der Mitteltafel die Krönung der Jungfrau sowie auf den Seitentafeln links die Geburt Christi und rechts die Kreuzigung (Abb. 14). Alle drei Bildfelder sind mit einem Goldgrund ausgestattet, welcher – am Spitzbogen der Tafeln orientiert – am oberen Abschluss punziert ist. Ebenso ist der Boden auf allen Tafeln in einem ähnlichen Grau gehalten, wobei dies in der Geburt Christi zu einer Felslandschaft ausgestaltet wird. Die Kreuzi-



Abbildung 14 Bernardo Daddi, Marienkrönung, Berlin, Gemäldegalerie © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders

gung deutet dies leicht an, wohingegen die Mitteltafel nur noch mit einem einfachen Steinboden ausgestattet zu sein scheint. Die Mitteltafel übertrifft die beiden seitlichen in Breite und Höhe, wodurch auch die Figuren in einem größeren Maßstab dargestellt sind.

In ihrem Zentrum der Mitteltafel befinden sich Christus und Maria auf einem Thron mit Baldachin. Seine Verortung auf dem Untergrund ist nicht gänzlich nachzuvollziehen: Sein Sockel beginnt im Vergleich zu den ebenfalls dargestellten Engeln nach oben beziehungsweise hinten versetzt. Diese sind halbkreisförmig um den Thron platziert und staffeln sich zu den Seiten nach oben. Die vorderen Engel mit portablen Orgeln und Posaunen knien in Rückenansicht vor dem Thron. Hinter ihnen folgen Heilige und weitere Engel, am oberen Ende befinden sich schließlich Cherubim und Seraphim. Der Thronsockel besteht aus zwei Teilen, wobei der untere leicht marmoriert, der obere mit Inkrustationen verziert und leicht nach hinten versetzt ist. Auf dieser oberen Stufe liegt bereits das Ehrentuch aus Goldbrokat auf, welches sich über die Sitzfläche weiter, beinahe bis zum Abschluss der Thronrückwand erstreckt. Durch seine Aufhängung versucht Daddi die Tiefenillusion des Thrones zu bestärken, wobei dies allerdings eher zur Folge hat, dass die Seiten des Baldachins nach hinten, anstatt nach vorne, zu klappen scheinen. Das Gesims ist an Innen- und Außenseite unterschiedlich verziert: Während sich an der Stirnseite geometrische Formen durch die Einlegearbeiten ergeben, ist es im Inneren ein Akanthusdekor. Darüber schießt eine goldene Pendentifkuppel die Architektur ab.

Die in Altenburg im Lindenau Museum befindliche *Marienkronung* Daddis folgt ebenfalls diesem standardisierten Schema (Abb. 15). Hier ist der Thron allerdings nicht aus Stein, sondern aus Holz. Er schließt mit einem spitzen Giebel mit Krabben ab, dessen Scheitelpunkt eine florale Verzierung bekrönt. Nach vorne ist der Giebel durch einen Dreipass durchbrochen, wodurch das Giebelfeld wenig Fläche ergibt. Die entstehenden Felder sind mit Ornamenten verziert: an den Seiten sind es Schnitzereien, die im Mittelfeld zusätzlich in Gold und Rot bemalt sind. Die Seiten des Baldachins sind ebenfalls durchbrochen und lassen Ansätze eines Dreipasses erkennen. Die Thronrückwand – die nicht mit dem Baldachin gleichzusetzen ist, sondern separat als Wand auftaucht – hat die Form einer Mandorla und ist mit Schnitzereien am Rand verziert. Das angebrachte Ehrentuch aus Goldbrokat mit schwarz-rot gestreifter Abschlussborte ist mehrfach an der Rückwand sowie an den Thronwangen befestigt, wodurch sich eine geschwungene Draperie ergibt. Diese korrespondiert mit den Öffnungen der Holzarchitektur, wodurch ein Wechselspiel aus Überschneidungen und Leerstellen innerhalb der Thronarchitektur entsteht. Das Ehrentuch fällt bis über die obere Stufe des Thronpodestes hinunter, welche an der Stirnseite verziert ist. Die untere, etwas hellere Stufe hingegen scheint mit einer Art Steinplatte bedeckt zu sein. Das Muster der Fläche





Abbildung 15 Bernardo Daddi, Marienkrönung, Altenburg, Lindenau-Museum © Lindenau-Museum Altenburg/Bernd Sinterhaupt

erweckt zunächst den Anschein einer Marmorierung, doch handelt es sich bei genauerer Betrachtung lediglich um das Krakelee des Farbauftrages. Die Standfläche des Thrones und der Figuren bildet ein einfacher gräulicher Steinboden. Vier musizierende Engel knien vor dem Thron, neben ihnen steigen zu den Seiten in zwei Reihen die Heiligen empor. Den Abschluss bilden auf beiden Seiten jeweils zwei Vertreter der Cherubim und Seraphim. Die Tafel wird durch einen Spitzbogen mit Dreipass gerahmt, dessen Seiten mit kleinen Pastigliasäulen verziert sind. Der spitze Giebel des Thrones und jenes daraus resultierende Dreieck fügen sich in den Abschluss der Tafel ein. Ferner wiederholt sich der Dreipass in Balda-

chin und Bildrahmen, wodurch mehrere Ebenen durchbrochen zu werden scheinen. Somit wird auch diese Tafel durch die typischen Grundelemente – Standfläche, Goldgrund, Thronarchitektur und Figurenreihen – strukturiert. Neben diesen standardisierten Versionen der Marienkrönung wählten einige Künstler im Trecento Kompositionen, die teils singular blieben und teils schon auf spätere Varianten verweisen. Hiermit ebnet diese Bilder den Weg für die Krönungsbilder des Quattrocento, die sich durch einen besonderen Facettenreichtum auszeichnen, der im Kontrast zur seriellen Produktion der Daddi-Werkstatt steht. Dies gilt insbesondere für Maso di Banco, ebenfalls ein Schüler Giottos. Die *Marienkrönung* Masos aus dem Szépművészeti Múzeum in Budapest, datiert circa 1335–1340, zeigt eine vergleichsweise schlichte Variante der Szene, deren Thronarchitektur, trotz zurückhaltender Gestaltung, bildbeherrschend ist (Abb. 16). Aufgrund ikonographischer und stilistischer Argumente setzt Wilkins die Tafel mit zwei weiteren



**Abbildung 16** Maso di Banco, Marienkrönung, Budapest, Szépművészeti Múzeum, © Szépművészeti Múzeum/Museum of Fine Arts, 2021

Werken Masos in Verbindung, die den Tod und die Himmelfahrt Mariens zeigen, wofür auch Boskovits plädiert.<sup>23</sup> Ebenso Ragioneri sieht die Tafeln im Zusammenhang und betont ihre technische Qualität: »(...) le tre tavolette, ricche di sapienza prospettica (...), certo parte di un unico complesso di difficile ricostruzione, forse proveniente da Prato, che già allora conservava la reliquia della cintola della Vergine (...).«<sup>24</sup>

Als Gliederungselemente des Raumes finden sich zunächst die grau-blaue Bodenfläche und der goldene Hintergrund. Der große weiße Marmorthron mit seinen drei Stufen ist zentral im Bild angeordnet und nimmt die größte Fläche ein. Seine Rückwand sowie die durchbrochenen Wangen schließen mit einem Dreiecksgiebel ab, wobei die Seiten noch von Fialen bekrönt werden. Weder kostbare Kissen noch ein Ehrentuch sind dem Thron beigefügt. Lediglich einige Inkrustationen an der Rückwand und der Frontseite dienen als weitere Verzierung. In ihrer Komposition greift die Tafel verschiedene Traditionselemente auf, welche aber andersartig verbunden zu einer ungewöhnlichen Variante der Krönung führen, die wiederum Ähnlichkeiten mit späteren Tafeln aus dem Quattrocento aufweist. Bereits Wilkins betont die Besonderheit der Tafel im Rahmen der malerischen Erlungenschaft: »The Coronation (...) is one of the most simple and yet most revolutionary spatial exercises of the first half of the Trecento.«<sup>25</sup> Dies trifft wohl auf Bilder der Marienkrönung zu, wohingegen andere Sujets noch durchaus kühnere Konstruktionen wagen.<sup>26</sup> Christus, mit dunkelblauem Mantel und weißem Gewand darunter, hat auf dem Thron Platz genommen und setzt die Krone gerade auf das Haupt der Gottesmutter. Maria kniet derweilen vor ihm, die Arme sind vor der Brust verschränkt und ihr Blick richtet sich in Richtung Christi. Sie trägt ebenfalls ein weißes Gewand, über welches ein mit Gold abgesetzter, weißer Mantel gelegt ist, dessen Innenfutter rot eingefärbt ist. Zu den Seiten des Throns stehen zwei Gruppen von Engeln, die ehrfürchtig das Geschehen betrachten. Acht weitere bilden im vorderen Bildteil um den Thron einen Halbkreis. Sie knien im Gegensatz zu den beiden anderen Gruppierungen und tragen Musikinstrumente bei sich. Auch wenn der Thron den Großteil des Bildes einnimmt, so ist er doch im Vergleich zu anderen Marienkrönungsbildern des Trecento recht zurückhaltend gestaltet. Auch die anwesenden himmlischen Figuren sind reduziert. Für Boskovits hat die Gestaltung des Throns zweierlei Wirkung auf das Gesamtbild:

23 Wilkins 1985, S. 85 f./Boskovits 1966, S. 38 | Tod Mariens: Chantilly, Musée Condé, Himmelfahrt: Staatliche Museen Berlin.

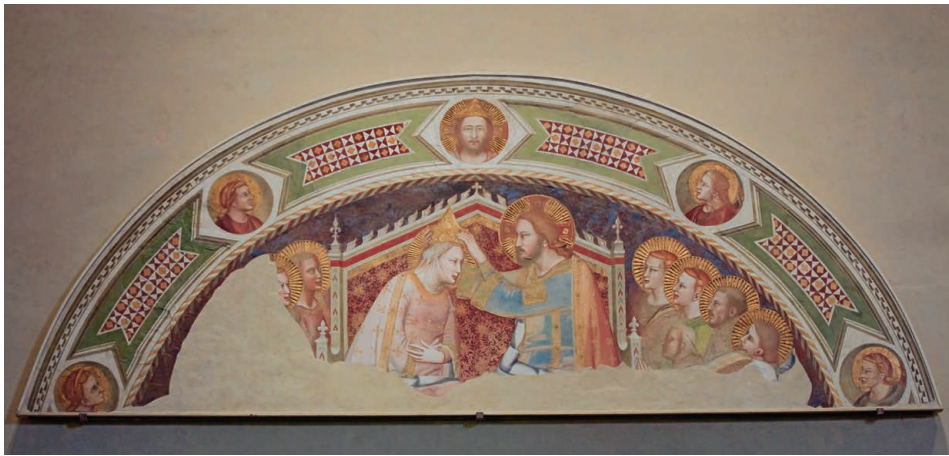
24 Ragioneri 2000, S. 181.

25 Wilkins 1985, S. 87.

26 Dies gilt explizit für den *Engelsturz* aus dem Louvre, welcher im Folgenden im Kapitel 3.3 im Detail besprochen wird.

Zum einen verbreiterte die großzügig angelegte Treppe den Bildraum, zum anderen gebe die zurückhaltende Thronarchitektur den Personen mehr Fläche.<sup>27</sup> Zwar ist die Architektur durch einfachere Formen geprägt, doch führt dies wiederum zu einer Monumentalität, die mit kleinteiligeren Holzbauten wie jener Bernardo Daddis in der Tafel der Berliner Gemäldegalerie nicht erreicht werden kann. Insbesondere die ausladenden weißen Marmorstufen, welche sich dem Betrachter geradezu entgegenstrecken haben daran einen gewichtigen Anteil.

Dass Maso die Krönungsszene auch traditioneller gestaltete wird bei Betrachtung des Wandfreskos in Santa Croce in Florenz deutlich (Abb. 17). Die Lünette mit der Krönung Mariens wird ca. 1333, in zeitlicher Nähe zu den Fresken der



**Abbildung 17** Maso di Banco, Marienkrönung, Florenz, Museo dell'Opera di Santa Croce, © Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno

Sylvester-Kapelle der Kirche, datiert.<sup>28</sup> Ursprünglich befand sie sich über einer Tür im sechsten Joch des rechten Seitenschiffes, wo sie durch die Kirchengestaltung Vasaris verdeckt, beschädigt und schließlich im 20. Jahrhundert wiederentdeckt wurde. Als Pendant diente vermutlich ein Fresko der *Beweinung Christi* von Taddeo Gaddi.<sup>29</sup> Ein verziertes Rahmenband mit Medaillons umschließt die Lünette. Auch hier ist es eine einfache Komposition aus wenigen Figuren und dem bei-

<sup>27</sup> Boskovits 1966, S. 40.

<sup>28</sup> Wilkins 1985, S. 63.

<sup>29</sup> Ebd., S. 60 ff.

nahe bildfüllenden Thron, der die Darstellung bestimmt. Man erkennt trotz der Schäden noch Christus und Maria sowie einige Personen mit Heiligenschein um den Thron herum und die Unterzeichnung der Stifterdarstellung auf der rechten Seite. Der Hintergrund scheint in einem tiefen Blauton hinter den Figuren hervor. Dominant für das Bild ist wieder der Thron der Krönungsszene, welcher am Scheitelpunkt der Lünette ansetzt und sich von dort in den Bildraum erstreckt. Darüber ist im zentralen Medaillon Gottvater abgebildet, dessen Büste dem Betrachter frontal entgegenschaut. Der weiße Marmor des Thrones wird durch ein rotes Band sowie das rot und golden gemusterte Ehrentuch ergänzt. Wilkins rekonstruiert die Szene, indem er die Engel kniend neben den Thron positioniert. Neben Masos Thronarchitektur ist diese Szene wiederum enger an der traditionellen Struktur nach Giotto komponiert: Maria ist in typischer Pose mit gekreuzten Händen und leichter Vorbeuge gezeigt. Christus setzt ihr gerade die Krone aufs Haupt. Wilkins verweist auf die Armhaltung Christi, dessen rechter Arm um den Kopf der Gottesmutter herumreicht und so die überzeugendste Geste einer Krönung im Trecento liefert.<sup>30</sup> Maso di Bancos Marienkrönungen – unabhängig von der Originalität der Komposition – zeigen im Detail stets sowohl eine sensible Auseinandersetzung mit perspektivischer Bildillusion als auch die Verwendung variierender Kompositionen, die sich deutlich von anderen Werkstattproduktionen absetzen.

Aber nicht nur in Florenz wurde sich dem Thema ausgiebig gewidmet, wie bei Barnaba di Modena deutlich wird, welcher vor allem in Genua aktiv war. Die zunächst unscheinbar wirkende *Marienkrönung* – sowohl signiert als auch 1374 datiert und heute in der National Gallery in London – zeigt in Bezug auf die Raumdarstellung interessante Besonderheiten. Die gesamte Tafel besteht aus vier Kompartimenten und wird durch eine Predellenzone ergänzt. Die vier einzelnen Bildfelder zeigen, neben der Krönungsszene, den Gnadenstuhl, die Anbetung der Madonna mit Kind durch zwei Stifterfiguren und die Kreuzigung. (Abb. 18) Die Krönung fällt zunächst durch die Ballung der Figuren auf. Dadurch steht sie in Kontrast zu den Tafeln rechts oben und links unten, welche nur durch wenige Figuren ausgefüllt werden. Auch die Kreuzigungsszene wirkt, im Vergleich, durch den Ausblick auf den Goldgrund im Hintergrund, wesentlich offener. Christus und Maria sind im Zentrum der Tafel, leicht nach oben und rechts versetzt, platziert. Christus, ungewöhnlich für eine Krönungsszene deutlich mit Stigmata gezeigt, krönt in sitzender Position – eine Sitzgelegenheit ist nicht zu erkennen – die Gottesmutter, welche vor ihm kniet. Vor ihnen, am unteren Bildrand, befinden sich fünf Engel, welche musizieren. Zu den Seiten steigen weitere Engelsgrup-

---

30 Ebd., S. 62.



**Abbildung 18** Barnaba da Modena, Marienkrönung, London, National Gallery, zit. nach Poleggi 1998

pen am Bildrand empor. Christus und Maria erscheinen unter einem Stoffbaldachin, Dessen eine Seite von einem Engel gehalten wird. Seine restlichen drei Stäbe schweben geradezu in der Luft, beziehungsweise wird ihr Ende von anderen Engeln verdeckt. Dies führt zu einem wichtigen Aspekt der Darstellung: Es gibt keinen wirklichen Grund. Andere Varianten der Krönung aus dem 14. Jahrhundert, wie beispielsweise von Bernardo Daddi, geben dem Bildraum zwei wesentliche Strukturelemente: den Hintergrund (meist als Goldgrund) und eine Bodenfläche (meist in Braun- oder Grautönen). Auch Beispiele, in denen das Krönungspaar schwebend und ohne Sitzgelegenheit dargestellt wird, geben zumindest den musizierenden Engeln einen Grund, wie es bei der *Marienkrönung* von Niccolò di Bonaccorso aus dem Metropolitan Museum of Art in New York der Fall ist (Abb. 19). Christus und Maria sind hier auf einer Art Wolke platziert, die aus Seraphim und Cherubim besteht und die beiden über dem gemusterten Untergrund schweben lässt. Die vier musizierenden Engel knien auf demselben, wobei die seitlich aufsteigenden Engel sich wiederum der schwebenden Wolke anschließen.



**Abbildung 19** Niccolò di Buonacorso, Marienkrönung, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo Metropolitan Museum of Art New York

Der Grund der Londoner Tafel, welcher zwischen den Figuren erscheint, ist in einem dunklen Blau gehalten. Er wird hier allerdings nur als Fläche genutzt und nicht räumlich konkretisiert. Die Figuren erhalten ihre Standfläche aber durch ein anderes interessantes gestalterisches Mittel: Durch goldene, auf dem blauen Untergrund stark hervorstechende Linien wird das Zusammentreffen von Figur und Untergrund sichtbar gemacht. So scheint es, als würden die Figuren auf goldenen Lichtstrahlen knien. Somit wird in dieser Darstellung ein Aspekt betont, welcher neben der Thematisierung der Unkörperlichkeit/Geistigkeit des Himmels in den theologischen Schriften immer wieder beschrieben wird: das besondere Licht.<sup>31</sup> Hier wird wieder einmal deutlich, dass Goldgrund und Himmel im Trecento nicht dieselbe Sache sind, schaut man sich nur einmal die Kreuzigungsszene an, welche,

31 Z.B. bei Augustinus (*Confessiones*, 12. Buch, Kap.15) oder Thomas von Aquin (*Supplementum*, Quaestio 92, Articulus 1).

anders als der blaue Himmel, vor einem Goldgrund stattfindet. Interessant ist das Zusammenspiel von Gold und Blau innerhalb der Krönungsszene: Hätte Barnaba da Modena hier einen Goldgrund für seine himmlische Szene verwendet, könnten solche Effekte gar nicht erzielt werden, zumindest nicht in dieser Eindeutigkeit. Auch in der Trinitätsszene kontrastiert die blaue Mandorla hinter Gottvater die Lichtstrahlen, welche von seiner Person ausgehen, und hebt die Erscheinung so vom dahinter befindlichen Goldgrund ab. In anderen Trecentotafeln wird die Gegenwart von Licht in Form von Einritzungen auf dem Goldgrund dargestellt, welche dem Betrachter aber meist erst bei genauerer Betrachtung auffallen.

Christus und Maria als zentrale Figuren sind hier erstaunlich schwach von den anderen Figuren abgesetzt. Sowohl ihre Größe als auch die enge Platzierung der Engel um sie herum verdichtet die Szene und differenziert die beiden Hauptfiguren so weniger konkret als in anderen Bildern. Die von den rechten Engeln geblasenen Posaunen überschneiden sogar komplett die Beinpartie Christi. Diese starke Einrahmung der beiden vom himmlischen Personal findet sich sonst in keiner Marienkrönung des Trecento, in welchen sie zumeist ›abseits‹ der weiteren Figuren auf einem stark erhöhten Thron sitzen. Generell überraschen die Überschneidungen in diesem Bild, so wird im oberen rechten Teil der Tafel das Gesicht eines Engels von der Nase an vom Baldachin überschritten. Wieso platziert man in dieser oberen Ecke eine weitere Engelsfigur, wenn man sie letztendlich vom Baldachin verdeckt? Die Gewänder Mariens und Christi sind vom restlichen blauen Grund nur durch die goldenen Linien der Gewandführung vom Untergrund abgesetzt (Chrysographie). Darunter tragen beide wiederum Kleider einer anderen, dunkelroten Farbigkeit. Die Engel hingegen sind in differenzierte bunte Gewänder gekleidet, die sich wesentlich deutlicher vom Untergrund abheben.

Barnaba da Modena bildet mit dieser Tafel eine eigene Variante der Marienkrönung heraus, welche in ihrer Grundstruktur kompositorische Parallelen zur Anbetung der Könige aufweist. Sie unterscheidet sich grundlegend vom kompositorischen Schema Giotto's, welches in Florenz verpflichtend wird. Zwar findet es auch in anderen Regionen Verwendung und beeinflusst die Kompositionen, doch wird es deutlich freier interpretiert als es bei den Florentiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger der Fall ist. Diese orientieren sich meist am ›Dreiklang‹ von Bodenfläche, Hintergrund – wobei dieser nicht als raumhaltig verstanden wird – und Thronarchitektur. Diese bleibt häufig kleinteilig und wird in manchen Fällen auch durch einfache Sitzgelegenheiten ersetzt. Maso di Banco allerdings positioniert Maria ebenfalls vor Christus kniend, wohingegen im 15. Jahrhundert sich Fra Angelico dieses Aufbaus bedient. Die als Exempla fungierenden Kompositionen Maso di Bancos und Barnaba da Modenas verdeutlichen, dass innerhalb des Motives gestalterische Freiheiten herrschen konnten. So konnte der



intimere Kontext eines Hausaltars entweder eine innovative, unkonventionelle Variante hervorbringen oder als ›Massenware‹ verbreitet werden.

### 3.1.2 Die Entwicklung des Thrones zur bildfüllenden Architektur

Der Thron stellt bei der Marienkrönung eines der Hauptelemente dar. Dies erklärt sich natürlich bereits durch die dargestellte Szene, wobei eine Throndarstellung dennoch nicht zwingend eingebunden werden muss. Neben seiner Funktion zur Kontextualisierung des Geschehens, liefert er zudem ein wichtiges Element zur Raumstrukturierung und spielt für den Ausbau der Kompositionen und deren perspektivische Konstruktionen eine herausragende Rolle. In Venedig und dem Veneto findet sich eine Form der Marienkrönung, deren charakteristische Erscheinung auf einer besonders prägnanten, geradezu pompösen Thronarchitektur fußt. Besonders einflussreich für diese Entwicklung war das Fresko Guarientos im Palazzo Ducale, welches als Einstieg dienen soll. Die Ansätze dieser Kompositionsart wurden bereits bei Paolo Veneziano formuliert und gerade bei Guariento weiterentwickelt sowie in Folgewerken wiederkehrend rezipiert. Laut Fechner liegt den venezianischen Bildern der Marienkrönung stets eine Ambivalenz der Staats- und Sakralsymbolik zugrunde, indem die Krönung Mariens zur Königin des Himmels auf die Krönung Venedigs als Königin des Meeres verweise.<sup>32</sup>

Das Fresko Guarientos für die Sala del Maggior Consiglio, 1365–66, im venezianischen Dogenpalast wurde bei einem Feuer 1577 stark zerstört, weswegen in Folge Tintoretto für ein neues Paradiesfresko beauftragt wurde.<sup>33</sup> Allerdings lassen sich die Grundstruktur und einige Details immer noch erkennen, die über Vorläufer und Nachahmungen dieser Gestaltungsweise Aufschluss geben (Abb. 20). Unterhalb befindet sich eine Verkündigungsszene.<sup>34</sup> Die Malerei wurde »quasi intieramente monocromatica«<sup>35</sup> ausgeführt: Guariento verwendete *terra verde* und setzte mit Weiß prägnante Lichteffekte. Im Zentrum der Komposition steht der imposante Thron, dessen Architektur sich über die gesamte Höhe des Bildes und auch zu den Seiten erstreckt. Seine vielen Details ermöglichen diverse Positionen für die Engel und Heiligen. Die Architektur des Thrones gleicht der einer Kirche und zeigt mehrere Fensteröffnungen mit Maßwerk sowie im oberen Teil Rosetten-

---

32 Fechner 1969, S. 58.

33 Flores d'Arcais 1965, S. 72.

34 Der 25. März ist sowohl legendärer Gründungstag Venedigs als auch der Tag des Festes der Verkündigung; der Saal wurde an diesem Tag für die Öffentlichkeit geöffnet. Vgl. Murat 2016, S. 84.

35 dazu: Moschetti 1904, S. 397.



**Abbildung 20** Guariento, Marienkrönung, Venedig, Palazzo Ducale (Sala del Maggior Consiglio), zit. nach Poeschke 2003, S. 406

fenster im Spitzgiebel und Fialen. Christus und Maria sitzen im Zentrum dieses Baus. Das geschwungene Thronpodest ist an zwei Stellen stärker konvex elaboriert und betont so die Sitzpositionen der beiden Hauptfiguren. Die beiden Sitzreihen vor Christus und Maria sind von den Evangelisten und musizierenden Engeln besetzt. Die Engel, die zu den Seiten sitzen und Kugeln, Lilien und Zepter in ihren Händen halten, gehören der Ordnung der Throne an. Umgeben sind sie von gestirnten Mandorlas. Ganz ähnlich gestaltete Guariento auch die Throne in der Kapelle des Palastes der Carraresi in Padua.<sup>36</sup> Links neben dem Thron befinden sich die Cherubim mit Rädern, rechts die Seraphim mit Fackeln, denen jeweils Heiligenreihen folgen. Teilweise sind noch Bücher und Pflanzen in ihren Händen erkennbar. Die erste Reihe rechts hält Schriftrollen in den Händen, wodurch sie als Propheten oder Patriarchen zu identifizieren sind. Dieser Abschnitt ist auf der rechten Seite deutlich besser erhalten als auf der linken, auf welcher nur noch schemenhaft einige Cherubim und Köpfe der Heiligen zu erkennen sind. Flores

36 Vgl. hierzu Kapitel 3.2 zu Darstellungen der Engelshierarchien.

d'Arcais verweist auf Reste einiger Inschriften, welche auf eine ursprüngliche Darstellung aller neun Engelschöre verweisen. So liest sie an einer Stelle »Prima«, an einer weiteren »Hierarchia« sowie »Ordo Seraphim« und »Secunda«. <sup>37</sup> Diese Ordnung durch Beschriftung korrespondiert mit der ordnenden Architektur des Bildes. So wird jedem ein eindeutiger Platz im Himmel zugeteilt, sowohl in der grundsätzlichen Hierarchie als auch innerhalb der Architektur beziehungsweise des Raumes. 1410 entstand für die Kathedrale von Ceneda eine Kopie der *Marienkrönung* Guarientos aus dem venezianischen Dogenpalast, welche sich heute in Venedig, in den Gallerie dell'Accademia befindet und dem Maestro di Ceneda zugeschrieben wird (Abb. 21). <sup>38</sup> Aufgrund der starken Schäden des Originalfreskos liefert diese Kopie Aufschluss über das Gesamtbild der Gestaltung Guarientos.



Abbildung 21 Maestro di Ceneda, Marienkrönung, Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«

37 Flores d'Arcais 1965, S. 72.

38 Zuvor Jacobello di Fiore.

Bei den Evangelisten sitzen die *troni*, ebenfalls umgeben von gestirnten Mandorlas und Attribute haltend. In der ersten Reihe rechts befinden sich die Patriarchen, als erstes Eva und Adam, gefolgt von den *dominazioni*. Ebenfalls zu erkennen sind Abraham, Isaak, Jakob, Noah und Mose. Zu den Propheten – Johannes der Täufer, Zacharias, Simon, Jesaja, David, Salomon, Jeremias – haben sich die *potestà* gesellt, die Apostel werden von den *virtù* begleitet. Paulus führt die Reihe der Märtyrereheiligen an, die von den *principati* in Rüstung umgeben sind. Die Erzengel sind den Heiligen Augustinus, Dominikus, Thomas von Aquin und Franziskus zugeordnet, wohingegen die Engel den Rängen der Jungfrauen entsprechen.<sup>39</sup> Die Hierarchie der Engel wird hier mit jener der Heiligen verbunden und verweist auf die Äquivalenz der Ordnungen. Die Verbindung von himmlischer und irdischer Hierarchie ist ein wichtiger Aspekt der Schrift des Pseudo-Dionysius, die innerhalb der Tafel schließlich zusammengefunden haben.<sup>40</sup>

Die Komposition des *Paradieses* in der Sala del Maggior Consiglio folgt einem Schema, welches von Guariento auch in anderen Bildern und ebenso von weiteren Künstlern verwendet wurde, wie Flores D'Arcais adäquat formuliert: »L'*Incoronazione della Vergine* propone una tipologia compositiva che avrà in seguito, proprio a Padova, esiti felici e interessanti in altri monumenti sepolcrali: Cristo e la Vergine sono seduti su un trono profondissimo di marmo, arricchito di decorazioni cosmatesche, coperto da un'ampia volta adorna di stelle.«<sup>41</sup> So folgt auch eine weitere *Marienkronung* Guarientos in Sant'Agostino dem gleichen Typus. Murat stellt dieses Fresko in direkte Verbindung zum großen Vorbild in Venedig: »L'affresco padovano anticipa la grandiosa opera veneziana non solo nella folta presenza di comparse paradisiache e infine nel valore celebrativo attribuito all'immagine.«<sup>42</sup> Aber auch Altichiero verwendete solch besonders aufwendige Thronarchitektur für sein Fresko im Oratorium von San Giorgio in Padua. Die Komposition Guarientos war, so Claus, nicht das erste Mal Vorbild für die Thronarchitektur Altichieros, der sich im Rahmen des Grabmales für die Familie Dotti in S. Eremitani ebenfalls an seinem Vorgänger orientierte.<sup>43</sup> Die Ausmalung im Ora-

39 Murat 2016, S. 83. Die Identifikation der Engelsränge übernimmt Murat von Bruderer Eichberg, Barbara: *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Age*, Poitiers 1998.

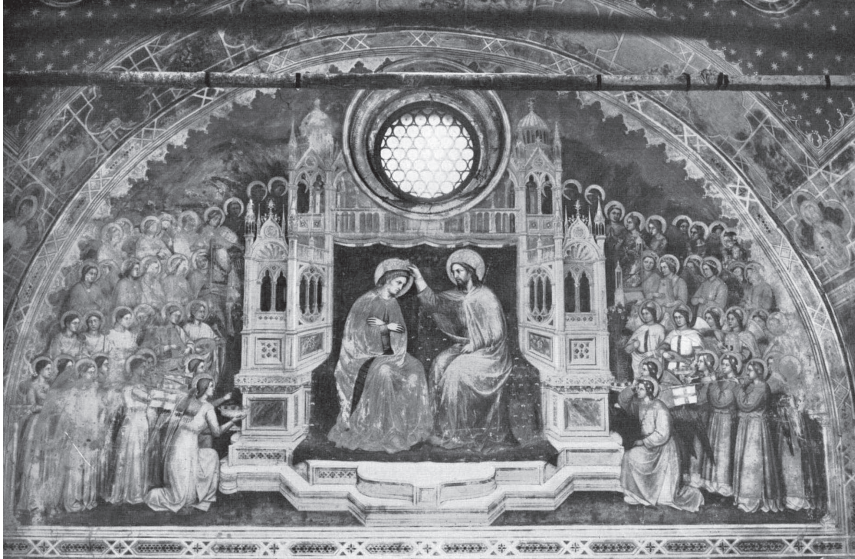
40 Areopagita Hierarchien (Ausgabe Tritsch) 1955, S. 100f. Pseudo-Dionysius geht in diesem Falle allerdings explizit um die Kirche.

41 Flores d'Arcais 2011, S. 22.

42 Murat 2016, S. 86. Die drei auf Leinwand übertragenen Fragmente bestehen aus zwei Stifterbildern – Jacopo II und Ubertino da Carrara – sowie dem Zentrum der Marienkronung mit Christus und Maria auf einem Thron, dessen Überreste eine imposante Architektur errahnen lassen.

43 Claus 2015, S. 38f.

toriodi San Giorgio, die Altichiero 1379 bis 1384 für Raimondino Lupi ausführte, ist die einzige erhaltene Gesamtausstattung des Künstlers (Abb. 22).<sup>44</sup> Die *Marienkronung* befindet sich in einer Lünette an der Altarwand oberhalb der Kreuzigung



**Abbildung 22** Altichiero, Marienkrönung, Padua, Oratorio di San Giorgio, zit. nach Mellini 1965, Abb. 188

Christi, welche von zwei länglichen Fenstern flankiert wird. Gerahmt werden die Bildfelder von fiktiver Architektur. Im Gewölbe oberhalb der Krönung befinden sich Medaillons der Evangelisten, Kirchenväter und Propheten auf einem blauen mit Sternen verzierten Grund. Die Kapelle wird in der Literatur immer wieder in engen Bezug zur Cappella degli Scrovegni Giotto's gesetzt. Durch einen ersten kurzen Blick sind diese Verweise durchaus nachvollziehbar.<sup>45</sup>

Der großformatige Thron mit Christus und Maria nimmt auch hier den Platz im Zentrum des Bildes ein, jedoch ist seine Architektur im Vergleich zu Guarientos Fresko im Dogenpalast deutlich reduziert und bietet keinen weiteren Figuren Sitz- oder Standfläche. Grundsätzlich ist er in weißem und beigem Marmor gehalten sowie an einigen Stellen mit Details in einem sehr bläulichen Rot und an

44 Richards 2000, S. 177f. Das Oratorium bildet die Grablege Raimondinos. Richards verweist ferner auf Farbreste auf dem Grab selbst und auf den Anspruch des Auftrages eine reiche, Medien übergreifende Ausstattung der Kapelle zu erhalten.

45 Poeschke 2003 oder auch Richards 2000.

einigen Stellen mit Marmorierungen versehen. Sein polygonaler Abschluss bildet zwei Stufen, auf der zweiten befindet sich die eigentliche Thronfläche, auf welcher sich Christus und Maria im Moment der Krönung befinden. Die Sitzfläche und die Thronrückwand sind von einem dunkelroten, verzierten Ehrentuch bedeckt, welches am oberen Rand mit zwei andersfarbigen Streifen abschließt. Durch die geschwungene Darstellung des Abschlusses wird die Aufhängung des Tuches an der Rückwand deutlich. Claus beschreibt dieses als neues Element der Thronarchitektur – die sich sonst in großen Teilen auf Guariento bezieht –, welches in den Tafelbildern Paolo Venezianos häufig auftauche.<sup>46</sup> Die Wangen des Thrones beginnen mit einer Sockelzone, deren Front mit Marmorplatten verziert ist. Nach einem verkröpften Gesims folgt der imposante gotische Aufbau der Seiten, die einen Hohlraum umfassen, in welchen man durch die rötlichen Fensteröffnungen mit Maßwerk blicken kann. An der Stirnseite werden diese von einer Muschelkassette und Fialen bekrönt, wodurch sie wie Figurennischen wirken. Ein ebenso detailreicher Aufsatz befindet sich an der Thronrückseite, der einer Empore gleicht. Hinter einer Brüstung eröffnet sich auch hier ein Zwischenraum. Das mit regenbogenartigen Ringen bemalte Rundfenster – für Bobisut und Gumiero Salomoni ist dieses nicht einfach Architekturelement, sondern ebenfalls ein Symbol für Gottvater<sup>47</sup> – verdeckt die weitere Gestalt dieser Zone in der Mitte, wohingegen an den Seiten wiederum Fenster mit Maßwerk und Giebel zu erkennen sind. Die dahinter hervorlukkenden kleinen Kuppeln erinnern an die Dachlandschaft San Marcos in Venedig. Im Gegensatz zu anderen Architekturdarstellungen Altichieros zeichnen sich seine Thronbauten dadurch aus, so Claus, dass »die einzelnen Bauglieder (...) größtenteils ohne Berücksichtigung ihrer architektonischen Funktion übereinander gestaffelt [sind] und (...) hauptsächlich als Schmuck und Gliederungselemente [dienen]«. <sup>48</sup> Als Vorbilder für die Architekturen sieht sie neben Guariento – welchen sie als eine Art Vermittler betrachtet – die venezianischen Anconen. Hierbei verweist sie erneut auf das Polyptychon Paolo Venezianos aus der Galleria dell'Accademia in Venedig.<sup>49</sup> Die Thronarchitektur im Oratorio di San Giorgio gleicht zwar einerseits einem Kirchenbau und verweist somit auf mehrere theologische Bezüge, wie die Tradition der *Maria Ecclesia*, jedoch fungiert sie tatsächlich lediglich zur Nobilitierung der Hauptfiguren. Die Verbindung von Altichieros Thronbauten und Kirchenarchitektur erwähnt auch Baggio in seiner Beschreibung der *Marienkrönung* in der Chiesa degli Eremitani, in welchem er die

---

46 Claus 2015, S. 39, 42.

47 Bobisut/Gumiero Salomoni 2002, S. 82.

48 Claus 2015, S. 38.

49 Ebd., S. 39–42.

Sitzgelegenheit äußerst passend als »trono-chiesa« betitelt.<sup>50</sup> In der Variante im Oratorium befinden sich seitlich des Thrones die himmlischen Heerscharen, deren Maßstab kleiner gehalten ist als jener der zentralen Figuren. Ihre farblich differenzierte Kleidung sowie einige Attribute verweisen auf die verschiedenen Engelshierarchien, der sie angehören. Einzig die Seraphim befinden sich auf beiden Seiten des Thrones, wohingegen die weiteren Ränge auf die beiden Seiten verteilt sind. Die linke Seite des Freskos ist schlechter erhalten als die rechte, auf welcher die Details noch deutlich zu erkennen sind.<sup>51</sup> Unter den Seraphim befinden sich die Cherubim, welche Musikinstrumente halten. Gefolgt werden sie von Engeln in grünen Gewändern und roten Flügeln, welche Kronen tragen und deren erster Vertreter eine Art Kleinarchitektur in den Händen hält sowie ein weiterer eine hölzerne verzierte Kiste. Darunter befinden sich Engel in hell-rosa Umhängen und Gewändern mit rotem Kreuz auf der Brust. Ihre Flügel sind in weiß und blau gehalten, auf ihren Köpfen befinden sich Helme. Trotz der kriegerisch anmutenden Ausstattung halten auch einige von ihnen Musikinstrumente. Die letzte Reihe in gold-gelben Gewändern trägt Blumenkränze im Haar sowie Posaunen. Auf der linken Seite befindet sich unter den Seraphim eine Reihe beige-gold gekleideter Engel mit Diademen, gefolgt von einer Gruppe in rötlichen Gewändern mit Reifen auf dem Kopf. Auch hier erkennt man diese Art von Kleinarchitektur wie gegenüber, die in diesem Falle auch eine portable Orgel sein könnte. Nach einer Reihe von Engeln in weiß-gelben Gewändern und Musikinstrumenten schließt eine letzte mit weißer Kleidung und roten Flügeln ab, die Posaunen bläst und somit wiederum die Gruppe auf der rechten Seite aufgreift. Zwei Engel im Vordergrund treten aus der Masse hervor: Ein weißer Engel auf der linken und ein gelber auf der rechten Seite sind an den Thron herangetreten und knien vor diesem. Der rechte Engel hält in seinen Händen eine Lilie, Symbol der Verkündigung, sowie jener auf der linken Seite eine Schale, die ebenfalls als Mariensymbol – Maria als Gefäß Gottes – gedeutet werden kann. Der restliche Bildraum wird kaum strukturiert. Einbeinahe identischer dunkler Blauton taucht als Boden und als Hintergrund auf, wodurch der Thron und die Figuren alleine für die Ordnung des Raumes sorgen. Dies steht im Kontrast zu dem in der Forschung gelobten innovativen Umgang Altichieros mit Raum und seinem Interesse an der Erkundung desselben.<sup>52</sup> Betrachtet man die narrativen Szenen in der Kapelle, so kann man diesen

---

50 Baggio 1994, S. 209.

51 Poeschke verweist auf die vielfältigen äußeren Einflüsse, die sich negativ auf den Zustand der Fresken ausgewirkt haben, wobei ihre stete Zweckentfremdung eine wichtige Rolle spielt: Während der Napoleonischen Kriege wurde die Kapelle weiß über-tüncht und als Militärgefängnis genutzt. Vgl. Poeschke 2003, S. 418.

52 Vgl. hierzu Richards 2000, S. 193 o. a. Poeschke 2003, S. 418 f.

Beiträgen nur zustimmen, innerhalb des Marienkrönungsbildes lassen sich diese Ambitionen lediglich in der Gestaltung der Thronarchitektur entdecken. Poeschke attestiert Altichiero einen Vorsprung – nicht nur gegenüber seinem Vorgänger Guariento, sondern auch der Florentiner Malerei – in Bezug auf die »räumliche und perspektivische Gestaltung« sowie die Ausgewogenheit des Detailreichtums von Architektur und Figuren, welche »einem einheitlichen Raumprospekt untergeordnet« seien.<sup>53</sup> Ebenso beschreibt er die »zwanglos wirkende Beweglichkeit der Einzelfigur im größeren Figurenverband (...), die bei Altichiero auch dann gewahrt bleibt, wenn vom Bildthema her eine gleichförmige Figurengruppierung durchaus gefordert und gerechtfertigt war, wie z.B. in der Szene der Marienkrönung (...).«<sup>54</sup>

Diese in Venedig etablierte Marienkrönung, eingebettet in eine aufwendige Thronarchitektur, wurde auch im Quattrocento weiterentwickelt und fand ihren Weg in die Tafelbilder, wie die Adaption des Maestros di Ceneda bereits gezeigt hat. In diesen Kontext ist auch die Marienkrönung Antonio Vivarinis und Giovanni d'Alemagnas für den Altar der Ognissanti-Kapelle der venezianischen Kirche San Pantaleone Martire von 1444 anzusiedeln, welche im Anschluss wiederum selbst Grundlage für Kopien wurde (Abb. 23). Deutlich zeigt sich hier die Nähe zu den früheren Kompositionen Guarientos und deren Fokus auf der aufwendigen Thronarchitektur. Der mehrgeschossige Thron aus hellgrauem Marmor bildet Zentrum und Mittelachse des Bildes. Für Pallucchini ist der komplexe Aufbau mit mehreren Geschossen und Ebenen Ausdruck einer »ricerca spaziale«, insgesamt bleibe die Tafel in einer Balance zwischen Gotik und Renaissance.<sup>55</sup> Die zweiteilige Basis mit polygonalem Abschluss ist dem Betrachter in einer Aufsicht präsentiert, welche mit dem darauffolgenden Teil in Untersicht nicht zu harmonisieren scheint. Auf der Basis ruhen schmale Säulen, deren Kapitelle floral verziert sind. In dieser Sektion steht eine Gruppe *putti*, welche die Passionswerkzeuge präsentieren. Diese ragen über diese Zone hinaus, hinein in das auf den Säulen ruhende Gebälk, welches wiederum die Basis für den Thron bildet. An der Stirnseite der Thronwangen sind auf Halbsäulen mit breiten Kanneluren Spiralsäulen angebracht, welche mit Blattwerk bekrönt sind. Über weiteres Rankenwerk wird der Übergang zur gebogenen Thronrückseite gestaltet, welche ebenfalls an den Seiten Spiralsäulen aufweist. Den oberen Abschluss bildet ein Gebälk, auf welchem wiederum dekorative Blätterranken ruhen. Neben diesem Detailreichtum sticht bei näherer Betrachtung ein weiterer Aspekt ins Auge: Christus und Maria finden in

---

53 Poeschke 2003, S. 419.

54 Ebd., S. 420.

55 Pallucchini 1962, S. 19.





Abbildung 23 Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna, Marienkrönung, Venedig, San Pantaleone Martire, zit. nach Ausst.kat. Padua 2011, S. 220



Abbildung 24 Michele Giambono, Marienkrönung, Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«

dieser imposanten Architektur keine Sitzfläche. Zwar sind beide in sitzender Position dargestellt – Maria nach vorne geneigt und die Hände über der Brust gekreuzt, Christus setzt die Krone auf ihr Haupt – allerdings scheint zwischen ihnen bereits die Figur Gottvaters hervor, auf einem goldenen Sockel stehend, wodurch keine durchgängige Sitzfläche des Thrones, wie sie zu erwarten wäre, möglich ist. Einzige Lösung hierfür wäre die Verortung der Sitzfläche an den Thronwangen, wodurch der Aufbau ferner weiter von einem bloßen Thron entfernt wird. Gottvater hat die Hände auf die Schultern der beiden gelegt, die Taube des Heiligen Geistes schwebt mittig über ihren Köpfen und vor der Brust Gottvaters. Neben diesem sind links die Cherubim und rechts die Seraphim dicht an dicht platziert. Über dem Thronabschluss sind die Throne zu erkennen.

Im Vergleich zu den Kopien zeige das Originalbild, so Fechner, »am konsequentesten in der Perspektive die Rundung der Apsis und die Plastizität des Thrones«, allerdings wirke wiederum die »Goldgrunderhöhung« der Nimben und Mitren der perspektivischen Illusion entgegen, worin Fechner eine »ältere Art der Raumgestaltung« erkennt, welche »durch Lichtfarbwerte vor Dunkelgrund« geschaffen werde.<sup>56</sup> Fehlende Räumlichkeit kann man an dieser Stelle dem Bild freilich nicht unterstellen, wenngleich auch die Perspektive nicht gänzlich korrekt konstruiert ist und die Personen im Zentrum im Sinne der Bedeutungsperspektive in deutlich größerem Maßstab ausgeführt sind, als das restliche himmlische Personal. Michele Giambono wurde 1447 von Giovanni di Francesco, Syndikus und Proktor der Kirche Sant'Agnese in Venedig, beauftragt eine Kopie der *Marienkronung* Giovanni d'Alemagnas und Antonio Vivarinis anzufertigen, die sich heute in den Gallerie befindet. Vertraglich festgelegt wurde zudem, dass die Kopie einen Fuß höher und vor Ostern fertiggestellt sein sollte (Abb. 24).<sup>57</sup> Ebenso wie die Vorlage umgab diese Krönungsszene ursprünglich ein Rahmen, welcher heute nicht mehr erhalten ist.<sup>58</sup> Die grundlegende Komposition wurde von Giambono übernommen: So zeichnet sich auch diese Version der Marienkronung auf den ersten Blick durch eine enorme Dichte an Figuren aus und das Hauptgeschehen setzt sich erst auf den zweiten Blick von der Umgebung ab.

Auf einer mehrstöckigen Thronarchitektur findet schließlich die Krönung der Jungfrau statt. Gezeigt ist hier nur symbolisch der Akt, da Christus keine Krone auf das Haupt Mariens setzt, sondern nur leicht ihre Stirn berührt. Sie hat den Kopf und den Blick leicht gesenkt und die Hände gefaltet. Hinter den beiden, etwas erhöht, findet sich die Figur Gottvaters, vor deren Brust die Taube des

56 Fechner 1969, S. 68 f.

57 Land 1974, S. 58.

58 Fechner 1969, S. 53.

Heiligen Geistes schwebt. Hinter und neben Gottvater haben sich Cherubim und Seraphim positioniert. Die obere apsidiale Thronrückwand ist schmaler als die darunterliegende und wird durch Goldverzierung und weitere Engel geschmückt. Die untere, breitere Nische mit Christus und Maria schließt mit Gold mit verzierten Säulen ab. Unter dieser Zone, die von Säulen gehalten wird, stehen mehrere Putten, die Fahnen und Kreuze tragen. Unter ihnen blitzt schließlich die polygonale Sockelzone der ganzen Architektur hervor. Vor dem Thron haben die vier Evangelisten Platz genommen. Sie scheinen das Geschehen nicht wahrzunehmen, sondern sind in ihre Bücher vertieft oder schauen auf den Boden. Die Sitzgelegenheiten der Evangelisten und die Thronarchitektur stehen auf demselben rötlichen Marmorboden, der in verschiedenen Varianten schwungvoll abschließt (konkav – konvex). Im Vordergrund wird dadurch mittig der Blick auf eine schwarze Fläche freigegeben. Es wird nicht ganz deutlich, ob die Mauer oder auch Sitzgelegenheit der Evangelisten noch zum Thron gehört. Es scheint aber ein Ausläufer dieses zu sein. Diese mittlere Achse wird von großen Figurescharen an den Seiten flankiert, deren Reihen sich nach oben hin staffeln. Die unterste Reihe befindet sich auf gleicher Höhe zu den Evangelisten. Die Reihen sind jeweils rundbogenförmig angeordnet. Die einzelnen Personen sind sehr individuell gestaltet und tragen alle Heiligenscheine oder Kronen, die mit Gold verziert sind. Die obere Figurenreihe bildet den Abschluss mit ihren goldenen Heiligenscheinen. Über ihnen erscheint eine schwarze Fläche oder Öffnung. Hier schweben weitere Scharen von Engeln heran, die durch Farbigkeit und Konstellation gruppiert sind. Aufgrund der Vorgaben durch den Auftraggeber war die Gestaltung für Giambono der Freiheit der Bildinvention beraubt. Dennoch liefert die Tafel einen wichtigen Beitrag zur Strukturierung der Krönungsbilder, da ersichtlich wird, dass die durch Guariento eingeführten Bildaufbauten eine rege Rezeption auch ein Jahrhundert später erfuhren, welche sich in konkreten Aufträgen niederschlug.

Diese monumentalen Bauten der venezianischen Marienkrönungen unterscheiden sich ganz speziell von den Florentiner Varianten. Aber auch in diesen spielt Architektur wiederkehrend eine wichtige Rolle, jedoch ist die konkrete Gestaltung eine gänzlich andere, wenn nicht zu sagen zurückhaltender. Dies kann anhand des Triptychons der Marienkrönung von Lorenzo Monaco aus der National Gallery in London besonders deutlich gemacht werden. Es greift zunächst wiederum jene Grundstruktur – Goldgrund und Bodenfläche – auf, die bereits im Trecento die Kompositionen bestimmte (Abb. 25). Wirkt der Thron im Vergleich zu den aufwendigen Bauten der Krönungen aus Venedig und dem Veneto zunächst verhaltener, so ist doch auch hier die Architektur, die als bildbeherrschendes Element fungiert. Lorenzo Monaco schließt damit an Tendenzen an, die zuvor bereits bei Maso di Banco festgestellt wurden. Die Krönung wurde in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts für das Kamaldulenserklöster San Bene-



**Abbildung 25** Lorenzo Monaco, Marienkrönung, London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Florenz 2006, S. 167

detto fuori della Porta a Pinti bei Florenz gefertigt.<sup>59</sup> Während der Belagerung der Stadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das Gemälde in das Kloster Santa Maria degli Angeli gebracht, wo es bis Ende des 18. Jahrhunderts verblieb.<sup>60</sup> Zunächst wurde das Bild als Kopie minderer Qualität des Retabels aus Santa Maria degli Angeli betrachtet. Vielmehr handelt es sich aber um eine frühere Version des gleichen Bildthemas, welche aufgrund der geringeren Bekanntheit der Kirche schlichter ausgeführt worden sei.<sup>61</sup>

Die Predella zeigt vier Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt sowie in der Mitte die Anbetung der Könige. Von der Gestaltung der Seiten hat sich eine Darstellung des Propheten Jeremias erhalten, sowie von den Giebeln in der Mitte

59 Eisenberg datierte die Tafel nach jener für Santa Maria degli Angeli (1415–20), vgl. Eisenberg 1989, S. 145; überwiegend Datierung 1407–09. Bent verweist auf die Konsekration der Kirche 1407 sowie Fertigstellung des Chores 1409, vgl. Bent 2006, S. 356; Ausst.kat. Florenz 2006 bestätigt dies durch Dokumentenfunde.

60 Eisenberg 1989, S. 138 f.

61 Für die Einordnung der Tafel als schlichte Kopie jener aus den Uffizien s. vor allem: Davies 1949. Für die Gegenposition z. B.: Bent 2006, S. 355 f. Zur Krönung für Santa Maria degli Angeli Kapitel 3.1.3.

Christus mit Segensgestus und auf der linken Seite eine Maria der Verkündigung. Die Auswahl der Szenen ähnelt stark jener des Altarbildes aus den Uffizien, was sich durch die jeweiligen Aufstellungsorte in Klöstern der Kamaldulenser erklären lässt. Die Darstellung wird hier durch den Rahmen in drei Kompartimente gegliedert, deren Bildfläche ebenfalls kontinuierlich verläuft. Die Verteilung der Figuren folgt gänzlich Giotto's Polyptychon in Santa Croce, indem auf der Mittel-tafel neben Christus und Maria lediglich einige Engel vor beziehungsweise neben dem Thron platziert sind. Die Seitentafeln zeigen ferner die Reihen der Heiligen, deren Anordnung und insbesondere die Drehung der Körper bereits an das Folgerwerk Lorenzos erinnern, wenn auch in reduzierter Form. Scheinen bei Giotto die Himmelsbewohner alle Tafeln auszufüllen, so verbleiben sie bei Lorenzo Monaco deutlich in den seitlichen Kompartimenten. Hierdurch werden sie ferner noch deutlicher von den Engeln um den Thron getrennt. Das Krönungspaar sitzt auf einem Thron aus weißem Marmor, dessen Architektur und Dekor verhältnismäßig schlicht ausfällt. Der Sockel besteht aus einer Stufe, deren Stirnseite mit einem einfachen Fries aus Quadraten verziert ist. Die Sitzfläche des Thrones ist in ihren Maßen nicht gleichzusetzen mit den Thronwangen, welche ebenfalls aus weißem Marmor sind. Bei genauerer Betrachtung blitzt zu den Seiten jeweils ein goldbraunes Kissen hervor, über welcher die Mäntel Christi und Mariens drapiert sind. Farblich ähneln sie dem Ehrentuch, welches an der Thronrückseite zu erkennen ist. Nach oben hin sind die Thronwangen zweifach durchbrochen, wodurch die Gestalt des Thrones wesentlich leichter und weniger monumental erscheint. Wirklich große, zusammenhängende Steinflächen zeigen sich nicht, womit sich die Krönung deutlich von Varianten aus dem Veneto unterscheidet, auf welche noch spezifisch eingegangen wird. Die Rückwand schließt mit einem Dreiecksgiebel ab, in welchem sich wiederum ein Spitzbogen mit tiefblauer Ornamentborte befindet. Die Schenkel werden ferner von Verzierungen bekrönt, die wiederum an das florale Dekor des Thrones im *Baroncelli-Polyptychon* erinnern. Christus und Maria sind hier erstaunlicherweise in kleinerem Maßstab als die Heiligen zu den Seiten dargestellt. Marvin Eisenberg betont dies in besonderem Maße, da hier im Gegensatz zum Altarbild aus Santa Maria degli Angeli einer Flächigkeit durch die Darstellung verschiedener Ebenen entgegengewirkt werde.<sup>62</sup> Hier zeigt sich der innovative und illusionistische Charakter der zunächst traditionell und schlicht erscheinenden Tafel. Lorenzo Monaco passt den Maßstab der Figuren an die Logik an, welche durch die Positionierung auf der Fläche entsteht: So ist der Thron deutlich weiter hinten zu verorten als die Heiligen auf den Seitentafeln, was unter anderem durch die gleiche Höhe der Engel im Vordergrund und der ersten Heiligen-

---

62 Eisenberg 1989, S. 140

reihe betont wird. Der klassischen Bedeutungsperspektive wird hier somit nicht mehr Folge geleistet. Darüberhinaus findet sich ein weiteres spannendes Detail. Der dargestellte Marmorboden endet an der unteren Bildkante mit einer Leiste, wodurch die höhere Lage des Bodenniveaus ersichtlich wird. Der Betrachter blickt auf den Boden aus nicht ganz ersichtlichem Grund in Aufsicht, wodurch sich eine Diskrepanz zwischen Thronarchitektur und der Bodenfläche ergibt. Dies gilt insbesondere für die Wangen, wohingegen die Sitzfläche derselben Aufsicht wie der Boden folgt. Die Gewänder der drei Engel, welche sich direkt vor dem Thron befinden, fallen über die untere Bildkante hinaus. Diese Überschreitung der eigentlichen Grenze der Darstellung weist auf spätere noch deutlichere Öffnungen des Bildraumes zum Betrachter hin, die ein wichtiges Thema der Malerei der Renaissance werden sollen.

Der Marmorfußboden mit seinem geometrischen Muster und die klare Architektur des Thrones tragen maßgeblich zum Entstehen eines Bildraumes bei, welche durch die wenigen hervorblickenden Stellen des homogenen Goldgrundes kein starkes Gegengewicht erhält. Die Architektur wird hier ganz im Sinne der ihr von Grave zugesprochenen Funktion verwendet und verbindet »mit der Erschließung des Bildraumes zugleich eine sinnvolle Komposition verschiedener Motive auf der Bildfläche«, wodurch zunächst ein »stabiles perspektivisches Raster« verankert werde.<sup>63</sup> In der Tafel für San Benedetto verbindet Lorenzo Monaco das traditionelle Schema nach Giotto mit ambitionierten Versuchen räumliche Bildillusion zu schaffen. Dies erfolgt wesentlich nüchterner als dies in der *Marienkronung* für Santa Maria degli Angeli der Fall ist, was aber nicht als qualitative Wertung verstanden werden soll. Vielmehr sind es im früheren Bild irdische Objekte, die verstärkt dafür verwendet werden die Kulisse zu illustrieren, wohingegen in den Uffizien der blaue Himmelsbogen eher sphärisch den Raum strukturieren soll. Auch bleibt der Thron mehr im Hintergrund und eröffnet durch die gewählte Ansicht weniger den Bildraum als im San Benedetto Altarbild. Der Rahmen des Bildes ist heute nicht mehr existent, doch kann man einen ähnlichen Aufbau wie jenen des späteren Krönungsbildes vermuten.<sup>64</sup> Dieser könnte im Zusammenspiel mit dem Marmorboden noch deutlicher Assoziationen mit einer Kirchenarchitektur hervorrufen.

Die zwei großen Marienkronungsbilder Filippo Lippis – für den Hochaltar von Sant’Ambrogio in Florenz und den Olivetanerkonvent in Arezzo – verdeutlichen einmal mehr, wie unterschiedlich die Thronarchitektur im Bild zur Raumdefinition genutzt werden kann. Die *Marienkronung* aus Arezzo, die Lippi Mitte der

63 Grave 2015, S. 17.

64 Dies wird besonders deutlich, sobald die restlichen Stücke des Altarbildes an ihre vermeidlichen Plätze gesetzt werden. Vgl. hierzu: Rossi 2012, S. 50.

1440er Jahre fertigte<sup>65</sup>, schließt beispielsweise eng an die Tradition des oben besprochenen Altarbildes von Lorenzo Monaco an. Der Florentiner Kanzler Carlo Marsuppini beauftragte es für die Familienkapelle in der Klosterkirche des Benediktinerzweigordens der Olivetaner in Arezzo.<sup>66</sup> Heute befindet es sich in den Vatikanischen Museen (Abb. 26). Ursprünglich handelte es sich um eine durch-



**Abbildung 26** Filippo Lippi, Marienkrönung, Rom, Pinacoteca Vaticana, © Governatorato SCV – Direzione dei Musei

gehende Tafel, welche durch die Rundbögen gegliedert wurde.<sup>67</sup> Im Vergleich zum Retabel für Sant’Ambrogio erscheint die Darstellung des Themas wesentlich traditioneller, wie auch Gloria Fossi bemerkt: Hier werde das Thema der Marienkrönung in einen Himmel eingebettet, welcher »non (...) più fantastico, ma reale« sei.<sup>68</sup> Dieser Eindruck entsteht durch zwei Aspekte: Zum einen durch die gera-

65 z. B. Cornini 1992, S. 208; Holmes hingegen datiert die Tafel in die späten 1440er bis frühe 1450er: Holmes 1999.

66 Mannini/Fagioli 1997, S. 103.

67 Ruda 1984, S. 369 f.

68 Fossi 1989, S. 59.

dezu nüchterne Architektur, die, so bemerkt Ruda, »relatively correct archaeologically« sei und der zeitgenössischen Florentiner Mode entspräche<sup>69</sup>, zum anderen durch den Ausblick auf einen naturalistischen Himmel mit sich horizontal ausbreitenden Wolken, welcher durch die nur halbhohe Architektur ermöglicht wird.

Die mittlere Tafel zeigt sehr komprimiert den Moment der Krönung, indem nur die beiden Hauptfiguren, Christus und Maria, sowie Architektur dieses Kompartiment ausfüllen. Der Thron ist hier vielmehr bildfüllende Architektur, in welcher sich zwischen polygonal abschließenden Marmorstufen, einer Nische mit Muschelverzierung und flankierenden Pilastern auch eine Sitzfläche für Christus befindet. Vor diesem kniet die Gottesmutter in demütiger Geste, während die Krone auf ihr Haupt gesetzt wird. Allein die Muschelverzierung in der Kalotte erinnert an den wesentlich detailreicheren Thronschmuck der Tafel aus den Uffizien. Das Motiv der knienden Maria während des Krönungsmomentes findet sich unter anderem auch bei Fra Angelico, dessen Komposition sich jedoch stärker nach oben orientiert, wohingegen Lippi den Aufbau in die Breite zieht und das anwesende Personal deutlich reduziert. Auffällig ist zudem, dass die Stufen komplett frei gelassen werden. Betrachtet man die *Marienkronung* Fra Angelicos aus dem Louvre, so sind es nicht die blanken Stufen, die der Betrachter zuerst sieht, sondern die knienden Heiligen (Abb. 4). Zum einen ergibt sich dadurch bei Lippi ein direkter Weg für den Betrachter zur Krönungsszene, zum anderen kann keine Figur als Vermittler ins Bild fungieren. Auf den beiden Seitentafeln findet sich das himmlische Personal: Je Seite erscheinen nur sechs Figuren. Ruda setzt diese Reduzierung in Bezug zum Bestimmungsort der Tafel, bei dem es sich um die Kirche einer monastischen Organisation besonderer Strenge handelte, die eine schlichte Gestaltung der Bilder forderte.<sup>70</sup> Im vorderen Bereich werden die Stifter Gregorio Marsuppini und sein Sohn Carlo vom heiligen Gregor und drei weiteren Mönchen präsentiert. Dahinter befinden sich jeweils drei musizierende Engel. Trotz der geringen Anzahl der Figuren nehmen sie fast den gesamten Bildraum ein. Gelegentlich blitzt die Architektur hervor sowie über den Köpfen der blaue Hintergrund, der sich über der Architektur mit seichten Schleierwolken ausbreitet. Auffällig ist die scheinbare Unberührtheit der Anwesenden durch die Mittelszene, der sich kaum eine Figur direkt zuwendet. Die noch im Trecento grundsätzlich geschlossene Zentrierung der Seitentafeln zur Haupttafel hin wird hier aufgelöst.<sup>71</sup>

Kompositorisch zeigt das Altarbild für San Bernardo eine enge Verbindung zum Motiv der *sacra conversazione*. Diese bezeichnet eine Darstellung der Ma-

69 Ruda 1984, S. 365.

70 Ebd., S. 378 f.

71 Als besonders eindeutiges Beispiel Giotto's *Baroncelli-Polyptychon* in Florenz, Santa Croce (Abb. 12).





**Abbildung 27** Fra Angelico, Annalena-Madonna, Florenz, Museo di San Marco, zit. nach Pope-Hennessy 1974, Abb. 96

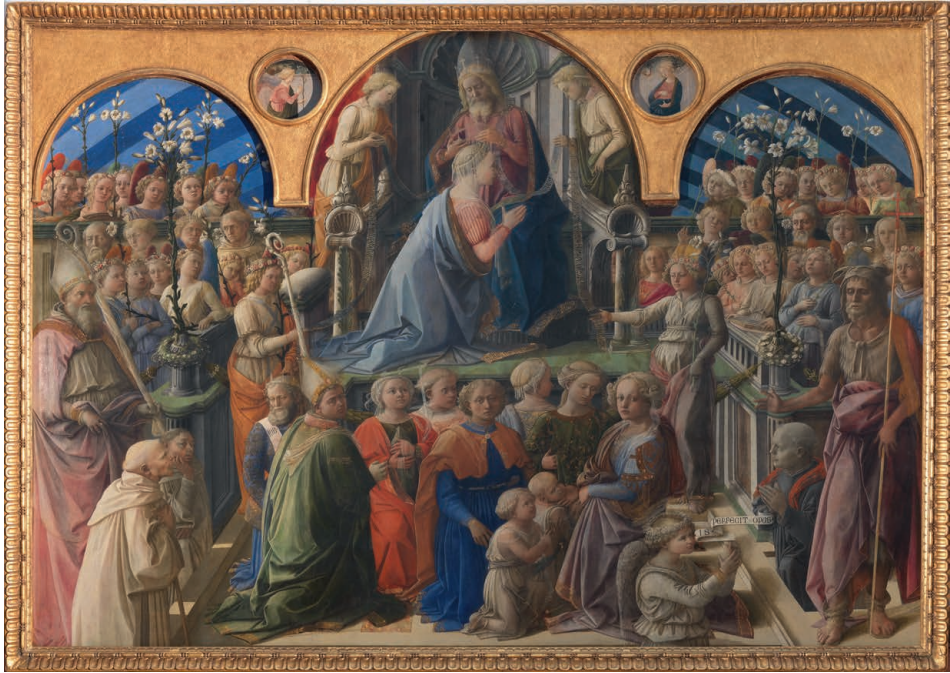
donna mit Heiligen, welche sich insbesondere im »vereinheitlichten Tafelbild des 15. und 16. Jh. in Italien« findet.<sup>72</sup> Die Mutter mit Kind ist auf diesen ebenfalls häufig auf einem Thron dargestellt und von einer Architektur umgeben. Die *Annalena-Madonna* Fra Angelicos verdeutlicht die grundlegenden Gestaltungselemente, welche für Ruda aus dem zusammenhängenden Raum, der aktiv die Mittelgruppe mit den seitlichen Figuren verbindet, und der Öffnung des zentralen Vordergrundes, welche eine räumliche Beziehung zum Betrachter ermögliche, bestehen (Abb. 27).<sup>73</sup> Auch die sich hinter Maria und den Heiligen befindende Architektur ähnelt in ihrer Struktur jener Lippis. Die muschelartige Verzierung der Nische hinter dem Thron und auch die sich zu den Seiten erstreckenden Wände, die nicht bis ganz nach oben reichen, lassen sich wiedererkennen. Der Hintergrund, der dadurch sichtbar wird, ist hier allerdings nicht näher bestimmt, sondern lediglich mit dunkler Farbe ausgefüllt. Angelicos und Lippis Komposition gemein ist, dass der Betrachter durch die halbkreisförmig angeordneten Heiligen ins Bild hineingeholt wird und somit Teil der andächtigen Gemeinschaft wird. Der Raum der *Marienkrönung* Lippis für San Bernardo ist klar formuliert und für den Betrachter leicht erschließbar. Sowohl Architektur als auch der Himmel sind an realen Vorbildern orientiert und stellen eine enge Verbindung zur irdischen Sphäre

72 Alberg 1984, S. 7.

73 Ruda 1984, S. 370.

her. Daneben wird hier Gold eingesetzt, um die Heiligenscheine und die Krone Mariens zu veredeln. Durch die Farbigkeit des Bildes treten diese Akzente allerdings nicht unmittelbar hervor.

Die direkte Lesbarkeit der räumlichen Umgebung stellt einen deutlichen Kontrast zum Maringhi-Altarbild dar. Die *Marienkrönung* für den Hochaltar von Sant’Ambrogio in Florenz wurde von Francesco Maringhi, dem Kaplan der Kirche, in Auftrag gegeben (Abb. 28). Die Zahlungen für das Gemälde sind für die Jahre



**Abbildung 28** Filippo Lippi, *Marienkrönung*, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi

1439–1447 dokumentiert, was somit auf den zeitlichen Entstehungsraum schließen lässt.<sup>74</sup> Der besonders hoch gelegene Fluchtpunkt des Bildes sorgt für einige Irritationen bei näherer Bildbetrachtung, wie im Folgenden deutlich werden wird. Die einzige erhaltene Predellentafel zeigt das Bienenwunder und befindet sich heute in der Gemäldegalerie in Berlin. Auch hier ist die Darstellung auf einen solch hohen Fluchtpunkt ausgelegt.

<sup>74</sup> Mannini und Fagioli 1997, S. 107.

Maria wird hier nicht von Christus, sondern von Gottvater gekrönt. Fossi bezieht dies auf die neue Bildinvention für die Compagnia di Santa Maria della Neve, die das Thema der Marienkrönung mit jenem der Eucharistie verbindet. Maria wird »come ›tabernacolo‹ di Cristo«<sup>75</sup> von Gottvater und eben nicht dem Gottessohn gekrönt. Auch Petrucci hebt diesen Aspekt für die Sant’Ambrogio-Krönung hervor. Der Fokus liege hier nicht auf der Darstellung Mariens als Kirche, sondern als Vermittlerin zwischen Gott und Menschheit. Ferner verweist sie auf die Tiara Gottvaters als Zeichen der Legitimation der päpstlichen Macht im Rahmen »l’importante legittimazione della immacolatezza di Maria attribuita da Eugenio IV a Firenze«<sup>76</sup>. Die Kronen der beiden Figuren sind hier ferner nicht durch den Einsatz von Blattgold hervorgehoben, sondern lediglich transparent mit Weiß, wie auch der Schleier Mariens, angedeutet. Auf die Darstellung der Nimben wird darüber hinaus ganz verzichtet und auch für die Engel kommen anstelle derer Blumenkränze zum Einsatz. Lippi folgt hier – neben dem von Alberti angestoßenen Geschmackswechsel – nordalpinen Vertretern der Malerei, deren direkter Einfluss unter anderem von Castelfranchi Vegas beschrieben wird und sich in den Anbetungen des Kindes Lippis noch deutlicher manifestiert.<sup>77</sup> Die niederländische Malerei und ihre detailliert realistische Darstellungsweise bediente sich materieller Objekte der irdischen Welt und formulierte sie im sakralen Kontext um. Diese von Panofsky als »verkleidete Symbolik« bezeichnete Strategie der »allegorischen Indienstnahme von anscheinend naturgetreu wiedergegebenen Gegenständen« ergänzte diesen Drang zur detailnaturalistischen Gestaltung.<sup>78</sup> Als prägnantes Beispiel ist hier die Madonnendarstellung des Meisters von Flémalle aus der National Gallery in London zu nennen, in welcher der Ofenschirm hinter der Gottesmutter den Platz des Heiligenscheines einnimmt.

Die beiden zentralen Figuren sind größer dargestellt als die restlichen. Dies wird besonders deutlich, wenn man die beiden mit den Engeln neben dem Thron vergleicht: Zwar befinden sich diese eigentlich auf der gleichen Höhe wie Maria, sie sind allerdings wesentlich kleiner dargestellt. Die Einbindung der Bedeutungsperspektive in einen eigentlich naturalistisch-perspektivisch konstruierten Raum findet sich ebenso in der *Marienkrönung Angelicos* aus den Uffizien und verdeutlicht die schrittweise Eingliederung der neuen Bildansprüche in traditionelle Gestaltungsvarianten. Daraus resultieren für den heutigen Betrachter teils bizarr anmutende Eindrücke, die durch nähere Hinsehen entschlüsselt werden können. Durch diese Überlagerungen wird im Bild ein Spannungsmoment erzeugt, der den

---

75 Fossi 1989, S. 57.

76 Petrucci 2009, S. 410 f.

77 Castelfranchi Vegas 1984, S. 195. Zu Lippis *Anbetung* s. Kapitel 3.5.

78 Panofsky 2001, S. 146, 166.

Reiz dieser Werke ausmacht. Die vielfigurige Krönungsszene lässt sich in drei Gruppen unterteilen: Die Zuschauer zu den beiden Seiten und das Hauptgeschehen in der Mitte mitsamt den knienden Heiligen davor. Der architektonisch ausgestaltete Thron in der Mitte ist durch ein Podest erhöht. Er fluchtet stark nach hinten und ist in seiner Gesamtgestalt kaum zu erfassen. Dies gilt in besonderem Maße für das Verhältnis von Armlehnen und Thronrückwand. Der apsisartige Abschluss des Thrones mit der Muschelkalotte – ein antikes Motiv, welches im Trecento in Venedig wieder aufgegriffen wird<sup>79</sup> – scheint von den Lehnen mit gleicher muschelförmiger Verzierung immens weit entfernt zu sein. Ferner erscheinen sie im Vergleich zur Rückwand besonders wuchtig. Dies fällt noch stärker auf, vergleicht man ihren Umfang mit den Köpfen der Figuren im Umkreis. Einen ähnlichen Effekt erzielt die Thronarchitektur der *Madonna mit Kind* Lippi aus dem Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 29).



Abbildung 29 Filippo Lippi, Madonna mit Kind, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo Metropolitan Museum of Art New York

79 Kalusok 1996, S. 140. Vgl. hierzu auch die *Marienkronung* Altichieros für San Giorgio sowie bereits zuvor Paolo Venezianos Santa Chiara Altarbild in Kapitel 3.1.3.

Die halbrunde Brüstung der Sitzfläche hinter Maria dehnt sich für den Betrachter in besonderem Maße aus, sodass die im Hintergrund befindliche Apsis auch hier weit in die Ferne gerückt scheint. Dem sollte die rechte Engelsfigur entgegenwirken, die mit der linken Hand eine Halbsäule umfasst, doch rückt dies die Thronrückwand keineswegs näher zum Betrachter. Christiansen beschreibt eine »prospettiva >a tunnel<«, welche ebenfalls in der oben genannten Madonnentafel zu finden sei.<sup>80</sup> Lippis Umgang mit perspektivischer Bildillusion, so Holmes, überlagere nie die malerische Komposition, sondern sei Mittel zur Öffnung des Raumes zum Betrachter. Dies bedeute im Speziellen, dass eine Positionierung der Figuren unmittelbar vor dem Betrachter suggeriert werde, die zur Auflösung der Differenzierung *claustrum* und *seculum* führe.<sup>81</sup> Doch gilt dies auch für die *Marienkrönung* aus Sant’Ambrogio? Trotz der direkt vor dem Betrachter platzierten Figuren muss die ihm vorgestellte himmlische Sphäre erst genau erkundet werden, bevor sie sich erschließt. Deutlich offener gestaltet ist diese in der vorherigen *Marienkrönung* aus dem Vatikan.

Ebenso schwierig ist die Verortung der Personen im Bildraum der Krönungstafel. Das Bodenniveau variiert immer wieder, wodurch sich fünf verschiedene Höhen der Figurenpositionen ergeben: Als erstes der Thron mitsamt Maria, Gottvater und den beiden Engeln zu den Seiten, zweitens die Fläche vor dem Thronpodest mit den knienden Heiligen sowie Johannes dem Täufer und Ambrosius – wobei die Standfläche des Täufers wiederum durch eine kleine Stufe vom Mittelteil unterschieden wird. Zu den Seiten sinkt das Bodenniveau deutlich ab. Auf dieser Ebene befinden sich links zwei Mönche sowie rechts die Darstellung des Stifters. Der vordere der beiden Mönche wird von der unteren Bildkante angeschnitten und befindet sich etwas höher als jener weiter hinten im Bild, der deutlich unterhalb der mittleren Plattform zu verorten ist. Die Engelsgruppen zu den Seiten des Throns sind wiederum auf jeweils zwei unterschiedlichen Ebenen platziert und werden durch eine Brüstung, die sich der Thronarchitektur anschließt, voneinander getrennt. Eine Sonderrolle nimmt zudem der Engel mit dem Spruchband ganz im Vordergrund ein.<sup>82</sup> Seine Standfläche muss wiederum tiefer liegen als jene der Heiligen vor dem Thron, wobei er von diesem nicht sonderlich weit entfernt zu sein scheint. Trotz der ebenfalls großen Figurenanzahl ist es hier die Architektur, die dem Bild seine besondere Struktur verleiht, die es aufmerksam zu lesen gilt. Sowohl die Perspektive als auch die Raumstruktur des Maringhi-Altarbildes wird in der Literatur vielfältig thematisiert. Holmes verbindet die Strukturierung der Altarbilder Lippis in »separate spatial cells« mit der Tradition der Karmeli-

---

80 Christiansen 2017/18, S. 55.

81 Holmes 1999, S. 114–16.

82 *Is perfecit opus.*

ter, ihre religiösen Schauspiele (*sacre rappresentazioni*) auf vielen verschiedenen Bühnen stattfinden zu lassen.<sup>83</sup> Kwastek beschreibt die Raumkonstruktion Lippis im Allgemeinen als »bühnenartige Inszenierung«, der zwar eine zentrale Ansicht, aber keine zentralperspektivische Regel zugrunde liege.<sup>84</sup> Hiermit schließt sie sich Kemp an, welcher den Raum Lippis als »expressiv« charakterisiert und seiner Ansicht nach nicht dem »Epochenziel« der Vereinheitlichung, Systematisierung und Unterteilbarkeit des Raumes« folge.<sup>85</sup>

Ein weiterer Aspekt fällt bei dieser Tafel besonders ins Auge: die hell- und dunkelblauen Streifen, welche innerhalb der seitlichen Bögen als Hintergrund erscheinen. Verweist Lippi hier in geradezu abstrakter Weise auf das kosmologische Schema der Himmelsschalen? Insbesondere im Vergleich mit Lippis Landschaften fällt ein Bruch zu deren detaillierter Wiedergabe und der kompakten Formation im Maringhi-Altarbild auf. Noch interessanter erscheinen diese Himmelstreifen,



Abbildung 30 Giotto di Bondone, Jüngstes Gericht (Detail Eingerollter Himmel), Padua, Cappella degli Scrovegni, zit. nach Basile, S. 278 f.

wenn man in der mittleren Arkade den roten Hintergrund bemerkt, der sich hinter dem linken Engel neben dem Thron auftut. Die Platzierung des rechten Engels näher an der Arkade heran lässt nicht erkennen, ob der Grund hier ebenfalls

83 Holmes 1999, S. 167.

84 Kwastek 2001, S. 94.

85 Kemp 1996, S. 75.

rot gefärbt ist. Wird hier der Blick freigegeben auf den Feuerhimmel, also das Em-pyreum? Dies wirft allerdings die Frage auf, in welcher Sphäre sich die Marienkrönung denn dann abspielt, wenn nicht im obersten Himmel. Den Ausblick auf den überirdischen Himmel findet man wesentlich früher bei Giotto in der *Capella degli Scrovegni*. Hier wird der Himmel des *Jüngsten Gerichts* von Engeln aufgerollt und hervor treten die Tore zum Himmlischen Jerusalem (Abb. 30). Die Rückseite des blauen Himmels ist hier ebenfalls in einem satten Rotton eingefärbt. Die auffällige Farbgestaltung könnte allerdings auch den Flügeln des Engels geschuldet sein, welcher neben dem Thron steht. Innerhalb der beiden seitlichen Bögen stehen einige Engel, deren Flügel ebenfalls mehr oder weniger intensiv rot sind. Eve Borsook erklärt sich Lippis kuriose Behandlung des Hintergrundes durch die Diskrepanz, die es ursprünglich zwischen dem – geradezu unmodernen – gotischen Rahmen und der Renaissancearchitektur im Bild gegeben habe. Die funktionale Bedeutung der blauen Bögen an dieser Stelle wird allerdings leider nicht weiter dargelegt. Ihre Ausführung verbindet sie mit Arbeiten aus der Della-Robbia-Werkstatt, deren Einfluss sie ebenfalls in der Gestaltung der Engel erkennt.<sup>86</sup> Ebenso lässt sich dieses Motiv auf die Marienkrönung des Trecento in Bologna und Venedig sowie Illustrationen der *Commedia* Dantes zurückführen. In Florenz wiederum taucht es bei Lorenzo Monaco auf, dessen prominente *Marienkrönung* für Santa Maria degli Angeli für mehrere Florentiner Maler wegweisend war. Die Verwendung solcher Himmelsbögen diene vermutlich als Verweis auf die ptolemäische Kosmologie, die in allgemeinerer Form ohne korrekten wissenschaftlichen Anspruch in die Bilder eingegliedert wurde. Denkt man nun aber noch einmal an die Rezeption der religiösen Spiele in Lippis Bildaufbau, so könnten die Bögen auch an eine Art Zelt erinnern, welches als Himmel über die Figuren gespannt wird. Das Inventar der Bruderschaft Sant'Agostino in Perugia listete beispielsweise ein solches ›Himmelszelt‹.<sup>87</sup> Solche humoristischen Elemente in Lippis Bildern wären kein Einzelfall, sondern reflektieren, wie beispielsweise Nygren betont, die physische und spirituelle Entfernung des Dargestellten, wohingegen die Nähe der Figuren eine Verbindung zu schaffen versucht.<sup>88</sup> So wird deutlich, dass bei einem traditionellen Bildthema wie der Marienkrönung durch Bezugnahme auf verschiedene Elemente, auch der irdischen Welt, sowie Einflüsse anderer regionaler Gepflogenheiten, wie der niederländischen Malerei, ein Innovationspotenzial aktiviert werden kann, welches vielleicht sogar jenes

---

86 Borsook 1981, S. 168. Auch Fossi erkennt diese Verbundenheit der Farbe und Form, s. Fossi 1989, S. 59.

87 Vgl. Pochat 1999, S. 340.

88 Nygren 2006, S. 321.

der Abbilder der diesseitigen Welt übertrifft. Die Kombination aus irdischer und überirdischer Materie erweitert das abbildbare Spektrum, welches von Betrachter erkundet werden kann. Die architektonischen Elemente dienen hierbei als Ordnungshilfen der Komposition. Die Architektur in Lippis Altarbildern der Marienkrönung nimmt jeweils eine prominente Position ein und bestimmt den Aufbau der Komposition. Egal, ob es sich um reale oder fiktive Elemente handelt, sind sie von besonderer Bedeutung für die Gliederung der Bildfläche und der Figuren auf derselben. Dies gilt ebenso für die vorangegangenen Beispiele: Auch die monumentale Architektur Guarientos füllt zwei Rollen aus: die systematische Ordnung der Gemeinschaft im Himmel, welche – in diesem Falle besonders strikt – hierarchisch ist, sowie die Referenz zum Kirchenbau, welche sowohl als mariologisches Motiv als auch Kirche im Himmel gedeutet werden kann. Bei Lippi wird deutlich, dass konkret materielle Objekte nicht automatisch zu einer ›Verweltlichung‹ des Himmels führen: Das Maringhi-Altarbild kann trotz seiner architektonischen Formen und trotz des Verzichtes auf Nimben mit Nichten als alltägliches oder diesseitiges Abbild bezeichnet werden.

### 3.1.3 Die Präsenz der Kosmosymbolik

Die Krönung Mariens zur Himmelkönigin ist von ihrer Konzeption her ein kosmisches Ereignis. Diese Eigenschaft des Geschehens wird in den Darstellungen unterschiedlich stark betont: Teils verweisen nur kleine Abbildungen von Sonne und Mond darauf, in anderen Fällen wird ein ganzer Längsschnitt durch die Sphären wiedergegeben und die Szene an äußerster Stelle der Kosmographie platziert. Die Einbindung kosmologischer Symbolik erfolgt primär in Verbindung mit Goldgrund, welcher mit dem naturwissenschaftlichen Ursprung der Motive keinesfalls in Konflikt zu stehen scheint. Auffällig ist zudem die unterschiedliche regionale Dominanz solcher Motive und die daraus resultierende stark variierende Gestaltung. So werden in Bologna beispielsweise farblich abgestufte Bögen über dem Thron platziert, wohingegen in Venedig eine Art Himmelscheibe als Verwendung fand, wie bei Paolo Veneziano.

Das imposante Polytychon Paolo Venezianos aus den Gallerie dell'Accademia von ca. 1350, welches ursprünglich für Santa Chiara in Venedig bestimmt war, besteht aus vielen einzelnen Kompartimenten, von denen die zentrale Haupttafel die Krönung Mariens zeigt (Abb. 31). Darüber befinden sich an den Seiten die Propheten Jesaja und Daniel. Die Seitentafeln zeigen Szenen der Passion. In den Giebelfeldern befinden sich verschiedene Heiligengeschichten sowie Christus als Weltenrichter, zwischen den einzelnen Szenen sind schmale, ganzfigurige Darstellungen der Evangelisten eingefügt. Fechner betont den »konsequente[n] ar-





**Abbildung 31** Paolo Veneziano, Santa-Chiara-Polyptychon, Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«

chitektonische[n] Aufbau«<sup>89</sup> des Altarbildes, durch welches es in fünf vertikale und drei horizontale Zonen unterteilt wird, wobei die Mittelsektion durch Höhe und Breite deutlich hervorgehoben wird. Das Polyptychon wird ferner durch seine reiche Goldverzierung dominiert, welche den farblichen Grundtenor liefert. So fügen sich die Farben der einzelnen Tafeln tonal in die Gesamterscheinung, sowohl in der gesamtfarblichen Gestaltung als auch durch den Goldgrund der einzelnen Szenen. Daneben treten Rot und Blau als präzente Farben auf. Jedes einzelne Bildfeld ist durch verzierte Arkaden umfasst, wobei die Felder der Giebelzone bekrönt sind. Über der Mitteltafel erscheint zudem über dem geraden Gebälkabschluss noch ein muschelartiger Rundbogen, der an eine Apsis erinnert. Die zentrale Tafel sowie die seitlichen Szenen sind durch eine rundumlaufende Zierborte miteinander verbunden und gleichfalls als zentraler Teil des Bildwerkes von den Giebelfeldern abgetrennt. Pallucchini charakterisiert das Polyptychon als Mischung aus byzantinischen und gotischen Formen, eine Beschreibung, die für die Werke Paolos häufig gewählt wird.<sup>90</sup> Bereits durch die geographische Lage Venedigs und die Rolle als Bindeglied zwischen Ost und West ist die Rezeption der byzantinischen Kunst nicht unerwartet. Zwar finden sich die Ansätze ebenso bei zeitgenössischen Künstlern anderer Regionen, wie beispielsweise bei Giotto,

89 Fechner 1969, S. 6.

90 Pallucchini 1966, o. A.

doch unterscheiden sie sich stilistisch doch von der Kunst im adriatischen Raum. Pallucchini attestiert der venezianischen Kunst des Trecento eine Ignoranz gegenüber der neuen Einflüsse, die Giotto durch seine Arbeit in Padua in die Region brachte.<sup>91</sup> Dies führte aber keinesfalls zu einem mangelnden Erfindungsreichtum, sondern vielmehr zur Formulierung eigenständiger Formen, wie anhand der *Marienkrönung* illustriert werden kann.

Die Krönungsszene ist ganz in die aufwendige Rahmenarchitektur eingebettet, welche dem Geschehen geradezu einen fiktiven Raum gibt (Abb. 32). Christus und Maria sind zentral platziert und haben auf einem Thron Platz genommen. Ihre Umhänge aus kostbarem Brokatstoff, das Ehrentuch, welches von zwei Engeln gehalten wird, sowie Kissen gleicher stofflicher Wertigkeit überlagern den Thron. Dieser wird vorne im Bild durch sein niedriges Podest und seine Rückwand zwischen den Köpfen von Christus und Maria sichtbar. Sein oberer Rundbogenabschluss verbindet sich mit der Darstellung eines blauen Bandes, welches mit goldenen Sternen und nach außen zulaufenden goldenen Spitzen verziert ist. Dieses scheint ebenfalls an den Seiten des Thrones hervor. Diese von kosmologischen Schemata inspirierte Scheibe wird durch die Darstellung der Sonne unterhalb Christi und des Mondes zu Füßen Mariens ergänzt. Darüberhinaus werden Form und Farbe der Scheibe im oberen Bereich der Rahmenarchitektur durch die Muschelverzierung wieder aufgegriffen. Durch die mehrfach hintereinander auftauchenden Bögen – Abschluss der Scheibe, Rahmen der Mittelszene, Muschelverzierung und schließlich ihr Zierbogen – wird man ferner gestalterisch an die aufeinanderfolgenden Himmelschalen erinnert, deren Rhythmus wieder aufgegriffen wird. Solche repetitiven Gestaltungsschemata tauchen vermehrt in Himmelsdarstellung auf. Hierbei überlagern sich zum Teil Bezüge auf Schalenmodelle des Kosmos und harmonische Bildkomposition mit wiederkehrenden Formen. Vor dem Thron befindet sich rechts und links je ein Engel mit portabler Orgel in der Hand. Eine weitere Schar von Engeln hat sich hinter dem Thron positioniert. Sie erscheinen oberhalb des blauen Bandes und musizieren. Ihre Gestaltung unterscheidet sich von den beiden Engeln im Vordergrund. Die vorderen Engel sind in weiße Gewänder mit Goldverzierung gekleidet, wohingegen die Engel im Hintergrund bunte Gewänder in Blau, Rot und Grün tragen. Über ihren Köpfen blitzen einige der Flügel hervor, die bereits teilweise vom oberen Bildabschluss beschnitten werden.

Auch in der *Krönung* aus der Kress Collection der National Gallery in Washington, die als mögliches Werk Paolo Venezianos gehandelt wird, werden ähnliche Elemente wie im Santa Chiara Polyptychon aber in abgewandelter Weise

---

91 Pallucchini 1964, S. 6: »Venezia ignora tanto la voce di Giotto (...)«.



Abbildung 32 Paolo Veneziano, Santa-Chiara-Polyptychon (Detail Marienkrönung), Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«



**Abbildung 33** Paolo Veneziano(?), Marienkrönung, Washington, National Gallery, zit. nach Muraro 1969, Abb. 1

verwendet (Abb. 33).<sup>92</sup> Maria und Christus sitzen als zentrale Figuren auf einem Thron. Allerdings faltet Maria hier nicht ihre Hände vor der Brust, sondern weist mit ihrer Geste auf Christus, welcher sie gerade krönt. Die Thronarchitektur ruht auf Miniatursäulen auf einem flachen Podest und wirkt aufgrund ihrer Farbigkeit wie aus Holz gefertigt. Der Großteil des Thrones wird durch die Personen, welche auf einem großen grünen Sitzkissen Platz genommen haben, und das rote Ehrentuch mit einigen dunklen Streifen verdeckt. Dieses wird auch hier von Engeln, in diesem Falle zwei, gehalten, sechs weitere sind dahinter zu sehen. An den Seiten erkennt man Armlehnen mit Schnitzarbeiten sowie daran anschließend den Beginn der Thronwangen. Hinter dem Ehrentuch ragt ein runder Abschluss hervor, dessen Zugehörigkeit zum Thron nicht direkt ersichtlich ist. Er besteht aus drei Kompartimenten: Das Innere bildet eine Muschelverzierung, darauf folgt ein

<sup>92</sup> Vgl. hierzu Muraro 1969, S. 156 f. Er verweist auch auf die Zweifel bzgl. der Datierung 1324 aufgrund der Inschrift.

gelb-goldener Ring, der durch mit Sternen verzierte Kassetten unterteilt ist und der äußere Ring ist schließlich in blauen Abstufungen koloriert, auf welchen sich goldene Sterne befinden. Anders als im Santa Chiara Polyptychon ist der kosmische Verweis hier konkret in die Thronarchitektur integriert. Dennoch ergeben sich gestalterische Parallelen. Dies trifft insbesondere auf die Darstellung der Sterne sowie die Strahlen zwischen denselben zu, die über die über alle blau abgestuften Ringe hinausreichen. So erscheinen sie wie Lichtstrahlen vom Zentrum ausgehend, die sich über alle Ebenen erstrecken. Der restliche Raum wird durch den Goldgrund und die schmale dunkle Bodenfläche, auf welcher der Thron steht, strukturiert.

Dieses Kompositionsmuster fand im Adriagebiet rege Verwendung, wie eine *Krönung* aus der Pinacoteca in Fermo zeigt. Beim Maestro d’Elsino sind die Engel ebenfalls hinter dem Thron positioniert (Abb. 34), ferner findet auch die Him-



**Abbildung 34** Maestro d’Elsino, Polyptychon der Marienkrönung (Detail), Fermo, Pinacoteca Comunale, zit. nach Auss.kat. Rimini 2002, S. 217

melsscheibe Verwendung. Maria kniet hier vor Christus, zu dessen Rechten im unteren Bildbereich eine kleine Stifterfigur platziert ist. Gottvater erhebt hinter dem Krönungspaar die Hand zum Segensgestus. Sowohl Podest als auch Thron

sind in einer grünen Farbe mit roten Akzenten gestaltet. Auf das Ehrentuch wird verzichtet und die Scheibe erscheint direkt hinter und auch neben der Thronrückwand und wird an den Seiten von der Bildkante beschnitten. Ihre blaue Farbe wird nach außen hin immer heller, wobei die gesamte Fläche von zentral ausgehenden goldenen Lichtstrahlen überzogen ist. Der Thron mit Gottvater sowie auch die Krönungsszene werden im Zentrum platziert und bilden so den Mittelpunkt des Kosmos. Dies ist jedoch nicht räumlich, sondern qualitativ in Bezug auf die Bedeutsamkeit zu verstehen. Die göttlichen Strahlen erstrecken sich über alle Ebenen des Kosmos hinweg. Die musizierenden Engel lehnen sich teilweise über die Scheibe herüber, wodurch die Betitelung als Scheibe gerechtfertigt wird. Es soll als kein eröffneter Raum suggeriert werden, sondern vielmehr durch eine abstrahierte Darstellung auf den Kosmos verwiesen werden. Dies gilt noch in stärkerem Maße, wenn die Scheiben durch Linien strukturiert sind und auf Kalenderscheiben verweisen.

Die Positionierung der Engel hinter dem Thron sowie die rege Verwendung blauer Himmelsbänder in verschiedenster Form als Verweis auf den Kosmos zeigen sich wiederum im Trecento in Bologna. Die Bologneser Marienkrönungen verbinden in gewisser Weise Elemente, die an anderer Stelle für Florenz und Venedig (sowie die Region) charakteristisch sind oder es werden sollen. So stellen die Bilder häufig eine Art ›Bindeglied‹ dar. Deutlich wird dabei, dass die Verwendung von Himmelsbögen oder -scheiben gängig war, diese aber unterschiedlich illustriert und auch instrumentalisiert wurden. So kann das Motiv auch zur Visualisierung der Engelshierarchien genutzt werden.

In der zentralen Tafel des Polyptychons Simone di Filippino in der Pinacoteca Nazionale in Bologna von 1365/1370 ist die *Marienkrönung* besonders nah an den Bildrand gerückt (Abb. 35). Somit wird keine Umgebung abgebildet, sondern der Fokus auf den Thron, die beiden darauf Sitzenden und einige Engel gelegt. Der Thronsockel schließt direkt mit der unteren Bildkante ab. Durch ein an ihn geheftetes *cartelino* findet die Signatur des Künstlers Platz im Bild, in der rechten unteren Ecke taucht zudem noch eine kniende Stifterfigur in rotem Mantel und schwarzer Kapuze auf, wodurch die Szene noch stärker an den Betrachter herangeführt wird. Der Thron, auf welchem Christus und Maria sitzen, wird von einem Ehrentuch geschmückt und schließt mit einem schlichten flachen Bogen ab. Dieser wird direkt dahinter beziehungsweise darüber aufgegriffen, indem sich ihm ein breiterer rötlich-goldener sowie ein blauer Bogen anschmiegen. Durch den Einsatz von Gold beziehungsweise hellem Blau werden Seraphim und Cherubim aus diesen Farbbögen herausgearbeitet. Oberhalb des blauen Bandes schauen ferner sechs weitere Engel auf die im Vordergrund befindliche Szene. Der hier sichtbare Grund ist vergoldet. Monaco und Massaccesi verweisen ebenfalls auf die enge Verwandheit der Komposition mit Paolo Venezianos Varianten: »La parte



Abbildung 35 Simone del Filippo, Marienkrönung, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura

inferiore riprende l'aspetto del polittico bolognese di Paolo Veneziano, nell'uso delle colonnine tortili, dei dadi sostenuti da mensole al di sopra del registro inferiore richiamano il polittico licenziato nel 1358 da Paolo insieme al figlio Giovanni per San Severino Marche.«<sup>93</sup> Der Grundaufbau der Tafel weist deutliche Ähnlichkeiten mit dem Santa Chiara Altarbild Paolos in der Accademia auf, wohingegen die Funktion der konzentrischen Ringe beziehungsweise der Scheiben hier nicht der Verweis auf den Kosmos, sondern die Repräsentation der Engels-hierarchien ist.

Simone di Filippo verwendet die Bögen nicht nur für himmlische Szenen, womit er sich von anderen Künstlern unterscheidet. Seine *Pietà* von 1368 zeigt im oberen Teil einen Bogen, welcher sich aus verschiedenen blauen Nuancen zusammensetzt und gestirnt ist. Darüber neigen sich sechs Engel zur Mitte, die in Ge-

93 Monaco 2012/13, S. 18.



Abbildung 36 Simone del Filippino, Pietà, Bologna, Museo Davia Bargellini, zit. nach Ausst.kat. Bologna 2012/13, S. 43

betshaltung das Geschehen im unteren Bildteil betrauern (Abb. 36). Die Bögen in gleicher Gestalt finden sich wiederum in einer weiteren *Marienkrönung* Simones von 1385/90 (Abb. 37). Hier spannen sie sich über den geraden Abschluss der Thronarchitektur. Die dadurch entstehende Zwischenfläche ist von einer Engelschar ausgefüllt, welche sich dem Geschehen im Zentrum entgegenneigt. Der an die Bögen anschließende Goldgrund wird am Scheitelpunkt des Bogens der zentralen Tafel von einer – entgegen der Richtung der blauen Ringe – gebogenen Linie begrenzt, von welcher schräg nach oben zum Scheitelpunkt Einritzungen verlaufen. Die seltsam hart verlaufende Linie und die dadurch abgeschnittenen Einritzungen lassen offen, ob es sich hierbei um eine angedeutete Lichtquelle aus höheren Sphären, von zum Beispiel von Gottvater ausgehend, handelt. In einem weiteren Tafelbild Simones ist der auftauchende Bogen wiederum architektonischer Art und unterteilt so die Fläche in ein Bildfeld für den Triumph Mariens sowie eines für die Kreuzigung Christi (Abb. 38). Diese ist hier wider Erwarten über der himmlischen Szene angeordnet. Dies ist sonst der Fall, wenn diese auf einer gesonderten Tafel, zum Beispiel im Giebelfeld, erscheint. Hier allerdings teilen sich die beiden Szenen einen Bildträger.

Bei Lorenzo Monacos *Marienkrönung* manifestieren sich verschiedene Gestaltungselemente, die in späteren Kompositionen rege Verwendung finden. Allerdings handelt es sich dabei kaum um Inventionen Lorenzos selbst, vielmehr



**Abbildung 37** Simone del Filippo, Marienkrönung, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura



**Abbildung 38** Simone del Filippo, Triumph Mariens, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura

werden bereits vorgestellte, traditionelle Einzelmotive für das entsprechende Bildthema umformuliert. Dies gilt zum Beispiel für die blauen Himmelsbänder, die allerdings neu positioniert werden. Fraglich ist, wie dieses Motiv nach Florenz transportiert wurde, da es in den lokalen Marienkrönungen des Trecento sowie verwandten Bildthemen nicht auftaucht. Lorenzo Monaco malte für die Kirche seines Heimatklosters Santa Maria degli Angeli eine monumentale Krönungsszene (Abb. 39). Heute befindet sich das 1414 datierte Gemälde in den Uffizien. Die aufwendige Rahmung besteht neben Originalteilen aus Schnitzarbeiten



**Abbildung 39** Lorenzo Monaco, Marienkrönung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi

im neugotischen Stil aus dem späten 19. Jahrhundert.<sup>94</sup> Zuschreibung, Datierung und den Namen des Stifters, Zanobi di Ceccho Frasca, findet man in der Inschrift des Altarbildes.<sup>95</sup> Die Predella besteht aus narrativen Szenen, welche die Geburt Christi sowie Szenen aus der Vita des heiligen Benedikt zeigen. Ganzfigurige Hei-

<sup>94</sup> Cecchi 2000, S. 163.

<sup>95</sup> Bent 1993, S. 422 f.

ligendarstellungen an den Pfeilern des Rahmens sowie eine Verkündigungsszene mit Christus im Zentrum ergänzen das Bildprogramm innerhalb der Giebel. Der *Tod des heiligen Benedikt* verbindet in gewisser Weise Predella mit Haupttafel: am oberen Bildrand erscheint eine Art Rampe in einem auffälligen Rot, welche von einem Engel gehalten wird. Auf dieser findet die Seele des Heiligen ihren Weg nach oben und somit in Richtung Haupttafel, also zum jenseitigen Himmel. Durch die Positionierung am Hochaltar, so Bent, diene das Bild für alle religiösen Belange – sowohl der Kamaldulenser Mönche als auch der Florentiner Laien – und umfasst durch seinen Inhalt mehr als 25 Festtage, wodurch es zum wichtigsten Bild im Konvent wurde.<sup>96</sup>

Der Rahmen gliedert die *Marienkrönung* grundsätzlich in drei Kompartimente, deren Bildfläche allerdings einheitlich ist. Die zentrale Position sowie die größere Höhe des mittleren Abschnittes unterstützen die Hervorhebung des Hauptgeschehens, die Krönung Mariens, zusätzlich. Christus und Maria sitzen auf einem Thron, dessen Rückwand mit einem roten Ehrentuch bedeckt ist und welcher mit einem Baldachin abschließt. Im Giebelfeld erkennt man ein Medaillon mit dem Christuskind sowie zwei Engeln zu den Seiten. Dahinter ragt ein polygonaler Tambour mit goldener Kuppel hervor, dessen Kuppelbekrönung sowie die Pfeiler vom Rahmen überschritten werden. Erscheint die Ansicht des Thrones zunächst recht frontal, so zeichnet sich durch den Blick in den Baldachin hinein und das somit zu erkennende Gewölbe mit seinen Streben eine Untersicht ab. Durch eine Öffnung an der Rückwand des Baldachins erkennt man die Scharen der Engel, die sich ferner zu den Seiten erstrecken. Christus setzt gerade die Krone auf das Haupt der Gottesmutter, welche ihre Hände über der Brust – beinahe etwas höher – gefaltet hat. Ihr weißes Gewand mit einigen goldenen Verzierungen steht im Kontrast zur Kleidung Christi, bestehend aus einem roten Untergewand und tiefblauem Mantel mit goldenem Innenfutter. Zu den Seiten des Thrones knien jeweils zwei Engel in weißem Gewand und mit bunten Flügeln am Thronpodest. Die Engel im Hintergrund hingegen sind alle eher tonal gestaltet, wodurch sie stärker als Masse und nicht als einzelne Figuren wahrgenommen werden. Vor dem Thron wiederum knien drei musizierende Engel, deren Standfläche von kleinen Wolken gebildet wird. Die beiden seitlichen Kompartimente beinhalten jeweils drei Reihen Heilige. Ihre Anordnung ist an einem Halbkreis orientiert, welcher sich durch den auffälligen blauen Himmelsbogen im unteren Teil des Bildes ergibt. Er besteht aus mehreren Ringen in blauen Abstufungen, die jeweils mit Sternen bedeckt sind. Die Verortung der himmlischen Gesellschaft in Bezug auf diesen Bogen ist keineswegs eindeutig: Möchte man sie zunächst als auf dem Bogen stehend verorten,

---

96 Ebd., S. 420–425.

so könnte man sie bei genauerer Betrachtung ebenso als darüber schwebend beschreiben. Versucht Lorenzo Monaco hier eine Tiefenwirkung durch die Biegung zu erreichen, welche durch den Goldgrund sonst nicht gegeben wäre?

Ebenso wird hier das kosmologische Schema der Himmelschalen rezipiert, hinter welchen sich schließlich der göttliche Himmel erstreckt. Vorläufer der Modellierung derselben in blauen Abstufungen finden sich in den Illustrationen der *Commedia* Dantes. Die Textillustrationen zum *Paradiso* aus dem *Codex Egerton 943* aus der British Library in London bilden ebenfalls solche blau abgestuften Ringe ab. Im Empyreum bildet die Kreisform schließlich die Hauptstruktur der Komposition (Abb. 5). Almut Stolte verortet die Entstehung des Codex in Bologna.<sup>97</sup> Die Einbindung solcher Himmelsbögen oder Schalenmodelle findet sich dort bereits im Trecento in der Tafelmalerei, wie die *Marienkronung* Simone di Filippos zeigt (Abb. 39). Hinter den Engelreihen erkennt man einen Bogen mit verschiedenen blauen Abstufungen, der teilweise zudem mit Sternen verziert ist und so eine noch engere Nähe zu Lorenzo Monacos Bildelement aufweist. Neu ist in der *Marienkronung* Lorenzos hingegen, dass die Himmelsbögen unterhalb der Figuren platziert sind. Insbesondere in anderen Marienkronungen befinden sich diese meist hinter dem Thron. Der *Engelsturz* aus dem Louvre hingegen sowie die *Himmelfahrt Mariens* von Lippo Memmi in München, die im Folgenden noch ausgiebig besprochen werden, setzen ein blaues Himmelsband in ähnlicher Weise ein. Insbesondere im *Engelsturz* ist dieses Standfläche für die im Himmel verbleibenden Engel.<sup>98</sup>

Die Verwendung von Gold in der *Marienkronung* für Santa Maria degli Angeli ist bereits deutlich reduziert und zeigt sich allein oberhalb der Figuren sowie im vorderen Bereich innerhalb des Bogens. Interessant ist die Platzierung der Engel auf Wolken, wodurch das Gold deutlich als nicht materiell – da keine Standfläche bietend – behandelt wird. In früheren Marienkronungen auf Goldgrund<sup>99</sup> wird dies wiederum durch die Ergänzung des Bodenstreifens deutlich. Lorenzo Monaco verzichtet in diesem Falle auf eine solche und ersetzt sie teilweise durch die Wolken. Die Kombination von Wolken und Goldgrund fand nicht häufig Verwendung und verliert durch die zunehmende Neugestaltung des Bildgrundes ab Mitte des Jahrhunderts ohnehin an Bedeutung. Aufgegriffen wird sie wiederum bei Fra Angelicos *Marienkronung* aus dem Uffizien (Abb. 3). Aber auch die Gestaltung der *Marienkronung* Lorenzo Monacos ist keine gänzliche Neuerfindung,

97 Stolte 1998, S. 6.

98 Kapitel 3.3 und 3.4.1.

99 Zum Beispiel Giottos *Baroncelli-Polyptychon* (Abb. 12) oder die *Marienkronungen* Bernardo Daddis sowie Niccolò di Buonaccorsos (Abb. 16, 17 und 21).

sondern orientier sich beispielsweise in vielerlei Hinsicht am großformatigen Altarbild Jacopo di Ciones von 1370–71, welches ebenfalls eine Krönungsszene darstellt.<sup>100</sup>

Cämmerer-George beschreibt die *Marienkrönung* Lorenzo Monacos als »höchst eigentümliche und großartige Ausformung eines Triptychons mit Hängebogen« und verweist auf den großen Abstand des Rahmens zur Bildfläche, wodurch sogar ein »Überhang« zur Predella entstehe, weshalb sie die Rundbögen als Kreuzgratgewölbe bezeichnet.<sup>101</sup> Der plastische Rahmen gibt dem Altarbild in der Tat einen besonders imposanten Charakter, der geradezu an eine Kirchenarchitektur erinnert, jedoch ist die Deutung des Rahmenbogens als Gewölbe nicht adäquat gewählt. Dieser Eindruck einer Sakralarchitektur wird jedoch deutlich durch den großen Abstand zur Tafel und den dadurch entstehenden Raum bestärkt. Diese aufwendige Gestaltung des goldenen Rahmens erinnert wiederum an die *Marienkrönung* Paolo Venezianos (Abb. 31). Auch hier ist die Rahmung in solcher Weise elaboriert, dass sich der Eindruck einer wahren Kirchenarchitektur ergibt, in welche die Szene einbettet wird. Trotz der unterschiedlichen regionalen Verortung und zeitliche Differenz binden beide Maler den Rahmen stark in die Komposition ein und verwenden somit architektonische Gestaltungsmodi nicht nur für den Thron, sondern auch für den Rahmenaufbau. Allerdings zeigen sich auch andere, ungewöhnliche Aspekte der Raumgestaltung: Dies bezieht sich im Speziellen auf die fehlende Standfläche, wodurch der Goldgrund bis zum unteren Ende der Tafel fortgeführt wird, sowie die blauen Himmelsringe. Tafeln eines ähnlichen Aufbaus und mit Goldgrund weisen zumindest am unteren Bildrand einen entweder einheitlich farbig gestalteten Boden oder die Darstellung eines Fliesen- oder Marmorbodens auf. An dieser Stelle sei auf das *Baroncelli-Polyptychon* Giotto verwiesen, in welchem sich genau dieses Verhältnis von Goldgrund, Boden und Heiligen – insbesondere auf den Seitentafeln – zeigt (Abb. 12). Lorenzo Monacos Tafeln gliedern sich grundsätzlich in diese Tradition der Florentiner Marienkrönungen ein, entwickeln die Komposition allerdings auch deutlich weiter. Der Goldgrund wird hier nicht mehr als ornamentale Fläche behandelt, die mit Dekor ausgestattet wird. Insbesondere die Einbindung der Wolken als Standfläche im Vordergrund stellt hierbei eine Besonderheit dar, die in ganz ähnlicher Weise später von Fra Angelico in der *Marienkrönung* für Santa Maria Nuova verwendet wird (Abb. 3).

Trotz des fehlenden Bodens ist das Erscheinungsbild architektonisch geprägt, was auf den prominenten architektonischen Rahmen zurückzuführen ist. Dieser

---

100 Ursprünglich für den Nonnenkonvent San Pier Maggiore in Florenz gefertigt, befindet es sich heute in der National Gallery in London. Gordon 2011, S. 52–91.

101 Cämmerer-George 1966, S. 181.

lässt die Krönungstafel geradezu als Kirche im Himmel erscheinen und schließt so an die Tradition der mehrteiligen Retabel seit dem 14. Jahrhundert an. Bent sieht in der prominenten Architektur sogar ein Zitat der Kapellen von Santa Maria degli Angeli, in welchen sich die Dargestellten befinden könnten: Die Betrachter »were invited to understand the image in conjunction with their physical environment and its decorations«. <sup>102</sup> Die Gläubigen werden somit Teil der Gesellschaft, indem sie den Engeln nur über die Schulter schauen müssen, um am Geschehen teilzunehmen. Ob sich ein solch präzises Architekturzitat in der Darstellung wiederfinden lässt, ist allerdings zu bezweifeln, da hier wesentlich stärker auf himmlische als auf irdische Gestaltungsmittel zurückgegriffen wird, wie der auffällige Himmelsbogen am deutlichsten zeigt. Im Vergleich zur Krönung für Santa Maria degli Angeli ist das Altarbild für San Benedetto eine deutlich materiellere Version des Bildthemas.

Grundsätzlich verwendet Lorenzo Monaco für seine Kompositionen zum einen traditionelle Kompositionsschemata des Trecento – Goldgrund, zentrale Thronarchitektur sowie Engel zu den Seiten und vor dem Thron und Heilige auf den Seitentafeln – allerdings ergänzt er diese um Elemente, die verdeutlichen, dass nach Möglichkeiten gesucht wurde, neue gestalterische Interessen wie die perspektivische Gestaltung des Raumes einbinden zu können. Dies führt zu einem innovativen Umgang mit der Tradition und schafft wiederum Grundlagen für folgende Entwicklungen. Dies wird besonders im Vergleich mit der *Marienkronung* Angelicos, ebenfalls in den Uffizien, deutlich, welche die Anordnung der Figuren im Halbkreis zur Raumkonstruktion sowie die Wolken auf Goldgrund zur Verortung der Gesellschaft – beziehungsweise der Engel – aufgreift (Abb. 3). Der Bezug zwischen den beiden Krönungsszenen wird in der Literatur zwar oft angesprochen, aber nicht konkret argumentiert. Roberta Melis beschreibt beispielsweise »the relationship between the simple background and the dialectics of the colour«, welche Angelico rezipieren und verfeinern würde. <sup>103</sup> Die wirklich greifbare Adaption der Figurenanordnung und die Einbindung der Wolken in den Goldgrund werden jedoch völlig außer Acht gelassen. Die präzise Benennung der Bildphänomene scheint eine wiederkehrende Problematik der Beiträge zu den Himmelsdarstellungen zu sein. So kategorisiert Muir-Wright die Marienkronungsvarianten Lorenzo Monacos als mystische und physische Marienkronungen, indem sie sie wie folgt beschreibt: »(...) one which was clearly mystical, a heavenly cosmos; the other more approachable, a sacred throne-room set in architectural space«. <sup>104</sup> Diese Klassifizierung wendet sie ebenfalls auf die Marien-

102 Bent 2006, S. 403.

103 Melis 2006, S. 34.

104 Muir-Wright 2006, S. 93.

krönungen Fra Angelicos im Louvre und den Uffizien an. Zwar ist auf den ersten Blick klar, welches Phänomen die Autorin hier beschreibt, doch ist es wesentlich komplexer und lässt sich nicht mit einer bloßen Zweiteilung der Darstellungen kategorisieren. Zunächst stellt sich die Frage, was unter einem »heavenly cosmos« zu verstehen ist. Der Kosmos beschreibt schließlich einen Gesamtaufbau, in diesem Falle der christlichen Weltordnung, und kann nicht auf den Himmel beschränkt sein. Der Bezug zwischen der Architektur im Retabel für San Benedetto und einem Thronsaal ist schlüssig, steht aber in weniger starkem Kontrast zum Altarbild für Santa Maria degli Angeli, dessen aufwendige Rahmung ebenfalls den Modus der Architektur einbezieht. Ferner kann man die »Zugänglichkeit«, welche Muir-Wright beschreibt, hinterfragen: In beiden Werken sind im vorderen Bildteil Engel in Rückenansicht platziert, die den Betrachter ins Geschehen einführen. In der *Marienkrönung* aus den Uffizien ließe sich sogar aufgrund der halbkreisförmigen Anordnung der Figuren zugunsten eines stärkeren Bezugs zum Betrachter argumentieren, der so hinter den Engeln im Kreis der Heiligen steht. Ein weiteres prägnantes Beispiel sind die blauen Bögen, welche als wiederkehrendes Element der Himmelsbilder auftreten: Hierbei unterscheidet sich Lorenzo Monaco deutlich von den Bologneser Bildern, welche den Bogen stets über der Krönung anordnen und ihn nicht als Grund der himmlischen Versammlung verwenden. Hiermit adaptiert er einen gestalterischen Aspekt, welcher in Florentiner Tafelbildern im Trecento keine Verwendung findet, sondern in Bologna und ferner in Venedig und dem Veneto gebräuchlich war.

Die *Marienkrönung* Gentile da Fabrianos in der Mailänder Pinacoteca di Brera geht bei der Rezeption der kosmologischen Schemata wesentlich weiter als die vorangegangenen Beispiele. Das Polyptychon war ursprünglich für den Hochaltar von Santa Maria Valdisasso, auch Valleromita genannt, in der Nähe von Fabriano bestimmt (Abb. 40). Der Auftraggeber Chiavello Chiavelli aus Fabriano hatte den Eremitenkonvent sowie den darumliegenden Wald 1405 von Benediktinerinnen erworben, für eine spezielle Gruppierung der Franziskaner (*i zoccolanti*) erneuert und zudem dort seine Grablege geplant. Die Entstehungszeit fällt demnach zwischen den Erwerb 1405 und den Tod Chiavellis 1412.<sup>105</sup> Das mehrteilige Altarbild wird von einem architektonischen, gotischen Rahmen gefasst, der auch die einzelnen Bildfelder unterteilt und, wie der Grund der Bildfelder, vergoldet ist.<sup>106</sup> Die Haupttafel zeigt die Krönung Mariens, zu deren Seiten jeweils zwei Tafeln mit

---

105 Christiansen plädiert für eine Datierung nicht vor 1410 aufgrund der Abwesenheit Gentiles, der Konsens (De Marchi 2008 sowie Marcelli 2005 u. a.) spricht sich für eine Entstehungszeit zwischen 1405–10 aus. Christiansen 1982.

106 Hierbei handelt es sich heute um eine moderne Rekonstruktion. Vgl. Christiansen 1982, S. 88.



**Abbildung 40** Gentile da Fabriano, Valleromita-Polyptychon, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera, Milano

ganzfigurigen Heiligen angebracht sind. Auf der rechten Seite befinden sich Hieronymus und Franziskus, wohingegen links Dominikus und Maria Magdalena platziert sind. Die kleinen Kompartimente darüber zeigen Szenen verschiedener Heiligenviten. Marcelli sowie Zampetti und Donnini ordnen über der Krönungstafel zudem eine Kreuzigungsszene – ebenfalls in der Pinacoteca di Brera – an.<sup>107</sup>

Christus und Maria nehmen den zentralen Platz der Haupttafel ein und sind durch ihre Größe von den anderen Figuren abgehoben. Christus, im reich verzierten, roten Gewand mit blauem Innenfutter, setzt gerade die Krone auf das Haupt Mariens. Diese kreuzt, leicht nach vorne gebeugt, ihre Arme in Brusthöhe vor dem Körper. Sie trägt einen tiefblauen Mantel mit goldener Schmuckkante, auf welcher, wie auch beim Gewand Christi, eine Schriftzeile zu erkennen ist.<sup>108</sup> Gentile da Fabriano gibt seinen beiden Hauptpersonen keine direkt sichtbare Sitz-

107 Marcelli 2005, S. 82 und Zampetti/Donnini 1992, S. 98.

108 Nach Christiansen 1982: Christus: Ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulat (Joh 8, 12); Maria: Ave gemma pretiosa super solem speciosa/virginale gaudium (Hymne).



gelegenheit. Erst bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass in den Goldgrund durch Punzierungen eine Art Wolke eingearbeitet ist, die sich unter ihnen erstreckt. Von dieser gehen zweierlei Art Einritzungen in den Goldgrund aus: Bei den einen handelt es sich um gerade Linien, wohingegen die anderen als schlangenförmige Wellen dargestellt sind. Diese wellenförmigen Einritzungen erinnern einerseits an Sonnendarstellungen, wie sie in verschiedensten Zusammenhängen wie der Deckenmalerei, Uhren oder auch Kalender Verwendung fanden. Damit wäre die Sonne hier zweifach dargestellt: Einmal als natürlich-kosmische Erscheinung im unteren Bildteil, in welchem ein blauer Sternenhimmel zu erkennen ist, und einmal als Verweis auf Christus als *sol invictus*. Diese Konnotation des Gottesohnes wird zudem durch die Inschrift an seinem Gewand (*ego sum lux mundi*) bestärkt. De Marchi hingegen interpretiert diese Wellenlinien als »nubi stilizzate a meandro«<sup>109</sup>. Die Wellen sind somit Ausläufer der in den Goldgrund eingearbeiteten Wolke, welche die Sitzfläche für Christus und Maria liefert und sich aus übereinandergelegten Kreisen mit zentral platzierten Punkten zusammensetzt. Solch wellenförmige Gestaltung der Wolken zeigt auch eine *Madonna mit Kind* Giovanni da Bolognas – ebenfalls aus der Pinacoteca di Brera und 1370–77 datiert –, welche hier von Engeln besetzt werden, die der Bildmitte entgegenkommen (Abb. 41).



**Abbildung 41** Giovanni da Bologna, *Madonna mit Kind* (Detail), Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera, Milano

Die besonders spitz zulaufenden Wellen der *Marienkrönung* Gentiles erwecken allerdings bei genauerer Betrachtung, und insbesondere in Kombination mit den linearen Einritzungen, Assoziationen zu gleißendem Licht, welches auf die Engel des unteren Bildteiles herabscheint.

109 De Marchi 2008, S. 74.

Die Positionierung der zentralen Figuren gleicht wiederum jener Guarientos im Altarbild aus der Norton Simon Art Foundation, welches 1344 für den Dom von Piove di Sacco gemalt wurde (Abb. 42).<sup>110</sup> Die Mitteltafel zeigt eine *Marienkronung*. Obwohl sie im Verhältnis zur Gesamtfläche nicht besonders viel Platz ein-



**Abbildung 42** Guariento d'Arpo, Marienkrönung, Pasadena, Norton Simon Museum, © Norton Simon Art Foundation

nimmt, setzt sie sich durch den größeren Maßstab ihrer dargestellten Figuren und die zentrale Positionierung deutlich ab. Die Szene ist relativ einfach gestaltet, vergleicht man sie mit anderen Marienkrönungen, deren Thronarchitektur und Personal häufig opulenter ausfallen. Hier beschränkt sich Guariento auf die beiden Hauptpersonen, Christus und Maria, sowie einige Engel und eine goldene Bildfläche. Christus und Maria sind in sitzender Position im Bildzentrum platziert. Christus hat noch seine Hand am Haupt Mariens, auf welches er gerade die Krone

<sup>110</sup> Flores d'Arcais 2011, S. 18.

gesetzt hat. Die Gottesmutter lehnt sich leicht nach vorne in seine Richtung und hat die Arme in typischer Pose vor dem Körper verschränkt. Obwohl beide sitzen, fehlt jeglicher Ansatzpunkt eines Objekts, auf welchem sie Platz genommen haben könnten, vielmehr schweben sie in dieser Haltung auf der ornamentierten Goldfläche. Die Ornamentik begrenzt sich auf einen bestimmten Bereich des Bildes. Dieser erinnert in seiner Form an eine Mandorla, wird aber durch die gleiche Farbe und das gleiche Material nicht deutlich vom Rest abgehoben, sondern nur dezent angedeutet. Die Engel, die sich um diese Szene platziert haben, halten im oberen Bildteil zudem die Mandorla, während sie sich hinter dieser befinden. Diese Ebene dahinter ist ebenfalls in Gold gehalten, allerdings fehlen die ornamentalen Verzierungen. Unterhalb der Mandorla sieht man die Inschrift, auf deren Höhe zu den Seiten Engel knien, die die Szene betrachten und zum Teil musizieren. Ihre Standfläche zeichnet sich als eine dunkle Bodenfläche aus. Guariento schafft durch diese Konzipierung einen ungewöhnlichen Raum für seine Krönungs-szene: Es entstehen verschiedene Ebenen, deren Verbindung zueinander nicht ganz deutlich wird. Die goldene Mandorla, in der sich Christus und Maria befinden, schwebt über der dunklen Bodenfläche, auf welcher einige Engel knien. Diese befinden sich aber vorder Mandorla, wohingegen die Engel im oberen Bildabschnitt dahintersind, diese aber mit den Händen halten. Die Mandorla wird hier sehr objekthaft behandelt, indem dem Betrachter suggeriert wird, dass sie von den Engeln festgehalten werden muss. Die Schwere dieses Objekts wird durch den satten Goldgrund mit seiner Verzierung noch verstärkt, indem es zu einer Metallscheibe wird. Auf der anderen Seite wird dieser Beobachtung auf paradoxe Art und Weise entgegengewirkt: Wäre diese Goldscheibe ein solch massives Objekt, dann müsste sie von unten ebenso gestützt werden. Die untere Engelsgruppe blickt aber nur andächtig auf das Krönungspaar, während die Mandorla über dem Boden schwebt. Guariento spielt in diesem Bild mit den verschiedenen Ebenen und ihren Überschneidungen sowie mit der Frage nach der Materialhaftigkeit, die einerseits betont, auf der anderen Seite aber wiederum negiert wird.

Sowohl bei Guariento als auch bei Gentile erscheinen Christus und Maria zunächst schwebend, sind aber bei genauerer Betrachtung durch die Bearbeitung des Goldgrundes trotzdem eingebettet beziehungsweise konkret platziert. Zwischen Christus und Maria im Valleromita-Polyptychon bleibt im mittleren Bereich eine freie Fläche zum Hintergrund, die durch die Taube des Heiligen Geistes besetzt ist, von welcher weitere in den Goldgrund eingeritzte Strahlen ausgehen. Über den Köpfen der beiden hält Gottvater seine Hände schützend über das Geschehen. Er ist als Halbfigur dargestellt und von mehreren Cherubim wie von einer Wolke umgeben. Auch von seiner Person gehen wiederum Strahlen aus. Verfolgt man alle Strahlen, die in den Goldgrund geritzt sind, so ergeben sich dadurch vier beziehungsweise fünf Lichtquellen im Bild: zunächst Gottvater und

die Taube des Heiligen Geistes, deren dargestellte Lichtstrahlen sich überschneiden, ferner Christus und Maria sowie die Wolke, auf welcher sich die beiden befinden und die ebenfalls radial Strahlen aussendet. Die Lichtstrahlen, welche von Christus und Maria ausgehen, sind am deutlichsten auf Schulterhöhe der beiden erkennbar und erstrecken sich vom Rücken der Figuren diagonal nach oben.



**Abbildung 43** Gentile da Fabriano, Valleromita-Polyptychon (Detail aus Marienkrönung), Mailand, Pinacoteca di Brera, zit. nach De Marchi 2006, S. 82

Zudem werden die Figuren durch Licht – beziehungsweise Schatten – jeweils selbst modelliert. Das Licht wird somit in zweifacher Weise verwendet, die auch Paul Hills in seiner Publikation zum Licht in der frühen italienischen Malerei beschreibt: »As agent it is a natural phenomenon, subject to the laws of physics; as object – belonging to the pictorial content – it undergoes transformation into a visual language.«<sup>111</sup>

Unterhalb von Christus und Maria sind in wesentlich kleinerem Maßstab musizierende Engel zu sehen (Abb. 43). Es verblüfft, dass keiner von ihnen zum Geschehen zu blicken scheint. Die meisten sind in ihr Spiel versunken und schauen nach unten oder zur Seite, nur zwei blicken vom Betrachter weg, in den Bildhintergrund hinein. Doch würde man versuchen die beiden Gruppen perspektivisch

111 Hills 1987, S. 4.

in ein Verhältnis zu bringen, so müssten sich Christus und Maria direkt über ihren Köpfen, fast schräg vor ihnen befinden, was die Darstellung des Schauens auf das Geschehen in besonderem Maße erschweren würde. Räumlich stehen die beiden Gruppen scheinbar in keinem Zusammenhang. Mochi Onori verweist in ihrem Katalogbeitrag von 2006 auf die differente, aber ebenso ›moderne‹ Raumbehandlung Gentiles »(...) con la qualità del colore nella sua capacità di assorbimento della luce«<sup>112</sup> im Vergleich zu den auf mathematische Perspektive hinarbeitenden Konstruktionen der Florentiner Künstler. Legt es Gentile denn in dieser Darstellung überhaupt auf eine naturalistische – im Sinne einer irdischen Norm – an oder werden diese Gesetze hier gerade außer Kraft gesetzt? Die In sichgekehrtheit der Engelsfiguren könnte auch im kontemplativen Sinne verstanden werden. An dieser Stelle sei noch einmal an Augustinus und die drei Arten der *visio* erinnert: Die Engel erfahren die *visio intellectuales*, mit welcher allein die Erkenntnis des Göttlichen möglich ist und die nicht mit körperlichem Sehen, der *visio corporalis* gleichzusetzen ist.<sup>113</sup> Daher ist in diesem Fall auch keine physisch nachvollziehbare Blickrichtung notwendig, um das überirdische Geschehen zu schauen.

Die Engel knien auf einem goldenen Bogen, welcher das darunterliegende Firmament wie eine Schale umfasst. Dieser Grund ist in mehrere kleine Kacheln mit Akanthusverzierungen unterteilt. Nach hinten scheint er sich nach unten zu wölben, ganz als sei es die Hülle einer Kugel. Christiansen spricht hier wiederum von einer Brücke, welche über den Himmel gespannt sei.<sup>114</sup> Unter dieser eröffnet sich der blaue Himmel mit Darstellungen der Sonne und des Mondes sowie Sternen und der Signatur des Künstlers (*gentile de fabriano pinxit*). Am Rand des gestirnten Himmels befinden sich, am goldenen Bogen orientiert, drei Reihen mit goldenen Halbkreisen, die durch ihre leichte Schraffur kamm- oder fächerartig wirken. Ihr Bezug zur restlichen Himmelsdarstellung bleibt rätselhaft, wodurch sie einen rein dekorativen Charakter erhalten. Stellt Gentile hier einen konkreten Bezug zur Darstellung als (Kunst-)Produkt des Malers her? Die auffällige Positionierung der Signatur setzt die Person des Malers besonders in Szene. Neben einer einfachen ästhetischen Begründung für die Platzierung könnte dies ebenso ein Verweis auf die Kosmologie sein. Der Mensch – in diesem Falle der Maler – als Sinnbild für die Erde steht an exponierter Stelle des Kosmos, außerhalb dessen sich der göttliche Raum des Empyreums erstreckt. Entweder ist dieses hier durch die Schale deutlich vom Schöpfungsraum getrennt oder – folgt man Christiansens Interpretation – durch die Brücke verbunden, auf welcher sich die Engel befinden, die selbst wiederum als Bindeglied zwischen Dies- und Jenseits fungieren.

112 Mochi Onori 2006, S. 15–18, S. 16.

113 12. Buch, Kapitel 6 und 7, in: Augustinus De Genesi (Elektr. Dokument).

114 Christiansen 2006, S. 29.



**Abbildung 44** Brüder Limburg, Monatsblatt Januar aus den *Très riches heures de Duc de Berry*, Chantilly Musée Condé, zit. nach Malo 1940, Abb. 1

Der Sternenhimmel als Halbbogen in Verbindung mit der Linienstruktur erinnert an die Monatsdarstellungen der Brüder Limburg der *Très Riches Heures du Duc de Berry*, wie das Detail zum Monat Januar exemplarisch zeigt (Abb. 44). Die vielfältigen Bezüge auf die Miniaturen der Brüder innerhalb der Werke Gentile da Fabrianos im Allgemeinen betont auch Andrea de Marchi, womit er seine These unterstreicht, Gentile sei der Prototyp eines internationalen Künstlers.<sup>115</sup> Allerdings haben beide Darstellungen jeweils gänzlich andere Funktionen – eine stellt den Himmel, die andere einen Kalender dar –, wodurch die Similarität nur oberflächlich ist und keine konkreten Bezüge erlaubt. Weniger die Brüder Limburg, sondern vielmehr die Werke Paolo Venezianos scheinen eine plausible Inspirationsquelle gewesen zu sein, sowohl in der farblichen Gestaltung als auch im Spezifischen aufgrund der Himmelscheibe. Diese taucht bei Paolo in der *Marienkrönung* allerdings hinter dem Thron auf. Gentile hingegen setzt diese als Visualisierung des Firmaments unterhalb der überirdischen Szene ein und verweist so nicht nur auf die kosmologische Bedeutung des Ereignisses, sondern bildet eine reduzierte Kosmologie an sich ab. Allerdings fehlt jeder Verweis auf die Planetensphären und es handelt sich vielmehr um einen einheitlichen blauen Raum mit den Gestirnen. Wirkt die Darstellung Gentiles zunächst ungewöhnlich, da man in direkter zeitlicher Nähe kaum ähnliche Beispiele findet, so wird man hingegen an das Apsismosaik in Santa Maria Maggiore in Rom erinnert, welches durch Jacopo Torriti 1295 im Rahmen der Kirchengenausstattung für Papst Nikolaus IV. ausgeführt wurde (Abb. 11).<sup>116</sup> Auch hier erscheint unter den Thronenden die Darstellung von Son-

<sup>115</sup> De Marchi 2008. Meiss betont ebenso die enge Verwandtschaft, die sowohl bei Gentile als auch Venezianischen Malern im Anschluss zu beobachten sei. Als charakteristische Elemente benennt er »the nocturnes with starry skies, the processions and spectacles, the richly textured dress, and the landscape admitting, between the usual Italian bare hills, rows of trees and patches of green«. Meiss 1974b, S. 246.

<sup>116</sup> Poletti 1996, S. 124 f.

ne und Mond vor einem blauen, gestirnten Hintergrund als Verweis auf die kosmische Bedeutung des Geschehens. Allerdings lässt sich dieser Hintergrund nach oben hin verfolgen und bildet einen Kreis um Christus und Maria, der mit einem grünen Band mit weißen Sternen begrenzt wird. Somit umschließt es die beiden und verstärkt so die Betonung der universalen Geltungskraft.<sup>117</sup> Christiansen verweist ferner auf die deutliche Trennung der Krönungsszene über dem Firmament und die Darstellungen der Heiligen auf den Seitentafeln, welche er im Paradiesgarten verortet.<sup>118</sup> Hier werden deutlich irdisches Paradies und göttlicher Himmel voneinander getrennt, da sich im Teil der Krönungsszene kaum Flora finden lässt. Einzig die Verzierung der goldenen Kacheln, welche an Akanthusverzierung erinnert, könnte in diesem Sinne gelesen werden. Dies unterscheidet sie von anderen Himmelsdarstellungen, in denen florale Elemente auch in der Sphäre der Krönung auftauchen.<sup>119</sup> Doch erschließt dies wirklich eine Aufteilung Gentiles, die einen sensiblen Umgang mit theologischen Grundlagen vermuten ließe? Die Frage muss keineswegs konkret beantwortet werden. Es zeigt sich vielmehr erneut eine Überlagerung verschiedener Assoziationen und Motive, die in diesem Fall sowohl als paradiesisch als auch mariologisch gedeutet werden können. Himmliches und irdisches Paradies werden zwar einerseits getrennt, aber dennoch beide Sektionen als Wunschorte der Menschen in einem Gesamtenssemble präsentiert. Dass die bildlich formulierte Unterscheidung zwischen irdischem und jenseitigem Himmel bei Gentile jedoch kein Einzelfall ist, zeigt das Dossale der Fürbitte für San Niccolò Oltrarno, von der Familie der Quaratesi in Auftrag gegeben und vor Mai 1425 fertiggestellt (Abb. 45).

Das Altarbild wurde bei einem Brand im Jahr 1897 schwer beschädigt, aber mittlerweile wieder restauriert.<sup>120</sup> Die Haupttafel des fünfteiligen Polyptychons zeigt die Interzession von Christus, Maria und Gottvater auf Goldgrund. Die Aufteilung der Mitteltafel folgt grundsätzlich der *Marienkrönung* im Valle Romita Polyptychon: Über den konzentrischen Sphären am unteren Bildrand knien Christus und Maria – auf der Krönungstafel erscheinen hier die musizierenden Engel – darüber wendet sich Gottvater, dargestellt als Halbfigur und umgeben von einer roten Wolke aus Seraphim, den beiden zu. Von seiner Erscheinung gehen Strahlen aus, die in den Goldgrund eingeritzt sind. Anstelle der kachelartigen Schale in der Mailänder Krönungstafel sind hier über der äußeren Schale

---

117 Zur Bedeutung des Kreises in der christlichen Ikonographie u. a. Heinz-Mohr 1981 oder auch Kirschbaum 1970.

118 Christiansen 2006, S. 29.

119 Z. B. San Fiorenzo in Bastia Mondovì oder bei Giovanni da Modena in der Cappella Bolognini, thematisiert in Kapitel 3.2.

120 De Marchi 2006, S. 206.



**Abbildung 45** Gentile da Fabriano, Polyptychon der Fürbitte, Florenz, San Niccolò Oltrano, zit. nach Ausst.kat. Fabriano 2006, S. 264



**Abbildung 46** Antonio del Massaro, Vision der Francesca Romana, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo Metropolitan Museum of Art New York

feine Punzierungen unterhalb Christi und Mariens zu erkennen. Die konzentrischen Ringe sind in unterschiedlichen Farben gestaltet: die äußersten sind rötlich, die mittleren beinahe weiß und der innerste, als Übergang zum irdischen Himmel, in Blau gehalten. Unter diesem letzten Ring zeigt Gentile einen naturalistischen Himmel mit Schleierwolken sowie Sonne und Mond, unter welchem sogar die Erde, mitsamt Gras, Hügeln und Gebäuden, zu erkennen ist. Die *Vision der heiligen Francesca Romana* im Metropolitan Museum New York, von ca. 1445 und Antonio del Massaro, zugeschrieben verwendet die gleiche Struktur zur Organisation des Bildaufbaus und Differenzierung der verschiedenen Sphären (Abb. 46). Es existieren zwei weitere Tafeln, welche die Vision der Kommunion sowie der Schutzmadonna zeigen.<sup>121</sup> Das Ensemble stellt die erste nachzuweisende bild-

<sup>121</sup> *Vision der Kommunion*, Baltimore Walters Art Gallery. *Vision der Schutzmantelmadonna*, New York Metropolitan Museum of Art. Ursprünglich waren vermutlich noch wei-



liche Darstellung der Heiligen dar und entstand zur Zeit des zweiten Kanonisierungsverfahrens. Die Spruchbänder der beiden anderen Tafeln beziehen sich konkret auf den *volgare* Text der Visionen, wohingegen in der himmlischen Vision Passagen aus Par. 34 der *Commedia* auftauchen, welche aber vermutlich spätere Ergänzungen sind.<sup>122</sup> In der Darstellung der Vision vom Christuskind findet sich, wie bei Gentile, im unteren Teil des Bildes die halb beschnittene Darstellung einer detailreichen Weltkugel, umgeben von Firmament und weiteren Himmelschalen. Diese werden hier in unterschiedlicher Breite dargestellt und sind heute nur noch in einem einheitlichen Gold-Braun erkennbar. Die Differenzierung verweist auf die Angaben der Heiligen bezüglich ihrer Vision, in welcher sie im Geiste durch die verschiedenen Sphären geführt worden sei, von denen sie die oberste als »*cielo impyreo*« benennt.<sup>123</sup> Darüber ist die Fläche mit hellen Gold überzogen. Die verschiedenen Figuren in dieser Sphäre – die Visionärin mit dem Christuskind, drei Heilige<sup>124</sup>, Maria sowie mehrere Engel – sind wiederum auf rot-blau changierenden Wolken platziert. Der Goldgrund wird an verschiedenen Stellen durch Einritzungen aus Lichtstrahlen und Sternen sowie durch Punzen, deren Konturen weitere Engel ergeben, strukturiert. Die anwesenden Personen sind in verschiedenen Maßstäben widergegeben. Zwar sind Francesca und die Gottesmutter erstaunlicherweise recht gleichformatig, wohingegen die Engel deutlich kleiner sind. Die drei Heiligen auf der rechten Seite werden durch Wolken ab der Körpermitte abgeschnitten, würden als Ganzfiguren aber sogar etwas größer als Francesca im Zentrum auftreten. Die Sphäre oberhalb des Erdballs – beziehungsweise diesen umspannend – bildet den Raum für alle anwesenden Figuren. Die räumliche Trennung von Heiligen und Engeln, wie sie auch bei Gentileerfolg, findet sich wiederum in vielen Werken des Trecento. Meist erscheint die Szene der Krönung in der Mitteltafel, in welcher musizierende Engel Christus und Maria begleiten. Eine besondere Ausnahme hiervon bilden das *Paradies* Nardo di Cione, in welchem die Engel und Heiligen nicht nur in einem Bildfeld, sondern auch in den Reihen variiert nebeneinander platziert sind, oder auch Giotto's *Baroncelli-Polyptychon* (Abb. 1 und 12). Nach der Jahrhundertwende und in Folge des von Giotto entwickelten Bildtypus sowie der Entwicklung vom Polyptychon zur Renaissancepala finden die himmlischen Heerscharen ihren gemeinsamen Platz auf einer Tafel.

---

tere Tafeln vorhanden, die in einem Altarkontext platziert waren. Im Detail dazu: Pope-Hennessy 1987 oder Böse 2008.

122 Böse 2008, S. 22. Ferner erkennt man direkt auf der Tafel eine Änderung des Formates der Spruchbänder.

123 Mattiotti Vita Francesca (Ausgabe Carpaneto) 1995, S. 40. Dazu ausführlich in Kapitel 2.

124 Hierbei handelt es sich um die Hl. Paulus, Maria Magdalena sowie Benedikt, welche als Schutzpatrone Francescas auch in den anderen Darstellungen auftauchen.

Gentiles *Marienkrönung* stellt aus verschiedenen Gründen ein besonders beeindruckendes Beispiel dar. Hier ist der imposante Gesamteindruck, welchen das großformatige golden leuchtende Ensemble bietet, nur ein Aspekt. Vielmehr sind es die Detailelemente, wie die Platzierung der Figuren und ganz besonders der Umgang mit Raum, die hier noch einmal hervorzuheben sind. Statt einer Verschleierung des konkreten Ortes des Geschehens, werden hier Referenzpunkte zur Orientierung gegeben, die sich an zeitgenössischen Konzepten der Kosmosstruktur orientieren. Das Geschehen wird so einerseits als definitiv außerweltlich verortet und dennoch mit der irdischen Sphäre im Sinne eines Makrokosmos in Verbindung gebracht.

Wenngleich das Fresko der Marienkrönung Filippo Lippis im Dom von Spoleto ebenfalls kosmologische Motive in die Darstellung integriert, stellt es einen signifikanten Einschnitt innerhalb der Gestaltung der himmlischen Sphäre dar. Es weist bereits auf Entwicklungen zur nächsten Jahrhundertwende hin und unterscheidet sich optisch deutlich von Lippis Werken Mitte des Quattrocento. Beibehalten wird die Undurchsichtigkeit der Konstruktion, die jedoch noch weiter gesteigert wird. Dieses letzte Werk des Künstlers, ausgeführt 1467–69, zeigt eine Marienkrönung, die nicht nur durch Verweise auf den Kosmos charakterisiert ist, sondern noch deutlicher als Gentile da Fabrianos *Valleromita-Polyptychon* dem Betrachter einen kosmischen Längsschnitt präsentiert (Abb. 47). Die malerische Ausstattung, welche von der Opera del Duomo beauftragt wurde,<sup>125</sup> widmet sich Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria und gipfelt in einer Darstellung ihrer Krönung in der Apsis. Nach dem Tod Lippis wurden die Fresken von seinem Schüler Fra Diamante vollendet.<sup>126</sup> Die Krönungsszene sticht auf den ersten Blick durch ihre reiche Farbgestaltung ins Auge. Im unteren Teil zeichnet sich eine reduzierte, aber dennoch sattgrüne Gebirgskette ab, über welcher sich das restliche Geschehen abspielt. Ein Wolkenband trennt die grünen Berge von der ersten Figurenreihe, die auf den Wolken Platz genommen hat. In der Mitte wird die Reihe unterbrochen, wodurch der Blick auf den Horizont freigegeben wird. Das erste Wolkenband wird überschritten von mehreren kleinen Wolken, die konzentrisch einen Regenbogen umgeben. Seine bunten Streifen sind mit Goldpunkten besprenkelt. Zu den Seiten dieser Gruppierung befinden sich rechts die Sonne und links der Mond. Darüber wird der Thron Gottes mitsamt der davor knienden Jungfrau und mehrerer Engel von weiteren Wolken getragen. Die Frontseite des Thronpodestes sowie eine offenbar zur Sitzfläche gehörende Kasette sind mit goldenen Rosen verziert. Gottvater hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben und setzt mit der linken die Krone auf das Haupt Mariens. Diese hat ihre Hände

125 Fausti 1915, S. 4.

126 Ebd., S. 21.



Abbildung 47 Filippo Lippi, Marienkrönung, Spoleto, Santa Maria Assunta, zit. nach Roettgen 1996, Abb. 235

zum Gebet gefaltet und senkt den Kopf leicht nach vorne. Hinter den beiden erstrahlt eine große goldene Sonne, welche der Ursprung mehrerer goldener Strahlen ist. Um sie herum sind einige konzentrische blaue Streifen angeordnet, die von einem Regenbogen umrahmt werden. Somit ist der untere Bogen mit dem oberen kreisförmig verbunden und wird durch die Wolkenfelder durchzogen. Die Figuren an den Seiten führen zu einer Erweiterung der zentralen Szene in die Horizontale. Die goldenen Strahlen der Sonne hinter Maria und Gottvater reichen über den Regenbogen hinaus, sind aber auf ihm selber nicht zu erkennen. Erst unterhalb des Bogens treten sie wieder hervor, wodurch der Regenbogen vorgelagert wirkt. Die goldenen Punkte auf ihm haben ihren Ursprung wiederum auch in der Sonne und befinden sich zunächst auch zwischen den Lichtstrahlen. Die goldenen Sprenkel finden sich ferner auf zwei Lilien, die von Engeln auf der linken Seite gehalten werden (Abb. 48).

Neben der zentralen Krönungsszene staffeln sich beinahe symmetrisch zu beiden Seiten Heilige und Engel. Die untere Reihe besteht aus Figuren des Alten Testaments, links männliche und rechts weibliche. Das längliche Wolkenband bildet für sie die Standfläche, von welcher aus sie kniend und betend dem Ge-



**Abbildung 48** Filippo Lippi, Marienkrönung (Detail), Spoleto, Santa Maria Assunta, zit. nach Nesselrath 2018, S. 187

schehen beiwohnen. Über ihren Köpfen schweben die Engelsgruppen, welche anders als die untere Reihe tatsächlich vor dem blauen Hintergrund ohne ersichtliche Standfläche positioniert sind. Hinter ihnen erkennt man dichte Rosenbüsche, ähnlich einer Hecke, mit weißen Blüten. Sind es im Maringhi-Altarbild noch vereinzelt auftauchende Blumen, wie die Lilien sowie die Blumenkränze der Engel, ist die Vegetation hier präsenter und stellt den Bezug zum *hortus conclusus* her. Die beiden Engel direkt seitlich des Thrones knien auf seichten Wolkenbändern, die auch dem Thron seinen Boden liefern. Über den Engelsgruppen erscheint zudem beidseitig jeweils in größerem Maßstab ein weiterer Engel. Lippi positioniert seine Figuren hier übereinander und betont so die Ausdehnung der Szene in die Höhe. Innerhalb der seitlichen Engelsgruppen treten immer wieder vereinzelt Architekturelemente hervor, die schwer zu bestimmen sind. Auf der rechten Seite sieht man im Zentrum der Gruppe eine Art weiße Marmorstufe mit einem darüber befindlichen Sockel, auf welchem ein Engel steht, der seine rechte Hand erhoben hat. Auf der linken Seite umstellen einige Engel eine Art verzierten Marmorblock, auf welchem ein weißes Kissen zu liegen scheint. Ob dies der künftige Platz Mariens als Himmelskönigin ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Der unbesetzte Platz wäre an dieser Stelle allerdings ein interessantes Motiv, da die kniende Position der Gottesmutter ja nur temporär ist und so auf die Folgesituation verweisen werden würde. Im Maringhi-Altarbild beispielsweise ist die Sitzfläche des Thrones von Gottvater verdeckt, scheint aber in ihren Maßen nur für eine Person ausgelegt zu sein. Ebenso undurchsichtig wie die ar-

chitektonischen Elemente ist die Handlung der zwei Engel ganz an der linken Seite, die sich eine Schale weiterreichen. Zwischen diesen beiden Szenen befindet sich wie auf der rechten Seite ein Engel auf einem Sockel, der seine linke Hand in Richtung Zentrum und somit Krönungsszene erhebt. Die Szene in der Apsis ist sehr kompliziert zu entschlüsseln. Es ist kaum möglich den Raum zu ergründen, in welchem sich das ganze Geschehen abspielt. Durch die Verwendung der Wolken werden an verschiedenen Stellen Standflächen erschaffen, die untereinander in keiner Beziehung stehen. Durch den gebogenen Grund wirkt auch die Anordnung und Perspektive der Architekturteile verzogen. Ist es schon schwierig, bei einigen Tafelbildern Lippis die Perspektive nachzuvollziehen, wie es bei der *Marienkrönung* aus den Uffizien der Fall ist, so ist es hier beinahe unmöglich. Traska betont diese »Ignoranz perspektivisch erklärbarer Proportionen«, welche Lippi ermögli- che die Komposition – gerade im Vergleich der Apsismosaika der Marienkrönung in Rom – aufzulockern und Bewegungsfreiheit für die Figuren zu schaffen.<sup>127</sup> Es stellt sich die Frage, ob diese Undurchsichtigkeit allerdings ein gewolltes Mittel für den nicht abbildbaren göttlichen Raum ist. Außerdem finden sich Bestandteile, die immer wieder in Bildern des Himmels auftauchen. Hierzu gehören der Bogen und ganz besonders die Wolken. Sie agieren auch hier als Mediatoren zwischen irdischer und göttlicher Sphäre. Die Verbindung von Himmlichem und Irdischem spielt auch in dieser Komposition eine wichtige Rolle. Die anderen Krönungsszenen Lippis spielen sich gänzlich im überirdischen Raum ab und verweisen im Falle des Marsuppini Altarbildes indirekt auf die irdische Sphäre, indem ein naturalistischer Himmel im Hintergrund erscheint. In Spoleto wird dies noch weitergeführt, indem eine Landschaftsdarstellung integriert wird, die im Falle der Marienkrönung eigentlich keine logische Berechtigung hat, da Maria im göttlichen Himmel als Königin desselben gekrönt wird. Das Spätwerk Lippis verweist so auf folgende Bildinventionen, in denen die Marienkrönung vielmehr als Visionserscheinung in der irdischen Welt dargestellt wird und nicht wie im Trecento und frühen Quattrocento deutlich davon losgelöst. So spielt das Fresko für das Verständnis der Weiterentwicklung im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Zum einen wird deutlich, dass mit der Malergeneration nach Filippo Lippi ein neuer Abschnitt in der malerischen Gestaltung ergibt, die eine zeitliche Begrenzung um 1470 bekräftigt. Zum anderen zeigt sich, dass trotz Innovationsreichtum gewisse Konstanten beibehalten werden und die Strategien zur Darstellung im abstrakten Sinne auf jede Epoche übertragen werden können.

---

127 Traska 1994, S. 13.

### 3.1.4 Goldener Tiefenraum und opakes Blau: Fra Angelicos Varianten der Marienkrönung

Im Werk Fra Angelicos tauchen diverse Bilder der Marienkrönung auf. Stellt die Analyse der Werke in einem gesonderten Kapitel zwar innerhalb der vorangegangenen Struktur einen chronologischen Rückschritt dar, so dient dies der Verdeutlichung der Besonderheiten der Kompositionen Angelicos. Anders als bei anderen, insbesondere früheren, Vertretern wie Bernardo Daddi führten die zahlreichen Krönungsbilder keineswegs zu einer Standardisierung der Darstellung. Vielmehr wird eben deutlich, wie groß die Bandbreite der Möglichkeiten reichen kann. Hierbei entstehen ähnliche Spannungsmomente wie wenig später bei Filippo Lippi zu finden sind. Eine Beeinflussung oder zumindest Inspiration ist bei den beiden ›Malermönchen‹ in Florenz nicht auszuschließen. Wurde Fra Angelico gerade in der älteren Literatur häufig als traditionell und weniger innovativ als andere beschrieben,<sup>128</sup> so zeigen nicht nur seine Bilder der Marienkrönung das genaue Gegenteil: Sie greifen einerseits traditionelle Bildtypen auf, doch werden diese nicht einfach übernommen, sondern mit neuen ästhetischen Ansprüchen und perspektivischen Experimenten zu Kompositionen entwickelt, die deutlich den Weg für spätere Werke der Renaissance ebnen. Hierbei rezipiert er auch bildgestalterische Aspekte Lorenzo Monacos, welcher in der Forschung als sein Lehrer vermutet wird.<sup>129</sup> Das Ergebnis davon sind vielfältige Versionen der Marienkrönung, die deutlich über standardisierte Bildformen hinausgehen beziehungsweise diese in manchen Fällen geradezu kontrastieren.

Eine besonders beeindruckende Version der *Marienkrönung* Fra Angelicos verdeutlicht was unter ›Vermeidung irdischer Bezüge‹ als konkrete Bildstrategie zu verstehen ist. Hierbei setzt sie sich sowohl deutlich von den architektonisch geprägten Varianten ab, aber ist auch darüber hinaus als singulär zu bewerten und verdient daher besondere Aufmerksamkeit. Das Gemälde wird überwiegend ca. 1430, beziehungsweise in die frühen 1430er Jahre datiert<sup>130</sup> und befindet sich heute in den Uffizien in Florenz (Abb. 3). Ursprünglich war es für den Nonnenchor der Kirche Sant'Egidio im Hospital Santa Maria Nuova in Florenz bestimmt.<sup>131</sup> Dies erklärt den intimen Charakter der Darstellung, der sich von monumentalen Altarbildern unterscheidet. Die beiden Predellentafeln mit Darstellungen der Hoch-

---

128 Didi-Hubermann 1995, S. 20. In neueren Forschungsbeiträgen werden nun auch häufiger die innovativen Aspekte seines Oeuvres hervorgehoben; jüngst hierzu: Ausst.kat. Madrid 2019 oder etwas früher Edgerton 2009, S. 108–116.

129 Vgl. hierzu u. a.: Kanter 2006, S. 64.

130 Z. B. Bonsanti 1998, S. 131 oder Cole-Ahl 2008, S. 80.

131 Muir-Wright 2006, S. 93.

zeit und des Todes Mariens befinden sich heute im Museum von San Marco. Das Gemälde für die Hospitalskirche zeigt die Krönungsszene Mariens auf Goldgrund. Sie wird dabei umringt von einer großen Zahl Heiliger und Engel. Christus und Maria sind etwas oberhalb der Bildmitte zentral platziert. Christus hat seine rechte Hand noch erhoben, die Krone ist bereits auf Marias Kopf gesetzt. In seiner linken Hand hält er eine goldene Kugel, die den Kosmos symbolisiert und sich somit auf die universale Gültigkeit und Auswirkung des Ereignisses bezieht.<sup>132</sup> Es gibt keinerlei Anzeichen eines Thrones, auf dem die beiden sitzen, vielmehr bietet die Wolke selbst eine Sitzgelegenheit. Dies steht weniger in Verbindung zu Vorläufern aus dem 14. Jahrhundert, mit ihren bildbeherrschenden Thronarchitekturen, sondern zitiert stärker die Gestaltung der frühen Mosaik.<sup>133</sup> Durch die starke Präsenz des Goldgrundes gewinnt das Licht innerhalb der Tafel besonderes an Bedeutung. Diese spezielle Rolle in Zusammenhang mit der Raumkonstruktion stellt für Alce eine Besonderheit dieser *Marienkrönung* dar: »La misura decrescente di queste e di quelli, disposti a cerchio attorno a Cristo che glorifica la Madre e sospesi nel cielo dorato, dà la sensazione di uno spazio illimitato fatto di luce. Di fatto la luce fa da protagonista in questa pala, perché Cristo è la luce.«<sup>134</sup>

Auf gleicher Höhe der beiden Thronenden befinden sich rechts und links Engelsgruppen. Unmittelbar um die Wolke herum tanzen sechs Engel. Die weiteren zwei Gruppen bestehen aus mehreren Engeln, die musizieren – gerade die Posauern ragen aus der Gruppe hervor – oder in anbetender Geste die Szene beobachten. Die Engel sind in deutlich kleinerem Maßstab ausgeführt als die restlichen Figuren. Dies erfolgt durch eine Verbindung von Bedeutungs- und naturalistischer Perspektive innerhalb der Komposition. Die Engelsgruppe befindet sich weiter hinten im Raum und ist daher kleiner dargestellt als die vorderen Figuren. Christus und Maria allerdings sind mit ihnen theoretisch auf einer Höhe, aber wesentlich größer, da sie die Hauptfiguren des Geschehens sind. Solch Kombinationsmoment verdeutlicht die Schwellenposition der Bilder in der ersten Hälfte des Quattrocento, in denen die Erkundung der malerisch-technischen Möglichkeiten konkret erfahrbar wird. Die Scharen der Heiligen sind auf einer unteren Ebene halbkreisförmig angeordnet. Die Blickrichtung Einzelner aus dem Bild heraus fordert den Betrachter auf, der Szene beizuwohnen, wenn auch nur auf geistiger Ebene. Dieses Bildmittel rückt die dargestellten Figuren näher an den Betrachter, der durch den Einbezug eine neue Rolle bekommt. Diese Methode des Betrachterbezugs ist, wie unter anderem Lobbenmeier bemerkt, bezeichnend für die Florentiner Bildprogramme des Quattrocento, wodurch »auch der überirdische Bereich

---

132 Bering 1984, S. 27.

133 S. Kapitel 3.1 zur Entstehung des Bildthemas.

134 Alce 1993, S. 128.

allmählich lokalisierbar erscheint und veristisch zum Ausdruck gebracht wird«. <sup>135</sup> Zwar bedient sich Angelico dieses Stilmittels, doch wirkt der Raum der Krönung weit entfernt von Lokalisierbarkeit oder Annäherung an die irdische Sphäre, was erstaunlicherweise dem Aufbau von Intimität nicht entgegenwirkt.

Fra Angelico verzichtet hier auf jegliches irdisch anmutende Objekt und betont den überirdischen, himmlischen Charakter der Umgebung. Auch die Wolken sind hier nicht durchweg natürliche Himmelserscheinung, sondern fungieren als Beiwerk der göttlichen Erscheinung. Die zentrale Wolke verdeutlicht dies, indem sie aus mehreren Seraphim besteht. Hierdurch setzt sie sich von den anderen Wolken im Bild ab, welche die himmlischen Heerscharen tragen. Diese – und ebenso das Wolkenband am unteren Bildrand – hingegen sind naturalistisch gestaltet und an der zentralen Lichtquelle orientiert an der Unterseite in dunklem Blau abgeschattiert sowie an der Oberseite mit Weißhöhlungen modelliert. Die Lichtquelle befindet sich hinter Maria und Christus befindet und strahlt auf das gesamte Bild aus. Nathaniel Silver verweist auf die immense Strahlkraft, welche der Maler an den beiden links der Wolke tanzenden Engeln deutlich manifestiert habe: das blaue Gewand des vorderen Engels strahlt durch die starke Beleuchtung auf das Gewand des daneben befindlichen, in Grün gekleideten Engels aus. <sup>136</sup> Eine ähnliche Kombination aus Lichtquelle und Wolkenbank für eine Marienkrönung findet sich in einem Tondo Angelicos von ca. 1440 im Museo di San Marco, Florenz (Abb. 49).



**Abbildung 49** Fra Angelico, Marienkrönung, Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin

<sup>135</sup> Lobbenmeier 1995, S. 15.

<sup>136</sup> Silver 2018a, S. 182.



Angefertigt wurde er zusammen mit einem weiteren Tondo der Kreuzigung Christi für Santa Maria della Croce al Tempio.<sup>137</sup> Hier ist die Szene auf Christus und Maria reduziert, die auf leichten Schleierwolken Platz genommen haben. Neben der Sitzfläche bildet ein zweites Wolkenband die Standfläche für die Füße. Hinter den beiden erscheint eine goldene Glorie, welche zur Hälfte von der Wolkenbank verdeckt wird. Sie setzt sich hier vom restlichen blauen Untergrund durch die Verwendung von Blattgold deutlich ab. Die Strahlen werden ebenfalls mit goldenen Linien verbildlicht, die auch von Christus und Maria ausgehen. Ferner sind die Gewänder fein in Gold verziert. Konzentrisch zur Sonne sind rote Ornamente angeordnet. Zum Rand schließt die Bildfläche mit einer verzierten Kante ab. Die Bögen des Dekors werden mit feinen Linien weitergeführt, wodurch eine Wölbung illusioniert wird, die einer Muschelkalotte gleicht, wie sie zum Beispiel in der *Marienkrönung* Filippo Lippis in den Uffizien auftaucht (Abb. 28). Gerade aufgrund der betonten Entrücktheit der Szene ist es interessant, dass dennoch bestimmte logische Zusammenhänge für den Betrachter bestehen bleiben: So wird dem Anspruch, dass die beiden Personen eine Sitz- und eine Standfläche benötigen, Folge geleistet, wenn auch wiederum durch ein Objekt, welches diese Sicherheit gar nicht gewährleisten könnte. Ebenso interessant ist die Übersetzung des Architekturmotivs in eine geradezu immaterielle Form, die wie ein Ornament die Szene umgibt. Auch hier weicht Angelico von üblichen Schemata ab und formuliert einzelne gestalterische Aspekte für seine Komposition neu.

Die großflächige Goldverwendung in der *Pala di Sant'Egidio* zeigt, dass die Bedeutung des Materials sich nur langsam und nicht linear verändert hat. Dort kommt das Material noch einmal in seiner ganzen Pracht und Fülle zum Ausdruck und wird dennoch durch die Darstellung der Lichtstrahlen und die Positionierung der Figuren zum Bildraum mit Tiefenwirkung. Hierbei besteht eine enge Verbindung zur *Marienkrönung* Lorenzo Monacos für Santa Maria degli Angeli, welche durch die Plazierung der Figuren und ganz besonders der Wolken im Vordergrund, die Öffnung des Goldgrundes für perspektivische Bildillusion bereits vorbereitet hat (Abb. 39).

Durch Einarbeitungen im Goldgrund gibt Angelico die Verteilung des Lichtes auf der Fläche wieder. Die Lichtstrahlen betonen bildlich die Strahlkraft der göttlichen Macht, eine Darstellungsweise, die sich bereits im Trecento in vielen Tafelbildern finden lässt. So wird die Möglichkeit des Goldes, das Göttliche darzustellen, erweitert, indem nicht nur das Eigenlicht des Materials genutzt wird, sondern der Lichtcharakter in Linienform unterstützt wird. Zudem löst sich Angelico – noch stärker als seine Vorgänger des 14. Jahrhunderts – durch den Gold-

---

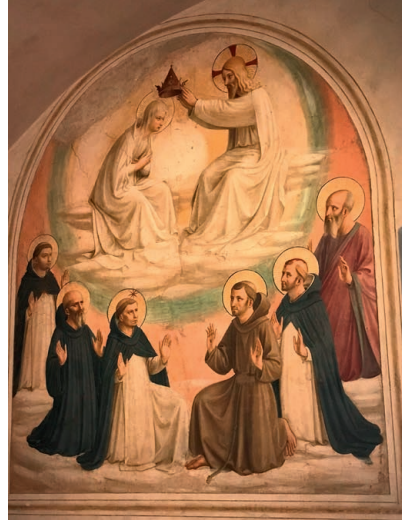
137 Pope-Hennessy 1974, S. 225.

grund von einer irdischen Raumvorstellung. In früheren Beispielen findet sich eine besonders reiche Goldverwendung, aber trotz dieser gibt es einen festen Untergrund in Form eines Steinbodens, der in manchen Varianten noch detailliert dargestellt wird. Anders bei der *Pala di Sant'Egidio*, in welcher die himmlischen Heerscharen in der luftigen Höhe schweben oder Wolken ihnen eine Standfläche bieten. Interessant hierbei ist das Changieren zwischen Sphäre und Materialcharakter, indem zur ›Auflösung‹ der Fläche handwerkliche Methoden der Goldschmiedekunst Verwendung finden. Im Erscheinungsbild der Darstellung ist dies natürlich weniger präsent. Der Eindruck von ›Entmaterialisierung‹ lässt sich auch auf die Illusion von Bildtiefe beziehen: Diese wird durch die Anordnung von Figuren und Wolken geschaffen und nicht wie üblich durch den Einsatz von Architektur, die sich bestens für die neuen Errungenschaften der zentralperspektivischen Konstruktion eignete.<sup>138</sup> So verbleibt die Komposition deutlich luftiger, was durch die Wolken als Standfläche noch betont wird. Obwohl der Himmel dieser *Marienkronung* sich vom Irdischen löst, stellt die Szene auf der anderen Seite einen starken Betrachterbezug her. Das Bild vermittelt die intime Sphäre einer eigenen Vision, in welcher der Gläubige von den Heiligen im Bild aufgefordert wird, dem Geschehen beizuwohnen. An dieser Stelle sei noch einmal an den oben erwähnten Betrachterbezug zu denken, welcher in diesem Sinne den Rezipienten auf kontemplativer Ebene einbezieht, ihn geradezu in die jenseitige Sphäre einlädt und nicht versucht das Himmlische ins Irdische zu transformieren. Ferner stehen die vergleichsweise kleinen Maße des Bildes, welche den persönlicheren Charakter unterstützen, in klarem Zusammenhang mit dem Nonnenchor als Bestimmungsort der Tafel.

Die Freskierung der Priesterzelle Nr. 9 in San Marco (1430–35) in Florenz stellt zwar auch deutlich den Visionscharakter in den Mittelpunkt, verwendet aber ein anderes kompositorisches Schema: Hier erscheint die Szene wie eine Vision über den Köpfen der Heiligen und verweist damit auf spätere Bildtraditionen, die sich für dieses Thema etablierten (Abb. 50). Einen wichtigen Unterschied zu späteren Varianten, in denen die Zuschauer auf festen irdischen Grund gesetzt werden, bilden die Wolken, auf denen die Heiligen knien, durch welche sie weder wirklich auf der Erde noch im Himmel zu verorten sind. Spike betont diese ambivalente Raumsituation: »Die unsichtbare und unbeschreibbare Örtlichkeit im Himmel ist in Form von leuchtenden Wolken und kreisrunden Ringen dargestellt, die als Symbole der Einheit, der Vollendung und der Unendlichkeit verstanden wer-

---

138 Vgl. hierzu Grave 2015. So schreibt Grave zum Beispiel: »Ohne rationale architektonische Strukturen ist die überzeugende Erschließung von Bildräumen im Quattrocento kaum denkbar. An der Renaissance-Architektur findet die Renaissance-Perspektive daher ihren kongenialen Gegenstand.«.



**Abbildung 50** Fra Angelico, Marienkrönung, Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin

den können.«<sup>139</sup> Somit wird hier, ähnlich wie in der Krönungstafel für Sant'Egidio, der Einsatz von fest-materiellen Gegenständen vermieden und durch die Pastellfarben sowie die feine weiße Wolkenformationen ein für das Medium der Wandmalerei adäquater Bildmodus gewählt.

Hingegen ebenfalls von Gold geprägt ist die *Marienkrönung* Angelicos in Cleveland. Wirkt diese zunächst vielleicht unscheinbar, ist doch ihre Komposition im Vergleich zu gängigen Varianten geradezu ungewöhnlich und zeigt zudem einen gänzlich anderen Umgang des Malers mit dem Material ›Gold‹ als es in der *Pala di Sant'Egidio* der Fall ist (Abb. 51).<sup>140</sup> Es nehmen hier nur drei Personen am Geschehen teil: Christus bekrönt Maria, welche mit vor den Brust verschränkten Händen vor ihm kniet, während ein Engel die Schleppe ihres blauen Mantels hält. Neben dieser ungewöhnlichen Figurenkonstellation ist es die Gestaltung der Umgebung und Objekte, die einer näheren Betrachtung bedarf: Angelico ermöglicht hier lediglich durch ein Wechselspiel verschiedener Techniken der Goldgrundbehandlung, eine Ausstattung der Szene. Die Figur Christi ist hier ganz an den rechten Rand gerückt. Er trägt ein rotes Gewand und einen dunkelblauen Mantel. Die Schmuckborten seiner Kleidung sind ebenso wie sein Kreuznimbus vergoldet und durch Punzierungen und Einritzungen dekoriert. Sein Thron ist ebenfalls

139 Spike 1997, S. 154.

140 Kanter bemerkt in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung in New York völlig zurecht, dass die kunstgeschichtliche Forschung sich kaum mit der Tafel befasst habe. Kanter 2005/06, S. 93.



**Abbildung 51** Fra Ange-  
lico, Marienkrönung,  
Cleveland Museum of Art,  
CCo The Cleveland Mu-  
seum of Art

vergoldet und durch ein Stanzengitter als Objekt geformt. Aufgrund des Erhaltungszustandes ist keine definitive Aussage über die Strukturgestaltung zu machen. Am rechten äußeren Rand könnte man eine Art Armlehne erkennen, doch ist dies rein spekulativ. Diese Oberflächenbehandlung steht im Kontrast zu den daran anschließenden eingeritzten Strahlen, welche bereits von der Figur Christi ausgehen. Durch die Stenzen des Thrones werden sie aber zunächst nur leicht sichtbar, über diese Fläche hinaus sind sie schließlich deutlicher zu erkennen. Über dem Thron ist der Goldgrund zunächst nicht behandelt, wodurch besagte Strahlen zur Geltung kommen. Am oberen Rand hingegen zeigt sich ein Rautenmuster, welches sich zur linken Seite hin ausbreitet und den Grund der restlichen Tafel bildet, sofern er nicht von anderen Figuren oder Objekten verdeckt ist. Der obere Abschluss wird durch eine Draperie gebildet, wodurch die gesamte Verzierung des Grundes wie ein Ehrentuch erscheint, das am oberen Bildrand aufgehängt ist. Vor Christus kniet, wie beschrieben, Maria. Auch ihre Kleidung und der Nimbus sind vergoldet und verziert. Dies trifft ebenso auf die Krone zu, welche gerade auf ihr Haupt gesetzt wird. Unter ihrem Knie wird ein Kissen sichtbar, welches aus dem gleichen Stanzengitter wie der Thron Christi herausgebildet wird. Dies gilt ferner für die schräg hinter Maria zu erkennende Sitzgelegenheit, welche im Gegensatz zu jener Christi plastisch herausgearbeitet wurde. Die fast runde Sitzfläche, auf welche der Betrachter schaut, wird von zwei Armlehnen flankiert, deren Innenseite leicht über den Scheitelpunkt hinausgezogen wird. Ferner lässt sich an der Vorderseite ein dreiteiliger Aufbau erkennen. Im Vordergrund wird der Blick freigegeben auf einen Teil des Bodens, auf welchem noch Reste von floralen Ornamenten zu erkennen sind. Auch diese sind in Gold ausgeführt. Ob der Boden ursprünglich diese rote Farbe hatte und somit wie ein Brokatteppich gestal-

tet war oder die Vergoldung abgerieben ist und hier der Bolus hervorscheint, ist unklar. Nichtsdestotrotz kreiert Angelico hier alleine durch den Einsatz verschiedener Techniken der Goldgrundbehandlung eine Szenerie, in welcher alle Standardaspekte der Marienkrönung auftauchen: das himmlische Personal – Christus, Maria sowie (hier nur) ein Engel –, die Sitzgelegenheiten sowie ein Ehrentuch, alles hervorgehoben durch prunkvolle Stoffe und Verzierungen. Besonders beeindruckend ist die Gestaltung der Sitzgelegenheit Mariens, welche wie ein Polstermöbel gänzlich plastisch erscheint.

In beiden Varianten setzt sich Fra Angelico in besonderer Weise mit dem Material auseinander und nutzt es zur Raumkonstruktion. Geschieht dies in der kleinen Tafel in Cleveland noch sehr traditionell durch den Einsatz von Punzen und weiteren Techniken der Goldschmiedekunst, so zeigt die *Pala di Sant'Egidio*, dass der Goldgrund ebenso durch perspektivische Figurenanordnung und eine leichte Bearbeitung der Oberfläche zum raumhaltigen Bildelement werden kann. Diese Erkenntnis scheint allerdings in weiten Teilen ungenutzt geblieben zu sein, da es kaum vergleichbaren Objekte gibt – dies gilt sowohl für andere Künstler als auch für Angelico selbst. Es scheint, als sei diese Bildinvention doch dem neuen zeitgenössischen Bildgeschmack erlegen, welcher eine Abkehr vom Goldgrund mit sich brachte.

Mit der *Marienkrönung* für seinen Konvent San Domenico in Fiesole, einem weiteren Hauptwerk in diesem Kontext, reiht sich Fra Angelico zwar in die Tendenz der wachsenden Thronarchitekturen ein, die aber keinesfalls mit einer gleichen Präsenz wie bei den venezianischen Vertretern erscheint (Abb. 4). Die *Marienkrönung* war Teil der Altarausstattung der Konventskirche, welche zudem aus einer Verkündigung und einer Madonna mit Kind und Heiligen für den Hochaltar bestand. Die Datierungen bewegen sich im Allgemeinen zwischen Mitte der 1430er Jahre bis 1450,<sup>141</sup> Cole-Ahl datiert die Tafel, zusammen mit den weiteren Altarbildern für San Domenico, aufgrund ihrer stilistischen Merkmale bereits in die 1420er Jahre.<sup>142</sup> Die Tafel befindet sich heute im Louvre in Paris. Der seltsame Abschluss lässt einen früher angebrachten Giebel vermuten. Pope-Hennessy verbindet zwei Tafeln im Detroit Institute of Art, welche den Engel und die Jungfrau der Verkündigung zeigen, mit der Krönungstafel.<sup>143</sup> In der Predella sind Szenen der Vita des heiligen Dominikus gezeigt sowie im zentralen Feld Christus als Schmerzensmann, vor ihm Johannes und Maria.

Die Komposition ist um den zentralen Thronaufbau angeordnet, welcher sich auf einem hohen mehrstufigen Aufbau befindet. Dieser ermöglicht eine abwechs-

---

141 Spike 1997, S. 116 ff oder auch Pope-Hennessy 1974, S. 34.

142 Cole-Ahl 2008, S. 49. Ausst.kat. Boston 2018 Datierung ca. 1429.

143 Pope-Hennessy 1974, S. 223.

lungsreiche Positionierung der Figuren auf variierenden Bodenniveaus und lockert die symmetrische Anordnung auf. Die Tafel ist beinahe gänzlich von Figuren eingenommen. Lediglich ein Stück des Bodens, sowie des blauen Himmels sind von der Umgebung sichtbar. Beissel kommt auf eine Zahl von 24 Engeln und 37 Heiligen, bemerkt aber, dass die Anordnung die Gruppe noch größer erscheinen lasse.<sup>144</sup> Die erste Ebene bildet ein weißer Marmorfußboden, dessen Muster der dunklen Einlegearbeiten verkürzt dargestellt wird. In der Mitte leiten vier Heilige in Rückenansicht in das Bild ein. In der Mitte findet die Krönungsszene auf einem imposanten Thron statt, welcher sich auf einem hohen Podest befindet. Die neun hinaufführenden Stufen sind in buntem Marmor gestaltet. Muir-Wright verweist in Bezug auf die Stufen auf die *Summa Theologica* von Thomas von Aquin, in welcher er die neun Stufen der himmlischen Macht beschreibt.<sup>145</sup> Dieser Verweis vermag zunächst überinterpretiert klingen, doch macht man sich bewusst, dass der Maler selbst Dominikanermönch war und daher eine besondere Bildung genossen hatte, so wird eine solche Bezugnahme nachvollziehbarer. Auch Didi-Hubermann verweist auf Angelicos besondere Bildung und sieht diese als Voraussetzung für seine »subtilen Bilderfindungen«.<sup>146</sup>

Anders als in anderen Versionen der Krönung gibt Fra Angelico der Szene hier einen deutlich festgelegten Grund. Der perspektivisch angelegte Marmorboden bietet sowohl den Anwesenden als auch der monumentalen Thronarchitektur eine Standfläche. Ebenso ist der Thron an sich gänzlich anders gestaltet: Statt einer Wolke gleichend, ist er hier aus festem Marmor und mit einem Goldbrokattuch geschmückt. Im Gegensatz zur *Marienkrönung* aus Sant'Egidio werden hier irdische Objekte hohen Ranges verwendet. Die Materialität der Szene betont auch Strehlke, stellt diese aber nicht in direkten Kontrast zu Angelicos anderen Varianten: »Però questo è un Paradiso che potrebbe essere misurato da un topografo. Tutto è tridimensionale e materiale.«<sup>147</sup> Die Thronarchitektur nimmt eine starke Rolle in der Bildstruktur ein. In ihrer Ausdehnung nach oben betont sie Christus und Maria, die so deutlicher aus der Menge hervortreten. Die zu den Seiten verlängerte Treppe mit dem Podest bietet zudem erst die Fläche, auf der sich die große Gruppe der Anwesenden in dieser Art versammeln kann. Doch auch hier bleibt trotz der Präsenz der Architektur die Darstellung entrückt von der diesseitigen Welt. So ist der blaue Hintergrund hier kein Abbild eines naturalistischen Himmels, da jedes Anzeichen von Differenzierung im Verlauf sowie Wolken fehlen, sondern bleibt opak und unwirklich, eher verwandt mit den traditionellen

---

144 Beissel 2007, S. 190.

145 Muir-Wright 2006, S. 93.

146 Didi-Hubermann 1995, S. 22.

147 Strehlke 1998, S. 24.

Goldgründen. Die Behandlung des Goldes in der *Pala di Sant'Egidio* hingegen erfolgt wesentlich differenzierter und gibt dem Grund somit weitaus mehr Tiefe als jenem der Louvre-Krönung. Viele Beiträge zur Krönungstafel widmen sich der Perspektive als besonderem Phänomen in diesem Bild.<sup>148</sup> So verweist ebenfalls Strehlke auf den präzisen Einsatz zur Monumentalisierung der Tafel: »In altri dipinti (...) l'Angelico comincia a trattare la prospettiva in modo da renderla funzionale al soggetto: ad esempio, nel *Giudizio universale* il recedere delle tombe spalancate aumenta il terrore della resurrezione dei morti, e nella *Incoronazione* del Louvre il punto di vista è stato ribassato per far sì che la corte celeste risulti più maestosa.« Er setzt dies in Bezug zu einer intensiven Auseinandersetzung Angelicos mit den Werken Masaccios.<sup>149</sup> Was die Beiträge scheinbar kaum berücksichtigen, sind in diesem Kontext die Nimben der Heiligen. Diese werden bei der perspektivischen Konstruktion der Bildelemente völlig außer Acht gelassen. Dadurch kommt es zu teils geradezu absurden Ergebnissen: Die im Vordergrund mittig rechts platzierte heiligen Magdalena, welche eigentlich sehr modern in Rückenansicht dargestellt ist, kann eigentlich gar nicht die Krönungsszene schauen, da der Nimbus ihr, in seiner so positionierten Form, die Sicht nehmen würde. Dies kann allerdings nicht an einem bloßen Unvermögen des Malers liegen, zeigt sich doch weiter rechts im Bild anhand des Rades der heiligen Katharina, dass er runde Objekte perspektivisch in die Bildkomposition einfügen kann. Somit behält der Nimbus seinen materiellen Charakter, welcher durch die Verwendung des Goldes unterstützt wird. Die wirkliche Eingliederung des Heiligenscheins in die perspektivische Bildillusion findet erst statt, wenn dieser nicht mehr durch Blattgold gestaltet wird, sondern – wie es beispielsweise bei Masaccio der Fall ist – durch feine Linien dargestellt wird. Allerdings zeigt Angelico in seiner Tafel der *Himmelfahrt Mariens* in Boston, dass auch einem Goldnimbus Perspektive eingearbeitet werden kann, indem er den Kreuznimbus Christi, der Figur angepasst, leicht nach vorne neigt und sogar der Rand der Scheibe sichtbar wird (Abb. 52).

So ist es auch hier ein beeindruckendes Spiel mit alten und neuen Bildformen, mit perspektivischem Bildaufbau und flächigem Grund, trotz der blauen Färbung, welches den Betrachter dazu aufruft, den Bildaufbau genauer zu lesen. Die vielen detailreichen Figuren illustrieren dabei das ›Wandeln‹ des Blickes durch die himmlische Szene und führen ihn zunächst zu den Stufen hin, die schließlich visuell erklommen werden und im Hauptgeschehen münden. Insbesondere das recht große Format unterstützt diesen Aufstieg des Blickes, wohingegen mit der kleinerformatigen Krönung aus Sant'Egidio ein intimer Moment der Andacht geschaffen wird. Die Marienkrönungsbilder Fra Angelicos zeigen durch ihre unter-

---

148 Exemplarisch zu nennen: Pope-Hennessy 1974 oder Cole-Ahl 2008.

149 Strehlke 1998, S. 22 ff.



**Abbildung 52** Fra Ange-  
lico, Himmelfahrt Mariens  
(Detail), Boston, Isabella  
Stewart Gardner Museum,  
zit. nach Ausst.kat. Boston  
2018, S. 165

schiedlichen Kompositionsmodelle wie facettenreich das Bildthema ist und wie unterschiedlich es interpretiert werden kann. Für die Betrachtung jener ›Übergangsphase‹ der Malerei zu Beginn der Neuzeit und die Kombination der Gestaltungsprinzipien stellt Angelico ein herausragendes Beispiel dar, anhand welchem viele traditionelle Thesen zur Entwicklung der Malerei revidiert werden können. Am offensichtlichsten gilt dies für die Gegenüberstellung der Beziehung von Gold als Fläche und (Himmel-)Blau als Tiefengrund. Aber auch in der Komposition der Krönungsszene für die Priesterzelle beweist Angelico sein innovatives Potenzial, indem er die Figuren in einer Weise anordnet, die 50 Jahre später zu einem der zwei dominierenden Konzepte zur Visualisierung des Geschehens werden soll. So stehen sich im Falle der Marienkrönung die standartisierten Bilder seit dem Trecento und die erstaunlichen Inventionen in der ersten Hälfte bis Mitte des Quattrocento gegenüber. Dieser Abschnitt scheint, insbesondere mit Ausblick auf die Folgezeit, für neue und ungewöhnliche Erfindungen am fruchtbarsten und vielleicht auch besonders offen gewesen zu sein. Neue Bildideen wurden erst formuliert, Konventionen waren weniger festgelegt und somit der Spielraum für Kombinationen größer, der ganz offensichtlich genutzt wurde. Stellen sich bei anderen Bildthemen zwar ähnliche Tendenzen heraus, so können im Falle der Marienkrönung aufgrund des umfangreichen Bildmaterials konkrete Aussagen getroffen werden, was noch einmal auf die Sonderrolle des Bildthemas im Kontext der Himmelsbilder verweist.



### 3.2 Heilige, Selige und Engel – Bilder der Himmelsbewohner

Die Bilder der himmlischen Gesellschaft liefern eine besonders eindrucksvolle Visualisierung der *visio beatifica*. Insbesondere die Beispiele der Wandmalerei des Trecento und frühen Quattrocento fungieren geradezu als Illustrationen der scholastischen Vorstellungen des Empyreums, in welchem die ewige Gottesschau und eine strikte Ordnung des himmlischen Personals elementare Charakteristika sind.

Der Zugang zur *visio beatifica*, beziehungsweise ihre zeitliche Festlegung, war Thema einer Kontroverse in Verbindung mit Papst Johannes XXII. Dieser schloss sich zunächst noch den Aussagen von Kirchenvätern wie Ambrosius, Hieronymus und Gregor dem Großen an – die *visio* würde sich dem Seligen umgehend nach dem Tod und noch vor der leiblichen Auferstehung eröffnen –, propagierte dann aber ab den 1330er Jahren eine zurückgestellte Gottesschau, die erst nach dem Jüngsten Gericht erfolge. Die Diskussion hielt allerdings nicht lange an, da sowohl Johannes seine Vorschläge zurückzog als auch auf einer Konferenz am Hofe Philipps VI. von Frankreich 1333/34 eine Einigung auf die direkte *visio* nach dem Partikulargericht beschlossen wurde. Zwei Jahre später fand diese Entscheidung offiziell Eingang in die Bulle »Benedictus Deus«, wodurch sie im Grundverständnis des katholischen Glaubens verankert wurde.<sup>150</sup>

Die vielfigurigen Bilder des himmlischen Personals, welches den ewigen Gottesdienst leistet, tauchen vor allem in der Wandmalerei auf. Hierbei bilden sie oft das Gegenstück zu einer Höllendarstellung. Die beiden Jenseitsreiche können auf einer Wandfläche gegenübergestellt sein oder separate Wände füllen. Interessant ist die Tatsache, dass sich in der Tafelmalerei das Motiv scheinbar nicht durchsetzen konnte. Eines der wenigen Beispiele liefert Fra Angelicos Predella, welche zum Altarbild in San Domenico gehört und sich heute in der National Gallery in London befindet, ein großer Sprung, betrachtet man das Größenverhältnis zur Wandmalerei. Auch Pacino da Bonaguidas *Paradies* füllt nur den oberen Teil seiner Tafel des *Lignum vitae* aus und ist nicht autonomes Bildthema. Aspekte der Ordnung und Hierarchie werden in den folgenden Beispielen in malerischer Form stark herausgearbeitet und dominieren die jeweilige Erscheinung des Werkes. Auffällig ist zudem die ausgeprägt individualisierte Darstellung der einzelnen Figuren. Die Bilder bieten dem Betrachter ein reiches Spektrum an himmlischem Personal dar und liefern somit auch ein umfangreiches Angebot an Identifikationsmöglichkeiten. Hierbei lassen sich zudem zwei Darstellungsvarianten unterscheiden: Entweder wird die Himmelsgesellschaft in ihrer Gesamtheit – Engel,

---

150 Freeman 1986, S. 224–228.

Heilige, Selige – gezeigt oder die Hierarchien der Engel sind alleiniges Motiv beziehungsweise bilden gemeinsam mit Christus den Bildgegenstand.

### Die Seligenversammlung

Wie oben beschrieben, tauchen im Rahmen der Seligenversammlung alle Mitglieder der himmlischen Gesellschaft auf. Ihre Darstellung ist oft an Bildzyklen zum Jüngsten Gericht gebunden und liefert dem Betrachter so einen Ausblick auf das Geschehen am Ende aller Tage und seine Zukunft im Überzeitlichen. Ikonographisch gleichen die Darstellungen dem Konzept des Allerheiligenbildes, welches sich an Kapitel 5 und 7 der Apokalypse orientiert und ferner das Allerheiligenfest versinnbildlicht. Die Visualisierung der *communis sanctorum* taucht allerdings primär im nordalpinen Raum auf und wird in der Forschungsliteratur als eigenständiges Sujet primär in diesem Kontext behandelt.<sup>151</sup> Heinrich Feuerstein verweist auf die Allerheiligenbilder »im uneigentlichen Sinn«, zu denen er unter anderem Weltgerichtsdarstellungen und auch Paradiesbilder zählt.<sup>152</sup> Die kompositorische und inhaltliche Nähe der beiden Bildthemen – wenn sie denn überhaupt zu trennen sind – wird direkt im ersten Beispiel deutlich.

Die Ausstattung der Cappella Strozzi di Mantova in der Dominikanerkirche Santa Maria Novella in Florenz liefert ein eindrucksvolles Beispiel für ein Bildprogramm, in welchem das Jenseits und seine klar definierte Struktur deutlich im Fokus stehen und leitet daher das Kapitel ein. Es beinhaltet an den Wänden Fresken von Nardo di Cione, die sich den Letzten Dingen widmen und so das Jüngste Gericht wie auch die Hölle und schließlich das Paradies (Abb. 1) zeigen. Ergänzt wird das Kapellenprogramm durch das Altarretabel, welches von Andrea Orcagna, dem Bruder Nardos, 1357 ausgeführt wurde. Die Fresken werden zumeist in zeitlicher Nähe zu diesem, 1354–57, datiert.<sup>153</sup> Entgegen der zeitgenössischen Norm, nach welcher die Gerichtsszene mitsamt Paradies und Hölle in einem Bild zusammengefasst wurde, sind in Santa Maria Novella die drei Bildthemen auf die drei Kapellenwände verteilt. Durch diese Aufteilung folgt das Bildprogramm der Tendenz der Gerichtsdarstellungen im Trecento, immer ausführlicher zu werden und der Hölle und dem Paradies größeren Platz einzuräumen, wodurch das Thema

---

151 Immer wiederkehrende Beispiele sind Dürers *Landauer Altar* von 1511, welches sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, benannt, ferner der *Genter Altar* der Brüder van Eyck aus den 1430er Jahren. Bereits 970/80 datiert ist die Darstellung im Fuldaer Sakrament, fol. 111r, aus der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, welche bereits deutlich die gleiche Grundstruktur wie die folgenden Bildbeispiele aufweist. Als italienisches Allerheiligenbild wird das Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert angeführt.

152 Feuerstein 1934, S. 365–374.

153 Poeschke 2003, S. 338

der Bestrafung respektive Belohnung in den Vordergrund gerückt wird.<sup>154</sup> Das Gerichtsfresko nimmt den repräsentativen Platz an der Westwand ein und zeigt sich so als erstes dem eintretenden Betrachter. Neben der Ausführung des Motivs ist die Wahl desselben ungewöhnlich, da man normalerweise die Darstellung der Vita eines Heiligen als Bildausstattung einer solchen Kapelle erwarten würde. Der Patron der Kapelle, der heilige Thomas von Aquin, findet sich jedoch in mehrfacher Ausführung am Kapellengewölbe, umgeben von Tugenden sowie in einer Darstellung im Fenster.

Das Gerichtsbild und das daran anschließende Paradies zur linken Seite werden durch die Darstellung des Erzengels Michael, der das Stifterpaar – »both miraculously transformed into young people«<sup>155</sup> – hinüber geleitet, verbunden. Dieser Effekt lässt sich unter anderem durch den Verweis auf Augustinus erklären: Im 13. Buch über den Gottesstaat betont er, dass die Leiber der Auferstandenen keine Makel oder Leiden hätten. Sie seien zwar fleischlich und keine Geisterwesen, aber durch »Umwandlung (...) nunmehr so geworden, wie sich's für einen Himmelsbewohner schickt.«<sup>156</sup> Mit ihnen erscheint im unteren Bildteil eine Gruppe mehrerer Personen ohne Heiligenscheine, die wie das vermeintliche Stifterpaar als Neuankömmlinge in der himmlischen Sphäre erscheinen. Die Himmelsdarstellung an der Südwand greift jene Reihenstruktur auf, die auch das Gerichtsbild der Westwand gliedert. Maria und Christus thronen im oberen Bildteil mittig, unter ihnen befinden sich zwei musizierende Engel. Christus ist mit Zepter und Krone ausgestattet, seine rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben. Zu den Seiten des Thrones steigen die Reihen der Heiligen empor. Irritierend wirkt die braune, freie Fläche vor dem Thron, welche nur von zwei Engeln besetzt ist.

Für Gronau ist dies eine entstandene Leerstelle durch das Fehlen des Fensters, welche durch die beiden Engel gefüllt werde.<sup>157</sup> Gert Kreytenberg sieht in dieser bräunlichen Fläche das »Himmelstor, durch das die Auserwählten, die Seligen ins Paradies drängen«.<sup>158</sup> Allerdings folgt die Anordnung des Thrones und der ihn umgebenen Figuren ebenso dem gängigen Figureschema einer Marienkrönung mit musizierenden Engeln des Florentiner Trecento.<sup>159</sup> Bezieht man den Aufbau dieser Bilder auf das Fresko, ist es ebenso möglich, dass sich unter dem Thron ein ausgestalteter Sockel befand sowie die Darstellung einer Fläche davor,

---

154 Grötecke 1997, S. 27.

155 Giles 1977, S. 102.

156 Augustinus *Civitate dei* (Ausgabe Thimme) 2007, S. 140.

157 Gronau 1937, S. 42f.

158 Kreytenberg 2000, S. 82.

159 Z. B. Bernardo Daddi *Marienkronung* im Lindenau-Museum, Altenburg (Abb. 15) oder Giottos *Baroncelli-Polyptychon* in Santa Croce, Florenz (Abb. 12).

auf welcher die Engel positioniert sind. Hinzu kommen weitere Selige am unteren Rand, die durch den Erhaltungszustand zum Teil nur noch schemenhaft zu erkennen sind. Die wesentlich enger aneinander stehenden Figuren würden wiederum Kreytenbergs These stützen, da die zu den Seiten befindlichen und bereits im Himmel aufgenommenen Personen sich in wesentlich regelmäßigerem Abstand zueinander befinden und statischer wirken als die Versammlung zur Mitte des unteren Bildrandes. Diese freie Bildfläche an solch prominenter Stelle verleitet mehrere Autoren zu Interpretationsversuchen. So betont Katleen Giles Arthur die fehlenden Pfeiler des Thrones, wodurch er als schwebend erscheine.<sup>160</sup> Dies mag ein schöner Gedanke in Bezug auf die immaterielle Vorstellung des himmlischen Jenseits sein, doch scheint hier die Erklärung als eine bloße Fehlstelle früher vorhandener Malerei als schlüssig.

Bei genauerer Betrachtung der Reihen der Seligen sind die einzelnen Figuren besonders differenziert gestaltet, wodurch die recht statische Staffelung der Personen aufgelockert wird. Ihre Anordnung ist nicht beliebig, sondern folgt einem hierarchischen Schema. Die oberen beiden Reihen, in rot und blau, bilden die Seraphim und Cherubim. Über diesen wird der einzige Blick auf den Hintergrund freigegeben, der in einem sehr dunklen Blauton gestaltet ist. Darunter sind Petrus und Johannes der Täufer mit den Aposteln zu erkennen, unter welchen sich wiederum die Patriarchen und Propheten des Alten Testaments befinden.<sup>161</sup> Die folgenden Reihen bestehen aus Engeln und verschiedenen Heiligen, Kirchenvätern und Märtyrern. Besonders spannend ist die Anordnung der Engel und Heiligen abwechselnd nebeneinander. Betrachtet man zeitgenössische Beispiele, so ist die Positionierung von Seligen und Engeln deutlich unterschieden. Hinter der Figurenanordnung steckt eine weitere, ordenspolitische Motivation. So sind die Dominikanerheiligen über jenen der anderen Orden, beispielsweise Franziskus oder Benedikt, platziert. Die beiden letzten Reihen bilden schließlich die weiblichen Märtyrerinnen. Insgesamt ergeben sich dadurch 12 Figurenregister mit insgesamt 212 Seligen.<sup>162</sup> Giles Arthur verweist auf die frontale Ausrichtung der Figuren, welche nicht der gängigen Darstellung der Seligen in Gerichtsbildern in Dreiviertel-Ansicht mit Blickrichtung zum Zentrum (Christus) entspreche und somit den »central psychological focus« verwische.<sup>163</sup>

Diese aufgereichte Zusammenstellung der ruhenden Seligen steht in Kontrast zu dem Höllentreiben auf der gegenüberliegenden Wand. Die Ordnungsstruktur

---

160 Giles Arthur 2012, S. 57.

161 Heinemann 2010, S. 83

162 Kreytenberg 2000, S. 82. Für eine minutiöse Benennung aller dargestellten Seligen s. Anhang Heinemann 2010.

163 Giles Arthur 2012, S. 57.

der gesamten Komposition, das Gerichtsbild eingeschlossen, wird somit noch bestärkt. Dem Betrachter sollen die beiden Möglichkeiten, der Kontrast von gut und böse, besonders deutlich in vor Auge geführt werden. In ihrer räumlichen Losgelöstheit vom Gerichtsbild werden sie, im Gegensatz zur Momentaufnahme der Rechtsprechung, zu Ausblicken auf das, was ewig bleiben wird, sei es Heil oder Leiden. Die Angst vor der Hölle wird genauso verstärkt wie der Wunsch beziehungsweise die Hoffnung, ins Paradies zu gelangen. In diesem Zusammenhang wird der Himmel stärker nach dem Verständnis des Neuen Testaments präsentiert: Als Thronszitz Gottes wird der Himmel für jene, die sich würdig erweisen, der ewige Wohnsitz werden.<sup>164</sup> Der Thron wird in der Strozzi-Kapelle zwar nicht von Gott besetzt, stattdessen haben Christus und Maria dort Platz genommen. Dennoch erfüllt er seine Symbolfunktion für die Universalherrschaft Gottes, von welchem aus Weisungen und Richtersprüche erteilt werden und der »Hofstaat lobpreisender und dienender Wesen« sich um diesen Thron aufhält.<sup>165</sup> Die durchstrukturierte Ordnung dieser Himmelsgemeinschaft wird dem zeitgenössischen Betrachter ein vertrautes Konzept gewesen sein, wurde doch seine Lebenswelt von hierarchischen Strukturen geprägt. Ebenso wird ihm die Hoffnung vermittelt, dass er die jenseitige Hierarchie durch seinen starken Glauben und christliches Handeln beeinflussen kann. Hierbei liefern die individualisierten Figuren eine spezifische Identifikationsmöglichkeit für verschiedene Betrachter, gleich welches Geschlecht, welchen Stand oder durch welche anderen soziale Merkmale sie definiert seien. Grundsätzlich wird betont, dass jeder ins Paradies gelangen kann, solange er sich an die Maßstäbe des christlichen Glaubens hält, wodurch zugleich ein Apell für das diesseitige Leben formuliert wird.

Die Struktur des *Paradieses* in Santa Maria Novella ist von verschiedenen Vorbildern und Einflüssen geprägt, die in der Forschung umfangreich diskutiert wurden. In Bezug auf das gesamte Kapellenprogramm ist die Zusammenführung von Höllendarstellung und Dantes *Inferno* die am häufigsten auftauchende Bezugsquelle der Autoren.<sup>166</sup> Kathleen Giles führt aus, wie die Darstellung der Krönung respektive des Triumphs Mariens die Darstellung des Himmels beeinflusst hat. Im Laufe der 1330er Jahre sei der Triumph Mariens wegweisend für die Verbildlichung des Himmels geworden.<sup>167</sup> Pacino di Bonaguida verband beispielsweise das *Lignum vitae* mit dem Triumph der Jungfrau und auch innerhalb der Illustrationen zu Dantes *Paradiso* griff man auf das Motiv zurück, um die abstrakte

---

164 Schmitt 2006, S. 11.

165 Vorgrimmler 2008, S. 86.

166 Hierzu jüngst: Holler, Theresa: *Jenseitsbilder. Dantes Commedia und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*, Berlin 2020.

167 Giles 1977, S. 106.

Beschreibung verbildlichen zu können.<sup>168</sup> Abstrahiert man den Bildaufbau des Paradiesfreskos, wird dies wesentlich deutlicher: der Thron im Zentrum, die musizierenden Engel davor und die aufsteigenden Reihen der Heiligen und Engel zu den Seiten des Thrones sind Grundbestandteile der Marienkrönung des Trecento. In der Strozzi-Kapelle wird der Fokus durch die immense und flächendeckende Figurenanzahl allerdings weg vom thronenden Paar in der Mitte gelenkt und verallgemeinert die Darstellung so in gewisser Weise. Es geht hier um keine Momentaufnahme der Krönung, sondern um den ewig währenden Zustand des göttlichen Himmels, in welchem Maria bereits als Himmelskönigin zur Rechten Christi thront. Für Francis Lee Pitts ist die Paradieswand der Strozzi-Kapelle malarischer Ausdruck der Theologie Thomas von Aquins. Das *Paradies* bilde zusammen mit dem *Jüngsten Gericht*, der Glasmalerei sowie den Fresken des Gewölbes und der Eingangsbögen ein fundamentales Dominikanerprogramm auf Grundlage der Theologie des Aquinaten: »The Strozzi paradise fresco contains the most complex and perhaps most successful synthesis of popular religious concepts, Thomistic theology, and contemporary artistic interpretation«<sup>169</sup>. Über »the major visual effects« der Heiligendarstellung würde der Gedanke der Ordnung betont, welcher in den Überlegungen des Dominikaners besondere Beachtung fände. Ferner könne man die Flächigkeit der Figuren ebenfalls auf Aussagen des Heiligen beziehen: Indem er den Himmel als nicht körperlich und diese Tatsache als nicht für die Menschen zu verdeutlichen charakterisiert, könne man die zweidimensionale Darstellung der Figuren des Paradieses, so Pitts, als Ausdruck dieser Problematik interpretieren. Allerdings zeigt das *Jüngste Gericht* an der Westwand in der unteren Sektion, dass die »flächige« Darstellung der Figuren keiner Strategie zur Visualisierung der Thesen des Aquinaten, sondern vielmehr dem malarischen Stil Nardos geschuldet ist: Nicht nur die Seligen des Gerichtsbildes gleichen jenen des *Paradieses*, sondern auch die Verdammten, die sich lediglich durch die starken Effekte von den anderen Figuren unterscheiden. Die spezifische Anordnung der Heiligen im *Paradies* sei, so Pitts, aber wiederum nicht Thomas von Aquin nachempfunden, sondern folge dem Aufbau des Allerheiligenfestes nach der *Legenda aurea*.<sup>170</sup> In dieser stehen die Apostel an erster Stelle, gefolgt von den Märtyrern, Bekennern und den Jungfrauen.<sup>171</sup> Dieser Aufbau ist grundsätzlich im Fresko wiederzufinden, in welchem die Apostel die erste und die Jungfrauen und weiblichen Märtyrerinnen die letzte Figurenreihe bilden. Der Rückgriff auf den Text eines Dominikaners in der Wandgestaltung in Santa Maria Novella ist kein ab-

---

168 Ebd., S. 106 ff.

169 Pitts 1982, S. 215.

170 Ebd., S. 220 ff.

171 Varazze *Legenda aurea* (Ausgabe Benz) 1955, S. 833.

wegiger Gedanke, doch lässt sich keine klare Befolgung dieser Ordnung herausarbeiten. Auch Munk verweist auf die enge Beziehung zur Theologie Thomas von Aquins. Für sie ist die Paradiesdarstellung die direkteste visuelle Wiedergabe des Konzeptes der *visio dei* im Trecento. Sie beschreibt ferner das Jahr 1241 als Wendepunkt der Theorie über die Schau des Göttlichen: Hatte Dionysius Areopagita noch propagiert, das wirklich Göttliche sei mit keinen Mitteln aus der materiellen Welt darzustellen, so argumentierten zunächst Albertus Magnus und schließlich Thomas von Aquin dagegen. Diese Lockerung der Exklusivität der Imagination des Göttlichen führe laut Munk dazu, dass sich die Gottesschau für die Gläubigen öffnete.<sup>172</sup> Das *Paradies* in Santa Maria Novella stellt in ihren Ausführungen einen möglichen Beleg für die Öffnung des Konzeptes für ein breiteres Publikum dar. Folgt man dieser Argumentation ist es ferner auch eine plakative Anspruchserhebung der Dominikaner auf die richtige Himmelslehre.

Eine der Strozzi-Kapelle ganz ähnliche Darstellung des Paradieses befindet sich in der Cappella della Maddalena im Bargello in Florenz, die Giotto beziehungsweise seiner Werkstatt zugeschrieben wird (Abb. 53).<sup>173</sup> Das *Paradies*, wel-



**Abbildung 53** Giotto di Bondone (Werkstatt), Paradies, Florenz, Museo di Bargello Cappella della Maddalena, zit. nach Bandini 2005, S. 142

ches sich an der Ostwand befindet, wird durch eine Darstellung der Hölle an der Westwand kontrastiert. Nord- und Südwand sind mit Szenen der Viten Johannes des Täufers und Maria Magdalenas bebildert. Das Triptychon in der Altarnische, von Giovanni di Francesco ca. 1450 gemalt, zeigt Maria mit dem Kind umgeben

<sup>172</sup> Munk 2013, S. 183–198.

<sup>173</sup> Danti 2004, S. 79.

von vier Heiligen. Die Fresken werden zwischen 1331 und 1337 datiert.<sup>174</sup> Die Kapelle wurde verschiedenen Umbauten unterzogen, so wurde sie im 16. Jahrhundert beispielsweise als Gefängnis genutzt und es wurden Zellen eingebaut, was einer der Gründe für die starken Schäden der Malerei ist.<sup>175</sup> Trotz dieser Schäden ist das Gesamtkonzept noch nachvollziehbar. Die Gegenüberstellung von Himmel und Hölle an Altar- und Eingangswand in Kombination mit Szenen der rehabilitierten Sünderin Maria Magdalena und des Fürbitters Johannes des Täufers legen den Fokus klar auf die Hoffnung eines positiven Ausgangs im Jenseits durch die Befolgung des christlichen Glaubens. Auch hier sind die Reihen der Heiligen über die Wand gestaffelt, wodurch der Bezug zur Ordnungssystematik der Figurenreihen in Santa Maria Novella deutlich ins Auge fällt. Neben dieser ersten optischen Parallele gibt es aber ebenso wichtige Unterschiede: Nardo di Cione setzt ins Zentrum seiner paradiesischen Szene Christus und Maria, die innerhalb einer Thronarchitektur Platz gefunden haben, und vor denen ein musizierender und ein betender Engel knien. In der Cappella della Maddalena tritt hingegen nur Christus (oder Gottvater<sup>176</sup>) als Hauptfigur auf und thront vor einer regenbogenfarbenen Mandorla über dem ganzen Geschehen. Manche Autoren erkennen in dem Fresko nicht die Darstellung des himmlischen Paradieses, sondern die Szene des Jüngsten Gerichts.<sup>177</sup> Iris Grötecke betont jedoch, dass es sich bei dieser Darstellung in der Kapelle trotz der typischen Positionierung Christi keinesfalls um ein Gerichtsbild handeln kann, da dieser hier nicht beim Gerichtsakt, sondern lediglich mit einem Buch in der Hand gezeigt werde.<sup>178</sup> Außerdem findet sich hier nicht die für die Gerichtsbilder fundamentale Aufteilung der Seligen und Verdammten. Hinter Christus sind Reste eines blau gefärbten Hintergrundes zu erkennen. Seine besonders hohe Platzierung ist der Architektur der Kapelle geschuldet, deren längliches Fenster die Wand durchbricht. Diese Situation ist nicht ungewöhnlich und führt auch in der Strozzi-Kapelle dazu, dass der Weltenrichter ebenso über dem länglichen Fenster der Westwand sehr weit nach oben gerückt thront. Das Paradiesbild lässt sich in drei Zonen unterteilen. Die obere zeigt Christus mitsamt dem himmlischen Personal, gefolgt von einer Heiligenversammlung und schließlich die Seligen. Grötecke verweist auf die Einförmigkeit der Darstellung der Per-

---

174 Z. B. Elliott 1998, S. 510.

175 Kerr 2014, S. 59.

176 Ebd., S. 63: Kerr bezieht sich auf eine Publikation von Holbrook (1911), der in der Figur nicht Christus, sondern Gottvater erkennt. Dies wäre eine singuläre Wahl für die Himmelsbilder dieser Art, ist aber sehr unwahrscheinlich, da sich hier an der Weltgerichtsikonographie orientiert wird.

177 Vgl. z. B. Malke 2003, S. 125 oder auch Pitts 1982, S. 217.

178 Grötecke 1997, S. 139.



sonen, was sie zu dem Schluss bringt, »daß eine differenzierte Abstufung von Reihe zu Reihe im Sinne der verschiedenen Heiligenklassen nicht beabsichtigt war, wie es etwa in der vom Aufbau sehr ähnlichen Heiligenversammlung in der Cappella Strozzi der Fall ist«. <sup>179</sup> Zu den Seiten Christi in der oberen Zone erkennt man noch einige Engelsgestalten, allerdings ist dieser Abschnitt zu beiden Seiten sehr stark beschädigt. Grötecke erkennt zur Linken Christi noch Reste einer Darstellung Johannes des Täufers sowie in der ersten Zone der Apostel. <sup>180</sup> Anhand der Darstellung des Johannes ließe sich eine ursprüngliche Deesis-Szene vermuten, die wiederum deutlich Gerichtsbilder rezipiert. Es zeigt sich also, dass hier zwar das Paradies in seiner Losgelöstheit und Beständigkeit gezeigt wird, aber der Bezug zum Gerichtsensemble, welcher aufgrund der thematischen Verbundenheit grundsätzlich gegeben ist, betont wird.

Mit etwas Abstand zu Christus und den Engeln beginnen die Reihen der Heiligen, welche mit Nimben ausgezeichnet sind. Hierbei handelt es sich primär um männliche Personen und nur in der untersten Reihe sind einige weibliche Heilige zu erkennen. Insgesamt sind 12 Personenreihen dargestellt, welche alle dem Bildzentrum zugewandt sind. Die Anordnung der Heiligen zeigt hier weniger Gemeinsamkeiten mit den Fresken in der Strozzi-Kapelle, als von den Autoren so häufig betont wird. Die wesentlich stärker statisch anmutende Ausrichtung der Heiligen zur Mitte hin ähnelt vielmehr der Darstellung der Heiligenversammlung in Giotto's *Marienkrönung* in Santa Croce (Abb. 12). Anschließend an die Heiligenreihen treten die Seligen im Bild auf, deren Kleidung sie als »Bürger der Oberschicht des frühen Trecento« <sup>181</sup> charakterisiert. Sie sind in etwas kleinerem Maßstab dargestellt und wenden sich größtenteils ebenfalls stehend der Bildmitte zu. Vier Figuren weichen von dieser Haltung ab. Zum einen zwei frontal dargestellte Figuren mit Kronen zu Seiten des unteren Fensterabschlusses, zum anderen zwei kniende Personen, die den ersten beiden schräg vorgelagert sind. Die Unterscheidung der Heiligen und Seligen erfolgt neben der Größe auch durch die fehlenden Heiligenscheine der unteren Gruppe. Für Kerr ist dies Ausdruck dafür, dass diese Figuren als »lebendig« dargestellt seien. <sup>182</sup> Diese Vermutung erscheint allerdings unwahrscheinlich. Die Darstellung lebendiger Personen im Kontext eines Himmelsbildes widerspricht jeglicher theologischer Logik. Der Zugang zum Himmel ist den Seligen nach dem Tod vorbehalten, mit Ausnahme weniger Jenseitsvisionen, deren Visionäre als Heilige im Himmel ebenfalls Heiligenscheine erhalten

---

179 Grötecke 1997, S. 139.

180 Ebd., S. 133, 138.

181 Grötecke 1997, S. 133.

182 Kerr 2014, S. 63.

würden. Unterhalb des Fensters, zwischen den Seligen, befindet sich eine größere Fehlstelle, in deren Mitte ein Wappenstein eingefügt wurde. Den unteren Abschluss der Paradiesszene bildet eine in einem dunklen Braun gehaltene Bodenfläche, die den Seligen zum Stand dient. Der Himmel wird hier erneut primär durch geordnete Figurenreihen charakterisiert, deren Umgebung bloß in Form eines blauen Hintergrundes im obersten Bildfeld sowie einer Bodenfläche erscheint. Diese beiden Elemente nehmen aber nur einen minimalen Teil des Bildes ein, dessen Fläche beinahe gänzlich durch das Figurenensemble bedeckt ist.

Interessant ist die frühere Verwendung für die Kapelle, welche als letzte Station der Verurteilten vor ihrer Exekution diente. Das heutige Museum war früher Sitz der *podestà* und somit Schauplatz der Gerichtsverfahren und Verurteilungen.<sup>183</sup> Vor diesem Hintergrund bekommen die großformatigen Darstellungen von Paradies und Hölle eine besondere Dramatik. Wie auch schon bei Nardo di Cione werden hier die beiden möglichen jenseitigen Szenarien großformatig vorgeführt. Gerade in Anbetracht der unmittelbaren Nähe dieser Entscheidung für die zum Tode Verurteilten müssen die Fresken für den Betrachter sehr einschüchternd gewesen sein. Die Darstellungen der Szenen des Lebens Maria Magdalenas und Johannes gaben dennoch einen Hoffnungsschimmer auf Vergebung trotz vorangegangener Vergehen.

Für Poeschke ist das Fresko Anstoß für eine Vielzahl an Fresken im 14. Jahrhundert, die »das Paradies in Form des um Christus gescharten himmlischen Hofstaates« zeigen, worin sich ebenfalls der Einfluss von Dantes *Commedia* auf die Zeitgenossen ausdrücke.<sup>184</sup> Dies wird deutlich, betrachtet man folgende Paradiis-Illustration einer venezianischen Handschrift. Die *Commedia It. IX.276* aus der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig aus dem letzten Viertel 14. Jahrhundert zeigt eine Illustration auf f. 75v zu Par XXXI, die sich ausschließlich durch die Anordnung der Figuren definiert (Abb. 54). Diese sind vor einem hellblauen und nicht weiter differenzierten Grund in drei Reihen übereinander platziert. In der obersten Reihe befindet sich zentral platziert Maria auf einem Thron, zu den Seiten stehen jeweils drei Engel, die musizieren. Die zweite Reihe besteht auf der rechten Seite aus Männern, als erstes erkennt man Johannes den Täufer, in der Mitte ist eine weibliche Figur, vielleicht Maria Magdalena, platziert, an welche sich zur Linken eine Reihe weiterer Frauen anschließt. Die mittlere weibliche Figur ist in der zentralen Achse unterhalb Mariens angeordnet und wendet sich dieser in Gebetshaltung zu. Die untere Reihe bilden Mönche und Nonnen. Alle tragen dunkle Kleider, wodurch sie sich von den Personen auf der linken Seite dieser Reihe unterscheiden, die wiederum sehr bunt gekleidet sind. In der linken unteren

---

183 Bandini u. a. 2005, S. 139.

184 Poeschke 2003, S. 405.



**Abbildung 54** unbekannt, Illustration zur *Commedia* aus *It. IX 276 f.75v*, Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, zit. nach Ponchia 2015, Abb XV

Ecke erkennt man zwei Figuren, die einander zugewandt sind. Die linke von ihnen hält ein rundes Objekt in den Händen, welches durch den Farbabrieb schwer zu erkennen ist, während die andere zu ihm oder in Richtung Maria blickt. Hierbei könnte es sich um Dante und den heiligen Bernhard handeln. Nicht alle Figuren auf dem Blatt sind mit einem Heiligenschein ausgestattet, sondern nur die obere Reihe der Engel und die thronende Maria sowie einige einzelne Personen in den folgenden Reihen. Innerhalb der weiblichen Figurengruppe der mittleren Reihe zur Linken werden alle ohne Nimben dargestellt. Dies taucht weder in anderen *Paradiso*-Illustrationen noch in anderen Darstellungen der himmlischen Versammlung auf. Dies gilt auch für Nardo di Ciones Fresko in Santa Maria Novella, auf welchem jede der über 200 Figuren des Paradieses mit einem goldenen Nimbus ausgestattet ist. Im Gegensatz zu den anderen Illustrationen fällt die Fokussierung auf das himmlische Personal auf, welches als einziges Element für eine Struktur auf der blauen (Himmels-)Fläche sorgt. Dies unterscheidet sich von den anderen Miniaturen zu diesem Canto, die entweder den Fokus auf Maria und Dante sowie den heiligen Bernhard legen oder die Himmelsrose ganz wörtlich in Bildformeln überführen.<sup>185</sup> Im *It. IX.276* hingegen werden eben Strukturen ver-

<sup>185</sup> Sowohl im *Egerton Codex* als auch bei Giovanni di Paolo; ebenso Venedig Biblioteca Marciana oder Paris Bibliothèque de l'Arsenal, beide 14. Jahrhundert. Vgl. hierzu Brieger/Meiss/Singleton 1969, S. 57.

wendet, die besonders in der Wandmalerei rege Verwendung fanden. So zeigt sich auch in der Paradiesdarstellung eine Verbindung zur *Commedia*, wenngleich in diesem Falle weniger zur Textquelle als deren Illustration.

Dieser grundlegenden Struktur der um Christus und Maria positionierten himmlischen Versammlung lassen sich auch die Fresken Taddeo di Bartolos in der Kirche der Collegiata in San Gimignano zuordnen. Sie befinden sich in der oberen Wandsektion und breiten sich von der Innenfassade im Mittelschiff auf die daran anschließenden Wände aus. Im Gewölbe befinden sich Darstellungen der Evangelisten sowie in den Bogenlaibungen links vier Propheten und rechts die vier Kardinaltugenden. Taddeos Fresken schließen den Zyklus des Kirchenschiffes ab, welcher Szenen des Alten und Neuen Testaments zeigt, die beide Mitte des 14. Jahrhunderts datiert werden.<sup>186</sup> Die Entstehung des Gerichtszyklus wird mehrheitlich zu Beginn des 15. Jahrhunderts vermutet, die Signatur ermöglicht durch Schäden keine eindeutige Datierung.<sup>187</sup>

Das *Paradies* (Abb. 55) – an der Nordwand gelegen und somit den Szenen des Neuen Testaments angeschlossen – bildet einen der Teile des dreigliedrigen Bildprogramms, welches ferner aus *Jüngstem Gericht* und *Hölle* besteht. Die Szenen sind also auf verschiedene Wände verteilt: Das Gerichtsfresko an der Innenseite der Fassade wird von Himmel und Hölle flankiert, welche sich bereits an den Wänden des Mittelschiffes befinden. Taddeo orientiert sich hier eindeutig an der Struktur der Fresken in Santa Maria Novella von Nardo di Cione. Für Gail Solberg waren zudem die Fresken Giottos in der Cappella degli Scrovegni sowie die Ausstattung des Florentiner Baptisteriums Inspirationsquellen.<sup>188</sup> Die Komposition des Himmels lässt sich insgesamt in drei Sektionen aufteilen. Die untere besteht aus drei Heiligenreihen, welche leicht halbkreisförmig angeordnet sind. Unter ihnen befinden sich diverse Geistliche, Märtyrer und Jungfrauen und weltliche Selige, die teilweise Heiligenscheine besitzen. Somit wird die Gesamtheit der Personen hierarchisch nach ihrem Grad der Heiligkeit unterschieden. Aufgrund der zentralen Beschädigung des Freskos während des Zweiten Weltkrieges ist heute eine weibliche Figur in Rückenansicht nicht mehr existent. Auf einer Fotografie von 1932 erkennt man sie in der Mitte der Reihe, ihr Kopf ist nach oben gerichtet, wodurch ihr langer Zopf in den Rücken fällt. Noch mehr als die anderen Anwesenden scheint sie bemüht, Christus und Maria erkennen zu können.<sup>189</sup> Am linken

186 Hofmann 1996, S. 35; Der AT-Zyklus beinhaltet eine Signatur Bartolo di Fredis von 1367. 187 S. u. a. Carli 1962, S. 85 sowie Hofmann 1996 oder Solberg 2009.

188 Solberg 2009, S. 470.

189 Norman erkennt hier die Vision der Maria Magdalena, was ihre These der Stifterfigur im Vordergrund bestätigt, deren gegründeter Konvent dieser Heiligen geweiht war. Vgl. Norman 1995, S. 169 f.



**Abbildung 55** Taddeo di Bartolo, *Paradies*, San Gimignano Collegiata, © Uffizio Beni Culturali della Diocesi – Collegiata San Gimignano

Rand, im dunklen Gewand, ist der Kirchenpatron Augustinus zu sehen. Die kleine weibliche Figur unter ihm identifiziert Solberg als Beata Simona, »che nel 1333 fondò un convento agostiniano nella sua proprietà di San Gimignano«. <sup>190</sup> Sie trägt ein schwarzes Gewand und kniet in Gebetshaltung. Ihr Maßstab und die Positionierung ähneln jenen verschiedener Stifterbilder. Norman verweist auf die Separierung der Figur von den anderen Himmelsbürgern: »She thus apparently represents a person accorde a lesser status than the holy company, and is duly removed from them in terms of space and time.« <sup>191</sup> Ferner sei sie ebenso dem irdischen wie dem himmlischen Raum zugehörig, was durch die Überschneidung des Bildrandes von ihrem Gewand bestärkt werde. Die kompositorische Verbindung von der kleinen weiblichen Figur und dem Bischof hinter ihr erklärt Norman mit der spirituel-

190 Solberg 2009, S. 470.

191 Norman 1995, S. 168.

len Nähe Simonas zu Augustinus, nach dessen Regeln der von Simona gegründete Konvent lebte. Über weitere Bezüge zur Geschichte Simonas identifiziert sie die folgenden Figuren als den heiligen Benedikt, Stephanus und Antonius Eremita.<sup>192</sup> Von der oberen Reihenbildung sind weitere vier Heilige am rechten unteren Bildrand ausgenommen. Sie sind leicht diagonal in die untere Bildecke auslaufend angeordnet, wodurch sie an die architektonischen Gegebenheiten – in diesem Falle an die Arkade – angepasst sind. Links führt Paulus die Gruppe an, die sich geschlossen der Szene im oberen Bildsegment zuwendet. Über der oberen Reihe tritt ein schmaler Streifen des Grundes hervor, welcher in einem dunklen Blau gehalten ist. Darüber sind, in wesentlich offenerer Weise, die Engel platziert, welche musizieren oder die Hände zum Gebet gefaltet oder vor der Brust verschränkt haben. Interessant ist hier die zentrale Figur in Rückenansicht. Alle anderen Figuren sind, frontal oder seitlich, dem Betrachter zugewandt. Die Darstellung dieser Engelsfigur sowie die konkave Anordnung der Reihen des Himmelspersonals sind Wege, dem Fresko eine Tiefenwirkung zu geben. Außerdem wird der Betrachter durch die Rückenfigur in das Geschehen mit eingebunden. Hier wirkt allerdings die hohe Lage des Freskos entgegen, wodurch sich der Betrachter nie auf der gleichen Höhe befinden kann. Taddeo di Bartolo greift somit auf Standard-Komponenten der Komposition der Marienkrönung des Trecento zurück.

Die dargestellten Figuren blicken geschlossen in Richtung des oberen Bildabschnittes, in welchem sich Christus und Maria befinden. In sitzender Position, aber ohne Sitzgelegenheit, schauen sie herunter auf das himmlische Personal. Christus hält in der linken Hand ein geöffnetes Buch, seine rechte ist zum Segensgestus erhoben. Maria neben ihm hat ihre rechte Hand zur linken Seite, zum Herzen hingeführt. Hinter ihnen erscheinen konzentrische Kreise verschiedener Farbabstufungen (Rot- und Blautöne), deren äußerster, fast schwarzer sie umfasst und so eine doch recht präsente, optische Trennung zur Sphäre darunter zur Folge hat. In diesem äußeren Streifen sind Verzierungen zu erkennen. Dies erinnert an die häufige Darstellung von Seraphim oder Cherubim im äußeren Rand einer Mandorla. Allerdings lassen die nur abstrakten Linien hier keine Interpretation dieser Art zu. Das Zentrum der Kreise, welches in einem dunklen Rotton gehalten ist, beinhaltet die Taube des Heiligen Geistes, welche zwischen Christus und Maria, ungefähr auf Höhe ihrer Hälse erscheint. Mann verweist auf die farbliche Verbundenheit der Fresken mit denen des Alten Testaments: Die bunten Kreise des Paradieses greifen den Regenbogen in der Darstellung Noahs wieder auf und betonen so den Präfigurationscharakter sowie die Erfüllung der Heilsversprechungen.<sup>193</sup> Die Struktur der Paradiesdarstellung Taddeo di Bartolos rezipiert

---

192 Ebd.

193 Mann 2002, S. 383.

verschiedene bereits vorgestellte Darstellungen. Zunächst fällt die dreigliedrige Aufteilung der Bildfelder ins Auge, welche ebenfalls eine Besonderheit der Fresken Nardo di Ciones ausmacht (Abb. 1). Die hohe Platzierung der Glorie mitsamt Christus und Maria sowie die Seligen darunter erinnert an das Paradiesfresko im Bargello, in welchem Christus in einer regenbogenfarbigen Mandorla dargestellt ist. In einigen Bildern der Marienkrönung wird ebenfalls der Thron durch eine von Engeln gebildete Glorie ersetzt, unter welcher sich die Heiligen und weitere Engel befinden, wie Niccolò di Buonaccorsos Tafel aus dem Metropolitan Museum of Art, New York, zeigt (Abb. 19).

Im Baptisterium in Siena verwendete Vecchietta eine Taddeos Fresko ganz ähnliche Struktur für das Paradies (Abb. 56). Das Gewölbefresko von 1447–50 gehört zur malerischen Ausstattung des Baus, welcher sich dem *Credo* – hier spe-



**Abbildung 56** Vecchietta, Paradies, Siena, Battistero di San Giovanni, zit. nach Bollati 2009, S. 72

ziell »Credo vitam aeternam« – widmet. Die Komposition ist hier näher zusammengerückt, wodurch die Heiligen und Engel im unteren Teil des Bildfeldes die oben befindliche Glorie überschneiden. Christus und Maria werden von Cherubim getragen, zwischen denen immer wieder ein Blau – handelt es sich hier um eine Wolke? – hervorblitzt. Christus, in Frontalansicht, trägt einen roten Mantel über dem goldenen Gewand und hält in den Händen Zepter und Reichsapfel. Maria, ganz in weiß mit goldener Mantelschnalle, wendet sich ihm leicht zu, ihre Hände sind vor der Brust zum Gebet gefaltet. Der sich hinter ihnen erstreckende Kreis mit blauem Grund wird durch mit Gold gestaltete Lichteffekte strukturiert. Zunächst gehen vom Zentrum goldene Strahlen aus, außerdem umgibt die blaue Fläche zum Rand hin ein gelber Rand, an welchen sich goldene Sprenkel wie Sterne anschließen. Diese Farbkombination wird am äußeren Rand durch die

grünliche Färbung aufgegriffen. Die Heiligen sind kreisförmig um die Erscheinung herum platziert und blicken zu großen Teilen in diese Richtung oder wenden sich einander zu. Zu erkennen sind neben dem heiligen Bernhardin Ansanus, Crescentius, Savinus und Viktor, die Stadtpatrone von Siena.<sup>194</sup> Sie alle stehen auf einem Bodenstreifen grüner Wiese mit Blumen, der gebogen ist. Über diesem folgt ein dunkelblauer Grund, vor welchem sich auch die Glorie befindet. Von der gesamten Versammlung gehen ferner goldene Strahlen aus. So verwendet Vecchietta in Grundzügen die Komposition Taddeo di Bartolos, ergänzt aber die Darstellung einer Blumenwiese und verweist so auf den Paradiesgarten, welcher am Ende der Zeit wiedererlangt wird.

Auch das *Paradies* von Giovanni da Modena in San Petronio in Bologna zeichnet sich durch klare, geradezu strenge Strukturen aus, wenn auch hier wiederum in anderer Ausformulierung. Die Fresken befinden sich an der Nordwand der Cappella Bolognini oder auch Cappella dei Re Magi<sup>195</sup> der Kirche und werden auf 1411–1412 datiert.<sup>196</sup> Besonders ungewöhnlich ist hier die vertikale Anordnung der einzelnen Bildkompartimente, welche der hohen, jedoch schmalen Wandfläche geschuldet ist. Diese war vom Stifter Bolognini 1408 testamentarisch für die Darstellung von Paradies und Hölle festgelegt worden, dessen strikte Anweisungen bezüglich der Freskenausstattung, so Kloten, für die Zeit untypisch seien.<sup>197</sup> Das gesamte Wandbild ist in drei Teile gegliedert, wobei die Krönung Mariens die obere Sektion ausfüllt, gefolgt vom Paradies. Darunter eröffnet sich dem Betrachter ein Höllenszenario, in dessen Zentrum Luzifer gerade einen Menschen verschlingt. Die ungewöhnlich erscheinende Kombination der Höllendarstellung mit der Krönung Mariens sieht Leist als Rezeption französischer Illustrationen für Gebetsbücher, die diese beiden Themen häufig zusammen darstellten.<sup>198</sup> Ferner führt sie an, dass vom Auftraggeber nur die kombinierte Darstellung von Himmel und Hölle an jener Wand gefordert war. Dieser habe sich aufgrund seines zweiten Wohnsitzes in Florenz für seine Kapellenausstattung mit großer Wahrscheinlichkeit von Nardo di Cionos Fresken der Strozzi-Kapelle inspirieren lassen.<sup>199</sup>

Der untere Teil der Himmelsdarstellung wird hier durch diagonal zum Zentrum fluchtende Bankreihen dominiert, auf denen die Heiligen Platz genommen haben (Abb. 57). Die Sitzordnung folgt hierbei einer Hierarchie der Figuren, die

194 Caciorgna 2013, S. 173.

195 Bartolomeo Bolognini setzte im Testament von 1408 die Ausstattung für seine Grabkapelle fest. Geweiht ist die Kapelle den heiligen drei Königen; vgl. hierzu z. B. Filippini 1916.

196 Ausst.kat. Bologna 2014/15.

197 Kloten 2005, S. 359.

198 Leist 2005, S. 4.

199 Ebd., S. 3.





**Abbildung 57** Giovanni da Modena, Himmel und Hölle, Bologna, San Petronio (Cappella Bolognini), zit. nach Sbrilli 2012, S. 110

mit der Entfernung zur Bildmitte abnimmt und jeweils für beide Seiten identisch ist. In der ersten Reihe sind die Patriarchen anhand ihrer Kreuzstolen und Bücher zu erkennen. Die jeweils ersten Figuren stellen links Abraham mit erretteten Seelen im Schoß und auf der rechten Seite Isaak dar.<sup>200</sup> Dahinter folgen die Reihe der Propheten, unter anderem Johannes der Täufer, Jonas und Elias, die Spruchbänder halten, sowie daran anschließend die Apostel. Die Märtyrer und schließlich »la massa indistina dei beati«<sup>201</sup> schließen die Versammlung zum äußeren Rand ab. Ähnlich der Darstellung in der Cappella della Maddalena sind hier beinahe ausschließlich männliche Heilige gezeigt. Dies gilt insbesondere für die vorderen Reihen. In den äußersten haben schließlich auch die Jungfrauen und Nonnen Platz genommen. Für Kloten spiegeln sich in der Positionierung der Figuren »ihre historische Verbundenheit und religiöse Leistung« wider, welche die Grundlage der hierarchischen Gliederung des göttlichen Hofstaates liefern, der als Urbild der

200 Massaccesi 2014/15, S. 95.

201 Ebd., S. 95.

Kurie fungiert.<sup>202</sup> Diese Verbindung von göttlicher und irdischer kirchlicher Ordnung findet sich unter anderem bei Dionysius Areopagita. Somit wird in San Petronio ein Grundthema der Himmelsvorstellung besonders stark betont.

Die Komposition rezipiert ferner räumliche Strukturen der Ratsversammlung oder der Studiensituation, wie sie in Bologna im universitären Leben zum Alltag gehörte.<sup>203</sup> Seit den 70er Jahren des 13. Jahrhunderts fanden sich Darstellungen dieser Thematik an den Gräbern der Gelehrten in Bologna wieder, in welchen sie sich der Öffentlichkeit als gefeierte *dottori* präsentierten.<sup>204</sup> Das Grabmal des Bonandrea de' Bonandrei von 1333 liefert ein Beispiel für diese Darstellungstradition. In der Mitte, frontal zum Betrachter platziert, befindet sich der Gelehrte, zu den Seiten finden sich die Schüler auf den Bankreihen (Abb. 58). Die Verbindung einer



Abbildung 58 Bottega di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, Grabmal des Bonandrea de' Bonandrei, Bologna, Pinacoteca Nazionale, zit. nach Grandi 1982, S. 270

Studiosituation mit einem christlichen Thema findet sich in der Predella der Madonnen tafel »Francescos«<sup>205</sup> von 1391 in der Galleria dell'Accademia in Florenz (Abb. 59). Hier ist es Christus, der, zentral platziert auf einem verzierten Holzstuhl, eine Vorlesung für die anwesenden neun Männer in weltlicher Kleidung zu halten scheint. Um sein Haupt erscheint ein großer verzierter Nimbus, der über den Stuhl hinausragt. Die Predella wird von zwei heraldischen Löwen flankiert. Die Bankreihen sind in ähnlicher Perspektive wie in Bologna zur Mitte orientiert angeordnet. Die acht sitzenden Anwesenden haben vor sich Pergamentrollen ausgebreitet, auf welchen sie ihre Notizen machen. Auf dem Papier der ersten Figur links außen ist die Bildsignatur zu lesen sowie rechts ein weiterer Verweis auf das Entstehungsjahr 1391. Ein weiterer Mann steht am rechten Bildrand, in sei-

202 Kloten 1986, S. 63.

203 Pini 2011, S. 107.

204 Grandi 1982, S. 53.

205 Aktiv in der Toskana zw. 1380 und 1400, in: Boskovits/Parenti 2010, S. 30.

**Abbildung 59** Francesco, Madonna mit Kind (Detail Predella), Florenz, Galleria dell'Accademia, zit. nach Boskovits/Parenti 2010, S. 181



nen Händen hält er ein großes Buch. Die Szene wurde in der Forschung verschieden interpretiert. Die erste Version liefert Eve Borsook, die in der Szene eine von Christus abgehaltene Sitzung der Signoria, bestehend aus den acht Priori sowie dem *gonfaloniere di giustizia* sieht. Ein weiteres Argument liefere die Priortätigkeit des Malers im Entstehungsjahr der Tafel.<sup>206</sup> Borsook bemerkt aber auch, dass es sich hier nicht um eine Neuerfindung des Malers handle, sondern dieser die gängige Darstellungsform für Anwälte sowie Studenten des Rechts rezipiere.<sup>207</sup> In der Folge wurde die Darstellung als ein altes *studio fiorentino* identifiziert, in welchem sich gerade eine *disputatio* ereigne.<sup>208</sup> Demzufolge würde hier ein wichtiges Thema der Universitätskultur rezipiert, in dem Christus als einzig wahrer *maestro* erscheint, der die wahrhaftige Weisheit unterrichten kann. Die Darstellungen von Christus im Tempel inmitten der Lehrer und Seminarsituationen aus der Universität stehen in diesem Falle, wie Frova betont, in Wechselwirkung zueinander.<sup>209</sup> Die Darstellung des heiligen Nikolaus von Bari, welcher unter anderem Schutzpatron der Schüler ist, zur Rechten Mariens in der Haupttafel, liefert zudem ein stützendes Argument für diese These.

Ausgehend von dieser Tradition der Universitäts- oder auch Gelehrtenikonographie ist nun wieder an Giovanni da Modenas Fresko zu denken: Die Bankreihen verbinden hier die Darstellung des jenseitigen Himmels mit einer vertrauten Situation des universitären Alltages in Bologna. Dieser Verweis auf das unmittelbare Umfeld des zeitgenössischen Betrachters stellt eine Verbindung zu Dies- und Jenseits her. Die Heiligen erscheinen hier als Studierende des wahren Glaubens, die sich durch Kenntnis desselben ihren Platz im Himmel verdient haben. Somit sind sie nicht nur Gelehrte respektive Schüler des wahren Glaubens, sondern eben auch des Rechts. Die himmlische Gemeinschaft steht somit trotz räumlicher Distanz zur Darstellung Christi als Richter im Eingangsbogen in allgemeiner Ver-

206 Borsook 1968, S. 60.

207 Ebd., S. 61.

208 Boskovits/Parenti 2010, S. 31f

209 Frova 1993, S. 150.

bindung zur Gerichtsszene. Zudem wird die Gesetzmäßigkeit der göttlichen Ordnung, nicht nur im hierarchisch geordneten Himmel, unterstrichen.

Mittig vor den beiden ersten Bankreihen schwebt der Erzengel Michael mit seinem Schwert und der Waage in der Hand zwischen den beiden Kompartimenten von Himmel und Hölle. Hinter ihm befindet sich eine weiße Scheibe, welche durch radial vom Zentrum ausstrahlende Linien gegliedert ist. Außerdem sind die Reste eines Feuerstroms zu erkennen, welcher von der Mandorla im oberen Register ausgeht. Der Erzengel befindet sich zum größten Teil innerhalb des Himmels, nur seine Füße ragen in die Höllenzzone herab. Zu seiner Linken versucht ein Teufel die Waagschale mit einem Stab zu beeinflussen. Erstaunlich ist hier der direkte Übergang vom Himmel zur Hölle, welcher der Vorstellung einer ›Pufferzone‹ zwischen den beiden Regionen keine Beachtung schenkt. Zudem ist schwer erkennbar, wodurch der Erzengel an seinem Platz verweilen kann. Der Blick auf die Bankreihen und den Boden suggeriert eine Aufsicht, die nicht zur Platzierung der weißen Scheibe und der Figur passt. Die Beschaffenheit des Bodens muss an dieser Stelle genauer betrachtet werden: Entgegen anderer Himmelsszenen, in welchen der Boden meist als einfach gehaltene, oft bräunliche bloße Standfläche für das himmlische Personal dargestellt wird, taucht er hier als grüne Rasenfläche mit floralen Elementen auf. Somit findet in dieser streng geordneten, höfischen Himmelsstruktur dennoch ein Verweis auf den irdischen Paradiesgarten seinen Platz, der den Betrachter wieder näher ans Geschehen rückt. Führt man sich nämlich die dargestellten Himmelsbewohner vor Augen, so fehlt die sonst auftauchende Fraktion der zeitgenössischen Seligen. Diese liefert in anderen Paradiesbildern dem Betrachter eine Identifikationsmöglichkeit und somit die Hoffnung auf eine zukünftige Teilhabe an dieser Versammlung. In der Strozzi-Kapelle erfolgt dies durch die besonders individualisierte Darstellung der Personen und in der Cappella della Maddalena verweisen die trecentesken Bürger auf die mögliche Aufnahme von frommen Laien in den Himmel.

Die Bankreihen weisen in ihrer Fluchtung auf die Krönungsszene hin, die sich über der Heiligenversammlung abspielt (Abb. 60). Maria wird, umgeben von einer regenbogenfarbenen Mandorla, gerade von der Trinität zur Himmelskönigin gekrönt. Ihre Arme sind vor der Brust verschränkt, ihr Blick wendet sich dem Betrachter zu. Von allen Figuren innerhalb der Mandorla sowie von dieser selbst gehen Strahlen aus. Der äußere Rand der Mandorla besteht aus Seraphim. Zudem erscheint er geradezu transparent, indem die dahintergelegenen Fahnen zu erkennen sind.<sup>210</sup> Die Strahlkraft der Mandorla wird im Bild in zweifacher Hinsicht verdeutlicht: Zum einen durch die goldenen Strahlen, die als Striche dargestellt vom

---

210 Leist 2005, S. 12.



**Abbildung 60** Giovanni da Modena, Himmel und Hölle (Detail Marienkrönung), Bologna, San Petronio (Cappella Bolognini), zit. nach Degli Esposito 2017, S. 69

Zentrum ausgehen, zum andern durch den Schimmer des roten Lichtes, der die beiden mittleren Bankreihen der Heiligen bis beinahe ganz zum Vordergrund erfasst und sich auch deutlich auf deren Bodenfläche abzeichnet. Um die Szene herum sind konzentrisch die verschiedenen Engelschöre angeordnet, die durch zuvor erwähnte Fahnen mit dem Anfangsbuchstaben des Ordens zu benennen sind und sich nach dem Schema Gregors des Großen orientieren.<sup>211</sup> Dies wird im unteren Teil des Bildes wieder aufgegriffen, indem auch die Sünder in der Hölle mit Beschriftungen versehen sind. Einige der Engel halten Bücher in den Händen, andere wiederum Miniaturthronen. Christus und Maria haben keine direkt erkennbaren Sitzgelegenheiten. Ilka Klotten verweist auf die Draperie des Mantels Christi: Der Umhang sei wie über eine Armlehne gelegt und ließe somit einen Thron erahnen.<sup>212</sup> Dieser wäre dann aber recht einfach gehalten, da hinter den beiden keine auffällige Thronrückwand oder ein Ehrentuch zu erkennen ist, wie es in anderen Darstellungen der Marienkrönung üblich ist. Vielmehr könnte es sich um

211 Massaccesi 2014/15, S. 95.

212 Klotten 1986, S. 61.

eine einfachere Sitzgelegenheit handeln oder sie fehlt gänzlich, wie im Falle von Guarientos *Marienkronung* in Pasadena (Abb. 42).

Wider Erwarten vervollständigt in der Cappella Bolognini keine Gerichtsszene das Freskenensemble. Lediglich eine kleine Darstellung Christi in der Innenseite der Eingangswand verweist auf den Gerichtsakt. Er wird hier aber nicht als Richter gezeigt, sondern betont durch die Präsentation seiner Stigmata den Gedanken der Erlösung. Deutlicher verweisen die ihn flankierenden Engel, die die Posaunen blasen, sowie eine Darstellung der Auferstehung der Toten auf das Ereignis.

Eine direkte zeitgenössische Rezeption der Fresken Giovanni da Modenas liefert die Tafel Giovanni di Niccolò Bellinis von 1430–40, welche Himmel und Hölle grundsätzlich kopiert, aber auch geringfügig verändert (Abb. 61). Pini vermutet hinter der Kopie einen Auftrag für den Privatgebrauch, Medica verortet ihren frü-



Abbildung 61 Giovanni di Niccolò Bellini, Himmel und Hölle, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura

heren Aufstellungsort in der »Camera Antiquaria dell’Istituto delle Scienze«<sup>213</sup>. Das Tafelbild behält die Grundstruktur des Freskos bei, allerdings nimmt die Himmelszone hier im Verhältnis mehr Raum ein. Zudem wirkt es, allein durch die tonale Farbauswahl, reduzierter. Während in San Petronio die Farbauswahl sowohl in Anbetracht der Unterscheidung der beiden Jenseitsreiche, als auch innerhalb derselben, sehr differenziert ist, sind es bei der Kopie Rot- und Brauntöne, die kombiniert mit Schwarz, deutlich ins Auge stechen. Die Standfläche der himmlischen Bankreihen bildet hier zudem kein mit Blumen bedeckter Rasen, sondern lediglich ein feines Wolkenband auf dem schwarzen Hintergrund. Dies ist in Anbetracht des dargestellten Themas allerdings wesentlich konsequenter als Giovanni da Modenas Lösung. Giovanni di Niccolò Bellini verwendet hier die Wolke als einführendes Element in die himmlische Zone. Dies entspricht der Funktion der Wolkendarstellungen als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits beziehungsweise irdisch und göttlich.<sup>214</sup> Der obere Teil mit der Marienkrönung ist schlichter gehalten als in San Petronio. Die Mandorla wird in der Tafel nur durch die Seraphim gebildet, ihr Untergrund ist wie im restlichen Bild bloß schwarz. Auch die Wiedergabe der besonderen Leuchtkraft wird beinahe gänzlich ausgelassen. Zwar führt ein roter Strahl nach unten Richtung Bildmitte und zum Erzengel Michael, doch erscheint dieser nicht als glanzvolles Licht, sondern vielmehr als Feuerstrom, welcher bis in die Hölle hinabreicht und so wesentlich stärker an Giotto’s *Jüngstes Gericht* in der Scrovegni-Kapelle erinnert. Hier führt dieser Strom von der Richtergestalt Christi in die unten rechts befindliche Hölle hinab, in ihm lassen sich mitgerissene verlorene Seelen erkennen. Giovanni di Niccolò Bellini liefert durch diesen Feuerstrom dem Erzengel allerdings eine Art Sitzgelegenheit, welche in San Petronio vergeblich zu suchen ist. Auch die Wolken eignen sich wesentlich besser dafür als der grüne Untergrund, dessen Verortung im Raum und seine Relation zu Michael kaum zu durchblicken ist. Die Darstellung der himmlischen Zone in direktem Anschluss zur Hölle findet sich recht selten. Im Kontext von Gerichtsbildern sind die beiden Sektionen meist durch die Szene des Richterspruchs voneinander getrennt. Im Beispiel von Giovanni da Modena und in der Kopie Giovanni di Niccolò Bellinis wird nur indirekt auf den Gerichtsakt durch die Darstellung Michaels sowie in San Petronio außerdem durch Christus als Richter im Eingangsbogen verwiesen.

In der Kirche San Fiorenzo in Bastia Mondovì im Piemont sind die beiden Jenseitsreiche ebenfalls angrenzend zueinander dargestellt (Abb. 62). Hier ist die Anordnung jedoch nicht horizontal, sondern vertikal. Die Fresken sind durch eine

---

213 Pini 2011, S. 112. Medica 2004, S. 187.

214 Eine Thematisierung dieser Funktion der Wolke in den Himmelsbildern folgt im Kapitel 4.2.



**Abbildung 62** unbekannt, Paradies, Bastia Mondovì, San Fiorenzo, zit. nach Griseri/Raineri 2004, S. 66

Inschrift auf 1472 datiert.<sup>215</sup> Vor der Stadtmauer des Himmlischen Jerusalems werden die Taten der *Misericordia* präsentiert, welche die »vera via al Paradiso«<sup>216</sup> illustrieren. Diese gipfeln an der rechten Bildseite in der Auferstehung der Toten, denen ein Engel aus ihren Gräbern hilft. Die Darstellung der Hölle schließt zur rechten Seite des Bildes an. Getrennt werden die beiden Bildfelder durch einen Turm in der Mitte, neben welchem sich der Erzengel Michael befindet. Auch hier treffen Himmel und Hölle unvermindert aufeinander, wobei der Turm als Begrenzung überzeugender erscheint als die bloße Kante der himmlischen Bodenfläche bei Giovanni da Modena. Trotzdem nimmt Michael in beiden Versionen die Mittlerfigur zwischen den beiden Zonen ein, in San Fiorenzo jedoch aktiver, indem er am Turm die Auferstandenen in Empfang nimmt. Maria wird inmitten der Stadtmauer von Gottvater und Christus gekrönt. Sie kniet in Richtung Betrachter vor den beiden und hat die Hände vor der Brust verschränkt. Hinter der Krönungsgruppe erscheinen Seraphim und Cherubim sowie rings um das Geschehen verschiedene musizierende Engel. Zu beiden Seiten sind jeweils drei Figurenreihen angeordnet. Links befinden sich, von oben nach unten, »i santi guerrieri e i primi martiri«, »i santi religiosi« sowie ein Teil der Apostel. Auf der rechten Seite beginnt die erste Reihe mit den Märtyrer-Jungfrauen, gefolgt von den »santi più

<sup>215</sup> Antonioletti Boratto 2004, S. 42.

<sup>216</sup> Raineri 2004, S. 42.



famosi« und schließlich weiteren Aposteln.<sup>217</sup> Die zentrale Krönungsgruppe mit- samt den Engeln steht auf einem Grund, dessen Material durch die Wiedergabe der Maserung klar als Holz zu bestimmen ist. Diese schlichte Ausstattung über- rascht zunächst, da auch kein Thron zu erkennen ist, auf welchem Gottvater und Christus sitzen. Zwar gibt es sowohl im Trecento als auch im Quattrocento Ma- rienkrönungsbilder, welche ebenfalls auf einen pompösen Thron verzichten, doch wird dort in Form eines besonders verzierten Ehrentuches der Umgebung ein er- habener Charakter eingefloßt. Griseri verweist auf die Anpassung der Malerei an die lokalen Gegebenheiten einer klassischen ländlichen Umgebung, durch wel- che sich diese Aspekte erklären ließen.<sup>218</sup> Dem Volk wird hier eine himmlische Szene präsentiert, die näher an ihrem Leben orientiert ist als an einem höfischen Prunksaal. Die weiteren Bildfelder zeigen die Passion Christi und fungieren so im Sinne einer *Bibbia dei poveri* zur Unterrichtung der Laienbevölkerung. Dar- überhinaus zeigt sich in San Fiorenzo, dass sich die Darstellung deutlich von an- deren zeitgenössischen Bildwerken unterscheidet. Bei einer Datierung von 1472 würde man – zieht man die Malerei der Zeit aus dem zentralitalienischen Raum zum Vergleich heran – andere, modernere Gestaltungsmittel erwarten. Der Him- mel Giovanni da Modenas zeigt bereits in der ersten Dekade des 15. Jahrhunderts, beispielsweise durch die nach hinten fluchtenden Bankreihen, eine deutlichere Auseinandersetzung mit Perspektive und Bildillusion (Abb. 57). Das Piemonteser Fresko steht der Tradition der Trecentomalerei oder Tendenzen außerhalb Ita- liens wesentlich näher. Die Holztribüne steht auf einem dunklen Untergrund, auf welchem vier musizierende Engel knien. Auf der beinahe schwarzen Fläche sind weiße Farbflächen zu erkennen sowie oberhalb des Mauerabschlusses weitere flo- ral anmutende Verzierungen. Der Bereich hinter der Mauer wird somit zum Pa- radiesgarten stilisiert, in welchem sich die himmlische Gesellschaft aufhält. Hier- bei wird nicht nur eine Analogie zum Garten Eden hergestellt, sondern auch zur Gartensymbolik in Bezug auf Maria und deren Jungfräulichkeit. Der *hortus con- clusus* bildet eine wichtige Bildform der Marienverehrung und leitet sich aus dem Hohelied 4, 12 ab.<sup>219</sup>

In der nordalpinen Malerei war das ›Paradiesgärtlein‹ ein beliebtes Motiv.<sup>220</sup> Gerade Oberitalien stand bereits um 1400 in regem Austausch mit dem Norden und adaptierte diese Motivik, wie das *Paradiesgärtlein* von Stefano da Zevio um

---

217 Ebd.

218 Griseri 2004, S. 12.

219 »Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus.«.

220 Auf das *Paradiesgärtlein* (um 1410/20) aus dem Städel Museum in Frankfurt am Main ist hier stellvertretend für jene Bildtradition verwiesen.

1400 aus dem Museo di Castelvecchio in Verona zeigt (Abb. 63).<sup>221</sup> Die Szene ist hier allerdings auf Goldgrund dargestellt, der mit der Flora dennoch korrespondiert. Dies wird besonders durch die Rosenhecke deutlich, die sich um ein goldenes Spalier rankt, welches den Garten umgibt, aber zum Betrachter hin geöffnet



**Abbildung 63** Stefano de Zevio, Paradiesgärtlein, Verona, Museo di Castelvecchio, zit. nach König 2007, S. 47

bleibt. Die Wandmalerei in San Fiorenzo, mehrere Jahrzehnte später, adaptiert die Vorstellung des paradiesischen Gartens, der allerdings von einer steinernen Mauer umgeben ist, welche nur durch frommes Verhalten im diesseitigen Leben nach dem Gerichtsakt schließlich überwunden werden kann. In Bezug auf die Raumdarstellung sind folgende Punkte auffällig: Anders als bei den vorangegangenen Beispielen tritt hier die eben erwähnte Stadtmauer ins Bild, welche den himmlischen Raum von der vorgelagerten Darstellung abgrenzt. Allerdings bilden die Szenen im Vordergrund die Verbindung zum Raum im Hintergrund, da

<sup>221</sup> König 2007, S. 46.

sie dem Betrachter eine Zugangsmöglichkeit offenbaren. Durch die Stadtarchitektur erhält die gesamte Darstellung eine völlig andere räumliche Struktur als es beispielsweise bei Nardo di Cione der Fall ist. Hierbei muss aber auch auf den zeitlichen Sprung von gut 100 Jahren verwiesen werden. Deutlich zeigt sich hier die langanhaltenden Einflüsse der Internationalen Gotik aus Frankreich und der Schweiz, die zeitgenössische Strömungen aus Zentralitalien zu überlagern scheinen.<sup>222</sup> Aufgrund der geographischen Lage der Provinz und die politischen Zusammenhänge der heute durch verschiedene Ländergrenzen getrennten Alpenregion erscheint dies nicht verwunderlich. Die Alpenregion wurde von verschiedenen Mächten durchtrennt, wobei Piemont zum Herzogtum des Haus Savoyen gehörte. Erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento machten sich die Tendenzen der Renaissance im Piemont bemerkbar und zeigen ab den 1470er einen engen Austausch mit Bologna und Ferrara.<sup>223</sup> Besonders deutlich wird der Unterschied zu den zentralitalienischen Entwicklungen und deren Chronologie im Vergleich der Darstellung aus Bastia Mondovì mit der bereits einige Jahre zuvor entstandenen *Marienkronung* Filippo Lippis in Spoleto (Abb. 47). Das dort inszenierte Spiel von Verschleierung und illusionistischen Momenten steht im starken Kontrast zur Flächigkeit und fehlenden, kongruenten Perspektivkonstruktion in der Piemonteser Kirche. Trotz Unterschiede in der Gestaltung werden auch hier die gleichen, unterscheidbaren Darstellungsmodi des Himmels verwendet: Die hierarchische Figurenordnung sowie die Architekturdarstellung. Diese erfolgt in diesem Beispiel als offensichtliche Rezeption des Himmlischen Jerusalems, indem der Himmel inmitten einer Stadtmauer platziert wird. Darüberhinaus wird das Jenseits hier als Paradiesgarten inszeniert und ferner für den Triumph Mariens im Sinne eines *hortus conclusus* funktionalisiert.

Ein ebenfalls besonders klares und hierarchisiertes Schema der Anordnung der himmlischen Heerscharen, allerdings in wesentlich kleinerem Maßstab, findet sich bei Fra Angelicos *Triumph Christi im Himmel*. Die Ordnung wird hier neben malerischer auch in schriftlicher Form verfestigt: Neben einer individualisierten Gestaltung verweisen sogar Beschriftungen der Figuren auf ihre jeweilige Identität. Die Darstellung ist Inhalt einer Predella, welche 1421–22 für das Madonnenbild des Hauptaltares der Kirche von San Domenico in Fiesole entstand und sich heute in der National Gallery in London befindet. Entgegen der Haupttafel, welche 1501 von Lorenzo Credi überarbeitet und mit einer Landschaft im Hintergrund versehen wurde, ist die Predella in ihrem ursprünglichen Zustand verblieben.<sup>224</sup> Somit bildet sie eines der wenigen Beispiele einer Seligenversammlung in

---

222 Zur Kunst im Piemont vgl. z. B. Mallè 1961.

223 Baiocco 2006, S. 442.

224 Strehlke 2019b, S. 117 f.

der Tafelmalerei. Wie auch schon in der Cappella della Maddalena erscheint hier nur Christus im Zentrum des Bildes, umgeben vom himmlischen Hof (Abb. 64). Er ist in eine weiße Toga gehüllt, deren Fall die Seitenwunde offenlegt. In der linken Hand trägt er eine Kreuzflagge und die rechte ist zum Segensgestus erhoben. Sein Auftreten rezipiert somit deutlich die Bildtradition der Auferstehung,<sup>225</sup> wodurch



Abbildung 64 Fra Angelico, Christus am himmlischen Hof (Mitteltafel), London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Madrid 2018, S. 121

die Darstellung als Ankunft Christi im Himmel verstanden werden kann. Dies unterscheidet sich deutlich von den bisherigen Beispielen, in welchen Christus thronend im Himmel mit Maria dargestellt ist und ein Ankunftsmoment lediglich in Bezug auf die Gottesmutter thematisiert wird. Seine Wundmale sind hier nicht in Rot, sondern in Gold dargestellt. Christus scheint dem Betrachter entgegen zu schweben, wobei ihm eine kleine Wolke geradezu als Transportmittel auf dem goldenen Grund dient. Der hinter ihm erscheinende Goldgrund ist mit Einritzungen bearbeitet, die eine Lichtquelle hinter seiner Figur andeuten. Insbesondere zu den Seiten hat Angelico verhältnismäßig viel freie Fläche belassen. Dies führt dazu, dass der sichtbare Goldgrund und die eingeritzten Strahlen wie eine Mandorla erscheinen. Daneben steigen, wie auch bei Nardo und dem Paradies der Giotto-Werkstatt, die Reihen der Engel auf. Sie alle wenden sich der Mitte zu und spielen teilweise auf Musikinstrumenten. Die oberste Reihe auf der linken Seite zeigt die Seraphim, wohingegen auf der rechten Seite die Cherubim angeordnet sind. Der erste von ihnen hält einen Kranz in der Hand, welcher er in Richtung

225 z. B. Ugolino di Nerio *Auferstehung Christi* (Predella des Polyptychons vom Hochaltar S. Croce in Florenz) 1325/26, London National Gallery oder auch Jacopo di Cione *Auferstehung* (Oberer Teil des San Pier Maggiore Altarbildes) London National Gallery.

Christus hebt und so eine Krönung andeutet. Auf den Köpfen der Engel erkennt man rote Flammenzungen, welche auf die Entfaltung durch den Heiligen Geist verweisen. In der unteren Reihe blasen mittig platziert einige Engel Posaunen, direkt unter Christus haben zwei Engel mit portablen kleinen Orgeln Platz gefunden. Strehlke verweist auf die enge Verbundenheit mit den Engeln im Vordergrund der *Marienkronung* von Angelicos potenziellen Lehrer Lorenzo Monaco in den Uffizien (Abb. 39).<sup>226</sup> Ein nicht weiter differenzierter blauer Grund erscheint unterhalb der Engelsriege. Mit ihrer leicht konvexen Wölbung ruft die Fläche Assoziationen mit Darstellungen der Himmelsschalen hervor. In der oben erwähnten *Marienkronung* Lorenzo Monacos ist ebenfalls solch eine angedeutete äußere blaue Himmelsschale in Verbindung mit einem dahinter befindlichen Goldgrund zu sehen. Hier sind allerdings als Verweis auf die verschiedenen Sphären zwischen sichtbarem und göttlichem Himmel mehrere blaue Bögen unterschieden, die mit Sternen besetzt sind. Bei Angelicos *Triumph Christi im Himmel* finden sich keine solchen Differenzierungen, wobei die gleiche Assoziation hervorgerufen wird. Bezieht man die Positionierung der Engel auf und somit über diesem blauen Grund bezieht sich Angelico wiederum wiederum stärker um auf die räumlichen Verhältnisse von irdischem, blauem Himmel und der darüber befindlichen göttlichen Himmelskugel, die in Gold getaucht wird. Gentile da Fabriano platziert in seiner *Marienkronung* aus der Pinacoteca di Brera in Mailand die Engel ebenfalls auf einem gebogenen Untergrund, welcher sich hier über den gestirnten Himmel spannt (Abb. 43). Neben der stärkeren Wölbung tritt die als Kassetten gestaltete Oberfläche als deutlicher Unterschied hervor. Beide Maler verdeutlichen allerdings in dieser Form das Verhältnis der beiden Sphären zueinander und beziehen somit das zeitgenössisch-gültige Schema des Kosmos in ihre Darstellung mit ein. Auffällig ist zudem die detaillierte und individualistische Gestaltung der Engelsfiguren. Fast jede von ihnen ist anders gekleidet – mit Ausnahme der Cherubim und Seraphim in der oberen Reihe, deren blaue und rote Gewänder sie als Mitglieder ihrer Engelsränge auszeichnen. Gordon verweist auf die Figur des Erzengels Michael, welcher als einziger nicht musizierend oder tanzend, sondern in Rüstung und mit Schwert dargestellt ist.<sup>227</sup> Bei der Gestaltung der Himmelsboten und auch Christi selbst wird Angelicos Darstellung also wesentlich deutlicher als im Umgang mit der himmlischen Umgebung. Diese wird nur durch zwei farbige Flächen definiert und orientiert sich somit stark an den Trecento Marienkronungen, deren grundsätzliche Struktur aus eben solchen zwei Grundflächen (Hintergrund, Bodenfläche) besteht.

---

226 Strehlke 2019, S. 123.

227 Gordon 2003, S. 3.



**Abbildung 65** Fra Angelico, Christus am himmlischen Hof (innere Seitentafeln), London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Madrid 2018, S. 120 f

Diese Mitteltafel wird von jeweils zwei weiteren Tafeln unterschiedlicher Breite flankiert, auf welchen Heilige dargestellt sind. Auffällig ist die deutliche Trennung der Engel und Seligen durch die Positionierung auf unterschiedlichen Bildtafeln. Sogar Maria ist in diesem Falle nicht in direkter Nähe zu Christus, sondern am rechten Rand der linken Tafel zu finden (Abb. 65). Hinter ihr folgen drei Reihen mit Aposteln und Heiligen, denen sich weitere Gruppen von »confessors, hermits and members of various religious orders«<sup>228</sup> anschließen. Unter ihnen befinden sich auch die drei Ordensgründer Dominikus, Franziskus und Benedikt.

<sup>228</sup> Ebd., S. 4.

Auf der rechten Seite schließen die Vorgänger Christi sowie Propheten, männliche Märtyrer und weibliche Heilige an. Die beiden äußeren, kleineren Tafeln zeigen männliche und weibliche Dominikanerheilige, die durch Beschriftung zu identifizieren sind (Abb. 66). Ferner sind sie durch die detailgenaue Darstellung ihrer Kleidung ihrem jeweiligen Rang innerhalb des Ordens deutlich zugeordnet.<sup>229</sup> Eine ähnlich exponierte Positionierung von Dominikanerheiligen findet



**Abbildung 66** Fra Angelico, Christus am himmlischen Hof (äußere Seitentafeln), London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Madrid 2018, S. 124 f

sich auf einer Tafel vom Maestro delle Effigi Domenicane in Santa Maria Novella in Florenz, die nach 1336 datiert wird. (Abb. 67)

Für Hood ist diese Tafel Zeugnis der aktiven Erinnerungskultur innerhalb des Dominikanerordens.<sup>230</sup> Die Anordnung der Figuren folgt hier dem klassischen Schema einer Marienkrönung, indem Christus und Maria zentral auf einem Thron mit Ehrentuch platziert sind. Beide tragen Kronen. Maria hat die Hände in Gebetshaltung und neigt sich leicht in Richtung Christi. Dieser hält neben einem Zepter eine Kugel in der Hand, auf welcher eine schematische Darstellung der

<sup>229</sup> Strehlke 2019, S. 128.

<sup>230</sup> Hood 1993, S. 69.



**Abbildung 67** Maestro degli Effigi, Maria und Christus mit Dominikanerheiligen, Florenz, Santa Maria Novella, zit. nach Gordon 2010, S. 18

Erde zu erkennen ist. zu erkennen ist. Vor und neben dem Thron befinden sich die seligen Dominikaner, die sich auf fünf Stufen verteilen, auf deren höchster der Thron ruht. Perrig beklagt die gänzlich fehlende Raamtiefe und Lebendigkeit der Tafel, welche in der *Marienkrönung* Maso di Bancos in Budapest aus dem gleichen Jahrzehnt bereits deutlich zu erkennen seien (Abb. 16). Das Dominikanerbild verfolge einen ganz anderen Anspruch. »Der einzige Zweck dieses Bildes scheint darin bestanden zu haben, den Florentinern ad oculos zu demonstrieren, daß das Jenseits nichts mit einem diesseitigen Raum zu schaffen hat, sondern ein Ort ist, wo heilige Dominikaner die Stelle der Engel einnehmen und als die rechtmäßigen Wächter des göttlichen Thrones auftreten.«<sup>231</sup> Damit spricht Perrig eine Besonderheit der Tafel an: Innerhalb der Marienkrönungsbilder werden die Positionen zu den Seiten meist von Engeln ausgefüllt, welche auf dieser Tafel gänz-

<sup>231</sup> Perrig 1986, S. 14. Als Vorbild sieht Perrig das Altarbild der Apotheose des Thomas von Aquin aus Santa Caterina in Pisa von 1325 und attestiert den Bildern aus dominikanischem Kontext bis ins 15. Jahrhundert hinein fehlenden Naturalismus und Perspektive aufgrund ideologischer Vorbehalte und kontrastiert dies mit den Franziskanern.



lich fehlen. Hier sind es lediglich die Dominikanermönche und -nonnen, welche das himmlische Personal stellen. Jeder von ihnen ist mit verschiedenen Objekten ausgestattet. Einige tragen Bücher in den Händen, einige halten Bischofsstäbe und die letzte Person oben auf der rechten Seite trägt das Modell einer Kirche bei sich. Ferner sind sie durch ihre Namen innerhalb der Nimben deutlich zu benennen. Die Predella des Altarbildes aus San Domenico scheint an diese Darstellungstradition anzuschließen, wobei es deutliche kompositorische Unterschiede gibt. Ferner liefert Angelico ein viel breiteres Spektrum an himmlischen Bewohnern, indem er Engel, Heilige und Selige vereint. Die Tafel in Santa Maria Novella zeigt lediglich 17 Dominikaner, wohingegen in der Tafel Angelicos Christus von insgesamt 293 Heiligenfiguren, die sich über die fünf Tafeln erstrecken, umgeben wird.<sup>232</sup> Dies übersteigt sogar die Anzahl der Seligen auf den großformatigen Wandfresken: In Nardo di Ciones *Paradies* beispielsweise befinden sich 212 Selige. Für Angelicos Predella scheinen beide Darstellungen aus der Dominikanerkirche Inspiration geliefert zu haben. So verbindet er den spezifischen dominikanischen Erinnerungskult mit der universell angelegten Ikonographie der Cappella Strozzi di Mantova und schafft somit eine neue Komposition, die in dieser Form sonst nicht auftaucht. Für Alce ist die Predella mit ihrer reichen Ausstattung an Heiligen eine Verbildlichung der Mönchsgesänge und sozusagen Anleitung für die Messe, sogar für die himmlische: »Indubbiamente la predella era un indeclinabile invito a celebrare con la massima devozione la solenne liturgia prescritta dalla regola e una prefigurazione della liturgia celebrata in paradiso.«<sup>233</sup> An dieser Stelle sei auf Dillian Gordon verwiesen, der die Komposition der Tafel als Resultat eines Briefes Giovanni Dominicis an seine Mutter vermutet. In diesem berichtet der Geistliche vom Dritten Himmel mit seinen unzähligen glückseligen Heiligen und Engeln, die mit einem ewigen Gottesdienst den Gottessohn zelebrieren.<sup>234</sup> Eben dieser Moment des festlichen Eintreffens ist in der Predella Angelicos festgehalten. Ein Bezug auf den Gründer des Klosters in Fiesole innerhalb der Hauptaltarbildes für die Konventskirche scheint durchaus plausibel, insbesondere da Angelico selbst als Mitglied des Ordens bestens unterrichtet war.

Wirkt die Gestaltung der himmlischen Umgebung innerhalb der Tafel zunächst besonders schlicht gehalten, so werden bei genauerer Betrachtung zwei Aspekte deutlich, die Angelicos besonderen Umgang mit dem Goldgrund unterstreichen: Zunächst betrifft dies die Einritzungen um die Figur Christi herum, welche dem Goldgrund eine Tiefe verleihen, die ihm in der Forschung stets abgesprochen

---

232 Alce 1993, S. 70. Für eine detaillierte Auflistung aller Figuren s. Gordon 2003, S. 4–10.

233 Alce 1993, S. 71.

234 Gordon 2003, S. 20.

wurde.<sup>235</sup> Dies findet man in Fra Angelicos *Marienkronung* in den Uffizien wieder (Abb. 3). Ferner ist die Kreuzesfahne mit einem besonders dicken Farbauftrag versehen, welcher die Abhebung des Objektes von der Bildfläche bewirkt und ihr somit eine besonders plastische Wirkung verleiht. Diese beiden unterschiedlichen Verfahren führen jeweils zu einer Tiefenillusion, die anders in diesem Falle gar nicht möglich wäre. Dies begründet sich vor allem durch die fehlende Architektur: So findet sich in Goldtafeln bereits im Trecento in den häufigsten Fällen eine Thronarchitektur, welche zugunsten einer Raumillusion wirkt, wenn auch noch nicht konsequent mathematisch konstruiert.<sup>236</sup>

Ebenfalls eine Himmelsdarstellung kleineren Formates beinhaltet Pacino di Bonaguidas Darstellung des *Lignum Vitae* im oberen Teil im Giebelfeld, die ursprünglich circa 1310–15 für den Klarissenkonvent von Santa Maria di Monticelli in Florenz gefertigt wurde und heute in der Galleria dell'Accademia zu finden ist (Abb. 68).<sup>237</sup> Die himmlische Sphäre stellt hier das Ende des Weges der kontemplativen *compassio* dar, welches über die Verfolgung des *Lignum Vitae*, hier als geradezu »flächige Matrix« wiedergegeben, zu erreichen ist.<sup>238</sup> Für Wood war die Tafel aufgrund ihrer eucharistischen Ikonographie für den Hochaltar des Konventes bestimmt, wogegen Preisinger insbesondere aufgrund der miniaturartigen, auf Nahsicht ausgelegten Ausführung argumentiert und das Bild einem intimeren Kontext innerhalb des Konventes zuordnet.<sup>239</sup>

In streng geordneten Reihen haben die himmlischen Heerscharen Platz genommen und präsentieren sich in Frontalansicht dem Betrachter. Die untere rote Begrenzung der hölzernen Sitzgelegenheiten, die an ein Chorgestühl erinnern, ist mit blauen Einsätzen verziert und von Zinnen bekrönt. Diese trennt den oberen Bildteil vom Lebensbaum darunter. Der Mittelteil der Sitzbänke springt risaltartig nach vorne. Dort haben mehrere Heilige Platz genommen. Hinter ihnen teilen sich die Engel mit ihren zweifarbigen Flügeln die nächsten beiden Ränge mit verschiedenen männlichen und weiblichen Heiligen. Die beiden Heiligen Johannes und Franziskus in der letzten Reihe sind durch ihre erhöhte Position zwischen den Seraphim besonders hervorgehoben. Auf dem daran anschließenden Goldgrund befinden sich hinter der letzten Sitzreihe weitere Engel und Heilige sowie an den Seiten zwei beinahe ganzfigurig gezeigte Heilige und vier Seraphim. Über diesen

---

235 Vgl. hierzu u. a. Beer 1983: Beer formuliert als eine These zum Goldgrund, dass dieser nie als raumhaltiges Bildelement verstanden wurde und daher nur Fläche und auch nicht Hintergrund sein kann.

236 Vgl. hierzu z. B. Maso di Bancos *Marienkronung* in Budapest (Abb. 16).

237 Boskovits/Tartuferi 2003, S. 204.

238 Preisinger 2008, S. 267.

239 Wood 1996, S. 73. Presinger 2014, S. 123.



Abbildung 68 Pacino di Bonaguida, Lignum vitae, Florenz, Galleria dell'Accademia, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi

haben schließlich Christus und Maria auf eher einfach anmutenden Sitzgelegenheiten Platz genommen. Es sind kaum mehr als Holzhocker, die mit einer roten Sitzpolsterung ausgestattet sind. Dies steht im starken Kontrast zu anderen Darstellungen des Triumphes oder der Krönung Mariens aus dem 14. Jahrhundert, in welchen die beiden innerhalb aufwendiger Thronarchitekturen dargestellt sind. Beispielhaft hierfür sind die Marienkrönungsbilder Bernardo Daddis, wie zum Beispiel jenes aus dem Lindenau Museum in Altenburg (Abb. 15).

Der obere und der untere Teil der Tafel Pacinos stehen auf den ersten Blick formal in keiner Verbindung zueinander. Es scheint sich um zwei unabhängige Darstellungen zu handeln, deren Maßstab und Perspektive weit voneinander entfernt sind. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass der rechte obere Zweig des Lebensbaumes in die rechte untere Ecke des Chorgestühls reicht. In einer Öffnung sieht man rötliche Zweige hervortreten, die jenen des Baumes im unteren Bildteil ähneln. Somit wird das Chorgestühl ferner als Stadtmauer inszeniert, welche durch das Tor erreicht werden kann. Die Zinnen, welche sich vor der ersten Figurenreihe befinden, unterstützen diese Assoziation. Sowohl die obere als auch die untere Darstellung unterliegen einem klar strukturierten Schema. Preisinger betont diese exponierte Stellung des letzten Kapitels des *Lignum vitae*, da auf eine Darstellung im Medaillon zugunsten dieser Komposition verzichtet wurde.<sup>240</sup> Neben der Himmelsdarstellung im oberen Bildteil entdeckt man bei genauerer Betrachtung eine Marienkrönung im Medaillon schräg links über dem Kopf des Gekreuzigten. Die Szene wird hier sehr komprimiert gezeigt: Christus bekrönt die Gottesmutter, beide auf einfachen Sitzgelegenheiten, vor ihnen, am unteren Bildrand, sind einige Jungfrauen dem Betrachter in Frontalansicht zugewandt. Die Aufnahme Mariens in den Himmel fungiert nach Wood hier als Sinnbild der mystischen Vereinigung mit Christus.<sup>241</sup>

Ab den 1350er Jahren wurden dem Motiv der Thronenden als Symbolisierung des Paradieses häufig noch Architekturelemente hinzugefügt, die die himmlische Stadt repräsentierten.<sup>242</sup> Für Munk zeigt der obere Teil der Tafel in der Galleria in diesem Sinne das Paradies als Himmlisches Jerusalem »depicted as a fortified city«<sup>243</sup>. Die Bankreihen nur als Stadtkulisse zu identifizieren scheint allerdings nicht ausreichend in diesem Falle. Zwar verweisen das Tor sowie die Zinnen auf das Himmlische Jerusalem, jedoch fehlen prägnantere Elemente wie ein Turm. Das Paradiesfresko in der Kirche San Fiorenzo in Bastia Mondovì hingegen zeigt dieses Motiv zum Beispiel deutlich, indem es die steinerne Mauer ferner mit hohen

240 Ebd., S. 131.

241 Wood 1996, S. 83.

242 Giles 1977, S. 111.

243 Munk 2013, S. 191.

Türmen komplettiert (Abb. 62). Die niedrigen Begrenzungen Pacino di Bonaguidas erinnern allerdings deutlich stärker an die Darstellungen Giovanni da Modenas in San Petronio, in der ein Chorgestuhl rezipiert wird (Abb. 57). Unabhängig von der genauen Identifizierung der Konstruktionen ermöglicht der Aufbau eine strukturierte Positionierung der Himmelsbewohner und präsentiert somit die Ordnung im Himmel.

Um die Präsentation des geordneten Himmels geht es ebenso im *Paradies* im Baptisterium in Padua. Hier nun wieder im Fresko, allerdings nicht als Wandmalerei, sondern Ausmalung der Kuppel des Baus, was wiederum neue kompositorische Determinanten, aber auch Möglichkeiten eröffnet. Die Ausstattung des Baptisteriums durch Giusto de' Menabuoi wurde durch Fina Buzzaccarina, die Ehefrau des Signore von Padua, Francesco il Vecchio di Carrara, beauftragt. Ihr Wunsch war es, das Baptisterium mit dem Mausoleum ihrer Familie zu kombinieren, in welchem sie schließlich nach ihrem Tod 1378 beigesetzt wurde.<sup>244</sup> Datiert werden die Fresken in die zeitliche Nähe ihres Todes, zumeist davor.<sup>245</sup> In der Kuppel des Baptisteriums findet sich eine imposante Heiligenversammlung mit über 200 Figuren, die kaum geordneter sein könnte (Abb. 69). In ihrer konzentrischen Anordnung um den Scheitelpunkt der Kuppel nehmen sie von innen nach außen an Größe zu (ausgenommen die Halbfigur Christi) und reflektieren so die architektonischen Gegebenheiten. Im Tambour der Kuppel sind schließlich 33 Szenen aus dem Alten Testament gezeigt. In ihrem Beitrag zu den Fresken des Baptisteriums im Rahmen der Beschäftigung mit narrativen Strukturen der Wandmalerei bemerkt Jacobs, dass durch die Wiedergabe des Paradieses sowohl Ausgangspunkt als auch Ende des Bildzyklus verbildlicht werden.<sup>246</sup> Somit wird das Kuppelfresko nicht nur durch seine prominente Position Dreh- und Angelpunkt der malerischen Ausstattung.

Die Figurenansammlung lässt sich in drei Teile gliedern. In der Mitte erscheint vor einem Goldgrund Christus in Halbfigur. Seine rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, in der linken hält er die geöffnete Heilige Schrift. Christus ist umgeben von einem Kreis kleiner Engelsfiguren, ebenfalls als Halbfiguren, die in einen roten Ring übergehen. Um diesen sind konzentrisch weitere Farbringe angeordnet, bis schließlich die zweite Sektion, bestehend aus zwei Engelsreihen, anschließt. Bellinati identifiziert diese als die beiden letzten Ränge der Erzengel und Engel.<sup>247</sup> Hinter der oberen Reihe ist noch ein bläulicher Hintergrund zu erkennen, der im Folgenden gänzlich von den Figuren verdeckt wird, welche die ge-

---

244 Bettini 1960, S. 32 f.

245 Vgl. Bettini 1960 oder auch Delaney 1972.

246 Jacobs 2019, S. 216.

247 Bellinati 1989, S. 46.



**Abbildung 69** Giusto de' Menabuoi, Paradies, Padua, Battistero di San Giovanni, zit. nach Poeschke 2003, S. 411

samte Fläche der Kuppel ausfüllen. Die dritte Sektion umfasst drei Reihen an Heiligen. Ganz im Vordergrund und unterhalb Christi erscheint Maria ganzfigurig in einer goldenen Mandorla, welche die weiteren Reihen der Seligen überlagert. Ihre Hände sind erhoben, auf dem Kopf trägt sie bereits die Krone als Himmelskönigin. Um die Mandorla herum knien musizierende Engel. Zu ihren Seiten beginnen die drei Heiligenreihen, welche auf Marmorsitzen platziert sind, deren Armlehnen zwischen den Figuren der ersten Reihe sichtbar werden. Hinter der Mandorla Mariens wird ferner im unteren Bereich ein Marmorsockel sichtbar. Ob die Sitze der Heiligen an diesen direkt anknüpfen ist aufgrund der Überschneidung durch die Figuren nicht ersichtlich. Ebenso unklar ist, ob dieser zu einem Thron gehört, von welchem sich Maria gerade erhoben hat und nun dem Betrachter, umgeben von der Lichterscheinung, entgegenkommt. Abschließend lässt sich ein heller Marmorboden erkennen, welcher die Standfläche der letzten Heiligenreihe bildet. Dieser spingt abwechselnd vor den sitzenden Figuren hervor, wovon jeweils die letzten beiden Figuren vor Maria ausgenommen sind. Somit ist auch die Bodenfläche auf welcher links Johannes der Täufer und rechts Petrus knien exponiert. Die perspektivische Fluchtung der Vorsprünge verleiht der Darstellung eine

Tiefenwirkung, so als würde der dargestellte Raum sich nach oben hin ausdehnen. Die zunächst durch die gestaffelte Figurenansammlung flächig erscheinende Komposition bekommt so eine gänzlich andere räumliche Qualität.

Neben der Darstellung in der Kuppel findet sich in der Altarnische ebenso eine Darstellung des *Himmlichen Jerusalems* der Apokalypse des Johannes (Abb. 70). Hierbei fokussiert sich Giusto de' Menabuoi auf einige Teile der Beschreibung: Die Mauer in Form eines regelmäßigen Vierecks, die 12 offenen Tore der Mauer so-



**Abbildung 70** Giusto de' Menabuoi, Himmliches Jerusalem, Padua, Battistero di San Giovanni, zit. nach Lievore 1994, S. 57



**Abbildung 71** unbekannt, Himmliches Jerusalem, Rom, Santa Maria Maggiore, zit. nach Pirovano 2000, S. 19

wie die Engel als Bewacher dieser, der Thron mit dem Lamm Gottes, welcher hier allerdings über der Stadt schwebt. Die Steine der Mauer sind deutlich zu erkennen, allerdings sind sie hier aus Gold und nicht aus Edelsteinen. Diese Darstellung zeigt die enge Verbundenheit der Fresken mit Mosaikausstattungen. In der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom findet sich im Triumphbogen eine vergleichbare Darstellung. Das Mosaik aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zeigt eine Gruppe Lämmer als Sinnbild der Apostel vor den Toren der Himmlischen Stadt (Abb. 71).<sup>248</sup> Die Mauern der Stadt sind durch das Material bereits aus Steinen zu-

<sup>248</sup> Lomartire 2000, S. 19.

sammengesetzt, deren gelbliche Farbe das Gold darstellen soll. Ferner werden die in der Offenbarung beschriebenen Edelsteine in großem Format wiedergegeben. Durch die Verwendung weißer Mosaiksteine wird ihr funkelnder Glanz in Szene gesetzt. Durch das geöffnete Tor wird der Blick auf eine Säulenreihe freigegeben, deren Perspektive in Kontrast steht zu den restlichen erkennbaren Gebäuden innerhalb der Mauer. Diese sind nur sichtbar, da für den inneren Teil der Darstellung eine Aufsicht gewählt wurde, welcher der vordere Teil nicht folgt. Die einzelnen facettenreichen Gebäude – Rundbauten, Tempelarchitekturen, etc. – sind alle in blau-grünlichen Farbtönen gehalten und sind so deutlich von der Mauer unterschieden. Die Visualisierung des Himmlischen Jerusalems findet sich in dieser Form nicht in der Tafelmalerei. Der Verweis erfolgt hier lediglich über die Metapher der Architektur. Aber auch in der Wandmalerei taucht diese Variante der Himmeldarstellung kaum auf.

Die grundlegende Struktur von Giustos Kuppelfresko erinnert an das Mosaik der Chorkuppel in San Marco in Venedig. Die Ausstattung, welche zu Mitte beziehungsweise Ende des 12. Jahrhunderts datiert wird, zeigt Christus Emmanuel, der von Maria und Propheten umgeben ist (Abb. 72).<sup>249</sup> Wie im Baptisterium erscheint Christus als Halbfigur in einem Kreis, welcher mit einem regenbogenfarbenen Ring abschließt. Statt des Buches hält er hier eine Schriftrolle in der Hand. Hinter ihm ist der blaue Grund mit Sternen verziert. Mit etwas Abstand zum Medailon sind Maria und die Propheten als stehende Ganzfiguren auf einem Goldgrund konzentrisch angeordnet. Im Vergleich zu Giustos figurenreicher Komposition wirkt die Mosaikausstattung San Marcos fast leer. Delayney erkennt in Giustos Fresko ein ähnlich facettenreiches Figurenrepertoire wie in Nardo di Ciones Fresko in Santa Maria Novella. Diesen Florentiner Paradiestypus habe Giusto an die Gegebenheiten des Baptisteriums, insbesondere der Kuppel, angepasst.<sup>250</sup> Für die byzantinische Darstellungsform des Pantokrators wirkt Venedig hier sozusagen als Vermittler zur Übersetzung in zeitgenössische Bildformen.

Aber auch literarische Vorbilder finden sich in Giustos Kuppelfresko wieder, wie verschiedene Autoren herausstellen: In Dantes *Paradiso* sind die Heiligen in Form einer Rose angeordnet. Dieser Paradiesvorstellung, so betont auch Poeschke, kommt Giustos Fresko deutlich näher als die Versionen Giottos oder auch Nardo di Ciones.<sup>251</sup> Für Bellinati spiegeln sich in der Himmelsdarstellung Giustos die mittelalterliche Theologie, insbesondere in Form der Rezeption Dionysius Areopagitas, Dantes Poesie sowie zeitgenössische Folklore wider.<sup>252</sup> Diese

249 Vgl. Poeschke 2009, S. 317.

250 Delayney 1972, S. 118 f.

251 Poeschke 2003, S. 405.

252 Bellinati 1985/86, S. 141.



**Abbildung 72** unbekannt, Christus und Propheten, Venedig, San Marco, zit. nach Poeschke 2009, Abb. 154



Darstellungsart des Paradieses als konzentrisch angeordnete Figurenkomposition um Christus als Pantokrator im Mittelpunkt ist keine singuläre Variante Giustos, sondern fand in abgewandelter Form der Deckenmalerei häufiger Verwendung. Allerdings wird Christus zumeist inmitten der Engelshierarchien dargestellt. Architektonische Gebenheiten und Bildinvention greifen hier funktional ineinander, wodurch diese Kompositionsart konkret für die Kuppel angelegt zu sein scheint.

### **Die Darstellung der neun Engelshierarchien**

Die bisherigen Beispiele zeigten die gesamte Versammlung des himmlischen Personals, wohingegen die folgenden auf die Visualisierung der Hierarchien der Engel fokussiert sind und die menschlichen Bewohner des überirdischen Raumes außer Acht lassen. Hierbei wird explizit auf die deutliche Trennung der einzelnen Ordnungen Wert gelegt, indem jede von ihnen farblich oder auch durch Attribute individuell gestaltet wird. Die Systematik orientiert sich allgemein an Pseudo-Dionysius oder Gregor dem Großen.<sup>253</sup> Direkt zu Beginn sei darauf hingewiesen, dass sich diese Form der Darstellung recht eindeutig lokal eingrenzen lässt: Die konzentrische Anordnung antwortet auf die architektonischen Begebenheiten eines Gewölbes, im Speziellen einer Kuppel.

<sup>253</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.

In der Cappella degli Angeli im Kloster Santa Scolastica in Subiaco von 1428 ist das Brustbild Christi, wie zuvor bei Giusto de' Menabuoi, von konzentrischen Kreisen umgeben (Abb. 73).<sup>254</sup> Hier sind es aber ausschließlich die Engelshierarchien, die in verschiedenen farbigen Abstufungen die himmlischen Strukturen verbildlichen. Christus, mit Buch und zum Segensgestus erhobener Hand, bil-



**Abbildung 73** unbekannt, Christus umgeben von Engels-hierarchien, Subiaco, Santa Scolastica (Cappella degli Angeli), zit. nach Themelly 2010, S. 56

det den Mittelpunkt der Komposition. Hinter ihm treten deutlich goldene Strahlen hervor, hinter denen man immer wieder einen roten Untergrund hervorblicken sieht. Wird hier auf das Emyreum, den Feuerhimmel, mit seinem göttlichen Glanz verwiesen? In dieser Sektion befinden sich die Seraphim, gefolgt von den Cherubim, welche hier nicht der Tradition folgend ebenfalls auf rotem Grund dargestellt sind. Daran anschließend erscheinen die Throne in Gelb mit Büchern in den Händen, die Herrschaften mit Zepter und Kugel in Blau und Weiß und die Fürsten in Grün tragen Schwerter und Waagen. Es folgen die bewaffneten Gewalten in einem dunkleren Rot, die Mächte in einem hellen Grau mit vor der Brust gekreuzten Armen sowie die Erzengel in Grün mit roten Flügeln in Gebetshaltung und schließlich die Engel mit Seelen in den Armen. Die letzten beiden Gruppen befinden sich bereits im Pendentif. Die Engel der jeweiligen Hierarchie innerhalb des Deckenfreskos scheinen sich alle in eine Richtung zu bewegen und das Zentrum somit zu umkreisen. Anders als bei Giusto de' Menabuoi erreicht die Dar-

<sup>254</sup> Die Kapelle wurde von Ludovico de Prades als Grabkapelle gewählt und die Ausstattung beauftragt. Der heutige Stand entspricht nicht mehr dem Original, da die Fresken gänzlich aufgefrischt wurden. Kompositorisch wurde allerdings nichts verändert. Vgl. hierzu: Themelly 2010, S. 77 f.

stellung keine Tiefenwirkung und erscheint deutlich schematischer. Im Fokus liegt hier nicht die Wiedergabe der himmlischen Gefilde, sondern vielmehr der Aufbau des Kosmos an sich, indem die Engelsordnungen den Planetensphären zuzuordnen sind. Diese Form der Darstellung des Kosmos etablierte sich im 12. Jahrhundert und wurde im 15. Jahrhundert wiederentdeckt, wovon die Beispiele in Subiaco, Riofreddo und die verlorene Darstellung in S. Clemente in Rom zeugen.<sup>255</sup> Diese Fresken stehen ferner in Verbindung mit dem großen Schisma und verweisen auf die richtige kirchliche Ordnung, indem sie die himmlische visualisieren.<sup>256</sup> Die Darstellung kosmographischer Schemata im Allgemeinen war durchaus gebräuchlich und wurde wiederkehrend in Form von Fresken ausgeführt, wie beispielsweise Giusto de' Menabuois Schöpfungsdarstellung im Baptisterium in Padua zeigt (Abb. 74).<sup>257</sup>



**Abbildung 74** Giusto de' Menabuoi, Schöpfung, Padua, Battistero di San Giovanni, zit. nach Poeschke 2003, S. 410

Die geometrische Form des Kreises steht in der christlichen Symbolik unter anderem für die Schöpfung, für das Vollkommene und in sich Gleiche, wobei konzentrische Kreise zudem verschiedene Hierarchien, auch des Himmels, darstellen können.<sup>258</sup> Themelly erweitert diese Bedeutung des Kreises: »La figura geometri-

255 Themelly 2010, S. 201, 208 f.

256 Cerone 2015, S. 135.

257 Ebenso zu erwähnen: die *Cosmologia* im Camposanto in Pisa.

258 Heinz-Mohr 1981, S. 164.

ca del cerchio è espressione di assolutezza ontologica, di Dio.«<sup>259</sup> Folgt man dieser Interpretation, geben die konzentrisch angelegten Himmelsbilder immer auch ein Bild Gottes wieder. Somit wird der Problematik der Darstellung Gottvaters entgangen, indem indirekt auf ihn verwiesen und ein Mechanismus symbolischer Formsprache angewandt wird. Diese »Umwege« über Symbole oder Allegorien, so Elbern, bilden seit dem Frühmittelalter einen wichtigen begleitenden Aspekt christlicher Bildwerke, die ebenso aussagekräftig wie die Bildthemen selbst seien.<sup>260</sup> Dies zeigt deutlich, dass Darstellungsproblematiken oder sogar -verbote in der Kunst immer wieder neue Lösungen entgegengebracht wurden.

Im Oratorium von SS. Annunziata in Riofreddo fand dieses Schema der Engelshierarchien ebenfalls Verwendung (Abb. 75). Hier befindet sich in der Mitte



**Abbildung 75** Maestro di Riofreddo, Christus umgeben von Engelshierarchien, Riofreddo, Santissima Annunziata, zit. nach Themelly 2010, S. 8

allerdings eine ganzfigurige Darstellung Christi. Die Fresken entstanden nach der Fertigstellung des Baus 1422 im Auftrag von Antonio Colonna. Gill vermutet Arcangelo di Cola da Camerino als ausführenden Maler.<sup>261</sup> In der Mitte, wie bereits

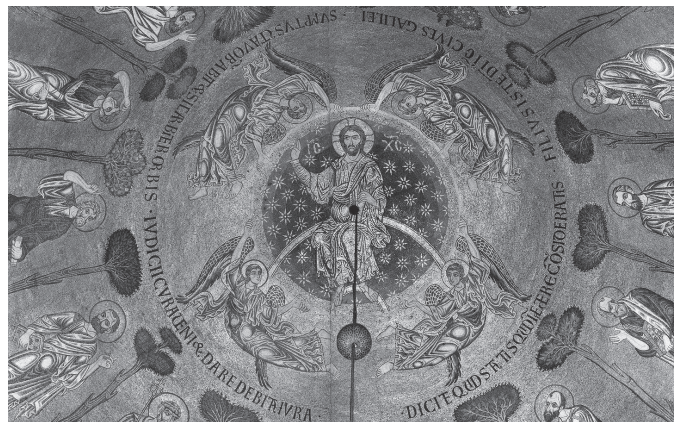
<sup>259</sup> Themelly 2010, S. 143.

<sup>260</sup> Vgl. Elbern 1967, S. 144.

<sup>261</sup> Gill 2014, S. 75.

erwähnt, thront Christus, welcher von vier Kreisen aus Engeln umgeben ist: Den ersten bilden die nur Seraphim, wohingegen in den folgenden Kreisen jeweils mehrere Ordnungen zusammengefasst werden. So sind in der nächsten Sektion auf blauem Grund Cherubim mit roten Büchern und Throne dargestellt. Di Calisto verweist auf die Farbgebung der Himmelsbewohner, insbesondere der ersten drei Hierarchien: Die Verwendung der Grundfarben für diese verdeutlichen ihre Kapazität, das göttliche Licht zu reflektieren.<sup>262</sup> Dieser zweite Kreis wird von einem Streifen umschlossen, dessen violette, grüne und weiße Farbe mit einem Prismaeffekt gestaltet ist und so an einen Regenbogen erinnert. Gill verweist hier auf die Darstellung der Flügel in den Fresken Pietro Cavallinis in Santa Cecilia in Rom, welche die gleichen »mosaic-like rainbow effects« erzeugen würden.<sup>263</sup> Der nächste Ring zeigt einen grünen Untergrund, auf welchem die Herrschaften mit Reichsapfeln und die Fürsten mit Zeptern zusammen erscheinen. Die Gewalten und Mächte befinden sich im letzten Ring auf einem rot-violettfarbenen Grund. Sie sind jeweils in Paaren angeordnet, wohingegen die beiden vorangegangenen in Dreiergruppen zusammengefügt sind. Außerhalb dieser konzentrischen Kreise sind die Engel, welche in ihren Armen Seelen tragen, auf rotem Grund dargestellt.

Die Darstellung Christi inmitten der Engelshierarchien rezipiert das klassische byzantinische Schema des »Pantokrators im Kreis des Engelshierarchien«, welches insbesondere für Hauptkuppeln verwendet wurde.<sup>264</sup> Zudem liefern die Mosaike in San Marco in Venedig eine umfangreiche Inspirationsquelle. Die Darstellung der Himmelfahrt in der Vierungskuppel zum Beispiel folgt dem gleichen formalen Aufbau wie die Komposition in Riofreddo (Abb. 76). Christus wird hier



**Abbildung 76** unbekannt, Himmelfahrt Christi, Venedig, San Marco, zit. nach Poeschke 2009, Abb. 158

262 Di Calisto 2012, S. 58.

263 Gill 2014, S. 76.

264 Schwarz 1997, S. 102.

von den Engeln emporgehoben, die – wenn auch in wesentlich geringerer Anzahl – in gleicher Weise wie in Riofreddo und Subiaco seine Figur umkreisen.

In der *Verkündigung* Lippo Vannis im Augustinerkonvent San Leonardo al Lago bei Siena wiederum sind die verschiedenen Sphären – himmlisch und irdisch – auf verschiedene Architekturkompartimente verteilt und wirken aber dennoch aufeinander ein (Abb. 77). Die Anordnung ist hier zwar auch im Gewöl-



Abbildung 77 Lippo Vanni, Verkündigung, Siena, San Leonardo al Lago, zit. nach Chelazza Dini, S. 191

be ausgeformt, jedoch nicht konzentrisch organisiert. Das Fresko befindet sich an der Rückwand der Hauptkapelle der Kirche. Durch eine Inschrift lässt es sich auf 1360 bis 1370 datieren sowie einem Sienerer Maler zuschreiben, welcher als Lippo Vanni identifiziert wurde.<sup>265</sup> Der untere Teil der Wand dient als Sockelzone und ist als Ornamentfeld gestaltet, welches von einem fingierten Rahmen umgeben ist. Darüber ist die Szene der Verkündigung in einer offenen Architektur dargestellt, das Bildfeld, welches von mehreren Lagen ornamentierter Bänder umschlossen wird, schließt mit einem leicht angespitzten Rundbogen.<sup>266</sup> In seiner Komposition hat sich der Maler das reale Fenster in der Mitte zu Nutze gemacht, indem es sowohl Teil der Bildarchitektur wird und ferner eine natürliche Lichtquelle für

265 Norman 1999, S. 145. Norman bezieht sich hierbei auf Berenson 1932 und Borsook 1956, wobei Borsook sich wiederum auf ältere Forschungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezieht. Vgl. Borsook 1956, S. 352.

266 Borsook merkt an, dass sich diese Art der Verkündigung von der traditionellen Darstellung an den Seiten des Triumphbogens unterscheiden, welche durch die sizilianischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts sowie Giotto's Fresko in der Cappella degli Scrovegni in Padua beeinflusst wurde.

das besondere Ereignis liefert. Zentral, am Scheitelpunkt sozusagen, ist ein Medaillon eingefügt, dessen helle Umrandung oben mit der Umrandung des großen Bildfeldes verschmilzt. In diesem ist Gottvater als Halbfigur dargestellt, im Hintergrund sind einige Engel erkennbar. Gottvater ist leicht nach vorne links zur Seite Mariens gebeugt und hat seine Hand in die Richtung der Gottesmutter ausgestreckt. Ein dichtes Bündel an Lichtstrahlen, welches von seiner Hand ausgeht, verdeutlicht den göttlichen Einfluss auf die unten gelegene Szene. Über dem äußeren Rahmenband der Verkündigung finden sich einige Engelsreihen. Sie werden durch das Rahmenband am unteren Rand beschnitten, wodurch sie wie hinter einer Brüstung stehen und das Geschehen unter ihnen beobachten. Die Engel auf der linken Seite tragen hellgelbe Gewänder, ihre Gruppe geht etwas über die Mitte hinaus, ihnen folgen Engel in blauen Gewändern. Sie alle spielen Musikinstrumente. Der dritte Engel von rechts mit einer Geige in der Hand unterstützt den Eindruck einer Balustrade: Der Bogen in seiner Hand ragt über die untere Bildkante hinaus und überschneidet das erste Rahmenband. Auch Borsook betont diesen Aspekt in besonderem Maße, stelle es doch eine Singularität in der mittelalterlichen Malerei dar. Allerdings stehen für sie die konservativen Rahmenbänder deutlich im Kontrast dazu.<sup>267</sup> Hinter dieser ersten Reihe sind Scharen weiterer Engel zu erkennen, verbildlicht durch unzählige Heiligenscheine, die eng aneinander angeordnet sind und illusionistisch in die Tiefe reichen. Diese enge Aneinanderreihung führt zu einer regelrechten Ballung der himmlischen Heerscharen. Lippo Vanni orientiert sich hier nicht nur an der Form des Bildfeldes, sondern schafft auf besondere Weise einen Tiefenraum durch die Staffelung der Heiligenscheine. Häufig sind die Figuren – insbesondere in Darstellungen des Himmels – nach oben hin gestaffelt, wie es unter anderem bei Nardo di Cione, allerdings beinahe 30 Jahre zuvor, der Fall ist.

Über diesen folgt eine Reihe Seraphen, zwischen diesen beiden Gruppen scheint vereinzelt ein dunkelblauer Hintergrund hervor, welcher ebenfalls über den Seraphen wieder zu sehen ist. Die Reihe der Seraphen besteht abwechselnd aus roten und goldenen Figuren, wobei Letztere in zweiter Reihe zu verorten sind. Dieses erste Feld gehört bereits zum Gewölbe, welches durch ornamentierte Kreuzrippen in vier Felder unterteilt ist (Abb. 78). Die weiteren drei folgen dem gleichen Schema, wobei die Engel jeweils andersfarbige Gewänder sowie andere Musikinstrumente eines Orchesters des Trecento oder auch liturgische Objekte tragen.<sup>268</sup> Aber auch hier überschneiden immer zwei Objekte den fingierten Rahmen. Dale verweist auf die umfangreiche Tradition der Darstellung musizierender Engel, welche sonst allerdings stets »supportive motif« und nicht wie in die-

---

267 Borsook 1956, S. 356 f.

268 Für eine detaillierte Beschreibung der Musikinstrumente s. Ghisi 1966, S. 308–313.



**Abbildung 78** Lippo Vanni, Verkündigung (Detail Gewölbe), Siena, San Leonardo al Lago, zit. nach Chelazza Dini, S. 191

sem eigenständiges Bildsubjekt seien.<sup>269</sup> Der Triumphbogen zeigt die *Himmelfahrt Mariens*. Am Scheitelpunkt wird die Gottesmutter von Seraphen getragen. Unter ihr wird der Blick freigegeben auf das hintere Gewölbefeld, wodurch sie bereits von Engeln umgeben zu sein scheint. Reste zu den Seiten der aufsteigenden Maria lassen noch Wolken erkennen. Ursprünglich befanden sich zu den Seiten Engel und die Apostel.<sup>270</sup> Somit können die musizierenden Engel einerseits der Verkündigungsszene und gleichermaßen der Himmelfahrt zugeordnet werden. Somit wirken die einzelnen Bildfelder trotz ihrer räumlichen Trennung in verschiedener Kombination aufeinander ein beziehungsweise ergänzen sich. Die Bezugnahme Lippo Vannis auf die Architektur und deren Nutzen für eine gesteigerte Wirkung seines Werkes zeigt sich auch in der Einbindung des Fensters der Altarwand.<sup>271</sup> So wird der Versuch der Konstruktion von perspektivischer Bildillusion wiederkehrendes Element in den Fresken in San Leonardo al Lago. Die besondere räumliche Qualität betont auch Carli: »(...) ma in quella di San Leonardo al Lago essa si sviluppa ulteriormente offrendo lo spunto a un vero e proprio ›tour de force‹ prospettivo«. <sup>272</sup>

<sup>269</sup> Dale 1984, S. 130.

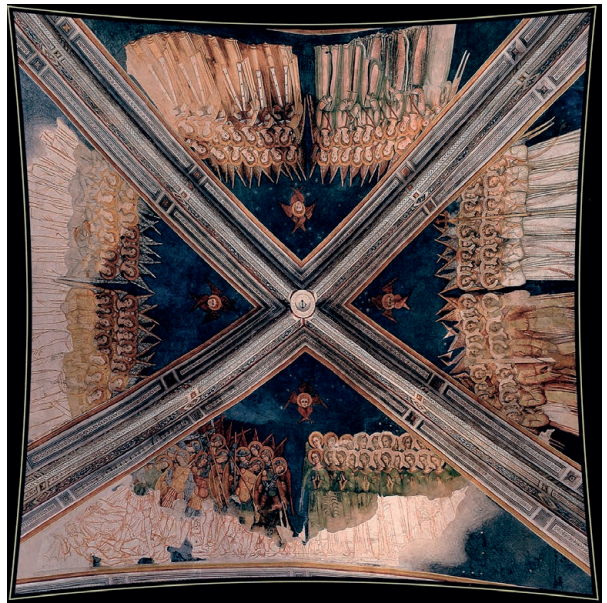
<sup>270</sup> Carli 1969, S. 14.

<sup>271</sup> Ambrogio Lorenzetti verwendet diese Lösung bereits in den 1330er Jahren für sein Verkündigungsfresko in der Cappella di San Galgano in Montesièpi. Über der Verkündigung befindet sich eine *Maestà*.

<sup>272</sup> Carli 1969, S. 10. Auch Dale schließt sich dem Lob der Fresken in ihrer Monographie an, indem sie den Zyklus in San Leonardo als »the height of his creative ability« beschreibt, s. Dale 1984, S. 18.



In den Fresken des Mittelschiffs der Kirche Santa Caterina in Galatina sind die Engelshierarchien in ähnlicher Weise zur Mitte des Gewölbes angeordnet. Auch hier handelt es sich zwar um Deckenmalerei, jedoch nicht um eine Kuppel. Dies verdeutlicht noch einmal die enge Verbindung der Wahl der Kompositionsform mit den architektonischen Begebenheiten. Die Malerei in Galatina wird in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, 1419–35, datiert.<sup>273</sup> Die ausführenden Künstler sind namentlich nicht bekannt. Für Presta ist die Malerei, welche er als Synthese der *maniera greca* und *maniera latina* beschreibt, für die Region charakteristisch und von drei verschiedenen Meistern ausgeführt.<sup>274</sup> Calò Mariani beschreibt Galatina als Zentrum der italo-griechischen Malerei, welche die byzantinische Tradition in einer regionalspezifischen Form weiterführe.<sup>275</sup> Im Falle der Darstellung der Engelshierarchien lassen sich allerdings vor allem Adaption der zentral- sowie oberitalienischen Malerei erkennen. Die Darstellung der Engelsriegen befindet sich im Gewölbe des dritten Jochs des Mittelschiffes (Abb. 79). Die restliche Ausstattung beinhaltet Szenen der Apokalypse. An der Fassadenwand ist zudem die Thronvision der Offenbarung zu sehen. Zimdars sieht die Fresken in enger Ver-



**Abbildung 79** Nachfolge Ottaviano Nelli, Engelshierarchien, Galatina, Santa Caterina, zit. nach Specchia 2011

273 z. B. Matteucci Armandi 1966, S. 182 f, deren Datierung auch spätere Autoren wie Presta 1984 folgen.

274 Presta 1984, S. 43–47.

275 Calò Mariani 2003, S. 482.

bindung zu den Stuttgarter Tafeln der Apokalypse.<sup>276</sup> Die beiden Tafeln eines neapolitanischen Meisters aus der ersten Hälfte des Trecento zeigen jeweils mehrere Szenen der Offenbarung. Der Himmel in Galatina wird durch die Engelsordnungen dargestellt, welche in großer Zahl vor dem tiefblauen Grund zu sehen sind. Durch die Kreuzrippen des Gewölbes wird die Fläche in vier Bildfelder geteilt. Innerhalb dieser stehen jeweils zwei Engelsgruppen, bestehend aus zwei Figurenreihen. Zwei der Felder weisen Fehlstellen am unteren Rand auf, wodurch die Unterzeichnung zu sehen ist. Über den Engelsgruppen befindet sich je Kompartiment ein Seraph. Die einzelnen Gruppen unterscheiden sich optisch durch ihre Gewänder und eventuelle weitere Objekte, wie Bücher, Schwerter, ein großes Kreuz oder auch ein Tier, das an den Beinen mit Kopf nach unten gehalten wird. Am deutlichsten tritt die Gruppe der Engel hervor, welche mit Rüstungen und Waffen ausgestattet sind. Sie wenden sich dem unteren Bildrand zu und richten auch ihre Waffen in Richtung des unteren Bildrandes. Die zwei Gruppen innerhalb der einzelnen Felder zeigen jeweils zwei Engelsordnungen. Die Ordnung wird durch die vier Seraphim, als höchster Rang, vervollständigt. So befinden sich Engel und Erzengel zusammen in einem Feld, Fürsten und Gewalten, Mächte und Herrschaften sowie Throne und Cherubim.<sup>277</sup> Ungewöhnlich ist die separierte Darstellung der Seraphim, welche sonst zusammen mit den Cherubim durch die deutliche Farbzeichnung in Rot und Blau eine exponierte Position einnehmen.

Die Darstellung der Engelsriegen – insbesondere derjenigen in Rüstung – erinnert stark an die Schar der Erzengel Guarientos (Abb. 80). Diese waren Teil der aufwendigen Kapellenausstattung, bestehend aus Fresken und über dreißig Tafelbildern, welche Guariento in den 1350er Jahren für die Kapelle der Reggia der Carrara-Familie in Padua ausführte.<sup>278</sup> Die Darstellung der Fürsten in Kriegermontur bildet eines der zwei erhaltenen Gruppenbilder. Das weitere, kreisförmige zeigt sitzende Engel in einer Regenbogenmandorla, die Kugeln und Lilien in den Händen halten (Abb. 81). Die anderen Engelsordnungen sind durch einzelne Figuren vertreten, die anhand von Attributen identifizierbar sind. Die einzelnen Tafeln zeigen die jeweilige Ordnung zumeist auf dunkelblauem Grund, die Cherubim hingegen auf Goldgrund. Gill vermutet eine Platzierung dieser zu den Seiten der Madonnentafel mit den Seraphim, welche ebenfalls mit einem Goldgrund ausgestattet ist.<sup>279</sup> Wäre dies ein Indiz für eine Rangfolge der Hintergrundfarben? Allerdings wird in diesen Bildern kein Raum im eigentlichen Sinne gezeigt, weshalb sie an dieser Stelle nur als Vergleich zur Gestaltung der Engel selbst dienen

276 Zimdars 1988, S. 96 f.

277 Calò Mariani 2003, S. 482.

278 Flores D'Arcais 1965, S. 23.

279 Gill 2014, S. 72.



**Abbildung 80** Guariento d'Arpo, Erzengel, Padua, Museo Civico, zit. nach Grossato 1957, S. 80



**Abbildung 81** Guariento d'Arpo, Engel (Throne?), Padua, Museo Civico, zit. nach Grossato 1957, S. 87

sollen. Auch Putignani verweist auf Guariento und ferner auf Fra Angelico als Inspirationsquelle der Engelsdarstellung in Galatina, wobei er sich bei Letzterem sehr pauschal auf »la bellezza dei volti« bezieht.<sup>280</sup> Diese Bezugnahme erscheint jedoch etwas wahllos, betrachtet man die Gesichter genauer, welche wesentlich gröber gehalten sind als jene in Angelicos Malerei. Grundsätzliche Impulse für die Darstellung der Engelshierarchien liefern eindeutig Beispiele aus der Mosaikunst, wie unter anderem die Ausschmückung der Kuppel des Florentiner Baptisteriums aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.<sup>281</sup> Auch hier sind die Hierarchien mit Attributen und Inschrift dargestellt (Abb. 82). Christus erscheint als Ganzfigur, flankiert von Seraphim und Cherubim, im Feld über seiner Darstellung als Weltenrichter. Die folgenden Bildfelder zeigen jeweils zwei Vertreter einer Engelsordnung. Schwarz verweist auf die eigentlich unpassenden architektonischen Gegebenheiten, die einer neunteiligen Ordnung eigentlich keinen Raum geben würden. Die Komposition sei aber so konzipiert worden, dass der Konzeption Dionysius Areopagitas Folge geleistet werden konnte, was auf die Bedeutung der Thematik, in diesem Falle für die Florentiner, schließen lasse.<sup>282</sup>

<sup>280</sup> Putignani 1968, S. 70 f.

<sup>281</sup> Poeschke 2009, S. 354.

<sup>282</sup> Schwarz 1997, S. 103.



**Abbildung 82** unbekannt,  
Engelshierarchien, Florenz,  
Battistero di San Giovanni,  
© Archiv der Verfasserin

Im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen der Seligenversammlung werden in den Darstellungen der Engelshierarchien ausschließlich die überirdischen Bewohner des Himmels präsentiert. Dies liefert dem Betrachter weniger einen Ausblick auf sein persönliches Jenseits, sondern führt ihm die universale göttliche Ordnung vor Auge. Die Himmelsbewohner werden also entweder in ihrer Gesamtheit oder reduzierter in Form der Engelshierarchien dargestellt. Auffällig ist hierbei, dass die Wahl der einen oder anderen Variante an einzelne Bildthemen gekoppelt zu sein scheint. Im Rahmen von Gerichtszyklen tauchen stets die Heiligen und Seligen mit im Bild auf, wohingegen apokalyptische Szenen – das Gericht wird in diesem Kontext nicht visualisiert – von Darstellungen der Engelshierarchien begleitet werden. Dies gilt für Santa Caterina in Galatina sowie in gewisser Weise auch für das Fresko in Subiaco, welches in Verbindung mit dem Engelsturz/Sieg über den Drachen steht. Eine Ausnahme bildet hier Giusto de' Menabuoi im Baptisterium in Padua.

Seligenversammlungen können durch verschiedene Bildschemata konstruiert werden. Ein großer Teil der Bilder orientiert sich dabei an der Struktur der Marienkrönung, die somit Vorbild für allgemeine Himmelsbilder seit dem Trecento wird. Durch die Auflösung der Zentrierung auf Christus und Maria wird den Bildern der momenthafte Charakter genommen. Bei Nardo di Ciones Fresken sorgt die große, individualisierte Figurenanzahl für die Streuung des Bildfokus, in Bastia di Mondovì rückt die Krönungsszene in den hinteren Bildgrund, welcher die Darstellung des symbolischen Weges ins Paradies und eine Stadtmauer vor-

angestellt sind. Eine weitere Variante bildet die Komposition in konzentrischen Kreisen. Hierbei wird neben der inneren Ordnung des Himmels auch auf die kosmologische verwiesen, jenseits welcher sich die dargestellte Sphäre, das Empyreum, erstreckt. Hier wird der Fokus auf Christus als zentrale Figur gelegt und nicht auf den Triumph Mariens im Himmel. Dies ist ebenfalls in den Himmelsdarstellungen der Giotto-Werkstatt im Bargello und in der Predella Angelicos Altarbild in London der Fall. Die konzentrisch angelegten Kompositionen werden speziell für die Ausmalung von Kuppel verwendet, indem sie auf die architektonischen Formen antworten. Ist die Gestaltung hingegen Teil eines Gewölbes wird die Kreisstruktur zugunsten des quadratischen Bildfeldes aufgelöst.

Alle vorangegangenen Beispiele zeigen eine Art der Himmelsdarstellung, die sich primär über die personelle Struktur der Bewohner der göttlichen Sphäre definiert. Die Umgebung kann hier sogar lediglich abstrakt als farbiger Hintergrund erscheinen. Somit wird ein wiederkehrendes Element der Visualisierung des überirdischen Himmels, nämlich die hierarchische und klare Ordnung, in besonderer Weise betont. Dies ist bei Bildern des Paradieses, die in Bezug zu Höllendarstellungen stehen, besonders schlüssig, da sie die andere Seite in besonderem Maße kontrastieren sollen: Das Höllentreiben – wenn auch in seiner Struktur geordnet, so doch aber in seinem Treiben chaotisch – wird einer klaren Ordnungslinie im Himmel entgegengesetzt, die auch die irdischen Strukturen in allem Maße an Klarheit und Besonnenheit übertrifft. Die Beispiele haben gezeigt, dass dies sogar so weit geführt werden kann, dass die Personenstruktur per se den Himmel bildet. Dies erfolgt am konsequentesten bei Giusto de' Menabuoi in der Kuppel des Baptisteriums in Padua sowie bei Nardo di Cione in Santa Maria Novella in Florenz. In beiden Bildern füllt die Seligenversammlung beinahe die gesamte Wand aus, es werden hier kleine Ausblicke auf Hintergrund und Standfläche gewährt sowie ein Thron – bei Nardo konkret im Zentrum, bei Giusto nur angedeutet hinter Maria – im Bild platziert.

Die Bilder der Himmelsbewohner verwenden geradezu geschlossen einen Modus der Hierarchieinszenierung. In Bezug auf diese geordneten Figurendarstellungen erwähnen die jeweiligen Autoren häufig Dantes Himmelsrose.<sup>283</sup> Allerdings ist ein stark hierarchisiertes Jenseitsbild, auch in schriftlicher Form, keine Erfindung Dantes, sondern ein grundsätzliches Charakteristikum des Himmels und spätestens seit Dionysius Areopagita niedergeschrieben sowie rege rezipiert und diskutiert. Die neun Engelsordnungen spielen in diesen Bildern stets eine wichtige Rolle oder bilden eigens den Fokus der Darstellung. Dies lässt sich auch auf die Präsenz derselben im zeitgenössischen Diskurs zurückführen. Ferner lie-

---

283 Z. B. bei Bellinati 1989, S. 46.

fert die Hierarchie der Engel eine textlich festgesetzte Ordnungsstruktur, der die Bilder leicht folgen können. Hierbei werden nicht immer alle Hierarchien deutlich elaboriert. Die höchsten Ränge der letzten Triade, Cherubim und Seraphim, sind aber stets Bestandteil dieser Himmelsbilder, wenn auch manchmal eher schemenhaft in blau und rot dargestellt. Giovanni da Modena oder auch das Fresko in Santa Caterina in Galatina liefern Beispiele für eine allumfassende und für den Betrachter lesbare Darstellung aller Ordnungen.

Ein Himmel mit geordneten Strukturen im Gegensatz zur chaotischen Hölle richtet einen Appell an den Betrachter, sich bereits im Diesseits vorzubereiten und wirkt somit in spezifischer Weise als Unterrichtung der christlichen Rezipienten. Hierbei wirken die aufgezeigten Bezüge zur alltäglichen, diesseitigen Lebenswelt als Katalysator der Bildaussage. Diese Bezüge zeigen sich beim Bildthema der Seligenversammlung am deutlichsten, indem individualisierte Figuren verschiedener Schichten der zeitgenössischen oder auch historischen Gesellschaft dargestellt werden. Ferner wird durch die Betonung der Ordnung auch Ruhe vermittelt. Dies wiederum fügt sich in den Gedanken der *visio beatifica* und der scholastischen Konzeption des Himmels ein. Häufig werden zudem Modi vermischt beziehungsweise kombiniert und die Bildgestaltung somit diverser und reichhaltiger. So werden Referenzen zum Himmlischen Jerusalem oder auch dem Paradiesgarten hergestellt und in das Abbild der himmlischen Gesellschaft integriert, wie in San Fiorenzo oder bei Pacino da Bonaguida deutlich wurde.

### 3.3 Der Sieneser Engelsturz aus dem Louvre – die kühnste Himmelskonstruktion des Trecento?

Das Bildthema des Engelsturzes beschreibt den Verstoß einiger Engel gegen den Willen Gottes, weshalb sie aus dem Himmel verbannt werden. Dieser Grundaspekt wurde sukzessive mit anderen Passagen verbunden, die weiterführend die Erklärung für das Geschehen – die Teilung der himmlischen Gesellschaft in loyal und illoyal oder auch gut und böse – liefern. Im Zuge dessen wird der Engelsturz gleichgesetzt mit dem Fall Luzifers. Dieser machte sich durch die Sünde des Hochmutes (*superbia*) im Himmel schuldig und wurde so aus diesem verbannt. Analog dazu wird der Bogen von diesem Ereignis zum Sieg über den Drachen am Ende der Zeit gespannt, wodurch die apokalyptische Episode somit das erneute Scheitern der Gegenspieler der göttlichen Macht verkörpert.

Der Engelsturz wird nicht direkt in der Bibel beschrieben, vielmehr wurden verschiedene biblische Erzählungen oder jene aus den Apokryphen als Fall der Engel gedeutet. So wird in Genesis 6, 2 und 4 von Söhnen Gottes gesprochen, wel-

che sich mit irdischen Frauen verbanden. Dies wird im Buch Henoch explizit mit dem Fall der Engel verbunden. Im ersten Teil wird jener Fall der Engel sowie Henochs Himmelsreise beschrieben. Die Engel haben sich durch ihre Taten den Himmel als Wohnort verspielt und dürfen nicht zurückkehren (Kap. 14). In Kapitel 15 spricht Gott über den Verrat der Engel durch die Verbindung mit den Frauen auf der Erde. Hier wird deutlich, dass die himmlische und irdische Welt getrennt voneinander definiert sind und die Vermischung der beiden – die Missachtung der göttlichen Ordnung – als besonders schlimmes Vergehen geahndet wird.<sup>284</sup>

Ikongraphisch steht der Engelsturz in Verbindung zu der Schöpfung, insbesondere der Trennung von Licht und Finsternis.<sup>285</sup> Im 11. Buch, Kapitel 9, seines *Gottesstaats* widmet sich Augustinus der Frage nach dem Zeitpunkt der Schöpfung der Engel. Im Rahmen dessen beschreibt er die Trennung von Licht und Finsternis als Ausdruck der Zu- oder Abwendung zu Gott:

»ut ea luce inluminati qua creati, fierent lux et vocarentur dies participatione incommutabilis lucis et diei, quod est verbum Dei, per quod et ipsi et omnia facta sunt. Lumen quippe verum, quod inluminant omnem hominem venientem in hunc mundum, hoc inluminat et omnem angelum mundum, ut sit lux non in se ipso, sed in Deo; a quo si avertitur angelus, fit inmundus; sicut sunt omnes qui vocantur inmundi spiritus, nec iam lux in Domino, sed in se ipsis tenebrae, privati participatione lucis aeternae. Mali enim nulla natura est; sed amissio boni mali nomen accepit.«<sup>286</sup>

Nach Castaldi entwickelte sich die Ikonographie des Engelsturzes aus apokryphen Texten und den frühen Miniaturen, die sich diesem Thema widmeten.<sup>287</sup> Zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert ließen sich schließlich auch Beispiele in der Malerei, genauer gesagt in der Wandmalerei, finden.<sup>288</sup> Die bildlichen Darstellungen zeigen allerdings nicht immer konkret die himmlische Sphäre. In vielen Bildern sind die Gefallenen bereits auf die jenseitige Umgebung verbannt und werden als dämonische Figuren und im Kampf mit den anderen Engeln in irdischen Gefilden gezeigt. Durch die frühe Etablierung des Engelsturzes als Teil der Michaelslegende wird zudem bei vielen Bildern der Fokus auf den Sieg des Erzengels gelegt.<sup>289</sup> Hierbei werden die Vorgeschichte des Engelsturzes und in diesem Zuge

284 Flemming und Rademacher 1901, S. 39–43.

285 Holl 1968, S. 643.

286 Augustinus *Civitate dei* (Ausgabe Wiesen) 2014, S. 462.

287 Castaldi 2016, S. 60; als besonders wichtiges Beispiel nennt Castaldi eine Miniatur zur Genesis aus der Bodleian Library, Oxford von ca. 1000, MS. Junius 11, Genesis A, p.3.

288 Ebd., S. 63.

289 Wirth 1960.

auch die konkrete Verortung des Geschehens vernachlässigt. Der Engelsturz in konkreter Form ist in der bildenden Kunst kaum als selbständiges Bildthema zu finden.<sup>290</sup> Das grundlegende Interesse für die Darstellung der Engel und insbesondere des Erzengels Michael entwickelte sich im spanischen Mittelalter und wurde im 14. und 15. Jahrhundert durch neue Texte belebt.<sup>291</sup>

Eine besonders eindrucksvolle und als singulär zu bezeichnende Darstellung der göttlichen Sphäre findet man in einem sienesischen Gemälde, das den Engelsturz zeigt und sich heute im Louvre in Paris befindet (Abb. 83). Sowohl die Darstellungsart als auch die Wahl des Mediums sind für diese Zeit beispiellos. Die Rückseite der Tafel zeigt eine halbfigurige Darstellung Sankt Martins, der seinen Mantel teilt. Als ursprünglicher Kontext scheint ein mehrflügeliger Privaltar plausibel, zum Beispiel in Form eines Diptychons. Gerade die unkonventionelle Gestaltung spricht für den privaten Gebrauch desselben, in welchem mehr Freiheiten in der Auftragsausführung möglich waren. Der Maler, welcher als »Meister des Engelsturzes« betitelt ist, wird aufgrund stilistischer Merkmale in den Umkreis Simone Martinis verortet.<sup>292</sup> Michel Laclotte datiert das Bild auf 1340–45, wohingegen Judith B. Steinhoff eine Entstehung in der zweiten Hälfte des Trecento aus historischen und stilistischen Gründen als plausibler erachtet.<sup>293</sup> Der Entstehungsort und das Thema der Tafel werden in Verbindung gebracht mit der Tätigkeit Simone Martinis in Avignon und dem damit verbundenen »gusto senese« am Papstpalast, wie es De Castris beschreibt.<sup>294</sup> Auffällig ist, dass sich die Publikationen meist auf Fragen der Datierung und Zuschreibung beschränken. Die eindrucksvolle Konstruktion der Tafel hingegen wird oft wie eine Nebensache erwähnt und kaum näher hinterfragt, wodurch Details übersehen werden. Calderoni Masetti beispielsweise erwähnt nur kurz die Originalität und hohe Qualität der Tafel, welche von der Kritik immer gelobt wurde sowie die angestrebte geometrisch definierte Raumstruktur und eine ungewöhnliche Lichtquelle von links.<sup>295</sup> Die Analyse von Belting und Eichberger liefert zudem wichtige Erkennt-

---

290 Holl 1968, S. 642.

291 Exemplarisch hierfür das *Llibre dels Angels* vom Ende des 14. Jahrhunderts, welches ins Lateinische übersetzt wurde und in ganz Europa weite Verbreitung fand. Vgl. Cerone 2015, S. 136.

292 Vgl. u. a. Polzer 1981, S. 569, welcher die Tafel Naddo Ceccarelli zuschreibt. Chelezza Dini 1998, S. 112 hingegen erkennt aufgrund ihrer hohen technischen Qualität das Werk Simone Martinis.

293 Laclotte 1969, S. 9. Steinhoff 2006, S. 103.

294 De Castris 1988, S. 225.

295 Calderoni Masetti 1991, S. 671–678. Das Licht strahlt ihrer Meinung auf das Gewand Gottvaters, die Bankreihen und die Engel im Flug.





Abbildung 83 Maestro degli Angeli Ribelli, Engelsturz, Paris, Musée du Louvre, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Franck Raux

nisse zur Komposition und deren Rezeption nördlich der Alpen, auf welche später noch eingegangen werden soll.<sup>296</sup>

Auf der Goldtafel tauchen die verschiedenen Sphären – Erdoberfläche, diesseitiger und göttlicher Himmel – als Handlungsräume des Geschehens auf. Die Tafel ist im unteren Teil rechteckig und läuft oben in einem Spitzbogen zusammen. An ihrer Form orientiert sich auch eine Teilung der Bildfläche in zwei Sektionen – eine größere unten und eine kleinere oben – durch einen blauen Himmelsbogen. Die Bildfläche der Tafel ist aber dennoch durchgehend von einem Goldgrund bedeckt. Im Giebelabschluss zeigt sich der göttliche Himmel mit seinem weiterhin himmlischen Personal. Über den Sitzreihen, von denen die linke noch mit Engeln besetzt ist, schwebt Gottvater, ein Zepter in der Hand haltend. Er trägt ein goldenes Gewand unter einem blauen Mantel, welcher mit Goldborte verziert ist. Die Schatten der Gewandfalten zwischen seinem Arm und dem Oberkörper sind durch rote Schraffur wiedergegeben. Die Figur ist umringt von Seraphen, die ihn wie eine Mandorla umgeben. Die oberen weisen noch eine rote Färbung auf, wohingegen jene im unteren Bereich sich nur durch Einritzungen vom Goldgrund abheben. Die an der unteren Seite platzierten Trägerseraphen werden nur noch schemenhaft umrissen, wodurch ihre Gestalt mit jener einer Wolkenformation verschmilzt. Von Gottvater gehen ferner Strahlen aus, die durch Einritzungen in den Goldgrund von seiner Figur in Richtung der Engel verlaufen. Die nach Calderoni Masetti beschriebene Lichtquelle von links trifft zwar deutlich auf das Gewand Gottvaters zu, doch könnte man die Schatten auf den Bankreihen sowie den Engeln im Fall auch auf Gottvater als Lichtquelle zurückführen. Dies wird besonders deutlich, wenn man die linke Sitzreihe näher betrachtet: Die äußere Wange des letzten Sitzes ist abgedunkelt, genauso wie die innen liegenden der weiteren Sitze. Somit könnte die Lichtquelle auch oberhalb und weiter hinten befindlich sein. Allerdings macht die Schwierigkeit, die Position Gottvaters in der Ebene zu verorten, eine genaue Bestimmung kaum möglich. Ferner liegt die hintere Reihe an der Stirnseite gänzlich im Schatten – oder ist sie nur dunkler dargestellt, da sie weiter entfernt ist?

Die unter Gottvater befindlichen Sitzreihen fluchten stark nach hinten und enden mit dem Zusammentreffen jener horizontal gezeigten weiteren Reihe an der Stirnseite. Sie sind in einem hellen rötlichen, beinahe rosafarbenen Ton gehalten und mit blauen Verzierungen geschmückt. Die verbliebenen Engel auf der linken Seite sind teils zueinander, teils im Gebet nach oben gewandt. Aufbau und Gestaltung erinnern in besonderer Weise an ein Chorgestühl, wodurch die Verbindung zum ewigen Gottesdienst des Personals im Himmel hergestellt wird. Für Laclotte

---

296 Belting/Eichberger 1983, S. 61–75.

ist diese dreidimensionale Gestaltung eine besondere Kühnheit, welche einzigartig sei und den innovativen Charakter der Komposition ausmache.<sup>297</sup> Der Konstruktion soll daher besondere Beachtung geschenkt werden: Die Bodenfläche ist leicht nach unten gewölbt und passt sich so dem anschließenden Firmament an. An dieser Wölbung ist ferner auch der untere Abschluss des Chorgestühls orientiert. Zu den Seiten der Bankreihen erkennt man jeweils eine rotgefärbte Fläche, die ebenfalls gebogen ist. Was zunächst als Ausläufer des Chorgestühls und somit als eine halbhohe hölzerne Wand sein könnte, ist bei genauerer Betrachtung der Schatten, welchen die Sitzreihen werfen. Geradezu spektakulär möchte man diese Verwendung eines auf der Bogenrundung verlaufenden Schlagschattens bezeichnen, der hier sogar über das Dekorband der Goldtafel gelegt wird. Die freie Fläche zwischen den Bänken wird durch eine feine Schraffur vom restlichen Goldgrund unterschieden. Soll dies eine Reflektion des Lichtes von oben abbilden? Nicht nur der perspektivischen Konstruktion, sondern eben auch der Wiedergabe von Licht und Schatten ist in dieser Darstellung besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Auch auf den Gewändern der verbliebenen Engel auf der linken Seite des Chorgestühls scheint durch eine goldene Schraffur das göttliche Licht wiedergeben zu sein.

Über dem Himmelsbogen und somit vor den Bankreihen steht eine Gruppe von Engeln in Rüstung, die die göttliche Sphäre zu bewachen scheinen. Die vordere Figur rückt durch ihre Position und die goldene Rüstung mit eingeritztem Dekor in den Fokus. Die Formation steht auf jenem dunkelblauen, schattierten Bogen, der mit Sternen verziert ist. Unter ihnen, in der zweiten, unteren Bildhälfte, sieht man den noch laufenden Kampf weiterer Kriegerengel gegen die Gefallenen, die sich im Sturzflug Richtung Erde befinden. Ihre Gestalt hat sich bereits dämonenhaft verändert. Nach ihrem Aufkommen an der Erdoberfläche brechen sie in diese ein und verschwinden in den Untiefen. Die Erdkugel selber ist nicht weiter differenziert, sondern in einem dunklen Branton gehalten. Hier wird besonders deutlich, dass göttlicher Himmel nicht mit Goldgrund gleichzusetzen ist: Die goldene Fläche liefert hier Hintergrund sowohl für die überirdische Sphäre als auch für die diesseitigen Himmelsregionen. Die durchgehende Verzierung des Goldgrundes bestärkt diese Einheitlichkeit zudem. Dieses durch Goldschmiedetechniken verzierte Dekorband – oder auch Rahmenborte – fand in der Malerei des 14. Jahrhunderts häufig Verwendung und wird von Bastian Eclercy als Ausdruck des Verständnisses des Goldgrundes als Fläche und nicht als »Lichtphänomen oder Himmelsraum« beschrieben.<sup>298</sup> Im Falle des *Engelsturzes* wird dieses Flächenverständnis allerdings nicht konsequent befolgt. Dies betrifft den oberen

---

297 Laclotte 1969, S. 6.

298 Eclercy 2007, S. 66.

spitzbogigen Teil der Tafel: Zum einen sind die Bankreihen in die Tiefe fluchtend dargestellt und ferner ist über den blauen Himmelsbogen noch ein weiterer schmaler dunkelroter Streifen gesetzt, welcher den Boden der darüber liegenden Sektion definiert. Diese – die Sitzreihen befinden sich eben hier – bekommt durch jene Strukturierung einen Boden, der sich aus dem schraffierten Goldgrund der Tafel ergibt und im Zusammenspiel mit der Fluchtung einen Raum in die Tiefe erzeugt. Dieser Himmelsstreifen in Verbindung mit den fluchtenden Sitzreihen und der Wölbung derselben kreierte in dieser Tafel eine Dreidimensionalität, die im Trecento auf Goldgrund in vergleichbarer Weise vergeblich zu suchen ist. Zwar werden die Thronbauten in jenen Bildern perspektivisch konstruiert – beziehungsweise wird der Versuch unternommen ihnen eine perspektivische Illusion einzuverleiben – jedoch wird dies nicht auf der Bildfläche fortgeführt. Selbst die Bodenflächen bleiben in vielen Teilen als bloße Streifen bestehen.<sup>299</sup> Dies ändert sich, wenn die Böden mit Fliesen wiedergegeben werden, die gerade aufgrund ihrer Fähigkeit, Perspektive zu illusionieren, eingesetzt wurden.<sup>300</sup> Im *Engelsturz* hingegen wird durch die Komposition im oberen Teil ein Tiefenraum geschaffen, welcher dem Goldgrund in der Forschung traditionell abgesprochen wurde, wie Beer 1983 ganz besonders betont: Der Goldgrund sei zu keiner Zeit als raumhaltiges Bildelement verstanden worden.<sup>301</sup> Dieser Aussage entgegen stehen frühere Überlegungen Joseph Bodonyis, welcher das Konzept des ›idealen Raumgrundes‹ bei Alois Riegel kritisch reflektiert und die räumliche Qualität des Goldgrundes in Verbindung mit dem Zusammenspiel der abgebildeten Objekte setzt. Diese würden letztendlich über ›Raum- oder Flächencharakter‹ entscheiden.<sup>302</sup> Genau dieser Mechanismus greift im *Engelsturz* und gibt der Darstellung ihre charakteristische Erscheinungsform: Die Szene erscheint hier nicht einfach nur vor diesem, sondern wird durch die explizite Einbindung als Standfläche für das Chorgestühl, die eben nicht farblich anders abgesetzt wird und durch Zusammenwirken der Objekte entsteht, Teil des Handlungsraumes. Allerdings zeigt sich gerade durch diese Überlappung von illusionistischer Schattendarstellung und goldenem Dekorband, dass es sich um einen Entwicklungszustand handelt, dem man in diesem Bild geradezu unmittelbar beiwohnen kann. Eine ganz ähnliche Behandlung der Bildfläche findet sich bei der *Himmelfahrt* Lippo Memmis in München (Abb. 84). Nicht nur die Form der Tafel ist beinahe identisch, sondern auch die Unterteilung

---

299 Dies trifft unter anderem auf die *Marienkronung* Giotto's in S. Croce in Florenz zu (Abb. 12).

300 Vgl. z. B. Niccolò di Buonaccorso *Marienkronung* New York Metropolitan Museum of Art (Abb. 19).

301 Beer 1983, S. 271–286.

302 Bodonyi 1932, S. 153.



**Abbildung 84** Lippo Memmi, Himmelfahrt Mariens, München, Alte Pinakothek, CC BY-SA 4.0 Alte Pinakothek München

in irdischen und überirdischen Raum durch ein blaues Himmelsband. Hier sind es Christus und einige Heilige, die als Mittlerfiguren direkt in dieser Übergangszone platziert sind, wohingegen im *Engelsturz* die Engel oberhalb des Bogens als Bewacher des Himmels erscheinen. Somit fungiert das Band in der einen Tafel als Grenze, in der anderen vielmehr als Transferzone, über welcher in reduzierter Form – es handelt sich nur um die sitzenden Figuren Christi und Mariens – die Krönung der Gottesmutter dargestellt ist. Die goldene Fläche ist ebenfalls mit einem Dekorband umfasst, welches sich um die gesamte Tafel herum erstreckt.<sup>303</sup>

So ähnlich der Aufbau der beiden Tafeln auch ist, eine vergleichbare Darstellung des Engelsturzes findet sich kein zweites Mal. Andere zeitgenössische oder zeitlich näherliegende Darstellungen zeigen primär den Erzengel Michael, welcher die gefallenen Engel aus dem Himmel vertreibt und keinen Aufriss des kosmischen Raumes, in welchem sich die rebellierenden Engel nach unten bewegen.

<sup>303</sup> Ausführlich thematisiert wird die *Himmelfahrt* Lippo Memmis im Kapitel 3.4.1.

Dies wird deutlich im Vergleich der Tafel mit dem Fresko aus der Konventskirche S. Maria Assunta in Pomposa, Ferrara: Die circa 1365 entstandene Darstellung fokussiert sich auf eben jenen Moment des Sieges des Erzengels über die Widersacher des Himmels (Abb. 85). Hier werden die Vorgeschichte des Engelsturzes und in diesem Zuge auch die konkrete Verortung des Geschehens vernachlässigt. Im Sieneser Beispiel ist dieser Tendenz eindeutig nicht Folge geleistet.



**Abbildung 85** unbekannt, Engelsturz/ Kampf mit dem Drachen, Pomposa, Santa Maria Assunta, zit. nach Castaldi 2016, S. 73

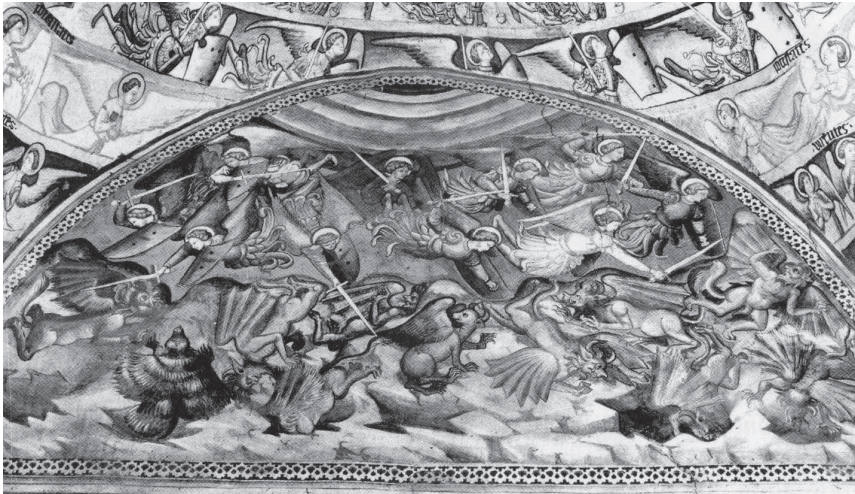
Castaldi fasst die Besonderheiten der Tafel passend zusammen: »La faccia con la Caduta degli angeli ribelli offre un'originale combinazione del soggetto apocalittico, già trattato in pittura ma qui presentato in una forma estremamente moderna, con un compendio visivo delle teorie medievali sulle gerarchie angeliche, il tutto forzato entro uno spazio su piccola scala, strutturato in differenti livelli sovrapposti, che rappresentano un ideale ordine dottrinale per il mondo.«<sup>304</sup> Das Thema des Engelsturzes allgemein steht in Verbindung zum Papstpalast in Avignon, welcher wie bereits erwähnt als Entstehungsumfeld der Louvre-Tafel vermutet wird. Die Privatkapelle von Clemens VI. war Michael geweiht und mit einem dementsprechenden Freskenzyklus ausgestattet, welcher heute bis auf einige wenige Sino-pien nicht mehr erhalten ist.<sup>305</sup> Martin I., König von Aragón, wollte diese Ausstattung zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach eigenen Wünschen nachahmen lassen.

304 Castaldi 2016, S. 70.

305 Castelnovo 1991, S. 52 ff. Castelnovo bezeichnet den Papstpalast in Avignon als »melting pot«, in welchem sich der internationale Stil (Internationale Gotik) herausgebildet habe. Vgl. Ebd., S. XXVIII.

Das Ergebnis hiervon findet sich in der Cappella degli Angeli in Subiaco.<sup>306</sup> Dieses und weitere Beispiele zeigen, dass sich dem Thema grundsätzlich in anderer Manier gewidmet wurde, als beim Maestro degli Angeli Ribelli.

Die Lünette in der Cappella degli Angeli im Kloster Santa Scolastica in Subiaco von 1428 zeigt ebenfalls den Engelsturz und steht in Bezug zur Ausmalung der Decke, welche Christus umgeben von Engelshierarchien zeigt (Abb. 86).<sup>307</sup> Hier stehen – wie so oft – der Erzengel Michael und sein Kampf gegen die gegnerische Engelspartei im Fokus. Die gefallenen Engel haben ihre anthropomorphen



**Abbildung 86** unbekannt, Engelsturz, Subiaco, Santa Scolastica Cappella degli Angeli, zit. nach Themelly 2010, S. 84

Formen teils in Gänze verloren. Dies trifft insbesondere auf einen von ihnen im Zentrum zu, dessen Gestalt eine Mischung aus Hund und Kalb mit Klauen und Flügeln zu sein scheint. Auch hier öffnet sich der Erdboden, der hier als raue Felsenlandschaft erscheint, in welchen die Gestalten verschwinden. Oberhalb ist der Hintergrund dem natürlichen Himmel gleich in einem Mittelblau gehalten. Ferner erkennt man am oberen Bildrand einen Ausschnitt der Himmelsschalen. Der gemalte Rahmen der Lünette überschneidet diese allerdings. Diese konzentrischen Ringe beziehen sich auf die Darstellung Christi und der Engelshierarchien. Auch

306 Romano 2013, S. 421f.

307 Vgl. hierzu Kapitel 3.2 zur Darstellung des himmlischen Personals, in welchem das Deckenfresko thematisiert wird (Abb. 73).

diese sind in konzentrischer Kreisform im Gewölbe angeordnet und zeigen somit die Gruppe der treuen Anhänger Gottes, welche in geordneter Form weiter im Himmel verweilen. Ihre Fortführung erfolgt allerdings nicht in adäquater Größe und Perspektive. Dennoch wird die Bezugnahme direkt deutlich. Neben der Form sind es die Farben, welche sich an der Ausgestaltung der Kuppel orientieren. Der beim Maestro degli Angeli enthaltene Überblick über den Kosmos wird hier nicht in einem gemeinsamen Bildraum gegeben, sondern auf zwei abgegrenzte Bildfelder verteilt. Dennoch wird durch den Verweis auf das Gewölbefresko in der Lünette der Bezug hergestellt und die Szene in den Gesamtkontext der universellen göttlichen Ordnung gebracht.

In engerer zeitlicher Nähe zur Tafel aus dem Louvre steht das Fresko des Engelsturzes von Bartolo di Fredi im Dom Santa Maria Assunta von Volterra, welches allerdings stark zerstört ist (Abb. 87).<sup>308</sup> Die in den späten 1370er Jahren entstan-



**Abbildung 87** Bartolo di Fredi, Engelsturz, Volterra, Santa Maria Assunta, zit. nach Castaldi 2016, S. 74

nen Fresken wurden während der Restauration 1935 wiederentdeckt.<sup>309</sup> Trotz der Präsenz Michaels auch in dieser Variante, erkennt Freuler deutlich eine Nähe zum *Engelsturz* aus dem Louvre und sieht in Bartolo di Fredis Fresken eine neue,

<sup>308</sup> Die Fresken wurden während eines umfangreichen Umbaus und der Neufreskierung der Kathedrale in der zweiten Hälfte des Cinquecento stark in Mitleidenschaft gezogen. Vgl. Traldi 1980, S. 67.

<sup>309</sup> Harping 1993, S. 73.



dramatische Version dessen.<sup>310</sup> Ferner merkt Traldi an, dass die Fresken Bartolos das einzige erhaltene Sieneser Beispiel des Bildthemas in situ bilden.<sup>311</sup> Dies wirkt in Anbetracht der innovativen Elemente der Tafel aus dem Louvre, welche dem Umfeld Simone Martinis zugeordnet wird, verblüffend, wodurch sich die Frage stellt, ob das Thema tatsächlich nicht weiter rezipiert wurde oder eventuelle Beispiele nicht mehr erhalten sind. Die verbliebenen Teile des Freskos lassen noch eine thronende Figur erkennen, die von Seraphen getragen wird. Diese ähnelt deutlich der Darstellung Gottvaters in der Tafel aus dem Louvre. Darunter findet der Kampf der Engel statt. Für Traldi ist dies der finale Kampf des Erzengels und seines Gefolges mit dem Drachen und auch Harping plädiert für einen apokalyptischen Grundtenor – indem sie eine frühere Darstellung des Apokalyptischen Weibes an dieser Stelle vermutet – wohingegen Freuler sich für die Geschichte des Engelsturzes zu Beginn der Zeit ausspricht.<sup>312</sup> Insgesamt lassen sich jedoch wenig definitive Aussagen aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes machen. Lediglich das Vorhandensein des Bildthemas sowie einiger kompositorischer Parallelen kann an dieser Stelle als Konklusion festgehalten werden.

Deutlich besser erhalten sind die Fresken Spinello Aretinos in der Cappella Guascini in San Francesco in Arezzo aus dem späten 14. Jahrhundert.<sup>313</sup> Diese verbinden das Thema des Engelsturzes wiederum, wenn auch in anderer Weise, mit einem Ausblick auf die göttliche Sphäre. Die Kapelle zur Rechten des Chorraumes zeigt auf der linken Seite jeweils drei Szenen aus dem Leben des heiligen Aegidius sowie auf der rechten des Erzengels Michael. Die untere Sektion der rechten Wand zeigt die Erscheinung des heiligen Michaels vor Papst Gregor dem Großen, wohingegen die beiden darüber liegenden Szenen die Geschichte des Engelsturzes visualisieren. Das obere Bildfeld schließt mit einem Spitzbogen ab und zeigt die himmlische Gemeinschaft (Abb. 88). Gottvater sitzt in der Mitte auf einem Marmorthron, dessen Rückwand mit einem Dreiecksgiebel abschließt und an den Seiten mit Filialen bekrönt ist. Zum Ende des Giebels ist ein rotes Ehrentuch mit Muster angebracht. Die zwei Marmorstufen mit rundem Abschluss, von denen die erste mit Inkrustationen verziert ist, bilden das Thronpodest. Allerdings wird durch die Aufsicht auf dieselben weniger eine Bildtiefe illusioniert, als dass der Thron auseinanderzuklaffen scheint. Ein Problem, welches sich in den Darstellungen des Thrones im Trecento häufig findet. Vor dem Thron ist ferner der Rest eines gemusterten Fußbodens zu erkennen, wodurch die Szene eine feste Standfläche erhält. In seiner linken Hand hält Gottvater ein Buch, wohingegen er mit

---

310 Freuler 1994, S. 118.

311 Traldi 1980, S. 71.

312 Ebd., S. 68 f. Harping 1993, S. 73. Freuler 1994, S. 118.

313 Weppelmann 2003, S. 73.



**Abbildung 88** Spinello Aretino, Inkarnation des Wortes, Arezzo, San Francesco (Cappella Guasconi), zit. nach Weppelmann 2003, S. 18

seiner rechten auf Luzifer verweist, welcher auf der rechten Seite steht. Mit seiner linken Hand verweist er auf sich selber als Anführer der rebellierenden Engel, welche von hinten einen weiteren Thron herantragen, dessen grundsätzliche Gestalt dessen Gottvaters ähnelt. Allerdings ist dieser deutlich kleiner und auch nicht mit einem Ehrentuch geschmückt. Die Engel auf der rechten Seite haben bereits ihre Aureolen verloren. Auf der linken Seite hingegen befindet sich die Gruppe der treuen Anhänger, welche vom Erzengel Michael in Rüstung angeführt werden, welcher bereits sein Schwert erhoben hat. Auch die anderen Engel tragen Rüstungen und Schwerter und sind somit für den Kampf gegen die Widersacher gewappnet. Der Hintergrund der Szene ist schwer zu bewerten, da die dunkle braun-rötliche Wandfarbe schlecht erhalten ist. Dieser Kampf bildet das Thema des darunterliegenden Kompartiments, welches durch ein Rahmenband mit Ornamenten abgeteilt ist (Abb. 89). Hier steht deutlich der Erzengel Michael, in imposanter roter Rüstung mit blauen Details und regenbogenfarbigen Flügeln, im Zentrum der Darstellung. Er steht auf dem bereits besieigten Drachen, welcher sich unter seinen Füßen auf dem felsigen Untergrund zu winden scheint. Zu den Seiten ist sein Gefolge zu sehen, welches keinerlei Ähnlichkeit mehr mit den Engeln aus dem oberen Bildfeld hat, sondern bereits zu dämonenhaften Schergen verwandelt ist. Von oben stürzen sich einige Engel in Kriegermontur und drängen ihre Versuche, den steinigen Abgrund zu erklimmen, zurück. Am oberen Bildrand finden sich, wie auch schon in Subiaco, konzentrisch angeordnete Ringe, welche von der oberen Bildkante abgeschnitten werden. Die farblichen Abstufungen sind

**Abbildung 89** Spinello Aretino, Engelsturz, Arezzo, San Francesco (Cappella Guascini), zit. nach Weppelmann 2003, S. 19



teils noch gut zu erkennen und zeigen – nach einem goldgelben, einem schmalen roten und einem grünen – einen etwas breiteren dunkelblauen und roten Ring. Zwar wird dies hier nicht wie in der Cappella degli Angeli im Fresko darüber aufgegriffen, doch wird auch hier auf die Himmelsschalen verwiesen, die zwischen dem kriegerischen Treiben und der überirdischen Szene darüber liegen. Während durch den Vergleich mit Wandmalereien<sup>314</sup> – ausgenommen Bartolo di Fredi, wobei durch den schlechten Zustand der Fresken wirklich eindeutige Aussagen nicht zu treffen sind – wenige Gemeinsamkeiten zu erkennen sind, finden sich wiederum verschiedene kompositorische Ähnlichkeiten innerhalb der Buchmalerei, auf welche in diesem Falle Bezug zu nehmen ist.

Der *Engelsturz* aus dem Laudario della Compagnia di Sant’Agnese – einer Florentiner Handschrift von ca. 1340 und mit Miniaturen von Pacino di Bonaguida ausgestattet – folgt zwar grundsätzlich einer anderen Komposition, doch lassen sich einige Aspekte entdecken, welche sich auch in der Sieneser Tafel wiederfinden (Abb. 90). Die gerahmte Szene ist zweigeteilt: In der unteren Hälfte kämpfen auf der linken Seite drei Engelsfiguren, als Vertreter des himmlischen Heeres, gegen den Drachen/Satan mit Lanzen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man ihre Standfläche, die eine Kugel zu sein scheint. Ihre grau-braune Farbe erinnert an die Erdkugel der Louvre-Tafel und scheint auch hier den Erdboden darzustellen, in dessen Untiefen die Gefallenen verdrängt werden sollen. Auf der rechten Seite befinden sich die gefallenen Engel mit ihrem Anführer. Sie haben sich zum Kampf aufgestellt und tragen ebenfalls Lanzen. Ihre Gestalt ist dämonenhaft, was durch

<sup>314</sup> Für einen kompakten Überblick über weitere Werke der Thematik, die sich allerdings gänzlich der Michaelsgeschichte widmen s. Castaldi 2016.



**Abbildung 90** Pacino di Bonaguida, Engelsturz/Kampf mit dem Drachen aus dem *Laudario della Compagnia di Sant'Agnese*, London, British Library, © British Library London

die Hörner und die hervortretenden Augen besonders hervorgehoben wird. Zwischen der Kugel und der oberen Fläche wird der Blick frei gegeben auf eine dunkelblaue Fläche, die einem Nachthimmel gleicht. Dieser wird von mehreren Bögen umschlossen, die jeweils individuell gestaltet sind: Ein erster, schmaler hellblauer Ring ist an der unteren Seite mit weiteren Verzierungen versehen, die in den Himmel hineinragen. Die darüber liegende Zone ist wieder dunkel gehalten und mit Sternen ausgefüllt, worauf ein wieder etwas schmalerer Ring mit Ornamenten den Abschluss bildet, über welchem sich das himmlische Personal aufgestellt hat. Oberhalb dieses Bogens eröffnet sich so dem Betrachter die himmlische Sphäre, in welcher Christus zentral platziert und von einem Clipeus umgeben auf das Geschehen blickt. Daneben befinden sich Seraphim und Cherubim sowie daran anschließend weitere Engel. Auf der linken Seite wird diese Gruppe vom Bogen überschritten, hinter welchem sie gleich einer Brüstung zu stehen scheint. Rechts hingegen wird in Form einer goldenen Mauer mit drei Zinnen, unter welcher sich eine Architektur in hellgrau abzeichnet und die ins Bild hineinragt, auf die himmlische Stadt verwiesen. Zwei der darüber befindlichen Engel tragen Schilde. Das eine wird vom Schwanz des Drachen überschritten; ein Verweis auf die vorherige Verbindung desselben mit der himmlischen Region, aus welcher er nun auf ewig vertrieben worden ist. Zwar liegt auch hier der Fokus stärker auf dem Kampf des

Erzengels, denn auf der Illustration des Engelsturzes im Allgemeinen, doch finden sich einige Elemente der Louvre-Tafel wieder. Dies trifft zum einen auf die grundlegende Komposition, welche mit Christus als Zentrum unterhalb seiner Figur zu den Seiten ausläuft, sowie im Speziellen auf den Himmelsbogen zu. Zwar hat dieser in der Miniatur einen stärker dekorativen Charakter, doch wird durch seine gestirnte Sektion und die Platzierung zwischen irdischer und himmlischer Region die gleiche kosmische Trennung vollzogen.

Wesentlich deutlichere kompositorische Gemeinsamkeiten entdeckt man ferner in einem Blatt der Brüder Limburg aus den *Très Riches Heures* für den Duc de Berry, f. 64v (Abb. 91). Millard Meiss sieht den Einfluss sowohl der Tafel im



Abbildung 91 Brüder Limburg, Engelsturz aus den *Très riches heures de Duc de Berry*, Chantilly Musée Condé, zit. nach Malo 1933, Abb. 2

Speziellen als auch allgemein der Sieneser Trecentomalerei in mehreren Blättern der Brüder.<sup>315</sup> Wie auch schon im Sieneser *Engelsturz* wird in den *Très Riches Heures* jener mit der Darstellung des gesamten Kosmos verbunden, indem die Ver-

315 Meiss 1974b, S. 146.

treibung der gefallenen Engel, ihr Kampf sowie Untergang in den verschiedenen Sphären erscheint. Am oberen Bildrand und zentral platziert befindet sich Gottvater. Der Bildabschluss ist halbrund und umschließt so seine Aureole, welche eine blaue Umrandung und im Inneren eine tief rote Farbe besitzt. Die beiden Ringe werden von Seraphim und Cherubim gebildet, die so als oberste Engelsordnungen Gottvater am nächsten sind. Von seiner Figur gehen Lichtstrahlen aus, die auf der roten und blauen Fläche deutlich zu sehen sind. Die goldenen Strahlen auf dem roten Grund betonen in besonderem Maße den *splendor* der göttlichen Sphäre, des Empyreums als Feuerhimmel. Unter ihm bildet eine Wolke aus weiteren Seraphim die Sitzfläche, von welcher ebenfalls Lichtstrahlen ausgehen, welche direkt auf die Gruppe der bewaffneten Engel trifft, die beinahe identisch mit jener auf der Tafel aus dem Louvre gestaltet ist. Zu den Seiten befindet sich auch hier ein Chorgestühl, welches allerdings nicht die starke Fluchtung zur Bildmitte aufweist, sondern halbrund angeordnet und mehrstöckig ist. Die Sitzreihen sind hier unregelmäßig besetzt. Zudem findet sich in dieser Region ein weiterer wichtiger Unterschied: Die Sitzreihen und Engel sind hier auf einem feinen Wolkenband platziert, welches im Zentrum nicht einmal existent ist, wodurch der blaue Himmel hervorblitzt. Die strikte Trennung der Sphären, wie sie im Sieneser *Engelsturz* durch das blaue Band betont wird, wird hier aufgelöst und der göttliche Himmel beinahe wie ein Bestandteil des irdischen behandelt. Die fallenden Engel befinden sich sowohl im überirdischen als auch im irdischen Bereich: Einige von ihnen werden sogar im Moment des Falls aus den himmlischen Sitzreihen dargestellt. Unterhalb des Wolkenbandes wird ihr Sturz durch Flammen und Rauchschwaden besonders in Szene gesetzt, wodurch die Engel wie herabstürzende Meteoriten erscheinen.<sup>316</sup> Auch der Einbruch derselben in die Erdoberfläche wird in dieser Art hervorgehoben. Irritierend sind die beiden Engel rechts und links, welche nicht auf die Erde treffen, sondern auf eine neben ihr befindliche graue Fläche. Einzige Erklärung für dieses Bildelement könnte sein, dass an dieser Stelle die umliegenden Planetenbahnen – in diesem Falle als wirkliche ›Bahnen‹ verbildlicht – gemeint sind und der Sturz der Engel durch die unter dem göttlichen Himmel liegenden Sphären im Allgemeinen visualisiert werden soll. Die Gestalt der gefallenen Engel ändert sich in diesem Kontext allerdings nicht. Sie haben ebenso wie die im Himmel verbliebenen blaue Gewänder und goldene Flügel und auch die sonst betonten Fratzen und Klauen sucht man in dieser Miniatur vergeblich. Das Blatt der Brüder Limburg zeigt als einziges Beispiel eine konkrete Re-

---

316 An dieser Stelle wäre eine Untersuchung über den Zusammenhang solcher Darstellung und Naturphänomenen besonders spannend, welche aber den Umfang dieser Arbeit sprengen würde und auch nicht der im Fokus stehenden Thematik folgt.

zeption der Version des *Engelsturzes* aus dem Louvre. Dennoch werden Details abgewandelt. Dies trifft insbesondere auf die klare Strukturierung und im Speziellen die Abgrenzung der einzelnen Sphären zueinander zu, die bei den Gebrüdern Limburg stark aufgelockert ist. Der einheitliche Hintergrund ist hier nicht mehr in Gold gehalten, sondern einem natürlichen Himmel nachempfunden. Außerdem werden in der Miniatur Wolken statt des Himmelsbogens verwendet, wodurch der Übergang trotz der Gruppe der Engel in Rüstung als Bewacher wesentlich lockerer erscheint. Zudem sind einige Engel gerade erst von ihren Sitzen gefallen und befinden sich sogar noch oberhalb des Wolkenbandes. Der *Engelsturz* aus dem Louvre zeigt bereits den Himmel nach dem Ereignis, aus welchem die gefallenen Engel ausgeschlossen sind. Im Vergleich zu den anderen Varianten stellt die Miniatur als einzige die gesamte Geschichte in ihrem Verlauf und in den verschiedenen Sphären dar und stellt nicht den Erzengel Michael als Protagonisten in den Fokus.

Die Struktur der Trecentesken Tafel wurde nördlich der Alpen in einem anderen, berühmten Werk rezipiert: dem *Weltgericht* Jan van Eycks von ca. 1440/41, heute im Metropolitan Museum, New York (Abb. 92). Die Zonen werden hier



**Abbildung 92** Jan van Eyck, Kreuzigung und Weltgericht, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo New York Metropolitan Museum of Art

ebenfalls in einem »Stockwerkbau«<sup>317</sup> gelegt und strukturell gegliedert. Der Erzengel Michael nimmt die prominente Position als Verteidiger der himmlischen Sphären ein, über ihm erstrecken sich ebenfalls zwei Bankreichen. Diese sind hier allerdings von den eng zusammensitzenden Aposteln besetzt. Generell ist der ›himmlische‹ Teil der Komposition deutlich bevölkerter als dies im *Engelsturz* der Fall ist. So wird der konträre Kontext – in einem Bild die Aufnahme in den Himmel, im anderen die Vertreibung aus diesem – visuell durch die unterschiedliche Figurenpräsenz bestärkt. Beide Darstellungen heben ferner die Distinktion zwischen Gut und Böse, Himmel und Hölle besonders hervor. Die Erdkugel ist beim Niederländer geöffnet und zeigt die Innenansicht des höllischen Treibens im Kern, welches im Engelsturz dem Betrachter verschlossen bleibt. Nur jene, die Oberfläche durchbrechende Dämonen verweisen indirekt darauf. Belting und Eichberger sehen in der Tafel aus dem Louvre das »fehlende Glied« in der Analyse des Eyckschen *Weltgerichtes*.<sup>318</sup> Ihr Anspruch ist hierbei nicht die Aufdeckung konkreter Zitate, sondern vielmehr eine »Lektion«, die van Eyck über die Brüder Limburg und deren Rezeption der Tafel in den *Très Riches Heures* von der italienischen Bildinvention mitgenommen habe. Die Konstruktion muss maßgeblichen Eindruck gemacht haben, da die fluchtenden Bankreihen sich auch in anderen Blättern anderer Themen wiederfinden, wie bei der Darstellung der Vision des Johannes auf Patmos (f. 17r). Es stellt sich, gerade unter diesem Gesichtspunkt noch einmal die Frage, warum die Sieneser Komposition anscheinend keine weitergehende Rezeption in ihrer zeitlichen und regionalen Nähe erfuhr, zeigen doch die oben erwähnten Beispiele einen gänzlich anderen Umgang mit dem Bildthema. Wenn auch das Geschehen des Engelsturzes theoretisch stark an den Himmel gebunden ist, so ist doch erstaunlich, dass sich im Rahmen seiner Visualisierung kaum eine direkte Einbindung der himmlischen Sphäre findet. Durch die oben erwähnte frühe Verbindung der Thematik mit der Geschichte des Erzengels Michael wurde das Interesse auf einen anderen Aspekt gelenkt. Die Tafel aus dem Louvre bildet somit aus heutiger Sicht ein wirklich singuläres Beispiel, dessen unmittelbare Auswirkungen sehr überschaubar erscheinen. Das Fresko in Subiaco arbeitet in ähnlicher Weise mit der Verbindung von Himmel und Erde, indem es auf das darüber befindliche Abbild Christi mitsamt den himmlischen Heerscharen verweist. Dieses allerdings zeigt wiederum keinen Bezug zur Lünette darunter: Die deutliche Abbildung der Folgen des Engelsturzes, wie sie beim Maestro degli Angeli Ribelli durch die leeren Sitzreihen geleistet wird, findet sich dort nicht wieder. Der Verweis auf die Himmelsschalen lässt sich allerdings ebenso in Arezzo innerhalb des Freskos von Spinello Aretino wiederfinden. Die Bilder verbinden somit

---

317 Belting/Eichberger 1983, S. 61.

318 Ebd., S. 61 ff.



die abgetrennten Felder der Darstellung des überirdischen Raumes und verweisen auf den dazwischenliegenden kosmischen Aufbau.

Es tragen folgende Aspekte zur Besonderheit des Gemäldes aus dem Louvre bei: Zunächst ist es die perspektivische Behandlung der Sitzreihen der Engel auf einer Goldfläche. Eine derartig geschaffene Raumtiefe in Verbindung mit einem Goldgrund zeigt sich erst wieder bei Fra Angelico, wie in der *Marienkrönung* in den Uffizien (Abb. 3). Auf einem radial angelegten Wolkenband haben sich die himmlischen Heerscharen um die Krönung Mariens eingefunden. Diese Anordnung alleine schafft bereits eine Tiefenwirkung des Goldes, welche durch die vom Zentrum ausgehenden eingeritzten Strahlen bestärkt wird. Der Betrachter wird geradezu in das kosmische Ereignis hineingezogen, wozu ihn die Heiligen im Vordergrund geradezu aufrufen. Ebenfalls bemerkenswert ist die differenzierte Behandlung des Goldes selbst, welches an mancher Stelle durch Einritzung nicht nur Eigenlicht liefert, sondern illusioniert Licht im Bild reflektiert. Für das Erscheinungsbild des *Engelsturzes* ist zudem der Himmelsstreifen prägend. Dieser trennt deutlich die himmlische Stätte mit ihrer geordneten Hierarchie von dem chaotischen Treiben, das sich hinter dieser Barriere in der irdischen Sphäre abspielt. So scheint es bei den anderen Beispielen im Vergleich, als sei der Engelsturz von einem himmlischen in ein irdisches Thema verwandelt worden. Im Fokus steht der Moment des Kampfes außerhalb der himmlischen Sphäre. Dies wiederum liefert andere spannende Fragen für die Entwicklung der Komposition: Wie verhält sich die Figur im Fall? Oder auch: Wie stellt man die Abkehr von Gott in der Verwandlung der Figuren dar?

### 3.4 Transfer zwischen den Sphären

Weitere unterschiedliche Themen der Malerei beinhalten die Reise beziehungsweise den Transfer von einer Sphäre in die andere. Die ›Richtung‹ kann hierbei ebenso variieren wie die Dauer des Aufenthaltes: Handelt es sich um einen temporären Aufenthalt oder einen definitiven? Im Folgenden werden anhand der Himmelfahrt Mariens, welches ein traditionelles Thema liefert, sowie der Aussendung Gabriels und des Traums des Hieronymus als weniger geläufige Motive verschiedene Varianten solcher Transfersituationen vorgestellt.

### 3.4.1 Die Himmelfahrt Mariens

Die Darstellung der Himmelfahrt ermöglicht die Einbindung des überirdischen Himmels innerhalb der Szenerie und so den Übergang vom Diesseits ins Jenseits zu verdeutlichen. Am prominentesten sind die Himmelfahrten Mariens und Christi, die in der Kunst häufig visualisiert wurden. Allerdings verhält es sich mit diesem Thema ähnlich wie mit dem des Engelsturzes, in welchem nicht grundsätzlich der göttliche Raum in die Darstellung integriert wird. Dies gilt insbesondere für die Himmelfahrt Christi, die daher hier nicht behandelt wird.<sup>319</sup> Die textliche Auseinandersetzung mit der Himmelfahrt der Gottesmutter war umfangreich. Neben Christus wird nur Maria die Ehre der direkten körperlichen Aufnahme in den Himmel zuteil. In manchen Bildern wird die Aufnahme der Seele und des Körpers visuell voneinander getrennt, indem zunächst Christus die Seele der Gottesmutter im Moment ihres Todes zu sich nimmt und darauffolgend Maria, zumeist in Begleitung von Engeln, gen Himmel fährt, wo sie von ihrem Sohn bereits erwartet wird. Der Marientod wird in der Bibel nicht beschrieben, allerdings gibt es verschiedene apokryphe Texte, die sich dem Hergang des Geschehens widmen.<sup>320</sup> Die direkte Aufnahme ihrer Seele durch Christus zum Todeszeitpunkt – ihr Ableben geschieht völlig ohne Leiden – wird in der *Legenda aurea* beschrieben. Nach drei Tagen, welche die Apostel am Grab Mariens verharren, erscheint Christus mit Engeln. Die Seele wird wieder mit ihrem Körper vereint und Maria fährt, begleitet von Engeln, in den Himmel hinauf.<sup>321</sup> So ergeben sich folgende Charakteristika: Zum einen sind die Engel präsent, welche die Reise in die himmlischen Sphären begleiten, zum anderen tauchen Wolken auf. Diese werden in den Textquellen der Himmelfahrt Mariens nur explizit bei der Prozession zur Grablege erwähnt. Neben der leiblichen Himmelfahrt Mariens gibt es zudem die Möglichkeit die Aufnahme ihrer Seele darzustellen. Dies bezieht sich auf die oben genannte Erzählung des Ereignisses aus der *Legenda aurea*.

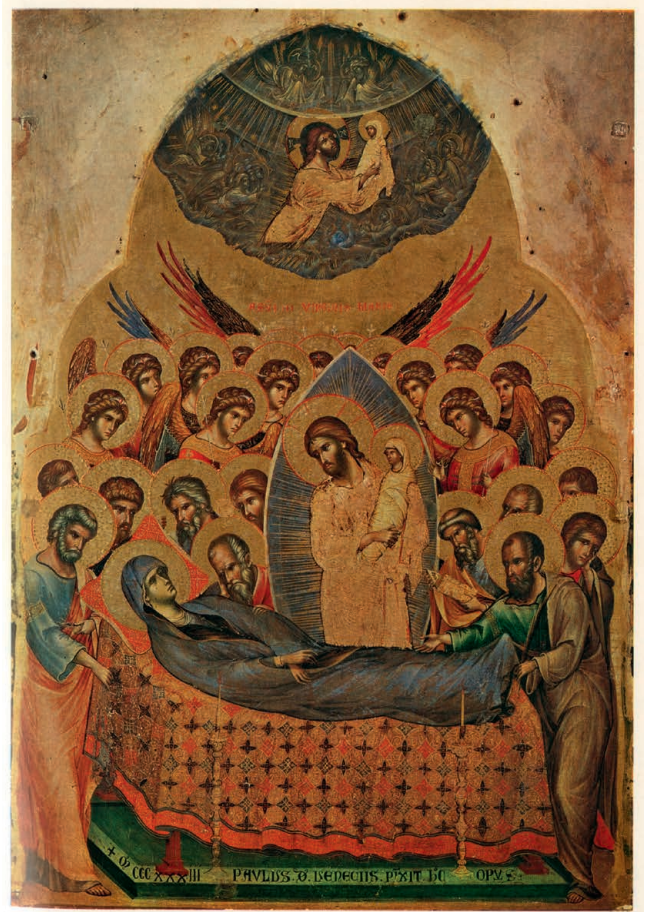
Genau mit dieser Differenzierung beschäftigt sich das zentrale Bildfeld einer Tafel Paolo Venezianos aus dem Museo Civico in Vicenza, die den Tod Mariens

---

319 An dieser Stelle sollen nur einige Beispiele als Möglichkeiten der Visualisierung der Himmelfahrt vorgestellt werden, da sich bereits vielseitige Publikationen mit dieser Thematik beschäftigen. Daher wird die Motivgeschichte an dieser Stelle verkürzt und enthält nur die wichtigsten grundlegenden Aspekte. Für einen Überblick zur Entwicklung der Ikonographie vgl. z. B. Fournée 1970.

320 Vgl. Schiller 1980, S. 83–88.

321 Varazze *Legenda aurea* (Ausgabe Benz) 1955, S. 586 ff. Da der heilige Thomas nicht anwesend ist, lässt Maria für ihn als Beweis der leiblichen Aufnahme in den Himmel ihren Gürtel herabfallen. Das Thema der Gürtelspende findet sich in vielen Bildern der Himmelfahrt.



**Abbildung 93** Paolo Veneziano, Himmelfahrt Mariens, Vicenza, Museo Civico, zit. nach Muraro 1969, S. 25

und ihre Aufnahme in den Himmel zeigt. Zusammen mit den Seitentafeln, welche die Heiligen Franziskus und Antonius zeigen, gehörte die *Himmelfahrt* ursprünglich zu einem Polyptychon für den Hauptaltar der Franziskanerkirche San Lorenzo in Vicenza, dessen restliche Elemente nicht mehr erhalten sind (Abb. 93). Paolo Veneziano zeigt hier nicht die leibliche Aufnahme Mariens, sondern jene ihrer Seele. Der untere Teil der Tafel zeigt die aufgebahrte Maria inmitten der Apostel auf Goldgrund. An der Stirnseite des Podestes, auf welchem die Bahre steht, befindet sich die Datierung und die Signatur Paolos. Christus erscheint, mit von ihm ausgehenden goldenen Strahlen, in einer blauen Mandorla. Nicht nur sein Nimbus, sondern auch sein Gewand ist aus Blattgold gearbeitet. Dies unterstreicht die lichterfüllte Erscheinung. In seinem Arm hat er bereits die Seele der Gottesmutter zu sich genommen. Hinter ihm und den Aposteln haben sich mehrere Engel zu-

sammengefunden, die ebenfalls den Tod Mariens betrauern. Ihre blauen und roten Gewänder zeichnen sie als Vertreter der Cherubim und Seraphim aus. Über ihnen ragen zudem zu jeder Seite ein blauer und ein roter Flügel hervor, welche geradezu einen Rahmen für die Inschrift bilden.<sup>322</sup> Hinter der Versammlung erscheint Goldgrund. Im oberen Abschluss der Tafel befindet sich der für diese Untersuchung besonders interessante Teil: Der Goldgrund endet mit einem halbrunden, gewellten Abschluss, worauf im Anschluss ein satter Blauton erscheint, ähnlich der Mandorla Christi im unteren Bildteil. Durch die über den Engeln erscheinenden Flügel wird formal ein Bezug zum rundbogigen Abschluss der Fläche hergestellt. Dieser obere Teil ist in drei Sektionen unterteilt: Zu Beginn dieser Sphäre sind kleine Wolken zu erkennen, der weitere Bereich ist durch helle und goldene Effekte strukturiert. Dadurch sind verschiedene Himmelsphären sowie Engel erkennbar. Die Modellierung erfolgt durch den Einsatz von Weiß und Gold auf dem blauen Grund. Christus trägt, zentral platziert, die Seele der Gottesmutter als kleine Figur ins Emyreum, durch alle Himmelsphären hindurch. Sein Nimbus hat sich im Vergleich zur Darstellung im unteren Abschnitt verändert: Ist dieser zunächst noch nur durch leichte rote Akzente als Kreuznimbus zu erkennen, wird er oben mit blauen Details und der Inschrift *REX* deutlich differenzierter gestaltet. Die Engel in der ersten Sektion kommen den beiden von den Seiten und unten mit erhobenen Armen entgegen und scheinen den Aufstieg aktiv unterstützen zu wollen. Der mittlere Ring, welcher kleiner als die anderen beiden ist, enthält keine Engel. Lediglich die goldenen Strahlen, die von oben herab durch alle Sphären scheinen, sowie einige Sterne füllen den Bereich aus. In der letzten Sektion kommen vier Engel mit ausgebreiteten Tüchern Christus und Maria entgegen, um sie im Himmel zu empfangen. Die mittlere Sphäre könnte somit als Fixsternsphäre gedacht sein, hinter welcher sich das Emyreum erstreckt. Die Engel und Wolken in der ersten Sektion dienen als Vermittler zwischen diesen himmlischen Räumen und der irdischen Szene im unteren Teil des Bildes. Der Übergang vom goldenen Hintergrund der diesseitigen Szene zu den blauen Himmelsphären zeigt wieder einmal deutlich, dass es sich beim Goldgrund nicht unbedingt um den göttlichen Himmel handelt. Vielmehr werden dadurch der überirdische Charakter der Szene und die Anwesenheit der göttlichen Macht betont. Durch den Farbwechsel wird aber der Wechsel vom Dies- ins Jenseits deutlich betont. Ferner tauchen die Figuren geradezu in die himmlischen Sphären ein: Zum einen taucht Christus von der Leiste abwärts in den blauen Grund ein, zum anderen überschneidet die letzte Himmelsphäre – oder genauer gesagt ihre hellblaue Konturlinie – seinen Nimbus. Die Transferierung der Gottesmutter in den überirdischen

---

322 Inschrift ergänzt: *ASV(N)CIO VIRGINIS MARIE*.

Raum wird hier durch das Eintauchen in die Himmelssphären sowie das Spiel von ›vor- und zurückgelagert‹ bildlich unterstützt, wodurch ein Dazwischen geschaffen wird, welches dem Charakter der Szene entspricht.

Gardner betont die originelle Gestaltung der Tafel: Das Triptychon für Vicenza sei ein Beweis, dass Paolo Veneziano schon zu frühen Zeiten seiner Karriere »not only a compositional innovator, but also an iconographical modernizer« war.<sup>323</sup> Zu Ende des 13. Jahrhunderts bestand noch kein Konsens über die direkte leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel, die in dieser Tafel durch die Darstellung Christi mit der Seele der Gottesmutter im Arm visualisiert wird: »Whilst Paolo does not yet fully represent the corporeal assumption, it forms a significant intermediary state.«<sup>324</sup> Dieser intermediale Charakter dominiert deutlich die Tafel. Die Visualisierung der zu durchwandernden Sphären ist in verschiedenen Bildern der Himmelfahrt Mariens zu finden. Allerdings werden diese nicht immer in gleicher Weise differenziert dargestellt.

Ein Jahrhundert später findet man bei Fra Angelicos *Himmelfahrt Mariens* einige kompositorische Parallelen, die sich vor allem aufgrund jenes prägnanten Längsschnitts durch die kosmographischen Ebenen ergeben (Abb. 94). Die Tafel, entstanden um 1430,<sup>325</sup> war Teil einer Serie von Reliquiaren, die im Auftrag des Dominikanerbruders Giovanni Masi für die Sakristei des Dominikanerkonvents Santa Maria Novella in Florenz gefertigt wurden.<sup>326</sup> Die rechteckige Tafel mit spitzbogigem Abschluss lässt sich in drei Kompartimente gliedern. Der untere Teil zeigt die Grablegung Mariens. Christus erscheint mit ihrer Seele auf dem Arm, eine ikonographische Tradition aus der byzantinischen Ikonenmalerei. Dieses untere Bildfeld wird von einer schlichten grauen Wand geradezu eingerahmt. Auch Nathaniel Silver betont eine dadurch entstandene deutliche Trennung der irdischen Grablegung vom himmlischen Aufstieg.<sup>327</sup> Dies erfolgt allerdings nicht so strikt wie Silver es ausdrückt. Hinter der Mauer ragen Baumwipfel hervor, welche auch den einsetzenden Goldgrund überschneiden. Somit ist die Mauer nicht einfach Begrenzung eines Bildfeldes, sondern verlagert den Aufstieg Mariens räumlich hinter und über die Grablegung. Die *Assunta* könnte allerdings durch die Darstellung beispielsweise der Gürtelspende deutlich enger an die irdische Szene gebunden sein. Somit sind die beiden Szenen kompositorisch, aber nicht narrativ miteinander verbunden. Die mittlere Zone zeigt schließlich Maria umge-

323 Gardner 2016, S. 267.

324 Ebd., S. 268.

325 Bonsanti 1998, S. 125. Ausst.kat. Boston 2018: Datierung 1424–34.

326 Spike 1997, S. 92. Weitere Tafeln: *Madonna della Stella, Verkündigung und Anbetung der Könige, Krönung Mariens* (alle im Museo di San Marco, Florenz).

327 Silver 2018b, S. 166.



**Abbildung 94** Fra Angelico, Himmelfahrt Mariens, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, zit. nach Ausst.kat. Boston 2018, S. 165

ben von Engeln auf einer Wolke. Ihre Hände sind erhoben und sie wird Richtung Himmel geleitet, wo Christus sie bereits erwartet. Die Engel um sie sind konzentrisch angeordnet und lassen sich in drei Gruppen unterteilen. Im Vordergrund knien vier Engel in Rückenansicht, die sich im Gebet der Gottesmutter zuwenden und dabei die Hände gefaltet haben oder ihr entgegenstrecken. Daran schließt eine Gruppe aus zehn Engeln bestehend – sechs auf der linken und fünf auf der rechten Seite – an, die sich zum Reigen an den Händen halten. Die Wolken, auf welchen sie platziert sind, sind kreisförmig angeordnet und perspektivisch verkürzt dargestellt. Der Wolkenring zieht sich bis vor die Figur Mariens und schließt

an deren unterem Teil des Gewandes ab. Sechs weitere Engel mit Streichinstrumenten, Posaunen und Tamburin sorgen für die musikalische Untermalung des feierlichen Ereignisses. Sie befinden sich oberhalb der restlichen Versammlung, da sie nicht wie die anderen Engel auf Wolken lagern, sondern von den Seiten heranschweben. Die hier gezeigte Aufnahme in den Himmel korrespondiert mit der Darstellung Christi, die Seele der Gottesmutter im Arm, im unteren Bildteil und verweist somit auf das Privileg des direkten leiblichen Aufstieges, welcher sonst nur Christus zuteil wird. Christus ist im oberen Abschluss als Halbfigur dargestellt und beugt sich in Richtung der ankommenden Gottesmutter herab. Sein blaues Gewand fügt sich in die aus Cherubim bestehende Aureole der gleichen Farbe ein. Modelliert wird dieses Ensemble – wie auch schon bei Palo Veneziano – durch leichte Farbabstufungen: Zum einen wird dies erzielt durch weiße Akzente und vereinzelte Goldelemente in Form der Heiligenscheine der Cherubim sowie an Christi Gewand und insbesondere seinem Kreuznimbus. Dieser neigt sich der Position Christi angepasst ebenfalls nach vorne und wird so perspektivisch korrekt platziert. Der gebogene Abschluss der blauen Fläche zum Goldgrund macht in der Mitte einen konvexen Schwung, in dessen Mitte zudem eine Kante heraussteht. Die auf dem blauen Grund erkennbaren goldenen Strahlen werden auf dem Goldgrund durch Einritzungen weitergeführt. Die Ausbuchtung zur Mitte der Abschlusslinie verweist auf die Figur Mariens und stellt so eine Verbindung zwischen dem Himmel und der Gottesmutter her. Im Vergleich zu Paolo Veneziano ist der Bruch zwischen Dies- und Jenseits dennoch deutlich unmittelbarer. Zum einen ist der reine Blauton dem Goldgrund gegenübergestellt, wohingegen Paolo durch Chrysografie eine Verbindung von beiden Farbflächen herstellt. Ferner wird der Übergang durch die Dreiteilung des oberen Feldes betont.

Die *Himmelfahrt* Lippo Memmis aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Alten Pinakothek in München zeigt ebenso einen Längsschnitt der Sphären, durch welche die Gottesmutter emporsteigt, wobei aber der irdische Grund, der Erdboden, nicht in die Darstellung eingebunden wird (Abb. 84).<sup>328</sup> Schiller beschreibt diese Darstellungsvariante als Charakteristikum der sienesischen Malerei, welches in der Münchener Tafel rezipiert werde: »Die sienesische Malerei legte den Akzent auf die Entrückung und Verherrlichung Marias, weniger auf ihr Wirken. Wahrscheinlich hat Simone Martini als erster die aufschwebende Maria als Königin der Engel aufgefaßt, ihr einen Cherubimthron und einen Kreis von musizierenden Engeln beigegeben.«<sup>329</sup> Somit wurde die bestehende Tradition

328 Allgemein wird die Tafel auf 1330–35 datiert (z. B. Schiller, 1980 oder auch Syre 2007)

Labriola verortet sie ähnlich, ca. 1345. Vgl. Labriola 2008, S. 84.

329 Schiller 1980, S. 143.

nach der *Himmelfahrt* Duccios aus dem Glasfenster des Sieneser Domes erneuert, die zuvor bildbeherrschend war.

Die rechteckige Tafel schließt mit einem Dreiecksgiebel ab. Ihre Aufteilung in eine irdische und eine konkret himmlische Sphäre sowie ihr Format ähneln, wie bereits zuvor angesprochen, dem *Engelsturz* aus dem Louvre (Abb. 83). Neben der Form ist eben auch die Behandlung der Goldfläche in beiden Tafeln vergleichbar: Dies gilt insbesondere für das ornamentierte Bortenband, welches an der Bildkante entlang verläuft. Maria ist zentral auf einer Wolke platziert. Ihr blauer Umhang mit reicher goldener Verzierung ist bis über ihren Kopf gelegt. Auf der Brust, vor welcher sie die Hände in Gebetshaltung gefaltet hat, sind noch diagonal zwei rötliche Bänder zu erkennen, die sich kreuzen. Die runde, dunkelblaue Wolkenfläche unter Maria scheint eine geradezu feste Standfläche zu liefern. Worauf die Gottesmutter tatsächlich Platz genommen, hat bleibt unklar, ist der Wolkenteller doch klar in seiner Form – sowohl in Höhe als auch Breite – begrenzt. Syre verweist auf die hier auftretende Bildinnovation, da »Maria nicht mehr anschaulich – anschaulich und greifbar – in einer Mandorla empor getragen, sondern von unsichtbaren Kräften bewegt« werde.<sup>330</sup> Ganz unsichtbar ist die ›tragende Kraft‹ hier allerdings nicht im Bild: Von hinten stützen zwei Seraphim sowohl Maria als auch die Wolke. Henk van Os erkennt in den Seraphim einen Thron, wodurch die Wolke für ihn zur Fußbank wird.<sup>331</sup>

Durch die Bearbeitung des Goldgrundes erhält Maria einen Nimbus, dessen Strahlen ebenfalls auf dem Grund visualisiert werden. Eine ähnliche Formulierung von Lichtstrahlen lässt sich von ihrer Person ausgehend erkennen. Um sie herum gruppiert sich ein Engelsreigen, dessen Köpfe ungefähr auf der Höhe der Wolke liegen. Sie begleiten mit Musikinstrumenten ihre Reise ins Jenseits, einige von ihnen singen. Ihre Anordnung im Kreis ist in überzeugender Weise auf dem Goldgrund dargestellt, dessen Rahmenband an den Seiten von ihnen überschritten wird. Zu den Seiten des Kreises und etwas nach oben versetzt befinden sich jeweils zwei weitere Engel mit Trommeln und Flöten, über deren Köpfen zudem goldene Posaunen aus Pastiglia gestaltet ins Bild ragen. Marias Kopf reicht noch bis leicht in den Beginn des Giebels hinein, dessen Form dann jedoch durch einen dunkelblauen Himmelsbogen vom restlichen rechteckigen Teil der Tafel optisch noch einmal abgesetzt wird. Am Scheitelpunkt befindet sich Christus, in Halbfigur dargestellt. Seine Arme sind zu den Seiten ausgestreckt und sein Kopf nach unten in Richtung der Gottesmutter geneigt. Von ihm gehen Lichtstrahlen zu allen Seiten aus, welche nach unten hin mit jenen Mariens beinahe zusammenreffen, wodurch auf die bevorstehende Wiedervereinigung der beiden verwiesen

330 Syre 2007, S. 166.

331 Os 1969, S. 164.



wird, die ganz oben im Giebel in Form einer reduzierte Variante einer Marienkrönung kleinen Maßstabes konkret verbildlicht wird. Sein auffälliger goldener Nimbus und das tiefrote Gewand Christi stellen einen Kontrast zum blauen Grund des Bogens dar, welcher zu den Seiten Christi durch Goldspränkel als ein gestirnter Nachthimmel erscheint. Auf gleicher Höhe tauchen zu den Seiten Figuren des Alten Testaments mitsamt Johannes dem Täufer auf, welche sich geradezu ins Bild zu lehnen scheinen beziehungsweise zum Zentrum herbei schweben. Auf der rechten Seite nimmt Johannes der Täufer mit Spruchband in den Händen die erste Position ein, dessen Figur auf der rechten Seite durch einen älteren Heiligen mit langem Haar, Bart und ebenfalls Spruchband beantwortet wird. Hinter diesem erkennt man ferner König David mit Krone und Harfe. Die weiteren Figuren<sup>332</sup> sind nur noch leicht zu erkennen, da sich die Nimben immer mehr überschneiden und schließlich als einziges Indiz für weitere Heilige dienen. Maria wird somit von Christus und den Heiligen bereits erwartet, um in den Himmel aufgenommen zu werden. Fra Angelicos Christusfigur betont wesentlich stärker dieses Entgegenkommen, indem sie sich zum darunterliegenden Bildteil und der Gottesmutter neigt und die Arme in ihre Richtung ausstreckt. Aber bereits bei Lippo Memmi sorgt die Komposition für ein überzeugendes Bild der Himmelfahrt, indem Anordnung und Darstellung der Figuren den Aufstieg dem Betrachter nahebringen. Labriola betont deutlich die hohe Qualität dieser kompositorischen Aspekte sowie ihr Zusammenspiel: »La fusione tra l'eterea apparizione celeste sull'astratto fondo d'oro della tavola e la concreta coerenza spaziale del cerchio angelico intorno alla Vergine, la credibile varietà di atteggiamenti dei singoli personaggi, raggiungono qui un risultato altissimo.«<sup>333</sup> Und auch Henk van Os verweist auf die Fähigkeit Simone Martinis – nach dessen Vorlage seiner Meinung nach die Münchener Tafel entstand – durch »realistische Motive und räumliche Effekte« den Betrachter ans beziehungsweise ins Bild zu führen: »Durch das Weglassen der Mandorla und das Hinzufügen des Ringes von Engeln wurde auch diesmal erreicht, dass dem Betrachter mit einer natürlichen Selbstverständlichkeit ein übernatürliches Wunder gezeigt werden konnte.«<sup>334</sup>

Die Krönung Mariens zur Himmelskönigin, der Höhepunkt der Geschichte, wird in der Tafel als Abschluss im wahrsten Sinne des Wortes verwendet. Durch einen breiten dunklen Balken wird die Szene vom restlichen Bild deutlich getrennt. Dies führt sich auch in der Behandlung des goldenen Untergrundes weiter: Zwar läuft auch am oberen Rand eine ornamentierte Borte entlang, doch wird

---

332 Schiller identifiziert sie als Personen des Alten Testaments, die durch Christus bei seinem Abstieg in den Limbus errettet wurden. Vgl. Schiller 1980, S. 143.

333 Labriola 2008, S. 84.

334 Os 1969, S. 165.

die untere Dekoration am dunklen Balken entlanggeführt, wohingegen die obere Verzierung an den Seiten die gleiche Breite, aber ein anderes Muster – nur zwei feine Reihen mit Punzierungen – aufweist. Christus und Maria sitzen im Moment der Krönung auf einer vergleichsweise schlichten Bank im roten und blauen Gewand. Diese Bank ist gerundet und mit einem Ehrentuch bedeckt, welches dahinter hinunterfällt. Dadurch wird die Form des halbrunden Podestes erkennbar, auf welchem sich die Szene befindet. Der dunkle Balken ist somit Stirnseite desselben. Durch die dunkle Farbe schließt er sich optisch dem Himmelsbogen an. Der ornamentierte Goldgrund scheint bei dieser Betrachtung wie auf die dunkle Fläche gelegt und rahmt die Figur Christi gleich einem Triumphbogen. Die einzelnen Bildelemente treten je nach Fokussierung durch den Betrachter deutlicher hervor. Dieses Zusammenspiel wird, ähnlich dem *Engelsturz* aus dem Louvre, durch kleine Detailelemente ermöglicht. Wenngleich Lippo Memmis Darstellung nicht ganz die gleiche Kühnheit aufweist, so verdient sie eine wesentlich detailliertere Betrachtung als ihr bisher in der Forschung zugesprochen wurde.

Eine spätere Sieneser Rezeption dieser *Himmelfahrt* aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts findet sich in der Gemäldegalerie in Berlin (Abb. 95).<sup>335</sup> Die Tafel in der Gemäldegalerie in Berlin übernimmt deutlich die trecenteske Komposition, wobei vereinzelte Änderungen der Version interessante Aspekte hinzufügen. Der untere Teil ist ebenfalls rechteckig und schießt hier allerdings mit einem Rundbogen ab. Der Bildraum ist wesentlich dichter mit Figuren besetzt, dennoch ist der sichtbare Goldgrund stark blickbestimmend. Dies erfolgt nicht zuletzt durch die Einritzungen, welche vom Zentrum des Bildes zu allen Seiten ausstrahlen. Der untere, größere Teil wird von der Gottesmutter auf ihrem Weg gen Himmel bestimmt. Sie trägt einen langen dunklen Mantel mit Kapuze über ihrem roten Gewand, ihre Hände sind in Gebetshaltung. Ihre Haltung entspricht somit ganz dem Typus der Münchener Tafel, doch steht der prägnante dunkle Umhang im Kontrast zu dem zarten blau-goldenen Stoff. Zwei Seraphim zu den Seiten scheinen sie zu stützen und die dichte, tellerförmige Wolke unterhalb bietet eine solide Standfläche. Die illustre Versammlung der Engel, die im Kreis um sie herum schwebt, rezipiert wiederum ganz deutlich die Anordnung Lippo Memmis. Sogar die musizierenden Engel am Bildrand sind wiederzufinden. Unterhalb der Engel ist der Goldgrund stark abgerieben und nachträglich ausgebessert.<sup>336</sup> Ursprünglich muss der Goldgrund über die gesamte Bildfläche gereicht haben. Das ornamentierte Rahmenband an den Seiten wird hier gänzlich aufgegeben und auch die restliche Goldfläche wird nur mit den Einritzungen und keiner weiteren Verzierungsart behandelt. Am oberen Bildrand und am Rundbogen orientiert befindet sich Christus,

335 Boskovits 1988, S. 153.

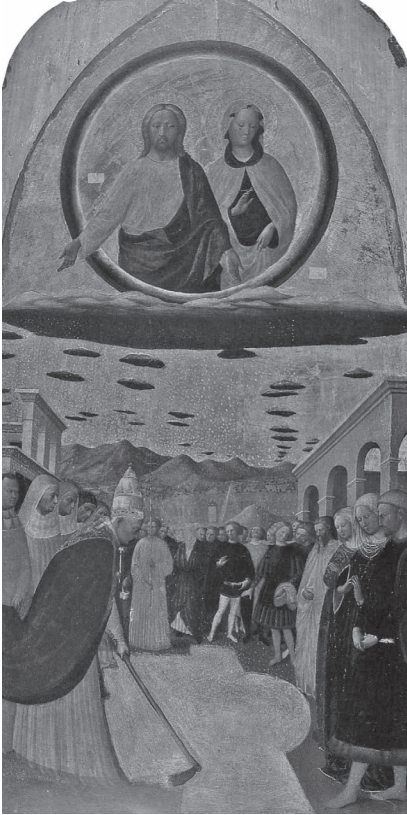
336 Ebd., S. 154.



Abbildung 95 unbekannt,  
Himmelfahrt Mariens, Berlin  
Gemäldegalerie, © Staatliche  
Museen zu Berlin, Gemälde-  
galerie/Jörg P. Anders

die Gottesmutter erwartend, mit den Propheten des Alten Testaments. Auch hier folgt die Darstellung der Vorgängerversion. Allerdings werden auch hier Details variiert. Die himmlische Zone, der gestirnte Himmelsbereich, bildet hier nicht den Übergang, sondern ist Abschluss des Bildes, sozusagen Ziel des Aufstiegs, dem hier keine Marienkrönung hinzugefügt wird. Ferner umgibt Christus hier ein Clipeus mit goldenem Grund, in welchen ebenfalls Strahlen eingeritzt sind. Der Bogen wird hier nicht scharf abgeschlossen, sondern endet mit einem Wolkenband sowie den Figuren der Propheten zu den Seiten. Das Wolkenband, hinter welchem Christus wie hinter einer Brüstung zu stehen scheint, ist an der oberen Seite weiß und an der Unterseite dunkelblau gefärbt. Betrachtet man Christus als Lichtquelle, ist die Kolorierung deutlich nachvollziehbar und steht in Verbindung mit der Weiterführung der goldenen Lichtstrahlen. Die Schattierung der Wolken zeigt eine enge Verwandtschaft zu jenen innerhalb der Tafel Masolinos, welche

die Gründung Santa Maria Maggiore zeigt (Abb. 96). Christus und Maria erscheinen hier in einem Clipeus oberhalb eines länglichen Wolkenbandes. Die auffällig dunkle Schattierung der Unterseite der Wolken ergibt sich hier aufgrund des dar-



**Abbildung 96** Masolino da Panicale, Schneewunder, Neapel, Museo di Capodimonte, zit. nach Roettgen 1996, S. 124

gestellten Schneewunders. In der Himmelfahrt Mariens hingegen sind die Wolken nicht Ausdruck eines solchen Naturereignisses. Der gemäldetechnologische Befund ergab, dass die starke Schattierung aus späteren Öletuschen besteht, welche Engelsköpfe überdecken.<sup>337</sup>

Der Darstellungstypus der Himmelfahrt in Siena wird zurückgeführt auf eine verlorene Sinopie Simone Martinis aus den frühen 1330er Jahren für die Porta Camollia, welche er aufgrund des Rufes nach Avignon nicht fertigstellte.<sup>338</sup> Schon

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> Fattorini 2010, S. 145: Batolomeo Bulgarini führte diese schließlich 1349 aus. Heute befindet sie sich allerdings nicht mehr am Stadttor, an welchem sich nun an der Außen-

Meiss spricht von dem Typus der ›Sieneser Himmelfahrt‹<sup>339</sup>. Künstler wie Pietro Lorenzetti oder auch Bartolomeo Bulgarini griffen auf diese traditionelle Komposition zurück, wobei häufig die Darstellung der überirdischen Himmelszone ausgelassen wurde. Matteo di Giovanni bindet schließlich 1474 die Figur Christi wieder mit ein, welcher der emporsteigenden Maria entgegenkommt.<sup>340</sup> Bei den vorgestellten Beispielen wird deutlich, dass im frühen 14. Jahrhundert mit großem Erfindungsreichtum der Übergang zwischen den Sphären Eingang finden konnte. Dies führt bei Paolo Veneziano soweit, dass der obere blaue Abschluss in konzentrische Ringe differenziert wird. An dieser Stelle sei auf die Marienkrönungsdarstellungen des Künstlers verwiesen, in denen eine Himmelscheibe mit Sternen hinter dem Thron platziert wird. Paolo Veneziano verwendete diese kosmologischen Zitate somit auch für andere Bildthemen, die mit der himmlischen Sphäre in Verbindung stehen.

### 3.4.2 Die Aussendung Gabriels

Ein eher selten auftauchendes Bildthema, das sich eindeutig im Himmel verorten lässt, ist die Aussendung Gabriels, also die Initiierung der Verkündigung, mit welcher die Darstellung meistens verbunden wird und somit die Beziehung zwischen Himmel und Erde thematisiert. Der grundsätzliche Auftrag Gottes an den Erzengel findet sich bei Lk 1,26. Hier wird allerdings nur knapp die Aussendung durch Gott beschrieben: »Und im sechsten Monat ward der Engel Gabriel gesandt von Gott in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth.« In der ausgestalteten Fassung folgt die Aussendung auf den Ratschluss über die Rettung der Menschheit. Dieser wiederum wurde in der östlichen Kunst dargestellt, wie Schiller anmerkt und auf eine byzantinische Miniatur aus dem 12. Jahrhundert verweist.<sup>341</sup> Die Miniatur zeigt die Trinität inmitten des himmlischen Rates, also inmitten der Engel (Abb. 97).

Gott gibt Gabriel das Zeichen, seinen Auftrag auszuführen und sich zu Maria zu begeben. Dieses Bildthema findet sich mehrfach in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in welcher es mit der Verkündigung verbunden wurde. Die *Meditationes vitae Christi* lieferten hierfür eine umfangreiche Quelle für die Bildinventionen. Sie wurden zu Beginn des 14. Jahrhunderts zunächst in Latein ver-

---

seite das Medici-Wappen sowie an der Innenseite ein Medaillon mit der Inschrift IHS befinden.

339 Meiss 1951, S. 21.

340 Matteo di Giovanni *Himmelfahrt Mariens* London National Gallery.

341 Schiller 1966, S. 20.



**Abbildung 97** unbekannt, Darstellung des Ratsschlusses aus Cod. Vat.Gr.1162 f.113v, Rom Biblioteca Apostolica, zit. nach Schiller 1966, S. 241

fasst. Dieser ersten Version folgte der *testo breve*, eine kürzere Version auf Italienisch.<sup>342</sup> Im zweiten Kapitel der *Meditationes* wird der Ratsbeschluss beschrieben. Er wird durch den Disput zwischen Erbarmen, Frieden, Wahrheit und Gerechtigkeit angestoßen, welcher letztendlich Gottes Entscheidung zugunsten der Rettung der Menschheit lenkt. Daraufhin sendet er Gabriel zur Verkündigung an Maria aus (Kap. 2, 59 f).<sup>343</sup> Die erhellende Funktion des Textes beschreibt der Autor direkt selbst, indem er das Kapitel mit folgenden Worten beendet: »Et hec de his que in celis contingere potuerunt, posuimus.« (Kap. 2, 71)<sup>344</sup>

Eine spezielle Darstellung der Aussendung bildet die Variante Giotto's zu Beginn des 14. Jahrhunderts, in der Cappella degli Scrovegni in Padua, da hier die Aussendung in einem eigenständigen Bildfeld gezeigt wird (Abb. 98). Das Fresko befindet sich in der Lünette im Triumphbogen der Apsis-Stirnseite und bildet somit das Gegenstück zum prominenten Gerichtsbild, welches sich über die Westwand der Kapelle erstreckt. Der Beginn und der Abschluss der menschlichen Heilsgeschichte stehen sich hier somit direkt gegenüber. Besonders hervorzu-

342 McNamer 2018, S. 104. Michael Thomes hingegen sieht auch die Möglichkeit einer früheren Datierung des Textes vor 1300. Vgl. Thomas 1972, S. 209.

343 Iohannes de Caulibus *Meditationes* (Elektr. Dokument): »Penitentiam me agere oportet pro homine quem creavi. Et uocato Gabriele dixit: Vade dic filie Sion: Ecce Rex tuus uenit«.

344 Ebd.

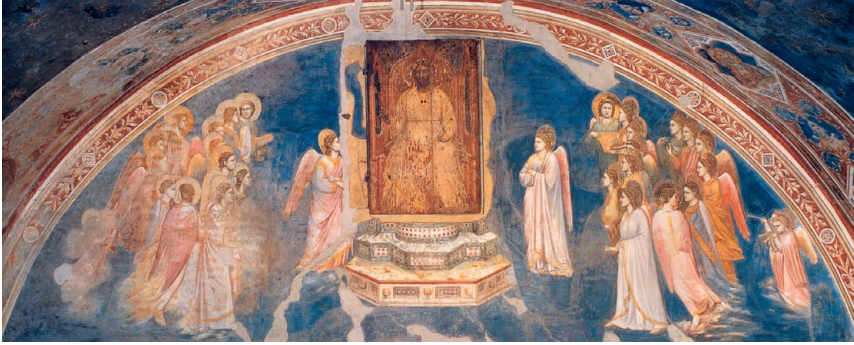


Abbildung 98 Giotto di Bondone, Aussendung Gabriels, Padua, Cappella degli Scrovegni, zit. nach Poeschke 2003, S. 185

heben ist, dass die Aussendung als autonomes Bildthema erscheint und durch die darunterliegende Darstellung der Verkündigung zwar ergänzt wird, sich allerdings in einem gesonderten Bildraum befindet, der durch die Architektur deutlich abgetrennt ist. In der Mitte sitzt Gott auf einer Thronarchitektur, die nach oben hin geöffnet ist. Die Thronwangen sind durchbrochen und schließen mit einem Spitzgiebel ab, wohingegen die goldene Thronrückwand mit rotem Rahmenband geschwungen abschließt. Die vorderen Marmorstufen fallen besonders ins Auge, da diese sehr unterschiedlich gestaltet sind: Die erste schließt mit einer geraden Kante ab und knickt an den Seiten schräg ab, ihre Frontseite ist verziert. Die darüber liegende zeigt einen polygonalen Abschluss mit Mittelrisalit, auch sie ist verziert. Die oberste weist einen runden Abschluss in der Mitte auf und hebt sich so von den beiden anderen kantigen ab. Um den thronenden Gottvater herum sind symmetrisch und jeweils im Halbkreis die Engel angeordnet, von denen einige Musikinstrumente in den Händen halten. Kleine Wolken dienen ihnen als Standflächen. Hinter der Hauptgruppe der Engel steht auf der rechten Seite eine kleine Gruppe Engel in rosa Gewändern und in deutlich kleinerem Maßstab. Auf der linken Seite sind ebenfalls Reste einer solchen Gruppierung zu erkennen. Die Positionierung der Engel im Halbkreis sorgt auf dem unstrukturierten blauen Grund für die Illusion einer Raumentiefe. Auch Bellosi verweist auf die gelungene Anordnung der Engelsreihen »a suggerire un spazio anche nel Paradiso«. Ihre differenzierten Handlungen von Reden bis zum Tanzen seien bereits Vorläufer der Engelsreihen, wie sie später bei Angelico zu finden sind.<sup>345</sup>

345 Bellosi 1981, S. 33.

Zur Rechten bewegt sich Gabriel auf den Thron zu, um den Befehl zur Verkündigung zu erhalten. Dieser wird ihm durch den Redegestus Gottvaters erteilt. Die Verkündigung ist unterhalb der Lünettenszene auf die beiden Wände verteilt und zeigt links Gabriel sowie rechts Maria, die sich jeweils innerhalb einer Architektur befinden. Zur linken Seite des Thrones erscheint ein weiterer Engel in exponierter Position. Hans Michael Thomas erkennt neben diesem noch weitere zwei Engel, die sich von den restlichen absetzen, da sie die gleiche weiße Kleidung mit goldenen Verzierungen tragen. Für ihn stellen sie die »virtù divine« – *misericordia, pace, verità und giustizia* – dar und stehen für den rationalen Entscheidungsmoment über die Rettung der Menschheit.<sup>346</sup> Dies entspricht der Schilderung in den *Meditationes*, in welcher die verschiedenen Tugenden im Entscheidungsprozess auftauchen und jeweils Position für oder gegen die Menschen einnehmen.<sup>347</sup>

Die Figur des thronenden Gottvaters ist – im wörtlichen Sinne – in das Fresko hineingesetzt: Das Bild wurde auf eine Holztafel gemalt und in die freskierete Wand installiert. Scharniere an der Seite verweisen auf die Funktion der Tafel als Klappe oder Tür zu einem dahinterliegenden Raum. Durch diese Luke war der Dachstuhl des Chorraumes über eine Leiter zu erreichen. Müller von Hagen vermutet, dass diese »als Tür benutzt und anlässlich der Mysterienspiele am Tag der Verkündigung Mariens für die Taube des Heiligen Geistes geöffnet [wurde].«<sup>348</sup> Wie Müller von Hagen ferner argumentiert, sollte ursprünglich auch Gottvater in einer Aureole dargestellt sein, um das direkte Pendant zu Christus an der Westwand zu liefern, allerdings wurde zur besseren Verbindung von Fresko und Tempera die Thronvariante gewählt. Die Abweichungen führten aber zu einer besonderen Gegenwärtigkeit der Gottesdarstellung.<sup>349</sup> Der Grund der Tafel war ebenfalls in einem dunklen Blau gehalten, was noch an einigen Stellen und insbesondere durch die Thronwangen noch erkennbar ist. Banzato verweist ferner auf Erkenntnisse im Rahmen der Restauration, welche ergaben, dass der Nimbus vergoldet und punziert gewesen ist. Ebenso finden sich an dem Gewand Verzierungen in Gold.<sup>350</sup> Die Verwendung eines anderen Materials zeigt, dass es sich zwar bei allen dargestellten Personen um himmlische Wesen handelt, Gottvater aber immer noch über den Engeln steht, die wiederum auch nur Teil seiner Schöpfung sind und über welche er selbst erhaben ist. Auch Kessler verweist auf die technischen Unterschiede der Darstellung Gottvaters, wodurch diese – insbeson-

346 Thomas 1987, S. 103, 107. Frugoni identifiziert diese vier Engelsfiguren ebenfalls als die Tugenden aus den *Meditationes*. Vgl. Frugoni 2005, S. 43.

347 Vgl. Kap. 2, in: Iohannes de Caulibus *Meditationes* (Elektr. Dokument).

348 Müller von der Haegen 1998, S. 46.

349 Ebd., S. 55.

350 Banzato 2011, S. 97.



dere im Vergleich zur stark menschlichen Darstellung Christi – deutlich einer anderen Sphäre zuzuordnen sei: »The human viewers see only an icon, an effigies of the Lord painted on panel.«<sup>351</sup> Auf der anderen Seite wird Gottvater hier sehr ähnlich der Figur Christi gestaltet und stellt somit visuell wiederum eine Verbindung zur Inkarnation des Gottessohnes her. Die Integrierung von Holztafeln in Fresken war keine Seltenheit im Mittelalter: In San Pietro a Valle bei Ferentillo, nahe Spoleto beispielsweise ist die Darstellung Christi am Triumphbogen ebenfalls als Holztafel in die Oberfläche eingehakt.<sup>352</sup> Durch die Schäden zu den Seiten der Tafel ist es allerdings schwer nachzuvollziehen, in welchem Maße die beiden Medien miteinander harmoniert haben. Im heutigen Zustand wirkt die Tafel eher wie ein Fremdkörper, da keine Verbindung zwischen der auf ihr abgebildeten Thronarchitektur und den darunterliegenden Stufen zu erkennen ist. Die stark abweichende rötliche Farbe – im Vergleich zu den weiß-grauen Stufen mit lediglich einigen kleinen roten Einlegearbeiten – trägt ferner dazu bei.

Giottos Version der Aussendung stellt in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit dar: Der Raum, welcher der Szene hier gegeben wird, setzt sich deutlich von den anderen Versionen des Bildthemas ab. Dies lässt sich vor allem auf die Platzierung der Szene in der Lünette zurückführen, wodurch die Aussendung geradezu ein eigenes Bildfeld bekommt. Dieser Eindruck wird durch den strengen Abschluss der Architektur der Verkündigung unterhalb bestärkt. Auf der anderen Seite ist der blaue Hintergrund ebenso Teil der irdischen wie der himmlischen Szene und bindet die beiden Bereiche wiederum aneinander. Die himmlische Umgebung wird hier alleine durch die Anordnung der Figuren auf der Fläche strukturiert. Ferner ergibt sich durch die eingesetzte Holztafel eine weitere gestalterische Besonderheit. Es stellt sich allerdings die Frage, ob an dieser Stelle wirklich die Reflektion über die Materialität der Darstellung Gottvaters im Vergleich zu den restlichen Figuren die Lösung hervorgebracht hat oder ob nicht doch praktische Beweggründe vorherrschend waren.<sup>353</sup> Für die räumliche Wirkung der Darstellung stellt sie allerdings eine Beeinträchtigung dar, da die Thronarchitektur hier nicht in gleichem Maße eine Raumillusion herzustellen vermag, wie es bei einer einheitlichen Materialverwendung – und somit fließenden Übergängen – der Fall wäre. Schwarz verweist auf die eigentliche Idee, Gottvater in einer Aureole darzustellen und so stärker die Gerichtswand mit der Figur Christi zu rezipieren,

---

351 Kessler 2000, S. 19.

352 Ebd.

353 Vgl. dazu Schwarz 2008, S. 54 f. Schwarz verweist ebenfalls kritisch auf die unterschiedlichen Spekulationen im Rahmen dieser Thematik und erläutert, dass aufgrund des Bauvorgangs zeitweise ein Zugang zum Dachboden nur über diese Luke möglich war, bis die Sakristei mitsamt Obergeschoss gebaut wurden.

welche aufgrund der Tafelform verworfen wurde.<sup>354</sup> Auch inhaltlich setzt sich die Szene von anderen Varianten ab: Eine ebenso starke Rezeption der Details der *Meditationes* findet sich in keiner anderen Darstellung der Aussendung und stellt eine wesentliche Besonderheit des Freskos dar. Thomas betont den Einfluss der franziskanischen Gefährtenbewegung im Allgemeinen sowie im Speziellen der *Meditationes vitae Christi* auf die gesamten Fresken der Arena-Kapelle. In der Aussendung werde das »Motiv des Wählens und Entscheidens eingeführt«, welches neben dem Motiv der Erlösung den zweiten Grundgedanken bilde.<sup>355</sup>

Eine gänzlich andere Kompositionsvariante für die Darstellung der Aussendung Gabriels wählte Paolo Uccello (Abb. 9).<sup>356</sup> Die heute im Ashmolean Museum in Oxford befindliche Tafel von ca. 1425 verbindet auf einem Bildträger die Aussendung des Erzengels und die Verkündigung an Maria. Sie bildet eines der wenigen Beispiele des Quattrocento, in dessen Verlauf diese Darstellungsthematik aufgegeben wurde.<sup>357</sup> Die Verkündigungsszene nimmt den größten Teil des Bildes vor einem goldenen Hintergrund ein. Auf der linken Seite ist im Hintergrund noch eine felsige Landschaft mit einigen Häusern zu erkennen. Die dreimal auftauchende Figur Gabriels verbindet beide Szenen miteinander: Im unteren Bildteil erscheint er vor Maria, seine Botschaft übermittelnd, darüber und in kleinerem Maßstab befindet er sich vor dem Goldgrund schwebend und schließlich in der oberen Zone kniet er vor Gottvater, um seinen Auftrag entgegenzunehmen. Dieser ist durch die Übergabe der Lilien visualisiert. Gottvater ist hier – in ein weißes Gewand gekleidet, mit langem weißen Haar und Bart sowie einer Tiara bekrönt – ganz an der oberen linken Bildkante positioniert und von einer Mandorla mit Seraphen umgeben. Im Gegensatz zum Fresko in der Arena-Kapelle ist die Figur hier deutlich von jener typischen Darstellung Christi unterschieden. Seiner ungewöhnlichen Ansicht im Profil ist die Darstellung der Mandorla angepasst, welche dadurch in leichter Verkürzung dargestellt ist. Ihr Inneres ist in einem dunklen Rot gehalten, um welches ein orangefarbener Ring folgt. Dieser wirkt durch die Ansicht wie eine Schale, welche sich um Gottvater erstreckt. Die Seraphen, welche zum einen blau mit goldenen Nimben sowie durch Einritzungen in den Gold-

354 Ebd., S. 55. Schwarz beruft sich dabei auf Sinopienreste »auf dem Steingewände der Öffnung«.

355 Thomas 1989, S. 16. Thomas verweist ferner auf die engen Zusammenhänge der narrativen Szenen und Bonaventuras *Lignum vitae*. Dieser enge Bezug ist allerdings nur möglich, da Thomas die *Meditationes* früher datiert als McNamer 2018, nach welcher die Fresken vor dem Text entstanden.

356 Die Tafel wird Paolo Uccello zugeschrieben, die Zuschreibung ist aber nicht gesichert. Vgl. Minardi 2017 sowie Borsi/Borsi 1992.

357 Schiller 1966, S. 21.

grund dargestellt sind, sind ferner so an jener Partie orientiert, dass der Eindruck einer Schale noch unterstützt wird.

Das himmlische Personal erstreckt sich von der linken zur rechten Seite des oberen Bildkompartimentes. Die vom Nimbus Gottvaters ausgehenden Einritzungen sind besonders langgezogen und reichen bis über die Mitte der Engelsgruppen hinaus. Die drei musizierenden Engelsreihen hinter Gabriel knien auf einem langgestreckten Wolkenband. Die erste Reihe ist in Blau gehalten, die zweite in Rot und die letzte trägt, gleich dem Erzengel, hellrosa Gewänder. Die Wolkenbänder, welche die Standfläche der Engel bilden, gleichen durch ihre dunkle blaue Farbe und die weißen Akzente vielmehr Wellen. Dies wird durch ihre langgezogene Form und ferner durch das blaue Tuch des Erzengels bestärkt, welches hinter ihm schwungvoll aufweht und so eine Verbindung zwischen dem Wolkenband und dem Gewand Gottvaters herstellt, dessen Faltenwurf durch den Einsatz von Blau für die Schatten elaboriert wird. Die optische Verbundenheit von Wolken und Wellen taucht in der Tafelmalerei häufiger auf. Gentile da Fabriano setzt solche Formen als Ausläufer der Wolke ein, auf welcher Christus und Maria in der *Marienkrönung* der Pinacoteca di Brera Platz genommen haben (Abb. 40). Noch deutlicher wird dies bei der bereits erwähnten *Madonna mit Kind* aus dem Trecento ebenfalls in der Pinacoteca di Brera: Die Engel zu den Seiten werden insbesondere auf der linken Seite von den wellenartigen Wolken geradezu umschlossenen (Abb. 41). Auch hier ist es der dunkle Blauton in Verbindung mit den weißen Akzenten, die wie Schaumkronen die stark geschwungene Form besonders hervorheben. Dieses Zusammenspiel zeigt sich deutlich beim mittleren Engel in der ersten Reihe auf der linken Seite oder auch unterhalb des vorderen Engels auf der rechten Seite, dessen Wolke sich gleich mehrere Male teilt und zur Bildmitte zu streben scheint. Die *Erzengel* Guarientos aus der Cappella Carrarese stehen ebenfalls auf solch wellenförmigen Wolken, allerdings wirken diese geradezu abstrakt in ihrem stark bewegten Spiel von auf und ab (Abb. 80). In allen Fällen führt die Gestaltung der Wolken dazu, dass Bewegung illusioniert wird. Die Engel scheinen auf diesen Wolken in Richtung Maria oder Gottvater getragen zu werden. In Paolo Uccellos *Aussendung Gabriels* werden Dies- und Jenseits auf einer Bildfläche miteinander verbunden, wobei die irdische Umgebung die prominente Stellung einnimmt. Über die Figur des Erzengels werden beide Sektionen sowohl gestalterisch als auch inhaltlich miteinander verbunden. Diese ungewöhnliche Darstellung verbindet Carl Brandon Strehlke mit den *sacre rappresentationi* zum Fest der Verkündigung – zum Beispiel in Florenz – während welcher der Erzengel durch eine Maschinerie von oben in einer Mandorla herabgelassen wurde.<sup>358</sup>

---

358 Strehlke 2019a, S. 156.

Paolo Uccello ähnelt deutlich stärker als Giotto dem konventionellen Schema der Darstellung, welches besonders häufig in Arezzo zu finden ist. Spinello Aretino führte zu Ende des 14. Jahrhunderts die Fresken in der Kirche San Francesco in Arezzo aus<sup>359</sup>, deren Verkündigungsszene sich auf der rechten Seite des Hauptschiffes befindet. Sie bildet ebenfalls die Aussendung Gabriels ab und wird für diese Variante vertretend vorgestellt (Abb. 99). Die Verkündigung nimmt den



**Abbildung 99** Spinello Aretino, Verkündigung, Arezzo San Francesco, zit. nach Weppelmann 2003, S. 15



**Abbildung 100** Andrea di Nerio, Verkündigung, Arezzo, Museo Diocesano, zit. nach Pini 1997, S. 22

deutlich größten Teil des Bildes ein. Die teils offene, teils geschlossene Architektur, die Maria und den Erzengel umgibt, erstreckt sich über die gesamte Bildfläche: Unten schließt das Bild mit dem Fußboden ab, wohingegen die Fialen des Baldachins, unter welchem Maria steht, bis zur oberen Bildkante reichen. In diese Architektur ist die Himmelsöffnung mit der Szene der Aussendung hineingelegt. Die durch längliche Fenster mit Spitzbögen durchbrochene Rückwand bildet sozusagen den Sockel für die beiden Figuren. Die Korrespondenz von irdischer Architektur und himmlischer Erscheinung wird an der rechten unteren Ecke deutlich, in welcher Rückwand und Baldachin zusammenlaufen: Dahinter läuft eine

<sup>359</sup> Weppelmann ordnet die Fresken in zeitliche Nähe – aber später – der Fresken in der Sakristei in San Miniato al Monte ein, welche 1388 entstanden sind. Vgl. Weppelmann 2003, S. 73.

Wand – durch die Schäden an jener Stelle könnte es auch eine Art Ballustrade sein – mit Kranzgesims perspektivisch in den Bildhintergrund. Diese wird von der Mandorla überschritten. Die Figur Gottvaters, der Gabriel aussendet, ist hier deutlich an der Gestalt Christi orientiert. Er überreicht dem Engel einen Palmenzweig, wohingegen beispielsweise bei Paolo Uccello Gottvater dem Erzengel eine Lilie mit auf den Weg gibt. Weppelmann verweist auf verschiedene Verkündigungsszenen in Arezzo, in welchen statt der Lilie ein Palmenzweig zur Verwendung kommt. Dies sei kein Verweis auf die Darstellung der Ankündigung des Marientodes, sondern lediglich – wie beschrieben – eine lokale Darstellungsvariante der Verkündigung.<sup>360</sup> Gottvater thront in Frontalansicht, umgeben von jener Mandorla, die aus Seraphim besteht. Von seiner Erscheinung gehen Strahlen aus, die sich bis zum Baldachin hin zur Figur Mariens erstrecken. Gabriel nähert sich von der linken Seite. Durch seine gebeugten Knie und die Schrittposition wird das Herantreten an den Thron besonders hervorgehoben. Leider ist durch die Schäden nicht genau erkennbar, ob er wirklich auf der Architektur steht oder diese nur sehr nah an seinen Füßen beginnt. Von der Präsenz des Darstellungsschemas zeugt eine weitere Verkündigung Aretinos Arezzo an der Außenfassade der Kirche SS. Annunziata, welche sich am Schema von San Francesco orientiert. Aufgrund der Schäden sind allerdings nicht mehr alle Aspekte deutlich zu erkennen. Doch verweist dies auf die Häufigkeit jener Darstellungsvariante. Andrea di Nerio, dessen *Verkündigung* die traditionelle Komposition zeigt, wählte das Medium der Tafelmalerei für seine Darstellung von ca. 1330 für San Marco di Murello, welche sich heute im Museo Diocesano in Arezzo befindet (Abb. 100).<sup>361</sup> Der Hauptteil der rechteckigen Tafel ist von Architektur ausgefüllt, in welcher sich Gabriel und Maria befinden. Der obere Teil, welcher mit einem Dreiecksgiebel abschließt, bildet auch hier den Platz der Darstellung der Aussendung des Erzengels. Auch hier ist der Moment sehr reduziert dargestellt, indem Gottvater lediglich in einer roten Aureole erscheint, an deren äußerem Rand Seraphim zu erkennen sind. Gabriel kniet in Seitenansicht vor ihm und empfängt den Auftrag, welcher hier in Form eines Palmenzweiges sowie Lichtstrahlen visualisiert wird. Wie auch später bei Paolo Uccello erscheint der Erzengel hier mehrfach im Bild: Zunächst vor Gottvater, dann oberhalb der Architektur auf der linken Seite und schließlich in wesentlich größerem Maßstab im unteren Bildteil als Gegenpart zur Figur Mariens. Diese Trennung der beiden Figuren sowie die Definierung Gabriels als Bote – und nicht mehr als das in dieser Angelegenheit – werden ferner durch die kleine Figur desselben sich zur linken Seite bewegend und im Kontrast dazu durch das kleine

---

360 Ebd., S. 191f. Eine weitere Verkündigung Spinello Aretinos in San Domenico, Arezzo folgt beinahe dem identischen Schema, ist heute aber größtenteils beschädigt.

361 Pini 1997, S. 21.

herabschwebende Christuskind verdeutlicht. Der starke Unterschied der Maßstäbe der jeweiligen Darstellung zeigt deutlich, worauf hier der Fokus gelegt wurde. Gert Duwe bewertet die Zweiteilung als Charakteristikum der Trecentomalerei beziehungsweise der Verkündigung im Speziellen, welche im Verlauf des *Quattrocento* aufgegeben werde.<sup>362</sup>

Die Aussendung Gabriels stellt kein gänzlich autonomes Bildthema dar, sondern ist zumeist Bestandteil der Darstellung der Verkündigung. Je nach Komposition erscheint sie lediglich als Nebenszene zur Erläuterung der Verkündigung selbst oder wird – was allerdings wesentlich seltener der Fall ist – elaborierter im Bildraum in Szene gesetzt. Der Sonderfall bei Giotto in der Cappella degli Scrovegni ergibt sich aus der Positionierung in der Lünette, wodurch die Szene sich von der darunter befindlichen Verkündigung abhebt. Die anderen Varianten integrieren den Moment der Aussendung, wobei dieser im Verhältnis wesentlich kleiner dargestellt wird und der Fokus auf Maria und Gabriel liegt. Alle Varianten aus Arezzo verhalten sich in gleicher Weise dem Bildthema gegenüber. Ferner lässt sich eine enge Verbundenheit der Darstellungen mit den *sacre rappresentazioni* beobachten, deren Abläufe sich in den Bildern wiederfinden lassen. Dies gilt insbesondere für die Version Paolo Uccellos, in welcher das Herabsteigen des Erzengels explizit im Bild wiedergegeben wird. Dies korrespondiert ferner mit der Suche nach einer Visualisierung der Bewegung innerhalb des unbewegten Bildes. Dies findet bei Spinello Aretino wiederum Ausdruck in der Schrittposition Gabriels sowie der schwungvollen Gestaltung des Gewandes. Uccellos Lösung kariert ferner geradezu die Suche nach Bildformeln zur Visualisierung des Immateriellen, indem auf die mechanischen Materialien der religiösen Spiele im Bild zurückgegriffen wird.

### 3.4.3 Der Traum des Hieronymus

Ein weiteres Bildthema im Himmel, welches selten als Gegenstand kunstgeschichtlicher Untersuchungen auftaucht, ist der Traum des Hieronymus, welcher ebenfalls von einer Reise zwischen Dies- und Jenseits berichtet. An dieser Stelle ist es allerdings mehr ein ›Ausflug‹, den der Heilige unternimmt, als ein endgültiger Transfer: Der Himmel bildet hier den Schauplatz für den Visionstraum des Heiligen, in welchem er vor den himmlischen Richter geführt wird. Vor diesem muss er sich für die intensive Lektüre antiker Autoren anstatt der Bibel verantworten. Als Strafe wird der Heilige ausgepeitscht, nachdem er jedoch Bes-

---

362 Duwe 1988, S. 129. Vgl. hierzu auch Schillers Aussage, das Thema verschwinde gänzlich: Schiller 1966, S. 21.

serung verspricht, ist es ihm erlaubt mit einer Warnung wieder in sein irdisches Leben zurückzukehren.<sup>363</sup> Im späten 14. Jahrhundert rückte die Figur des heiligen Hieronymus durch die Verbreitung dreier Briefe aus den Apokryphen über seine posthumen Erscheinungen und Wunder stärker in den Fokus.<sup>364</sup> Henderson misst zudem dem Bologneser Kanonisten Giovanni di Andrea eine große Rolle in der Verbreitung des Hieronymuskultes bei. Dieser trat durch das Verfassen von »De laudibus sancti Hieronymi« sowie die Unterstützung der Entstehung von Kappen und Freskenzyklen des Heiligen in Erscheinung.<sup>365</sup> Diese Popularität verstärkte sich im 15. Jahrhundert zudem durch die Gründung der »new lay orders of flagellants«, wodurch der Heilige zum beliebten Motiv für die Tafelbilder wurde.<sup>366</sup> Diese wurden zumeist von gebildeten Laien, wie zum Beispiel der Familie der Medici oder Rucelai, gestiftet, welche Mitglieder der Hieronymus Bruderschaft waren.<sup>367</sup> Populär waren über Jahrhunderte die Darstellungen des Heiligen im Studierzimmer oder während seiner Büsserzeit in der Wüste. Der Traum hingegen wurde erst ab dem 15. Jahrhundert visualisiert.<sup>368</sup> Zu finden ist er meist in der Predella mit weiteren narrativen Szenen aus der Heiligenvita. Somit erfüllt die Szene ihre Aufgabe, als Predelleninhalt die Heiligkeit der Figur zu unterstreichen sowie sie »in den Stand des Mittlers zwischen Gott und dem Gläubigen« zu setzen.<sup>369</sup> Die bildliche Darstellung des Traumes taucht allerdings verhältnismäßig selten auf. Der Beitrag zu Hieronymus im Lexikon der christlichen Ikonographie bekräftigt diese Annahme: Als die Auspeitschung beinhaltende Zyklen werden dort sogar nur die Predellentafel Sano di Pietros sowie eine Darstellung der Gebrüder Limburg genannt.<sup>370</sup>

Sano di Pietros *Traum des Hieronymus* ist ferner eine Ausnahme im Vergleich zum traditionellen kompositorischen Aufbau des Bildthemas – da hier gänzlich auf die irdische Sphäre verzichtet wird – welche direkt zu Beginn näher betrachtet werden soll. Die Darstellung befindet sich auf einer Predellentafel, die heute mit vier weiteren im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 2).<sup>371</sup> Die anderen Tafeln zeigen weitere Szenen der Heiligenvita. Ursprünglich gehörten sie zu Sanos Altar-

363 Für eine detaillierte Beschreibung der Traumgeschichte s. Kapitel 2.4.

364 Trimpi 1983, S. 458.

365 Henderson 1990, S. 237 ff.

366 Os 1990, S. 54 f.

367 Russo 1989, S. 144.

368 Meiss 1976, S. 196.

369 Mädger 2005/06, S. 85 f, Mädger verweist insbesondere auf Hieronymus, da er kein Martyrium vorzuweisen hat und so durch seinen Lebenswandel und seine Wundertaten in Szene gesetzt wurde.

370 Mieke 1974, S. 527; zu den Beispielen im Folgenden ausführlich.

371 Gowing 2001, S. 71

bild für die Kirche des Jesuitenkonvents San Girolamo in Siena, welches durch eine Inschrift auf 1444 datiert ist und heute in der Pinakothek in Siena aufbewahrt wird.<sup>372</sup> Die Mitteltafel zeigt eine Madonna mit Kind, die von Heiligen umgeben ist. Der Aufbau des Altarbildes folgt noch gänzlich dem eines gotischen Polyptychons, dessen Tradition in Siena, insbesondere im Vergleich zu Florenz, sehr lange verbindlich blieb.<sup>373</sup> Innerhalb einer offenen Architekturszene zeigt Sano di Pietro den Moment der Auspeitschung, die von zwei Engeln in der rechten Bildhälfte vollzogen wird. Der Heilige ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Russo interpretiert die immer wieder auftauchende spärliche Bekleidung oder Nacktheit des Heiligen innerhalb der verschiedenen Bilder als Symbol der abgelegten alten Gewohnheiten.<sup>374</sup> Hieronymus krümmt sich nach vorne und hat die Hände zum Gebet gefaltet, während sein Blick demütig und zugleich hoffend in Richtung Gottvater respektive Christus in der linken Bildhälfte gewandt ist. Hieronymus selbst charakterisiert in seinem Brief die über ihn richtende Person nicht weiter, erst in der späteren Rezeption seiner Schriften wurde in dieser – in Anlehnung an das Neue Testament – Christus gesehen, vor dessen Richterstuhl jeder einmal stehen wird.<sup>375</sup> Dieser sitzt, in blauem Gewand und in einen hellroten Mantel gehüllt, auf dem Richterthron. Sein Blick ist auf das Geschehen gerichtet, wobei er seinen rechten Arm bereits zur Begnadigung des Heiligen erhoben hat. Neben ihm stehen vier Figuren in blauen Mänteln mit roten Gewändern und klassisch drapierten Haaren. Die Aufmerksamkeit ist auf die Bestrafung des Heiligen gerichtet. Zwei der Personen, die zur rechten Seite des Thrones stehen, scheinen gerade im Gespräch darüber zu sein.

In Sano di Pietros Darstellung des göttlichen Richters in seinem himmlischen Hof wird der Raum auf den ersten Blick durch einen auffälligen Boden, antikisierende Architekturelemente sowie den Thron als präsenteste Objekte im Bild dominiert. Der Thron weist klare, geradezu schlichte Formen auf: Er ist aus grauem Stein, vermutlich Marmor, gefertigt und durch goldene Inkrustationen an den Seiten verziert. Nach zwei flachen Stufen folgt die Sitzfläche, auf welcher der himmlische Richter Platz genommen hat. Die Thronrückwand wird durch ein goldenes Tuch bedeckt, das bis auf die obere Stufe reicht. Statt von einem reichen architektonischen Schmuckwerk, wird der Thron hier durch das ausgebreitete goldene Tuch veredelt. Dieses ist aber dennoch schlichter gehalten als die prunkvollen Ehrentücher aus Brokat, welche unter anderem in Bildern der Marienkrönung den Thron schmücken. Der goldene Nimbus des Richters setzt sich vom dahinter

---

372 Guiducci 2011, S. 48–65, S. 48.

373 Os 1990, S. 58 f.

374 Russo 1989, S. 138.

375 Adkin 2003, S. 291 f.



befindlichen Tuch nur leicht durch seine Form und Struktur ab. Hieronymus ist ebenfalls mit einem Nimbus versehen, der im Kontrast zu seiner sonstigen Darstellung – gekrümmte Haltung, spärliche Bekleidung – steht und somit aber auch den christlichen Sinn der Episode nobilitiert. Das himmlische Personal hingegen ist mit Flügeln ausgestattet, deren Reste allerdings nur noch an einigen Stellen zu erkennen sind. Allein an der vorderen Figur zur Linken des Thrones sowie an den beiden Figuren der rechten Bildhälfte lassen sich noch die Umrisse und einige vergoldete Flächen erkennen. Ferner werden bei genauerer Betrachtung Strahlen vom Kopf der rechten Figur im blauen Gewand aus deutlich, die den Einritzungen der beiden Nimben ähneln. Die Strahlen könnten allerdings auch als glühendes göttliches Licht verstanden werden, welches während der Aktion der Auspeitschung sichtbar wird. Die Darstellung der vom göttlichen Feuer entfachten Engel durch die Verwendung von Flammen am Kopf findet sich zudem bei Fra Angelico zum Beispiel in der Predella für den Hochaltar in San Domenico in Fiesole (Abb. 64). Noch deutlicher wird die Verbindung des Heiligen Geistes und der Flammen in Darstellungen des Pfingstwunders: In Giotto's Arena-Kapelle sitzen die Apostel innerhalb einer offenen Architektur, von deren Decke aus breite rote Strahlen auf die Anwesenden herabscheinen. Auf ihren Köpfen erkennt man vor den goldenen Nimben zudem eben solche kleinen rötlichen Flammen (Abb. 101).



**Abbildung 101** Giotto di Bondone, Pfingstwunder, Padua, Cappella degli Scrovegni, zit. nach Basile 1993, S. 199

Dies entspricht der Erzählung des Pfingstwunders in der Apostelgeschichte Kap. 2, 1–4, in welcher die Flammenzungen die Verbildlichung der Erfüllung vom Heiligen Geist verdeutlichen.<sup>376</sup> Betrachtet man die Anwesenden in Sano di Pietros

<sup>376</sup> Apostelgeschichte Kap. 2, 1–4: »Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war, waren sie alle einmütig beieinander. Und es geschah schnell ein Brausen vom Himmel wie eines

Predella nun noch einmal genauer, so entdeckt man an ihnen allen einen roten Haarschmuck, welcher solch gestalteten Flammenzungen ähnelt. Um einen möglichen Eindruck der ursprünglichen Gestaltung der Engel im Bild zu erhalten, sei an dieser Stelle auf die *Himmelfahrt Mariens* des Malers im Lindenau Museum in Altenburg verwiesen (Abb. 102). Die Engel neben der Mandorla Gottes-



**Abbildung 102** Sano di Pietro, Himmelfahrt Mariens, Altenburg, Lindenau-Museum, © Lindenau-Museum Altenburg/Bernd Sinterhaupt

mutter sind in diesem Fall mit Goldnimbem, Flügeln sowie dem gleichen Haarschmuck gestaltet. Diese Transferierung der eigentlich nicht greifbaren Flammen in einen materiellen Gegenstand, nämlich den Haarschmuck, lässt sich in verschiedenen zeitgenössischen Bildern beobachten. In seinem Artikel zur Terminologie der Goldgrundbearbeitung in Cennino Cenninis *Libro dell'arte* verweist Bastian Eclercy auf einen entsprechenden Umgang in Bezug auf die Goldnimbem. Die synonyme Verwendung von *corona* und *diadema* für den Nimbus durch Cennini sowie die Dekoration derselben mit Mitteln der Goldschmiedekunst, verweise auf ein Verständnis nicht im Sinne eines Lichtphänomens, sondern eher eine »konkret-materielle Assoziation«. <sup>377</sup> In beiden Fällen wird eine Art Problemlösung deutlich, welcher sich bedient wurde, um jene überirdischen Elemente adäquat im Bild visualisieren zu können. Durch die spezifische Analyse dieser charakterisierenden Objekte wird ein weiterer Aspekt deutlich: Die Verwendung von Gold ist hier ausschließlich für einzelne Elemente vorbehalten, die entweder die

---

gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen; und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an, zu predigen mit anderen Zungen, nach dem der Geist ihnen gab auszusprechen.«

377 Eclercy 2007, S. 69.

Sphäre oder die einzelnen Figuren nobilitieren. Dies verhält sich innerhalb der direkt ersichtlichen Verwendung für den Nimbus genauso wie etwas zurückhalten der für die verzierenden Borten der blauen Gewänder. Wiederum ganz offensichtlich und im großen Stil wird Gold für das Ehrentuch am Thron verwendet.

Der Steinboden ist in einem rötlichen Ockerton gehalten und durch weiße Inkrustationen strukturiert, die perspektivisch nach hinten fluchten. Der gleiche Boden findet sich in der letzten Tafel der Predella mit der Erscheinung des Heiligen post mortem vor Sulpicius Severus und Augustinus von Hippo. Die weißen Linien folgen in beiden Darstellungen demselben Fluchtpunkt, wodurch der Erzählfluss und Zusammenhang der Szenen bekräftigt wird. Ferner beziehen sich die beiden äußeren Tafeln jeweils auf die Wunder des Heiligen, die beide von einer Transferierung desselben in andere Sphären berichten: Während seines Traumes wechselt Hieronymus vom Irdischen ins Überirdische, wohingegen er in der letzten Tafel nach seinem Tode wiederum Personen in der diesseitigen Welt erscheint. Im Hintergrund der Traumszene erscheint eine *all'antica* Architektur, deren Funktion und genaue Verortung sich dem Betrachter entzieht. De Marchi bezeichnet diese Komposition Sano di Pietros sogar als »fondale bizzaro«<sup>378</sup>, womit er eine passende Formulierung zur Beschreibung der seltsam anmutenden Konstruktion liefert. Die Verwunderung über die Gestaltung der Architektur findet sich ebenfalls in der wesentlich früheren Publikation Jörg Trübners: »Zu den beiden offenen Säulenhallen, die man auf dem ›Traum des Hieronymus‹ sieht, konnte ich keine Vorbilder in der Malerei der Jahrhundertwende finden, und man hat es vielleicht mit einer originellen Schöpfung des Sano di Pietro zu tun, die schon die Nähe der Renaissance erkennen läßt.«<sup>379</sup> In anderen, grundsätzlich selten zu findenden Beiträgen zur Predellentafel, wird die Architektur gänzlich außer Acht gelassen und sich nur kurz positiv über die allgemeine Atmosphäre oder das Licht geäußert.<sup>380</sup> Pochat allerdings verweist auf die enge Verbundenheit der Raumkonstruktionen Sanos mit den *sacre rappresentazioni*, wodurch viele seiner Predellen sich durch eine eigentümliche Bühnenhaftigkeit auszeichneten.<sup>381</sup> Die architektonische Konstruktion beginnt am Boden mit einer Art Brüstung, der eine Stufe vorgelagert ist und die nach oben hin wie ein Gebälk gestaltet ist, an dem sogar ein Zahnfries zu erkennen ist. Zur linken Seite hin ruhen auf dieser seltsam anmutenden Konstruktion gedrungene Pfeiler, die wiederum ein Gebälk tragen, welches allerdings von der oberen Bildkante stark beschnitten wird und somit nur

---

378 De Marchi 2012, S. 62.

379 Trübner 1925, S. 16.

380 Hierzu z. B. Freuler 2012, S. 33 »la magica Flagellazione« und S. 33f: »luminosi effetti atmosferici« sowie Guidicci, 2011, S. 48–65.

381 Pochat 1999, S. 199–222.

die untere rechte Kante seiner Front sowie ein Streifen des Inneren der hinteren Längsseite sichtbar ist. Pfeilerbasis und -kapitell sind rötlich, der Schaft in grau-weiß gehalten und rechteckig. Hinter dieser Architektur wird der Blick auf eine blaue Fläche freigegeben, welche wie ein natürlicher Himmel gestaltet ist. Diese skurrile Szenerie bindet zwei theoretische Aspekte der Episode ein: Zum einen erscheint der Himmel hier keineswegs als Belohnungsort, in welchem sich der Heilige nach dem Gericht wiederfindet, sondern als Handlungsraum seines Verhörs und der Bestrafung zugleich. Ferner steht dem Heiligen als noch nicht aus dem Leben geschieden auch keine wahre Erkenntnis des Himmels zu. So scheint es sich in der Tafel um Andeutungen – wenige Architekturelemente sowie den Thron – zu handeln, die dem Betrachter nur einen Eindruck des Möglichen zu vermitteln scheinen. Pope-Hennessy charakterisiert Sano di Pietros Malerei der 1440er Jahre als von Domenico di Bartolo beeinflusst, wodurch die räumliche Darstellung und Naturwiedergabe zu seinen Hauptinteressen und Katalysator der Bilderfindungen wurden.<sup>382</sup> Fehlende Innovation kann man Sano di Pietro in diesem Falle sicherlich nicht vorwerfen. Diese wunderbarlich erscheinende Platzierung der Architektur zur Linken erinnert ferner in gewissem Maße an die *Geißelung Christi* aus der Pinacoteca di Brera des Maestro del Dittico del Poldi Pezzoli von 1335–40 (Abb. 103).<sup>383</sup> Auch hier scheint die Architektur geradezu unvermittelt ins Bild ge-



**Abbildung 103** Maestro del dittico del Poldi Pezzoli, *Geißelung Christi*, Mailand Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera Milano

382 Pope-Hennessy 1947, S. 15.

383 Lauber 2012, S. 32.

setzt zu sein, was durch den verwendeten Goldgrund noch bestärkt wird. So zeigt sich aber in beiden Bildern, dass durch die Einbindung der Architektur versucht wird, der Darstellung Raum zu geben. Bei Sano di Pietro wird dies durch den perspektivischen Boden weiter intensiviert. In der Tafel in Brera findet sich lediglich ein dunkler Bodenstreifen, wie so oft in den Trecentobildern.

Einige Jahrzehnte später bedient sich Matteo di Giovanni der gleichen kompositorischen Aufteilung der Szene wie zuvor Sano di Pietro. Aufgrund der regionalen Verbundenheit lässt sich ein konkretes Zitat nicht ausschließen, weshalb der Tafel und ihrer Weiterführung der von Sano eingeleiteten Formen eine nähere Betrachtung zukommt (Abb. 104). Das Altarbild und die dazugehörigen Predellen-



**Abbildung 104** Matteo di Giovanni, Traum des Hieronymus, Chicago Art Institute, zit. nach Lloyd 1993, S. 153

szenen entstanden 1476 für die dem heiligen Hieronymus geweihte Kapelle der Familie Placidi in der Kirche San Domenico in Siena an.<sup>384</sup> Das komplexe ikonographische Programm des Altarbildes, dessen Haupttafel eine Darstellung Mariens mit dem Kind bildet, ist nach Syson Produkt einer minutiösen Ausarbeitung durch die Auftraggeber, den Maler und die dominikanischen Mönche, um

<sup>384</sup> Sallay 2006, S. 44. Trotz der Datierung nach 1470 ist die Tafel aufgrund der engen Verbindung zum Vorgänger mitaufgenommen.

alle Bedürfnisse zu bedienen.<sup>385</sup> Die weiteren Predellentafeln zeigen Christus am Kreuz in der Mitte, flankiert von ganzfigurigen Darstellungen der beiden Heiligen Augustinus und Vinzenz Ferrer sowie links außen schließlich den Traum des heiligen Hieronymus und rechts die Vision des heiligen Augustinus von Hieronymus und Johannes dem Täufer. Den oberen Abschluss des Altarbildes bildet eine Lünette, die die Anbetung des Kindes zeigt.

Auch in dieser späteren Traumdarstellung ist Hieronymus bereits vor den Richterthron getreten und erhält seine Bestrafung. Er ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet, welcher sich auf dem fahlen Inkarnat seines Körpers kaum abhebt. Seine Knie sind leicht gebeugt, wodurch sich ein angedeuteter Kontrapost ergibt, und die Hände in einer flehenden Abwehrgeste erhoben. Seine Gestik wird ferner vom leidenden Blick hoch zur Rute noch bestärkt. Der schlechte gesundheitliche Zustand des Heiligen ist hier mehr als deutlich dargestellt. Ebenso deutlich wird aber auch, dass es sich hierbei um einen situativen Zustand handelt, da der Körper mit seinen klar definierten Muskeln geradezu athletisch wirkt. Dies kann man als Anspielung auf die Vorliebe des Heiligen für die Antike lesen, indem die Skulpturen der Epoche rezipiert werden. Das stark elaborierte Leiden steht ferner im Kontrast zur eigentlichen körperlichen Konstitution im Himmel: Bereits Augustinus betont im 13. Buch seines *Gottesstaates* die Unversehrtheit des Körpers im Himmel, wodurch sogar vorherige bestehende Leiden nicht mehr existent seien.<sup>386</sup> Somit wird der kurzzeitige Charakter des Aufenthaltes im Himmel bestärkt. Weitere fünf Personen nehmen am Geschehen Teil. Durch die ausgeprägte Farbigkeit ihrer Kleider setzen sie sich deutlich vom büßenden Hieronymus ab. Zwei von ihnen sind bloße Beobachter, weitere zwei bestrafen den Heiligen mit Rutenschlägen. Ein anderer steht an Gottes Thron im Gespräch mit dem Richter. Dieser erhebt seine Hand – wie auch schon bei Sano di Pietro – zur Begnadigung. In diesem Falle ist es jedoch die linke.

Die Szene wird hier deutlich bildfüllender durch Architektur gliedert. Direkt ins Auge springt der farbige Steinfußboden mit seinen hellen Inkrustationen, die perspektivisch nach hinten fluchten. Seine rot-orange Färbung übertrifft die Farbigkeit des restlichen Innenraumes bei Weitem. Die im Hintergrund befindliche Wand wird horizontal in zwei Sektionen gegliedert. Der untere Teil ist höher als das Oberschoss der Fassade. Die Fenster werden durch schmale Pilaster gerahmt, die einen Dreiecksgiebel tragen. Zwischen ihnen sind Pilaster, ebenfalls korinthischer Ordnung, gesetzt, deren Gebälk ein Fries mit floralem Ornament trägt. Das untere Geschoss ist durch eine Fußleiste und ein Gebälk tragende, korinthische Pilaster strukturiert. Die weißen Architekturelemente auf der grauen Steinwand

<sup>385</sup> Syson 2007/08, S. 163.

<sup>386</sup> Augustinus *Civitate dei* (Ausgabe Thimme) 2007, S. 136.

werden durch ihre Farbe in ihrer Funktion bestärkt, den Raum zu strukturieren. Die Arkade vor der Wandöffnung ist leicht vorgerückt und verweist in ihrer Gestalt auf Triumphbögen, wodurch dieser Teil der Architektur den Charakter eines Altares erhält. Dieser angedeutete Triumphbogen beinhaltet farbige Marmorfelder, die sich aus Blau, Gelb und Grün zusammensetzen. Hinter der Arkade rahmen zwei Halbsäulen, die ein Gebälk tragen, die Wandöffnung. Ob die Wand sich zu einem weiteren Raum öffnet oder nur eine Nische umrahmt, lässt sich schwer erkennen. Die darüber befindliche Lünette zeigt eine Taufszene und nimmt so Bezug zur Geschichte des Bildes. Wie Trimpi beschreibt, wurde die Auspeitschung des Hieronymus wie eine zweite Taufe verstanden, was Matteo di Giovanni in seiner Darstellung besonders betone.<sup>387</sup> Diese Thematik wird an dieser Stelle im Bild weiter ausgeführt: Hinter der Öffnung sieht man ein Marmorpodest mit einem darauf stehenden Objekt. Das Gebälk davor verdeckt es soweit, dass nur noch der Sockel und der untere Teil zu erkennen sind. Luke Syson erkennt hier ein Taufbecken oder auch Ziborium, welches sich am Bronzetaabernakel Vechiettas für Santa Maria della Scala orientieren könnte.<sup>388</sup> Somit wird hier ebenfalls auf die Thematik der zweiten Taufe des Heiligen verwiesen.

Der Richterthron ist an die restliche Architektur angepasst und scheint sich unter einer Art Loggia zu befinden. Auf seine zwei Marmorstufen folgt ein etwas dunkler gestalteter Block mit Sitzfläche, auf welcher der Richter Platz genommen hat. An der Seite greift eine bunte Marmorinkrustation die Farbigkeit des Fußbodens wieder auf. Der Baldachin darüber ist mit der Wandarchitektur verbunden und gleicht einer Kolonnade, die sich über den Thron erstreckt. Die zwei sichtbaren Seiten beinhalten Tondi. Auf dem einen ist ein nackter Reiter und auf dem anderen sind zwei kniende, betende Figuren vor einer weiteren dritten zu sehen. Wilczynski beschreibt dieses Relief als »a symbol of the unbridled passion of youth«.<sup>389</sup> Syson sieht in diesem Motiv darüber hinaus einen Verweis auf Hieronymus Vorliebe für die Antike.<sup>390</sup> Erica Trimpi beschreibt die Architektur der Szene als »a Renaissance fantasy world«,<sup>391</sup> wobei sehr wohl bekannte Architekturformen im Bild rezipiert wurden. Eine direkte Rezeption innerhalb der Architekturgestaltung erkennt Syson im Relief der *Geißelung Christi* von Matteos Zeitgenossen Francesco di Giorgio.<sup>392</sup> Auch Lloyd betont diese Verwandtheit, die

---

387 Trimpi 1983, S. 458.

388 Syson 2007/08, S. 169.

389 Wilczynski 1956, S. 75.

390 Syson 2007/08, S. 169 f.

391 Trimpi 1983, S. 458.

392 Syson 2007/08, S. 170.

sich im generellen Stil der Architektur sowie im Speziellen durch die »triangular pediments above the windows« ausdrücke.<sup>393</sup> Sind konkrete Architekturzitate in Sano di Pietros Darstellung vergeblich zu suchen, so wird in der späteren Variante der diesseitige Bezug besonders deutlich. Bei Matteo di Giovanni könnte es sich ebenso um eine gänzlich irdische Szene handeln, da weder Himmelsmetaphern noch »störende Momente« den Betrachter zu einer Reflexion über den dargestellten Raum verleiten. Trotz des eigentlichen Detailreichtums wirkt der dargestellte Raum eher nüchtern. Matteo di Giovanni zeigt hier zwar den göttlichen Himmel in seiner Pracht und Erhabenheit, jedoch weniger als paradiesischen Sehnsuchtsort denn als einschüchternden Herrschaftsraum, in welchem der Heilige sich für seine Sünden verantworten muss. Im Fokus stehen hier ganz klar der Akt der Auspeitschung und die thronende Richterfigur. Im weiteren Vergleich mit Sano di Pietros Version des Traumes führen weiteren Faktoren zu einer irdischen Prägung der Tafel: Bei Sano sind es Engel, die den Heiligen bestrafen, wohingegen Matteo di Giovanni gänzlich auf die Flügel und somit auf eine klare Charakterisierung der Figuren verzichtet. Ihre Kleidung, die sehr zeitgenössisch erscheint, bindet das Geschehen wieder einmal stärker an die irdische Wirklichkeit. Auch der Heiligenschein des Richters, der bei Sano di Pietro auftaucht, findet sich nicht mehr in der Version Matteo di Giovanni. Ferner nehmen die Figuren hier weniger Raum ein, wodurch mehr Platz für die detailreiche Wiedergabe der Architektur gegeben ist. Dieser Detailreichtum unterstützt die Funktion der Predella als Vermittler zwischen »der hieratischen, Distanz schaffenden Sphäre der Haupttafel und der Welt des vor dem Altar Betenden«, welche durch »Interieurs sowie Landschafts- und Stadtansichten« in der Predella verbunden werden sollte.<sup>394</sup>

Bei genauerer Betrachtung erkennt man auf der rechten Seite weitere Architekturelemente, die in ihrer Farbigkeit gänzlich anders gestaltet sind. Direkt an die graue Architektur schließt zunächst ein beige-gold gehaltener Aufbau an, welcher über der Person rechts außen auftaucht und wie ein kleiner Balkon an einer Gebäudeaußenseite wirkt. Hinter den Beinen der Figur taucht zudem eine Säulenbasis auf, neben welcher der im Vordergrund verwendete Boden endet und ein roter Steinboden mit Fischgrätmuster beginnt. Neben dieser ersten Konstruktion blitzt ferner ganz am rechten Rand eine rote Steinfassade hervor, welche durch weiße Pilaster und Gesimse gegliedert wird. Die Funktion und Zugehörigkeit dieser einzelnen Elemente lässt sich schwer erschließen, doch könnte man einen Verweis auf die Gottesstadt vermuten, in welcher sich der himmlische Richterthron befindet.

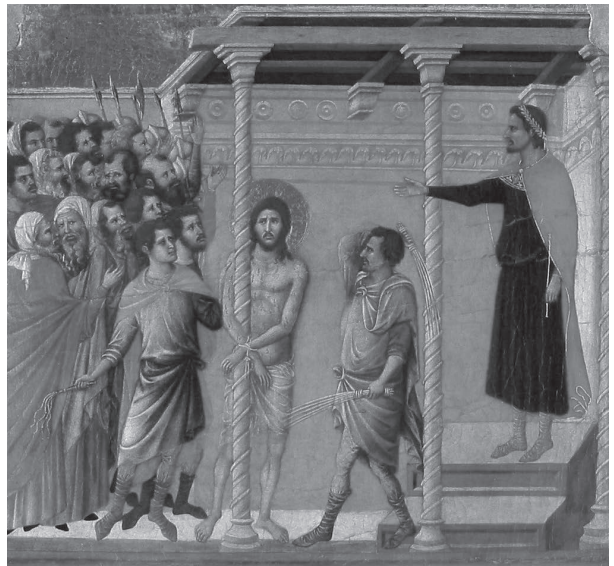
---

393 Lloyd 1993, S. 157.

394 Mädger 2005/06, S. 79.



In Matteo di Giovannis Predellentafel nehmen konkrete Bezüge zu Vorgängerbildern oder Verweise eine wichtige Rolle ein. Dies wird zum einen in der engen Verwandtschaft mit der Komposition der Tafel Sano di Pietros deutlich sowie durch die Bezugnahme auf Francesco di Giorgios Architektur oder Vecchiettas Tabernakel deutlich, zum anderen wird der Aspekt der Auspeitschung des Heiligen als zweite Taufe zur zentralen Thematik des Bildes. Die theologischen Verweise innerhalb des Bildes werden durch die Einbindung der jeweiligen Vorbilder noch deutlicher: So steht Vecchiettas Tabernakel für die Taufe und die Architektur Francesco di Giorgios stellt den Bezug zur Geißelung Christi her. Die Darstellungsvariante des Traumes in beiden Bildern erinnert nämlich in besonderer Weise an die Geißelung Christi, welche mit Sicherheit als Vorbild gedient hat. Betrachtet man verschiedene Beispiele des Bildthemas, werden direkt einige gestalterische Elemente deutlich, derer sich Sano di Pietro und auch Matteo di Giovanni bedienen. Als Beispiel soll an dieser Stelle Duccios *Geißelung Christi* dienen, die sich als eine von vielen narrativen Szenen auf der Rückseite seiner *Maestà* für den Hochaltar des Sieneser Doms befindet und heute im Museo dell’Opera del Duomo aufbewahrt wird (Abb. 105). Auch hier wird die Szene der Auspeitschung von



**Abbildung 105** Duccio di Buoninsegna, Geißelung Christi, Siena, Museo dell’Opera del Duomo, zit. nach Bellosi 1998, S. 202

einer Loggia überdacht, unter welcher sich der Richter – hier ist es Pilatus – befindet. Der Thron ist allerdings mehr eine Art Podest und die Geste wird nicht gewählt, um dem Geschehen Einhalt zu gebieten, sondern vielmehr die Ausführung zu befehlen. Schiller verortet das Geschehen in die Vorhalle des Prätoriaums des

römischen Statthalters.<sup>395</sup> Es werden ferner weitere gestalterische Unterschiede deutlich: Zum einen ist Hieronymus leidend dargestellt, wohingegen Christus in der Szene das Geschehen still erträgt. Ferner werden die Figuren, die die Auspeitschung vornehmen, nicht negativ konnotiert. Sie führen zwar die Handlung aus, doch steht diese in einem übergeordneten erlösenden Kontext und ist als göttliche Entscheidung gerechtfertigt.

Es deutet doch einiges darauf hin, dass Matteo di Giovanni sich auf Sano di Pietros Tafel bezogen hat, deren zugehöriges großformatiges Altarbild für den Sieneser Jesuitenkonvent ihm sicherlich bekannt war, und seine Komposition mit modernen Elementen an den zeitgenössischen Geschmack angepasste. Die Architektur nimmt hier eine wesentlich prominentere Position ein. Für Kwastek ist dies typisch für Matteo, welcher ihrer Meinung nach die klassischen Architekturformen in seinen Bildern so »dominant« einsetzte, »dass sie fast überbordend erscheinen«. <sup>396</sup> Grundsätzlich haben beide Künstler eindeutig die gleiche kompositorische Strategie verfolgt. Wie auch Erica Trimpi bemerkt, war die separierte Darstellung der Traumszene keinesfalls eine gängige Variante: Von insgesamt acht Beispielen einer Predella mit dem Traum des Hieronymus sind sechs zweigeteilt, indem sie auf der einen Seite den Kranken in seinem Bett und auf der anderen den Traum darstellten. Nur Matteo di Giovanni und Sano di Pietro lassen der gesamten Tafel Raum für das überirdische Traumgeschehen. <sup>397</sup> Zudem ist auffällig, dass beide Künstler beinahe gänzlich auf die Darstellung von Schatten verzichteten. Bei Sano di Pietro ist dies – wie auch in anderen seiner Werke – noch einheitlicher der Fall als bei Matteo di Giovanni, welcher den beiden bestrafenden Figuren, Hieronymus sowie einem Teil der Thronarchitektur einen leichten Schlagschatten gibt. Dies macht bei Sano di Pietro die Verortung einer bestimmten Lichtquelle obsolet. Lediglich zur Modellierung von Material setzt er Schattierungen ein, wie vor allem das goldene Ehrentuch zeigt. Ferner spiegelt sich – in Bezug auf den zeitlichen Abstand der beiden Tafeln – hier die malerische Entwicklung wider, deren Anspruch der naturalistischen Darstellung durch Inventionen wie den Schlagschatten durch Masaccio in der ersten Hälfte des *Quattrocento* vorangetrieben wurde. <sup>398</sup>

Traditionell wird die Szene des Traumes in die irdische Umgebung eingebunden. Der Heilige wird meist in seinem Schlafgemach gezeigt; die jenseitige Erscheinung kann daneben oder auch darüber positioniert sein. Dieser horizontalen Kompositionsvariante des Traumes folgt die Darstellung des Francesco d'Antonio

---

<sup>395</sup> Schiller 1983, S. 78.

<sup>396</sup> Kwastek 2001, S. 112.

<sup>397</sup> Trimpi 1983, S. 458.

<sup>398</sup> Stoichita 1997, S. 59 f.

(Abb. 106).<sup>399</sup> Ursprünglich ca. 1430 im Auftrag vom Florentiner Bankier Luca di Pietro Rinieri für die Jesuiten in Florenz gemalt, befindet sich das Retabel heute im Musée du Petit Palais in Avignon.<sup>400</sup> Es reiht sich in die Serie der großformatigen Hieronymus Altarbilder zwischen 1420 und 1520 ein, welche von den großen italienischen Familien in Auftrag gegeben wurden.<sup>401</sup> Die Predella ist zweigeteilt: Die eine Seite zeigt den Schlafenden, während die andere Bildhälfte sich der Vision selbst widmet. In der linken Sektion liegt der fieberkranke Hieronymus im Bett, wobei hinter ihm zwei Personen stehen, die um ihn trauern. Dieser Raum schließt bildmittig mit einer Wand ab, wodurch der Aufbau stark an einen Schaukasten erinnert. Auf der rechten Bildseite wird der Blick auf eine Landschaft freigegeben, in deren Hintergrund man eine Stadtkulisse erkennen kann. Im Vordergrund der rechten Ecke ragt ein Fels ins Bild hinein. Mit dieser recht kargen und felsigen Landschaft könnte auf Hieronymus Zeit in der Wüste verwiesen werden, welche Reaktion auf seine Traumerfahrung war. Die Traumszene erscheint in dieser rechten Bildhälfte vor der Landschaft. Der Heilige steigt hier völlig unbedeckt eine Wolke empor beziehungsweise steht auf dieser. Vor ihm befindet sich ein Engel im langen Gewand, der gerade zum Schlag ausholt. Hinter diesem öffnet sich der jenseitige Raum, der durch einen Goldgrund vom restlichen irdischen und in Blau gehaltenen Himmel unterschieden wird. Innerhalb dieser runden Goldfläche sitzt der himmlische Richter auf einem eher reduzierten Thron. Neben ihm steht ein weiterer Engel. Der göttliche Himmel erscheint hier als entrückte Sphäre ohne deutlich erkennbare Strukturelemente, in welche nur ein kleiner Einblick gewährt wird. Die Wolke bildet hier das Medium, welches die Visionserfahrung ermöglicht: Der Heilige befindet sich nicht gänzlich im himmlischen, aber auch nicht im irdischen Raum, sondern dazwischen, nämlich auf der Wolke. Diese ist wie eine Rampe zum Himmel angelegt, auf deren Beginn sich Hieronymus bewegt. Dies wird durch ihren Verlauf – von links unten, und somit vom schlafenden Heiligen aus, nach rechts oben zum Himmel – bestärkt. Der Engel, welcher mit der Rute zum Schlag ausholt, bildet wiederum eine Grenze zwischen dem Büßenden und dem Richter, welcher sich in der goldenen, jenseitigen Sphäre aufhält. Diese Version des Traumes legt den Fokus auf den Visionscharakter der Geschichte und stellt sich hier explizit der Frage der Verortung und Relation der beiden Geschehnisse. Dies ähnelt der Predella des Altarbildes von Zanobi Strozzi mit der Traumdarstellung, die für die Kirche des Hieronymusklosters in Fiesole ca. 1460 ausgeführt wurde. Als Auftraggeber ist die Familieder Medici na-

---

399 Berenson schreibt die Tafel Andrea di Giusto zu, der Petit Palais heute Francesco d'Antonio, wie bereits Meiss. Vgl hierzu: Berenson 1931/32, S. 520 sowie Meiss. 1976, S. 196.

400 Laclotte/Moench 2005, S. 100.

401 Rice Jr. 1985, S. 99.



Abbildung 106 Francesco d'Antonio, Traum des Hieronymus, Avignon, Musée du Petit Palais, © bpk/Paris Musées, Dist. RMN-Grand Palais



Abbildung 107 Zanobi Strozzi, Traum des Hieronymus, Avignon, Musée du Petit Palais, © bpk/Paris Musées, Dist. RMN-Grand Palais

heliegend, deren Wappen zu den Seiten der Predella zu finden ist. Laclotte und Moench schlagen Giovanni de' Medici als möglichen Initiator vor (Abb. 107).<sup>402</sup> Die Wappen der Medici an den beiden äußeren Bildfeldern der Predella sprechen für einen Auftraggeber aus dieser Familie.

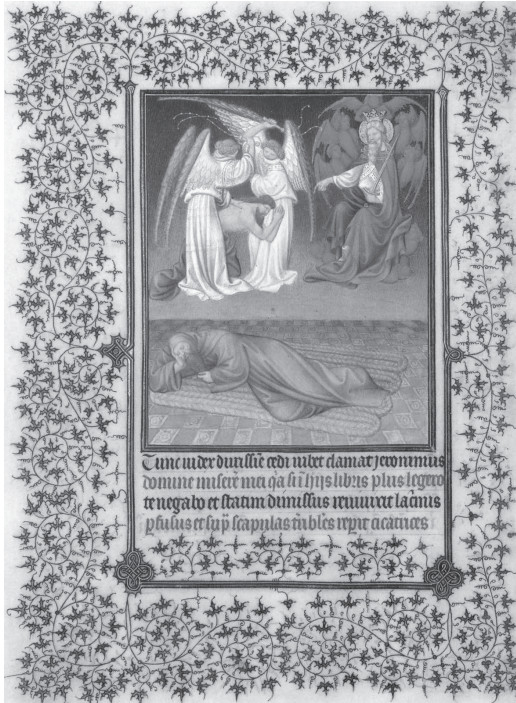
In der Grundstruktur folgt die Tafel dem Aufbau der Traumdarstellung Francesco d'Antonios, allerdings zeigen sich im Detail auch deutliche Unterschiede. Die linke Bildhälfte erlaubt auch hier den Blick in den Schlafraum des Heiligen, in welchem sich derselbe im Fieberdelirium sowie drei weitere Personen befinden. Der Vorhang des Bettes ist in diesem Fall so nah an die Schauöffnung gerückt, dass dem Betrachter die Momenthaftigkeit vor Auge geführt wird sowie seine »keineswegs selbstverständliche, privilegierte Stellung als Beobachter«.<sup>403</sup> Auf der rechten Seite bilden graue Felsen und ein naturalistischer blauer Himmel den Hintergrund für das weitere Geschehen, welches sich auf rosa Wolken in der Schwebewege abspielt. Die Figuren sind grob halbkreisförmig vor dem steinernen Richterthron angeordnet, welcher frontal zum Betrachter ausgerichtet ist. Der Richter hat seinen Blick gesenkt, wobei sein ausgestreckter Arm in Richtung Hieronymus weist. Dieser kniet auf der linken Seite in Gebetshaltung, während zwei Engel um ihn herum gerade zum Schlag ausholen. Gegenüber von ihnen knien zwei weitere Engel zum Thron gewandt und weisen ebenfalls in Richtung des Büßenden. Hinter diesen befinden sich jeweils zwei Engel zu den Seiten des Thrones, von denen einer seine Hände zum Gebet gefaltet hat. Die himmlischen Zuschauer scheinen in dieser Variante geradezu Fürbitte zu leisten. Anders als bei Francesco d'Antonio scheinen die Figuren hier alle im gleichen Raum befindlich. Der Richterthron ist hier ebenso auf Wolken über der Landschaft – beziehungsweise über dem Felsen – schwebend wie die Engel und der Heilige platziert. Somit wird auch hier das Zwischenstadium der Situation verdeutlicht. Spannend ist die Kolorierung der Wolken, deren obere Seite rosa und untere in einem dunklen Blau gestaltet ist. Somit wird eine von oben ausstrahlende Lichtquelle vorausgesetzt, durch welche allerdings nicht einfach hell und dunkel unterschieden wird. Bezieht sich Zanobi Strozzi hier auf das besondere Licht im Himmel? Ebenso könnte die Richterfigur selbst als Lichtquelle gemeint sein. Beide Aspekte wären durch die Färbung der Wolken in interessanter Weise verbildlicht.

In ihrer Struktur orientieren sich die Tafeln an der Buchmalerei, welche eine weitere Quelle der Hieronymusdarstellungen – wenn auch ebenfalls als Seltenheit – darstellt. Hierbei sei auf die illustrierende, narrative Funktion beider Medien verwiesen, wodurch sich ähnliche Ansprüche an ihre Gestaltung ergeben. Das

---

402 Laclotte/Moench 2005, S. 193.

403 Kwastek 2001, S. 247f. Für einen Überblick über Innenraumdarstellungen und den Schauraum im Allgemeinen vgl. ebenso Rohlf's-von Wittich 1955.



**Abbildung 108** Brüder Limburg, Traum des Hieronymus aus den *Très riches heures de Duc de Berry* f. 183v, Chatilly, Musée Condé, zit. nach König 2004, S. 121

Blatt der Gebrüder Limburg aus den *Très Belles Heures* von 1411–1418, f. 183v, zeigt ebenfalls beide Ereignisse in einem Bildraum, wobei sie hier allerdings vertikal angeordnet sind (Abb. 108). Im unteren Bildteil ist der Heilige auf einer einfachen geflochtenen Matte schlafend auf dem Boden gezeigt. Über dem Fliesenboden eröffnet sich ein blauer Hintergrund. Über dem Schlafenden, vor dem blauen Grund, spielt sich seine Visionsepisode ab. Zwei Engel bestrafen den knienden Hieronymus auf der linken Seite, wohingegen rechts der himmlische Richter auf einem Thron aus Seraphim erscheint. Den Figuren wird hier allerdings keine Standfläche, zum Beispiel in Form von Wolken, gegeben. Sie schweben unvermittelt im Bildraum über dem schlafenden Hieronymus. Das Blatt, welches zu einem 12-teiligen Zyklus gehört, folgt einer Darstellung des Heiligen, während dieser einer Lesung antiker Autoren beiwohnt. Somit stehen sich Grund und Strafe unmittelbar gegenüber. Meiss verweist auf die grundsätzlich enge stilistische Verbindung der Brüder und der italienischen Malerei.<sup>404</sup> Diese Beobachtung lässt sich wiederum auf verschiedene Bildthemen im Himmel beziehen.<sup>405</sup>

<sup>404</sup> Meiss 1976, S. 196.

<sup>405</sup> Vgl. hierzu neben dem Traum des Hieronymus z. B. den Engelsturz.



**Abbildung 109** Maestro die Gesuati, Traum des Hieronymus, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera, Milano

Diesem vertikalen Aufbau wiederum folgt eine Tafel des Maestro di Gesuati aus der Pinacoteca di Brera aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die mit weiteren Szenen der Heiligenvita einen kleinen Privataltar bildete (Abb. 109). Der irdische Raum nimmt hier den größeren Teil der Bildfläche ein und ist als Haus des Heiligen gestaltet. Ähnlich der Varianten Francesco d'Antonios und Zanobi Strozis befindet sich auf der linken Seite zunächst das Schlafzimmer, in welches auch hier der Betrachter wie in einen Schaukasten hineinschauen kann. In diesem sind, präziser als in den anderen Beispielen, die verschiedenen Handlungen der einzelnen Personen abgebildet: So stehen hinter dem Bett bereits ein Geistlicher, der die letzten Formalia vor dem Ableben vornimmt, sowie eine Person mit Begräbniskerzen in den Händen. Ferner kniet im Vordergrund eine Person am Bett, durch welche Fabio Bisogni einen Vorgang erkennt, der dem Fiebermessen verwandt sei.<sup>406</sup> Nach hinten versetzt schließt an die rechte Außenseite des Raumes ein weiterer an, in welchem eine Person in Rückenansicht vor einem aufgeschlagenen Missale in Richtung des dahinter befindlichen Kruzifixes blickt. Diese kleine Ar-

<sup>406</sup> Bisogni 1972, S. 70f.

chitektur schließt nach oben hin wesentlich aufwendiger ab als die bloße horizontale Kante des Schlafraumes. Diese bildet beinahe eine Standfläche für das eigentliche überirdische Geschehen, welches im oberen Bildteil auftaucht. Christus sitzt hier nicht auf einem Thron, sondern in einer goldumrandeten Mandorla mit roter Innenfläche nahe der linken Bildkante. Zu seiner Rechten knien zwei Engel in weißen Gewändern und mit rot-goldenen Flügeln, deren Hände in Gebetshaltung erhoben sind. Christus hingegen ist hier wesentlich spärlicher bekleidet als in den anderen Beispielen, indem er lediglich ein hellrotes Tuch um die Lenden gewickelt hat. Vor ihm kniet der nur mit einem durchsichtigen Tuch bekleidete Hieronymus, um Gnade bittend. Rechts neben ihm befinden sich zwei weitere Engel, von denen einer die Bestrafung mit der Rute noch betreibt. Durch die Untersicht wird nicht vollends deutlich worauf die beiden Engel auf der linken Seite platziert sind – ist es das Dach oder überschneidet dies eventuell nur eine Wolkenformation? – wohingegen die weiteren Personen vor dem blauen Himmelsgrund schweben. Unter den rechten Engeln scheint sich dieser dunkle Grund verschiedenartig zu wölben, wodurch der Eindruck einer Wolke entsteht, die sich bis unter die Beine des Heiligen zu erstrecken scheint. Der Abschluss der Architektur auf der rechten Seite fügt sich bei längerer Betrachtung aufgrund seiner höheren Lage mit in das himmlische Geschehen ein. Das über der Arkade liegende goldene Gesims trägt zudem drei goldene Kugeln, hinter deren mittlerer sich ein konkaves Giebelfeld befindet, welches wiederum mit einer goldenen Kugel bekrönt wird. Hinter diesem blitzt außerdem eine dunkle Kuppel hervor. Die Formen verweisen in besonderem Maße auf die Trinität (drei goldene Kugeln), die Einheit und Vollkommenheit Gottes (eine goldene Kugel sowie der Kreis allgemein) sowie ferner auf den Himmel durch die Kuppelwölbung, die im halbrunden Abschluss der Tafel wieder aufgegriffen wird. Die Einbindung der irdischen Architektur in die himmlische Sphäre stellt an dieser Stelle eine Besonderheit dar, welche sich in keinen anderen der Varianten der Traumdarstellung finden lässt.

Die Beispiele der zweigeteilten Darstellungsvariante zeigen, dass zwar der Grundidee weiterhin Folge geleistet wurde, der Fokus sich aber vom himmlischen Ereignis auf die Darstellung der irdischen Umgebung zu verschieben scheint. Diese Tendenz setzt sich fort und drängt die himmlische Sphäre immer mehr in den Hintergrund, insbesondere zu Ende des 15. Jahrhunderts. Es gibt somit zwei Varianten der Darstellung des Traumes des Hieronymus: Entweder ist die Himmelsvision bildfüllend oder der Heilige wird in seinem irdischen Umfeld dargestellt, in welchem ebenfalls die Vision erscheint. Grundsätzlich findet sich das Thema als Inhalt der Predella. Ist die Vision bildfüllend, so ist die Architektur das beherrschende Gestaltungselement. Die himmlische Architektur rezipiert hier zudem stark die zeitgenössische, was im Falle Matteo di Giovanni besonders deutlich wird. Bei Sano di Pietro zeigt sich ferner, dass Architektur als Metapher für



den Himmel nicht immer eine Funktion oder nachvollziehbare Gestaltung offenlegen muss. In den Varianten der geteilten Komposition wird spezifischer mit der Problematik des Übergangs von Himmel und Erde umgegangen. Hieronymus ist häufig nicht einfach gänzlich in der himmlischen Sphäre verordnet, sondern wird zwischen beiden Regionen befindlich gezeigt. Dies wird besonders deutlich, wenn der Heilige auf Wolken vor der Öffnung des Raumes ins Jenseits hin positioniert wird. Dies charakterisiert die Vision als zwischen irdischer und direkt himmlischer Erfahrung befindlich, welche erst nach dem Jüngsten Gericht oder in besonderem Falle direkt nach dem Tod den Menschen wirklich zugänglich ist. Ferner greifen die Bilder häufig die Ikonographie der Geißelung Christi auf, was bei Sano di Pietro und Matteo di Giovanni besonders deutlich wird. Ein weiterer Aspekt, der beide Varianten beherrscht, ist die Präsenz von Architektur. In der zweigeteilten Komposition bezieht sich dies interessanterweise auf die irdische Welt, in Form des Schlafrumes/Hauses, wohingegen die Darstellung des Himmels meist nur angedeutet wird und sich auf Wolken und einen Thron sowie das himmlische Personal beschränkt. Viel stärker im Fokus steht hier der Bruch oder auch Übergang vom Irdischen ins Überirdische. In den Kompositionen Sanos und Matteos hingegen wird der Himmel selbst durch Architektur beherrscht und als überirdischer Gerichtshof oder Thronsaal inszeniert.

### 3.5 Einblicke vom Dies- ins Jenseits

Öffnungen des Himmels können in verschiedener Form auftauchen und werden ebenso mit unterschiedlichen Bildthemen verbunden. Grundsätzlich steht hierbei die Verbindung von irdischer und himmlischer Sphäre im Fokus. Diese Verbindung der Sphären lässt sich im Allgemeinen mit der Präsenz der göttlichen Macht gleichsetzen, welche aufgrund bestimmter Anlässe oder Szenen visualisiert wird. So öffnet sich der Himmel beispielsweise zur Taufe Christi oder auch im Rahmen einer Martyriumsdarstellung. Eine gesonderte Rolle spielt das Einrollen des Himmels, ein vor allem byzantinisches Thema, welches in direkter Verbindung zum Jüngsten Gericht steht und selten in der italienischen Malerei dargestellt wurde.

Im oberen Teil des *Jüngsten Gerichts* in der Cappella degli Scrovegni findet sich eine singuläre Visualisierung des Einrollens des Himmels am Ende der Zeit. Die textliche Vorlage hierzu liefert Jes 34,4: »Und alles Heer des Himmels wird dahinschwinden, und der Himmel wird zusammengerollt werden wie eine Buchrolle.« (Abb. 30) In diesem Falle wird hinter dem eingerollten Himmel eine weitere Sphäre sichtbar. Beinert charakterisiert folglich hinter dem aufgerollten Fir-

mament »den Gotteshimmel, den Raum der ewigen Gemeinschaft mit Gott«. <sup>407</sup> Oben im Bildfeld, ganz an den ornamentierten Bogen herangerückt, befindet sich neben der Fensteröffnung jeweils rechts und links ein grün gekleideter Engel. Sie scheinen von hinten hervorzutreten und schieben den blauen Himmel nach vorne weg. Der bereits aufgerollte Teil klappt somit nach vorne auf, wodurch seine rosa-rote Färbung sichtbar wird. Auf der blauen Vorderseite dieser Himmelsstreifen ist außerdem links eine Sonne sowie rechts ein Mond zu sehen, welche aufgrund der Bewegungsrichtung am Ende nicht mehr zu sehen sein würden. Wie auch den anderen Figuren im Bild wird den Engeln jeweils ein Wolkenband als Standfläche zur Verfügung gestellt, welches sich vom Umschlag des Himmels diagonal leicht nach hinten erstreckt. Somit verweist es auf die verzierten Pforten, welche hinter den beiden Figuren sichtbar werden. Ihre braun-gelbliche Farbe ist an dieser Stelle als Gold zu verstehen, aus welchem die Mauern des Himmlischen Jerusalem gemacht sind, welches am Ende der Zeiten auf die Erde herabkommt. Schwarz bezeichnet das Motiv hier als »atemberaubend«, da es »mit zwei Engeln, der sichtbar werdenden Himmelsstadt und vor allem durch die Größe der Rolle sehr viel eindrucksvoller umgesetzt [sei] als in byzantinischen Gerichtsbildern, wo das Motiv beliebt ist und wo es letztlich herkommt, wo jedoch immer nur ein Engel einen tatsächlich nur buchgroßen Rotulus handhabt.« <sup>408</sup> Das Fresko des Jüngsten Gerichts in der Chora-Kirche in Istanbul zeigt einen eingerollten Himmel in der von Schwarz beschriebenen Weise (Abb. 110).



**Abbildung 110** unbekannt,  
Jüngstes Gericht, Istanbul  
Chora-Kirche, zit. nach Cimok  
1990, S. 46

407 Beinert 2006, S. 45.

408 Schwarz 2008, S. 52.

Ein Engel hält eine Art Banner in den Händen, welches am Beginn bereits eingerollt ist. Hierauf sind Sonne, Mond und verschiedene Sterne zu erkennen. Eine Öffnung wie sie bei Giotto zu finden ist, wird hier allerdings nicht suggeriert, vielmehr scheint der Engel den eingerollten Himmel wegziehen zu wollen, aufgrund seiner Bewegung. Ferner taucht das Motiv in der byzantinischen Buchmalerei auf, wo die gleiche Variante gewählt wird.<sup>409</sup> Diese Versionen verweisen aber allgemein deutlich stärker auf die Textquelle dieses eigentümlichen Motives, indem es sich um eine wirkliche Rolle handelt und dies nicht auf die Gestalt des Himmels transferiert wird.

In der italienischen Malerei findet das Thema deutlich seltener Verwendung. Ferner ist es nicht Giotto's Typus, welcher für die Darstellung verwendet wurde. In der Basilika Santa Caterina d'Alessandria in Galatina ist im zweiten Joch des Kreuzgratgewölbes ebenfalls eine Darstellung des zusammengerollten Himmels der Apokalypse von ca. 1415/20–1430 zu finden, welche allerdings völlig anders gestaltet ist als jene der Arena-Kapelle (Abb. 111). Im Gewölbefeld sind außer-

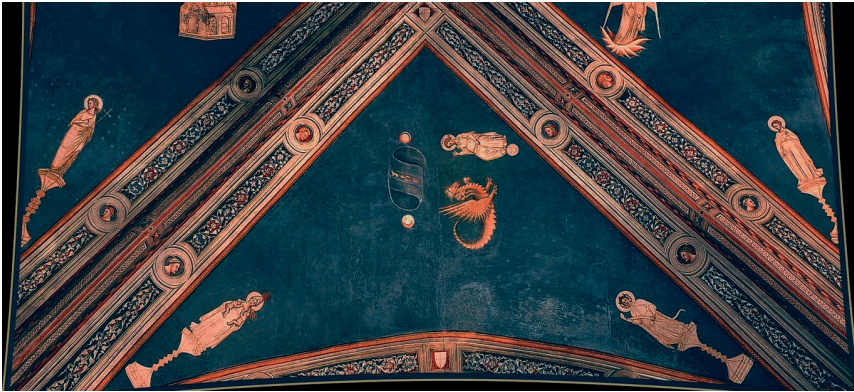


Abbildung 111 Nachfolge Ottaviano Nelli, Apokalyptische Szenen (Detail Eingerollter Himmel), Galatina, Santa Caterina, zit. nach Specchia 2011

dem der Drache mit dem Apokalyptischen Weib sowie in den Zwickeln *Caritas* und *Prudentia* dargestellt. Auf dem eingerollten Himmel, welcher von Sonne und Mond flankiert wird, sind die Sternzeichen Skorpion, Fische und Löwe zu erkennen. Anders als bei Giotto öffnet sich die Darstellung hier nicht zu einem anderen Raum, sondern wird lediglich als Schlaufe auf dem restlichen blauen Grund durch weiße Akzente modelliert. Dies entspricht allerdings eher der schriftlichen Vor-

409 Zu finden beispielsweise Gr. 74 f. 51v aus der Bibliotheque Nationale de France aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.

lage und der Beschreibung des eingerollten Himmels gleich einer Schriftrolle und ist enger an den byzantinischen Vorbildern orientiert.

Das Altarbild für Santa Maria Maggiore wiederum zeigt auf eine ganz andere Art und Weise den Ausblick auf den überirdischen Himmel (Abb. 96). Die zentralen Tafeln wurden von Masolino ausgeführt, der Masaccios Werk vollendete, nachdem dieser verstarb.<sup>410</sup> Beauftragt wurde es vermutlich von Papst Martin V. für den Hochaltar von Santa Maria Maggiore, jedoch fehlen entsprechende Dokumente zur Verifizierung.<sup>411</sup> Eine der Mitteltafeln zeigt die Gründungsgeschichte von Santa Maria Maggiore, welche ihren Erbauungsort aufgrund eines plötzlichen Schneefalls an jener Stelle erhielt.

In der Darstellung dieses ›Schneewunders‹ wird ebenso ein Ausblick auf den überirdischen Himmel gewährt und so das göttliche Einwirken auf Erden im Bild verortet. Die Komposition geht zurück auf ein Mosaik Filippo Rusutis an der Fassade der Kirche aus dem späten 13. Jahrhundert, dessen Elemente Masolino in einem neuen Setting einbettete. Roberts setzt die Raumkonstruktion des unteren Teiles in Kontrast zum oberen, welcher durch die Wolken wie durch eine Decke abgeschirmt sei und »outside the ›control‹ of perspective« die Aureole mit Christus und Maria zeige.<sup>412</sup> Somit werden hier durch den Raumwechsel auch die Naturgesetze außer Kraft gesetzt, welchen die obere überirdische Sphäre nicht unterliegt. Im unteren Teil erfasst Papst Liberius den Grundriss der neu zu erbauenden Kirche. Um ihn herum sind mehrere Menschen versammelt, die ihn dabei beobachten. Im Hintergrund erkennt man einige Architekturteile sowie einige historische Wahrzeichen und die Sabiner Hügel.<sup>413</sup> Der über den Hügeln beginnende Himmel ist in diesem Falle ein Goldgrund, über welchen sich mehrere kleine Wolken erstrecken, deren Oberseite weiß und die Unterseite dunkelgrau koloriert ist, wodurch sie mehr oder weniger als naturalistische Wetterwolken gestaltet sind. Eine deutlich größere, längliche Wolke im Vordergrund trennt in gewisser Weise die obere und untere Sektion voneinander, da sie sich auf Höhe des beginnenden Spitzbogens befindet. Dieser Bereich beinhaltet auch den Himmelsausschnitt, welcher hier als Clipeus mit Christus und Maria gestaltet ist. Eine Abgrenzung zum restlichen Goldgrund erfolgt hier durch die schwarzen, roten und gelben Ringe. Die rechte Hand Christi, die er schräg nach vorne ausstreckt, stellt wiederum eine Verbindung der beiden Zonen her, indem sie über die Umrandung hinausreicht.

410 Roettgen 1996, S. 124.

411 Roberts 1993, S. 86 f.

412 Ebd., S. 88 ff. Roberts charakterisiert dieses Gemälde als das erste Masolinos, welches mit einem zentralen Fluchtpunkt arbeite.

413 Ebd., S. 88: »(...) the artist created for his view of the foundation a distinctly Roman backdrop, consisting of the ancient pyramid of Caius Cestius, Monte Testaccio, a section of the Aurelian walls with the Porta San Paolo, and the Sabine Hills«.

Um den Kreis herum sind kranzförmig Strahlen in den Goldgrund geritzt, welche die übernatürliche Erscheinung in Szene setzen. Für Wenderholm zeigt sich im *Schneewunder* Masolinos die Problematik der von ihr benannten »Schwellenbilder«, welche mit den konkurrierenden Systemen von Goldgrund und Himmel im Rahmen der neuen Bildansprüche kämpfen. Bei Masolino beziehe sich dies im Speziellen auf die Diskrepanz zwischen der Visualisierung eines natürlichen Wetterereignisses und des göttlichen Eingreifens.<sup>414</sup> Der Goldgrund liefert in diesem Falle die Fläche für alle Sektionen des Bildgeschehens und wird durch die zentrale Wolke dennoch in irdische und überirdische unterteilt. Hierbei folgt Masolino einem Konzept, welches bereits im Trecento in einigen Tafelbildern – Maestro degli Angeli Ribelli oder auch Lippo Memmi – Verwendung fand. Darüberhinaus werden die beiden Bereiche durch unterschiedliche Maßstäbe und Perspektiven doch voneinander getrennt. Das ungewöhnliche Ereignis auf der Erde bildet die engste Verbindung zwischen den beiden Sphären, welche durch den einheitlichen Goldgrund ebenfalls bestärkt wird, der auf die Anwesenheit beziehungsweise das Wirken der göttlichen Macht verweist.

Die Darstellung der Taufe Christi steht ebenso häufig in Verbindung mit einer Öffnung zum jenseitigen Himmel und verdeutlicht so die Anwesenheit Gottvaters, wie anhand eines Beispiels von Giovanni di Paolo verdeutlicht werden kann. Der Bilderzyklus aus den frühen 1450er Jahren zur Vita Johannes des Täufers umfasst insgesamt zehn Tafeln.<sup>415</sup> Die *Taufe Christi* aus dem Norton Simon Museum in Pasadena zeigt im oberen Bildsegment einen Blick in die jenseitige Sphäre (Abb. 112). Diese Öffnung des Himmels beruft sich auf Lk 3, 21: »Und es begab sich, da sich alles Volk taufen ließ und Jesus auch getauft war und betete, dass sich der Himmel auftat. und der Heilige Geist fuhr hernieder in leiblicher Gestalt auf ihn wie eine Taube und eine Stimme kam aus dem Himmel, die sprach: Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.« Meiss betont die Besonderheit der Tafel im Kontext des Bilderzyklus, bezogen auf die Raumdarstellung: »The composition of the *Baptism* is unique in the cycle. All the other scenes show deep spaces, either soaring buildings or landscapes criss-crossed by roads or geometric fields and erupting suddenly into flamboyant crags. In the Baptism, however, the space is shallow below and quite unreal above.«<sup>416</sup> Im unteren Teil steht Christus im Jordan während Johannes der Täufer das Taufritual ausführt. Am anderen Ufer steht bereits eine Gruppe von Engeln, die sich teils einander, teils der Szene und teils der Erscheinung im oberen Bildteil zuwenden. Ihre Anordnung ist nicht symmetrisch, allerdings bleibt in der Mitte eine Lücke, welche mit einigen

414 Wenderholm 2014, S. 126 ff.

415 Für eine Zusammenfassung der Rekonstruktion nach Fund der *Taufe* s.: Meiss 1974a.

416 Meiss 1973, o. A.



**Abbildung 112** Giovanni di Paolo, Taufe Christi, Pasadena, Norton Simon Museum, © The Norton Simon Foundation

Wolken oberhalb der Mitte der Tafel gefüllt wird. Über diesen taucht die Taube des Heiligen Geistes auf. Darüber öffnet sich schließlich der irdische Himmel und gibt den Blick frei auf die Figur Gottvaters. Der halbrunde Abschluss ist unregelmäßig und orientiert sich formal an den Flügeln der beiden Seraphen, die als Erstes erscheinen. Die Lücke zwischen ihren Flügeln liegt zentral und leitet so die Figur Gottvaters ein. Hinter dieser erstrecken sich konzentrische Kreise, die alle in einem rötlichen Braun getönt sind und von innen nach außen immer breiter wer-

den. Einzig der äußerste Rand beinhaltet eine dunkelblaue Färbung und verweist so auf die Ordnung der Cherubim. Meiss verweist auf den umfangreichen Einsatz von Blattgold in der oberen Zone: »There is, in fact, so much gold in the upper part of the composition, above the river, that Giovanni painted all of it over a layer of gold foil.«<sup>417</sup> Diese limitierte Farbpalette gebe »this culminating scene in a highly serious and intense cycle a very special gravity.«<sup>418</sup> Vom oberen Teil des Bildes erstrecken sich goldene Lichtstrahlen bis zur Wasseroberfläche des Flusses, in welchem die Taufe vollzogen wird.

Masolinos *Taufe Christi* im Chorraum des Baptisteriums in Castiglione Olona beinhaltet ebenfalls einen Himmelausblick. Die Freskierung erfolgte um 1435 und zeigt unter anderem Szenen aus dem Leben Johannes des Täufer.<sup>419</sup> Die Öffnung zum transzendenten Raum ist hier wiederum im Gewölbe dargestellt und weist somit eine gewisse räumliche Distanz auf (Abb. 113). Dennoch sind die beiden Darstellungen aufs Engste miteinander verbunden, da Gottvater im oberen Be-



**Abbildung 113** Masolino da Panicale, *Taufe Christi*, Castiglione Olona, Collegiata, zit. nach Roettgen 1996, Abb. 77

reich auf die Szene der Taufe unter ihm herabblickt und seine Hände in diese Richtung ausstreckt. Folgt man dieser Bewegungsrichtung, trifft man im unteren Bild auf die Taube des Heiligen Geistes, welche somit Vermittler zwischen Him-

417 Meiss 1974a, S. 77.

418 Ebd.

419 Roettgen 1996, S. 136.

mel und Erde und Symbol des christlichen Glaubens zugleich ist. Ebenso wird im Gewölbe die Felsenlandschaft der Taufszene weitergeführt und so ein ›einheitliches Bild‹ geschaffen. Das Mittelmedaillon ist von Engeln umgeben, die nicht konzentrisch in ihrer Bewegungsrichtung angeordnet, wie in Subiaco oder Riofreddo (Abb. 73 und 75), sondern mit ihren Köpfen dem Zentrum zugewandt sind. Auch wenn sie keine Attribute haben, identifiziert Di Calisto sie als jeweilige Vertreter einer Ordnung aufgrund der farblichen Gestaltung und der Anzahl.<sup>420</sup> Statt Christus ist hier, bedingt durch die Zugehörigkeit zur Taufszene, Gottvater dargestellt, welcher von mehrfarbigen Ringen umschlossen ist, in deren Mitte sich ein sehr dunkelblauer Hintergrund befindet. Auch hier finden sich wieder Strahlen, die vom Medaillon ausgehen. Die Fläche außerhalb der Ringe ist in einem helleren Blau und mit Sternen gestaltet. Eine ungewöhnliche Wahl für den göttlichen Himmel, da sich dieser eigentlich jenseits dieser Sphäre befindet. Andere Himmelsdarstellungen visualisieren diese Trennung deutlich, wie im Falle des *Engelsturzes* aus dem Louvre oder Lippo Memmis *Himmelfahrt* in München, welche den gestirnten Bogen explizit als Grenzbereich in Szene setzen (Abb. 83 und 84). In Castiglione Olona stehen acht Engel jeweils auf einer weiß-roten Wolke und wenden sich in Gebetshaltung der Mitte zu. Hiervon ausgeschlossen ist die kaum zu erkennende neunte Figur am unteren Bildrand, welche unterhalb der Brust beschnitten ist und sich aber ebenfalls dem Geschehen über ihr zuwendet. Die Darstellung komplettiert die darunterliegende *Taufe Christi* und stellt somit eine Öffnung des irdischen Himmels zum überirdischen dar. Diese Inszenierung der Taufe, die Kombination des Flusses, der Berge und dem überirdischen Himmelsausblick, stehen nach Roettgen in enger Verbindung mit der Tatsache, dass der Taufstein ursprünglich im Chorraum stand und so Gottvater auch über den vor Ort Getauften eindrucksvoll präsent war.<sup>421</sup>

Weitere Bilder Giovanni di Paolos, welche die Taufe Christi zeigen, enthalten grundsätzlich ebenfalls Öffnungen zum Himmel, die aber weitaus weniger formuliert sind.<sup>422</sup> Der überirdischen Szene wird kaum Raum gegeben, vielmehr geht es um die Visualisierung der göttlichen Präsenz, welche durch die zentrale Halbfigur Gottvaters im oberen Bildteil sowie die Engel auf Wolken zu den Seiten vom Jenseits ins Diesseits transferiert wird. Auch die weiteren Tafeln des Johannes-Zyklus zeigen keine solche Präsenz der überirdischen Sphäre, wie im Falle der *Taufe Christi*.

---

420 Di Calisto 2012, S. 74.

421 Roettgen 1996, S. 140.

422 Vgl. die Versionen im Ashmolean Museum in Oxford sowie der National Gallery in London.



Interessante Varianten der Himmelsöffnungen zum Jenseits lassen sich zudem in mehreren Gemälden Benozzo Gozzolis beobachten. Auch hier sind diese wieder einmal mit verschiedenen Bildthemen kombiniert und binden so unterschiedliche Sphären in die Darstellung mit ein. In San Gimignano beispielsweise tauchen solche in Verbindung mit dem heiligen Sebastian auf. Die Fresken entstanden zwischen 1464–1466 und wurden als Reaktion auf die Pestepidemie in Florenz in den frühen 1460er Jahren beauftragt.<sup>423</sup> Im Fresko des Martyriums des Heiligen von 1466 in der Collegiata erscheint im oberen Bildteil eine Himmelsglorie, welche in das restliche Bild vor allem durch die Engel als Vermittler eingebunden wird. Oberhalb und zu den Seiten des Bildes befinden sich die Darstellungen des jüngsten Gerichts, des Himmels und der Hölle von Taddeo di Bartolo.<sup>424</sup> Die Gestaltung der Außenkontur der Erscheinung ist einer Sonne nachempfunden, wodurch die Öffnung ins Jenseits durch ein naturalistisches, diesseitiges Motiv in die Komposition integriert wird (Abb. 114). Innerhalb des Halbkreises, der von der oberen Bildkante beschnitten wird, erscheinen Christus und Maria als Halbfiguren. Umgeben werden sie von konzentrischen Engelskreisen, die durch farbliche Unterscheidungen als verschiedene Ordnungen (Seraphim, Cherubim, etc.) charakterisiert sind. Christus hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben, die linke erhebt er zur Demonstration des Stigma. Maria auf der linken Seite ist ihm zugewendet und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Christus verweist hier auf den Leidensweg, welcher durch das Martyrium gleich der Passion durchlaufen wird, wohingegen Maria als Fürbitterin auftritt. Der obere Bereich der Erscheinung wird von einem schmalen goldenen Ring umfasst, dessen angeschlossene Ecken die oben beschriebene Sonne bilden. Auf dieser tauchen bereits feine Sprengel auf, welche auf der anschließenden Himmelsdarstellung als kleine Sterne aufgegriffen werden. Durch feine konzentrische Linien werden zudem die verschiedenen Himmelsphären angedeutet, welche zwischen dem unteren Geschehen und der Darstellung am oberen Bildrand liegen. Unterhalb dieser sind jeweils zwei Engel zu den Seiten angeordnet. Die inneren halten »to signify his merit as imitator of the Lord«<sup>425</sup> eine Krone über den Heiligen, welcher unterhalb, auf der zentralen Achse platziert, sein Martyrium erleidet. Er steht hier auf einem Sockel, zu den Seiten sind die Schützen platziert. Eingebettet ist die Szene in eine grüne Waldlandschaft, in welcher sich auf der linken Seite ein Berg mit geschwungenen Pfaden erstreckt. Zwischen dieser Landschaft und der Glorie im oberen Teil erstreckt sich der natürliche Himmel, dessen feine horizontale Schleierwolken einen Kontrast zu den gebogenen Linien der Himmelschalen bilden.

---

423 Cole-Ahl 1996, S. 142.

424 Vgl. Kapitel 3.2.

425 Cole-Ahl 1996, S. 145.



**Abbildung 114** Benozzo Gozzoli, Martyrium des heiligen Sebastian, San Gimignano, Collegiata, zit. nach Cole-Ahl 1996, Abb. 179



**Abbildung 115** Benozzo Gozzoli, Apotheose des heiligen Sebastian, San Gimignano, Sant'Agostino, zit. nach Cole-Ahl 1996, Abb. 180

Ebenfalls in die Vita Sebastians integriert, allerdings in Sant'Agostino befindlich, ist die Darstellung der Apotheose des Heiligen von 1464 (Abb. 115). Die Öffnung des Himmels zum Jenseits wird hier eindrucksvoller in Szene gesetzt. Sebastian ist hier wieder auf einem Podest platziert, welches sich auf einem quadratischen weißen Marmorboden mit bunten Kacheln befindet.<sup>426</sup> Um ihn herum sind in Anbetung mehrere Personen, unter anderem die Stifter angeordnet. Über diesen halten zwei Engel in roten Gewändern den goldenen Mantel des Heiligen mit türkisfarbenem Innenfutter auf, unter welchem sich jene schutzsuchenden Personen sammeln. Mit der anderen Hand halten sie jeweils einen zerbrochenen Pfeil, weitere fallen scheinbar hinter dem Mantel herunter. Über den Schultern des heiligen Se-

<sup>426</sup> Auf der Stirnseite des Podestes ist »SANCTE SEBASTIANE INTERCEDE PRO DEVOTO POPVLO TVO« zu lesen.

bastians tauchen zwei weitere Engel in gelben Gewändern und mit roten Flügeln auf, welche über sein Haupt eine Krone sowie in der anderen Hand die Märtyrerpalme beziehungsweise einen intakten Pfeil halten. In weiß gekleidet erscheinen ferner zwei Engel in Wolken gehüllt am seitlichen Bildrand. Auch sie halten Pfeile als Verweis auf das Marterwerkzeug und das überstandene Martyrium in den Händen. Darüber knien Christus und Maria auf einem gebogenen Wolkenband. Christus ist in ein weißes Tuch gehüllt, welches seine Seitenwunde offenlegt, auf die er mit seiner linken, mit Wundmal gezeichneten Hand verweist. Mit der rechten Hand zeigt er auf den Heiligen im unteren Bildteil, welchen er so vor Gottvater bringt, der sich oberhalb befindet. Maria als Pendant auf der linken Seite verweist mit ihrer Linken ebenfalls auf die untere Bildsektion und fasst sich mit der Rechten an die entblößte Brust. Dieses Motiv der Interzession findet sich insbesondere in Florenz häufiger, so verwendet es Gentile da Fabriano in seinem Altarbild für San Niccolò Oltrarno (Abb. 45) als bildfüllendes Thema, welches ebenso in der Cloisters Collection des New Yorker Metropolitan Museum of Art zu finden ist.

Die New Yorker *Interzession*, welche als frühes Werk Lorenzo Monacos für die Trinitätkapelle in Santa Maria del Fiore, Florenz, vermutet wird,<sup>427</sup> verwendet die gleiche Darstellung der beiden Mittlerfiguren sowie die von konzentrischen Ringen umgebene Himmelsöffnung (Abb. 116). Wie auch bei Benozzo Gozzoli verweist Christus auf seine Seitenwunde und Maria präsentiert ihre Brust. In diesem Falle wird ihre Präsentation durch jeweilige Textzeilen unterstützt, die sich auf ihre Anstrengungen zu Ehren Gottes beziehen. Die beiden knien auf einem steinernen Boden, wobei vor Maria weitere Personen in kleinerem Maßstab auftauchen, welche sie mit einer Handbewegung in Richtung Christus leitet. Ihr Blick wendet sich ebenfalls an den Gottessohn und nicht die Erscheinung über den beiden. In San Gimignano verläuft ihre Blickrichtung in gleicher Weise, wohingegen im Polyptychon von San Niccolò Maria direkt zur Figur Gottvaters hinaufblickt. Christus wendet sich an in allen Versionen nach oben hin. In der Tafel der Cloisters Collection findet sich dort die Halbfigur Gottvaters in Gestalt Christi, umgeben von Wolken und konzentrischen Ringen, die in der Mitte blau und nach außen hin in Gold mit eingeritzten Strahlen gestaltet sind. Der zweite Ring in Form eines gestirnten Nachthimmels erinnert an die Bögen Lorenzo Monacos in der *Marienkrönung* in den Uffizien, um nur ein Beispiel der Verwendung dieses Motives zu geben (Abb. 39). Eine direkte Verbindung zwischen der Erscheinung oben und den beiden Fürbittern unten erfolgt durch die Taube des Heiligen

---

427 Barnet/Wu 2005, S. 120. Das Motiv ist auf einer Leinwand gemalt, weshalb die Autoren eine Verwendung als Banner in genannter Kapelle am Haupteingang des Domes vermuten.



**Abbildung 116** Lorenzo Monaco, Interzession, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo Metropolitan Museum of Art New York

Geistes, welche von der Hand Gottes in Richtung der Figur Christi entsandt wird. Die goldenen Strahlen aus der Hand Gottvaters werden von der Taube wiederum aufgenommen und an die untere Szene weitergegeben. Eine ähnliche Mittlerfunktion nehmen die Wolken unter der Halbfigur Gottvaters ein, indem sie die von seiner Person ausgehenden Strahlen ebenfalls in die unteren Regionen hinunterleitet. Cole-Ahl bemerkt, dass die Verbindung der beiden Motive singulär sei und der Maler hier folglich sehr innovativ seine Quellen interpretiert habe.<sup>428</sup> Im Fresko Benozzo Gozzolis in San Gimignano orientiert sich der Bogen der Wolken an der anschließenden Himmelsglorie, die von einem goldgelben strukturierten Bogen umschlossen wird, der sich in zwei Sektionen unterteilen lässt. Zunächst in einem dunkleren, nach innen aber heller werdenden Ton ist er von feinen Strichen, die vom Zentrum nach außen streben, umfasst. Diese setzen sich auch außerhalb, auf dem blauen Hintergrund, fort und werden – ähnlich wie schon im Martyrium – von kleinen Sternen begleitet. Bei genauerer Betrachtung erkennt man einen dezent elaborierten blauen Bogen, welcher sich nur leicht vom restlichen Himmel absetzt. Der zweite, innere Bogen ist vor allem durch den horizontalen

<sup>428</sup> Cole-Ahl 1996, S. 145.

Strich strukturiert – nicht geradlinig, sondern geschwungen und dem Bogen somit angepasst – welcher abwechselnd golden und weiß gefärbt ist. Im Zentrum, dessen wiederum blauer Hintergrund an einigen wenigen Stellen zu erkennen ist, befindet sich Gottvater umgeben von einer Engelsversammlung. An der Hüfte wird seine Darstellung, die von einer Mandorla aus Seraphim umgeben ist, durch ein weißes geschwungenes Tuch abgeschnitten, vor welchem die Taube des Heiligen Geistes erscheint. Um die Mandorla herum schließen weitere Seraphim und Cherubim konzentrisch angeordnet an. Die weiteren Engel werden ganzfigurig dargestellt. Sowohl sie als auch Gottvater halten Pfeile in den Händen, welche nach unten gerichtet sind. Die Pfeile verweisen auf den Zorn Gottes gegenüber der sündigen Menschheit, die durch die Pest ihre Bestrafung erhält.<sup>429</sup> Der heilige Sebastian fungiert hier in der Tradition der *Madonna della Misericordia* als Schutzpatron der Menschen, über welche er schützend seinen Mantel legt. Aus diesem Grund wird er auch nicht wie üblich lediglich mit einem Lendenschurz, sondern voll bekleidet dargestellt.<sup>430</sup> Somit wird hier nicht das Leid in den Vordergrund gestellt, welches beim Martyrium erlitten wurde, sondern der Fokus auf das überwundene Übel gelegt. Die Himmelsöffnung verweist hier nicht auf einen ersehnten Ort oder den göttlichen Beistand, sondern ist vielmehr Ausgangspunkt des Leids der Menschheit. So unvermittelt in beiden Darstellungen das Auftauchen des jenseitigen Raumes zunächst erscheint, kann man bei genauerem Hinsehen die Einbindung und den Übergang der beiden Sphären deutlich erkennen. Die Formulierung der verschiedenen Sphären verdeutlicht hier den Übergang. Die Sterne verweisen ferner auf die Fixsternsphäre als Trennband zwischen Dies- und Jenseits.

Mit der *Anbetung des Kindes im Walde* von Filippo Lippi soll ein ganz anderes Thema vorgestellt werden, welches sich ebenfalls dadurch auszeichnet, dass es eine Szene abbildet, die sich nicht direkt im Himmel abspielt, aber dennoch im Bild auf diesen verweist, respektive eine Öffnung der diesseitigen Welt zur göttlichen zeigt (Abb. 117). Das Gemälde wurde um 1459 für die Kapelle des Palazzo Medici ausgeführt und befindet sich heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.<sup>431</sup> In den Beiträgen zur *Anbetung* wird vor allem die ungewöhnliche Waldlandschaft thematisiert, deren naturalistische Darstellung in Kontrast zur Mystik der Szene stehe, wohingegen die Erscheinung Gottvaters meist nur

429 Cole-Ahl 2016, S. 24.

430 Padoa Rizzo verweist in diesem Zuge auf die traditionelle Darstellung des Heiligen voll bekleidet und deutlich älter als jene Variante, die sich an dem Quattrocento etablierte sowie den Ursprung der Ikonographie des beschützenden Sebastians in Umbrien. Padoa Rizzo, 1972, S. 68.

431 Mannini/Fagioli 1997, S. 127, die Autoren verweisen ferner auf die Signatur (auf der Axt im Vordergrund), was für die Werke Lippis eine Seltenheit darstelle.



Abbildung 117 Filippo Lippi, Anbetung im Walde, Berlin, Gemäldegalerie,  
© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders

kurz erwähnt wird.<sup>432</sup> Die Szene ist in eine dichte Waldlandschaft eingebettet, welche den Charakter der Darstellung bestimmt. Die Figuren sind leicht oval und fast zentral, leicht zur linken Bildseite versetzt angeordnet. Der Mönch links im Hintergrund wurde lange als Bernhardin von Siena oder Bernhard von Clairveaux identifiziert, Lindemann schlägt allerdings den heiligen Romuald vor, Begründer

---

432 Hierzu z. B. Ruda: »The supernatural effects might seem to be only a Gothic tradition, but they are skillfully integrated with an implicit linear perspective that was still novel in the late 1450s, especially in landscapes.« Ruda 1993, S. 224.

der Kamaldulenser.<sup>433</sup> Links steht der Johannesknabe auf einem kleinen Felsvorsprung. Im Fokus der Komposition stehen ganz deutlich Maria, welche auf dem Waldboden kniet, und das Christuskind, welches von ihr angebetet wird. Ihr Maßstab ist größer als jener der restlichen Figuren, unter denen wiederum Johannes den beiden Hauptfiguren größentechnisch am nächsten ist. Der Christusknabe befindet sich auf dem Boden und blickt aus dem Bild heraus, wobei er nicht den Betrachter zu fokussieren scheint, sondern vielmehr den Blick, im Bewusstsein seiner künftigen Passion, in die Ferne schweifen lässt. In der gleichen Achse erscheint am oberen Bildrand, leicht von Zentrum nach links gerückt, Gottvater. Er ist von schmalen dunklen Wolkenbändern leicht verhüllt, die seine Erscheinung überhaupt erst ermöglichen und den Übergang von einer in die nächste Sphäre einleiten. So schließt die Darstellung bereits an das Alte Testament an, in welchem sich Gott nur durch Wolken verhüllt Mose offenbaren kann.<sup>434</sup> Vor diesen schwebt die Taube des Heiligen Geistes, von welcher aus goldene Strahlen bis zu Christus am Waldboden reichen. An die Lichtstrahlen wird zum Ende hin durch schmale Goldlinien eine Verbreiterung angelegt, wodurch ihre Form an Pfeilspitzen erinnert. Neben diesen besonders länglichen Lichtstrahlen erstrecken sich radial weitere, von der göttlichen Erscheinung ausgehend über die Bildfläche. Hinter Gottvater vollzieht sich der Bruch zwischen Erde und Himmel: Der Himmel wird geradezu aufgerollt, da das Gewand Gottvaters wie ein aufgeschlagener Vorhang die Erscheinung umschließt. Dadurch wird der Blick freigegeben auf einen dunklen Hintergrund mit konzentrisch angeordneten Sternenbändern, deren Breite zur Mitte hin abnimmt. Die Sterne sind in den äußeren Ringen noch detailliert wiedergegeben, wohingegen in den inneren Ringen nur noch kleine goldene Punkte verwendet wurden. Die Öffnung ins Jenseitige ist hier nicht eingebunden in die Darstellung des natürlichen Himmels, sondern setzt unvermittelt in der Landschaft ein. Die restliche Waldlandschaft ist mit vielen Details aus kleinen Felsen, vielen verschiedenen Pflanzen und Bäumen gestaltet. Mannini verweist auf die Verbindung der Landschaften Lippis zu nordalpinen, flämischen Landschaftsdarstellungen, die in ähnlicher Weise spiritualisiert seien.<sup>435</sup> Lindemann betitelt diese Landschaftsszenerie als »unwirtlich«, durch die Bäume verdüstert und noch nicht vollends vom Menschen erschlossen – allerdings sind schon einige Bäume gefällt sowie eine Axt im Vordergrund platziert –, wodurch eine verdüsterte Atmosphäre

---

433 Lindemann 2015, S. 87. Lindemann argumentiert mit der Vita des Heiligen, in welcher seine Vision zur Gründung eines Klosters in enger Verbindung mit Natur und insbesondere dem Wald steht. Diesen Bezug erkennt er ebenso in der *Anbetung* in den Uffizien.

434 z. Mose 40, 34–38.

435 Mannini 2010/11, S. 26.

re entstehe.<sup>436</sup> Die Anbetung sei nicht als Wiedergabe eines zu benennenden biblischen Ereignisses zu verstehen: »Stattdessen haben wir ein Gedankenbild vor uns, das in Auswahl und Konstellation der Figuren Grundlegendes der Heilgeschichte vor Augen führt. Hauptthema des Gemäldes ist zum einen die Dreifaltigkeit, zum anderen die Trias aus Maria mit Christus und Johannes.«<sup>437</sup>

Als Grundlage für diese Komposition der Anbetung kann neben der Vita des heiligen Romuald die Weihnachtsvision der Birgitta von Schweden in Betracht gezogen werden, eine These, der sich auch Jeffrey Ruda in seinem Kapitel über Lippi Anbetungen im Wald anschließt.<sup>438</sup> Die *Offenbarungen in der Geburtshöhle* der Heiligen aus dem Jahr 1372 beschreiben die Anbetung des Kindes.<sup>439</sup> Von einer Erscheinung Gottvaters oder der Öffnung des Himmels ist hier allerdings nicht die Rede. Dennoch wird dieses Element in die bildlichen Darstellungen aufgenommen. Allerdings wird in verschiedenen Beispielen lediglich auf die göttliche Präsenz verwiesen und nicht wie bei Lippi eine konkrete Öffnung der irdischen zur göttlichen Sphäre illusioniert.<sup>440</sup>

Lippi widmete sich mehrfach diesem Bildthema, allerdings ist die Öffnung zum jenseitigen Raum in den anderen Versionen nicht derartig ausformuliert: So verweist in der *Annalena-Anbetung* lediglich eine Gruppe Engel auf einem schmalen Wolkenband auf die Anwesenheit der göttlichen Macht, indem sie ein Spruchband mit den Worten »Gloria Inecelsis Deo« vor sich halten.<sup>441</sup> Die *Camaldoli-Anbetung*, ebenfalls aus den Uffizien, zeigt hingegen die ausgestreckten Hände Gottvaters, die aus einer Wolkenformation hervortreten (Abb. 118). Zum oberen Bildrand hin sind verschiedene dunkelblaue Schichten übereinander gelagert, von denen zwei mit goldenen Sprenkeln versehen sind. So wird auch hier das kosmographische Konzept der Himmelschalen aufgegriffen, in dessen Darstellung – beziehungsweise dem Verweis – das angedeutete Firmament eine entscheidende Rolle zu spielen scheint. Die *Camaldoli-Anbetung* weist ferner einen weiteren speziellen Aspekt auf: Die goldenen Strahlen, welche von oben in Richtung Christuskind reichen, entspringen verschiedenen Wolken, die übereinander gestaffelt sind. Findet sich hier etwa ein Verweis auf das göttliche Licht, welches durch alle Sphären hindurch scheint, aber an Intensität verliert? Die Hände Gottvaters sowie die Taube des Heiligen Geistes scheinen den weiteren Wolken vor-

436 Lindemann 2015, S. 84.

437 Ebd.

438 Ruda 1993, S. 218.

439 Vgl. Hierzu ausführlich: Wolf 2018.

440 Beispielhaft hierfür die Versionen von Niccolò di Tommaso in der Pinacoteca Vaticana oder im Museum of Art in Philadelphia.

441 Filippo Lippi *Anbetung des Kindes* (erste Hälfte 1460er Jahre) Florenz Gallerie degli Uffizi. Vgl. Mannini/Faglioli 1997, S. 123 f.



**Abbildung 118** Filippo Lippi, Camaldoli-Anbetung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi



gelagert zu sein, wodurch sie unvermittelt in Verbindung zum Christusknaben stehen, auf welchen das ungebrochene göttliche Licht fällt. Im Hintergrund hingegen durchlaufen die Strahlen mehrere Wolkenbänder, bis sie schließlich auf die irdische Umgebung treffen. Noch reduzierter stellt Lippi die Himmelsöffnung in der *Verkündigung* im Dom von Spoleto (1466–69) dar, indem Gottvater als Halbfigur auf einer Wolke von Engeln und konzentrischen bunten Bögen umgeben ist. Die in der *Anbetung im Walde* so differenzierte Öffnung des Himmels, um die Präsenz Gottvaters zu unterstützen, ist in Spoleto auf wenige Grundelemente reduziert. Die Wolken fungieren als Transportmittel, wohingegen die Ringe wieder auf die Sphären verweisen und den Übergang vom Diesseits zum Jenseits im Bild manifestieren.

Die Öffnungen des irdischen Himmels zum Jenseits innerhalb eines Bildes tauchen erst im *Quattrocento* als Mittel zur Visualisierung der göttlichen Macht auf. Zuvor sind die beiden Räume in Bezug auf die Bildfläche voneinander getrennt, wie es bei Lippo Memmi oder auch dem Maestro degli Angeli Ribelli der Fall ist und der überirdische Himmel durch ein Band vom restlichen Bild mehr oder weniger abgetrennt wird. Da sich das Phänomen der Himmelsöffnung nicht auf ein Bildthema beschränken lässt, fungiert dieses Kapitel als eine direkte Überleitung zur Systematik der Darstellungen des überirdischen Raumes: Die Öffnung vom Diesseits zum Jenseits bildet einen möglichen Modus zur Visualisierung des Numinosen.



## 4 STRATEGIEN DER BILDGESTALTUNG

Das ausgewertete Material ist nicht nur gekennzeichnet durch eine facettenreiche Auswahl an Bildthemen, sondern verdeutlicht auch, dass sich innerhalb derselben Thematik keinesfalls eine homogene Darstellungsweise nachweisen lässt. Dennoch lassen sich aus der Analyse der Bilder des göttlichen Himmels heraus verschiedene Modi der Bildgestaltung abstrahieren sowie einige wiederkehrende Einzelmotive erkennen, die zur bildlichen Beantwortung der Frage nach der Gestaltung des Unschaubaren gedient haben. Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Bildanalysen noch einmal in komprimierter Form zusammengefasst und in diesem Zuge systematisch geordnet werden, um so die grundsätzlichen Varianten der Bildgestaltung des göttlichen Himmels im Einzelnen darlegen zu können.

Bevor die Betitelung einzelner Modi erfolgt sollen noch einige generelle Beobachtungen festgehalten werden. Zu grundsätzlichen Merkmalen, die wiederkehrend in Bildern des Himmels auftauchen, gehören der besondere Reichtum oder auch die Kostbarkeit der Ausstattung, die einem prunkvollen Königshof gleicht, sowie die starke Präsenz von Licht, Leuchten oder Glut, die sich schon in vorchristlichen Texten, wie dem Buch Henoch, niederschlägt. Diese Präsenz kann malerisch im Bild wiedergegeben oder durch Lichtreflexe auf der goldenen Oberfläche in den Objekten evoziert werden.<sup>1</sup> Für die Wechselwirkungen mit einer außerhalb liegenden Lichtquelle spielt die Verwendung von Kerzen auf dem Altar ab etwa 1300 eine wichtige Rolle.<sup>2</sup> Darüber hinaus werden viele Bilder durch eine strenge Hierarchie beziehungsweise eine strikte Gliederung geprägt. Die Proble-

---

1 Zum Verhältnis von Licht und Sakralität sei an dieser Stelle auf eine reiche Forschungstradition verwiesen, die diese Thematik z.B. sowohl auf die Architektur als auch die Ausstattung von Kirchengebäuden ausweitet. Exemplarisch sei hier auf einen Tagungsband zum Thema verwiesen: Kapstein 2004; oder speziell für frühe italienische Malerei: Hills 1987.

2 Hills 1987, S. 26.

matik der Darstellbarkeit, die sowohl in Wort und Schrift als auch in Bildern gegenwärtig ist, liegt allen Bildern des Himmels zugrunde, da grundsätzlich nichts dem entsprechen kann, was die christlichen Gläubigen letztendlich erwartet. Durch die Bezugnahme auf die irdische Welt, aber ebenso durch die Gegenüberstellung von Dies- und Jenseits wird versucht, Lösungsansätze für die Problematik der Darstellung des ›Unschaubaren‹ und somit auch Unbekannten zu finden und dem Betrachter das Jenseits näher zu bringen.

Diese primären Erscheinungsmerkmale, welche den Gesamteindruck der Bilder maßgeblich bestimmen, lassen sich in verschiedenen Modi der Bildgestaltung ausformulieren, die von Hierarchie, über Architektur bis zu kosmologischen Schemata reichen können. Hierbei versteht sich, dass diese beschriebenen Modi ›reine Typen‹<sup>3</sup> sind und die Bilder häufig fließende Übergänge zwischen diesen oder auch deren Überlagerung aufweisen. Zudem können die Modi sich untereinander definieren: So beschreibt Caviness beispielsweise Architektur wiederum als Darstellungsmittel der göttlichen Ordnung.<sup>4</sup> Dies wird besonders in der *Marienkronung* Guarientos für den Dogenpalast und der späteren Adaption durch Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna deutlich, indem die Architektur die hierarchische Gliederung der himmlischen Gemeinschaft ermöglicht (Abb. 20 und 23). Dennoch lässt sich festhalten, dass in den meisten Fällen einer der Modi als bildbeherrschender Gestaltungsfaktor auftritt.

In unterschiedlichem Maße lassen sich die Modi auf die theologischen Grundlagen zurückführen beziehungsweise betonen jeweilige Aspekte der zeitgenössischen Auffassung von Himmel und Jenseits. So kann der Modus der ›Hierarchie‹ als Ausdruck scholastischer Konzepte und deren Ordnungsanspruch verwendet werden, wobei jener der Architektur sich vor allem auf die biblische Tradition des Himmlischen Jerusalems, aber auch auf die Vorstellung der Kirche im Himmel zurückführen lässt. Hierbei spielt die Erweiterung der Thronarchitektur eine wichtige Rolle, die als Produkt der gesteigerten Marienverehrung und durch neue perspektivische Bildansprüche immer weiterentwickelt wurde und die Bildfläche der Krönung geradezu erobert. Die Modi – wie die Bilder selbst – sind somit nicht Produkt einer wörtlichen Übersetzung der schriftlich formulierten Konzepte, sondern spiegeln die Wechselwirkungen zwischen Theologie, Laienfrömmigkeit und

---

3 Dies ist im Weberschen Sinne zu verstehen und soll durch die Bildung der Modi – in Anlehnung an die Typisierungen Webers für soziale Handlungen oder Formen der Herrschaft – eine erkennbare, grundsätzliche Systematik der Darstellungen verdeutlichen. Vgl. Kapitel 1 »Soziologische Grundbegriffe«, in: Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie.

4 Caviness 1983, S. 101.

Malerei wider, welche die Kunst in Spätmittelalter und Frührenaissance maßgeblich beeinflussten.

Außerdem zeigt sich, dass der Goldgrund im Laufe des 15. Jahrhunderts an Bedeutung zu verlieren scheint, indem die Architektur immer mehr Raum im Bild erhält. Hierbei sorgt sie für eine Organisation der Bildfläche, die bei der Darstellung von großen Figurenformationen unterstützend wirkt. Die Verwendung des Goldgrundes in den Bildern des überirdischen Raumes könnte in Verbindung mit der Popularität des Empyreums als Stätte des Lichtes verstanden werden, welches seinen Zenit in der scholastischen Theologie erreicht und mit Beginn der Renaissance langsam an Relevanz verliert. Die Freuden des Himmels werden zunehmend im Wiedersehen von Freunden und Familie in paradiesischen Gefilden und weniger in der Gottesschau gesehen. Hierzu ist additiv auf Michael Baxandall zu verweisen, welcher das Verschwinden des Goldgrundes unter anderem als Resultat schwindender Verfügbarkeit des Rohstoffes interpretiert und nicht als rein immanent kunstgeschichtliches Phänomen.<sup>5</sup>

Die Besetzung des Grundes durch Detailgestaltung statt Gold ist also mit Nichten eine bloße Reaktion auf das gesteigerte Plausibilitätsverlangen des zeitgenössischen Betrachters – wie es beispielsweise Jeffrey Ruda erklärte<sup>6</sup> –, sondern neben äußeren Einflüssen ebenso ein Produkt künstlerischen Ehrgeizes, der sich zu manifestieren scheint. Erstaunlich ist hierbei, dass die kühnsten Varianten der Kombination von neuen illusionistischen Momenten und Gold wie beim *Maestro degli Angeli Ribelli* oder *Fra Angelico* nicht weiterverfolgt wurden (Abb. 83 und 3). Dabei zeigen doch gerade diese einen Modernisierungswillen sowie künstlerische Meisterleistungen. Es scheint, als sei die ›Mode‹, der zeitgenössische Geschmack, hier wesentlich höher zu bewerten als zunächst angenommen. Die Zeit schien reif für neue künstlerische Herausforderungen und neue Bildinventionen und die Nachfrage nach traditionellen Goldkompositionen war nicht hoch genug, um die Kombinationsvarianten weiter zu verfolgen. Die zuvor genannten Beispiele zeigen schließlich, dass es sich eben nicht um einen gegenseitigen Ausschluss handeln muss. Gerade Angelicos *Marienkronung* mit ihrem dominanten Goldgrund und dessen materieller Behandlung – welche eigentlich gerade den zeitgenössischen Diskurs über Perspektive miteinzubeziehen scheint – mag für die Zeit und den Geschmack der Rezipienten keine adäquate Bildgestaltung gewesen sein.

Über den behandelten Zeitraum hinweg gibt es neben den Modi ebenso Einzelmotive, welche überregional zur Visualisierung eingesetzt werden. Der Verweis auf den Kosmos – in Form von Himmelscheiben oder -bögen – betont insbeson-

---

5 Baxandall 1977, S. 27.

6 Ruda 1982.

dere die kosmische Relevanz des Dargestellten und stellt ferner den Himmelsraum in den gesamtkosmografischen Zusammenhang. Die Wolke hingegen liefert ein wichtiges Hilfsmittel – geradezu einen Plausibilisierungsmechanismus – der Darstellung und ihrer Einbettung in die irdische Welt, indem ihr medialer Charakter genutzt wird. Dieser wird ihr traditionell bereits in Bibeltexten zugesprochen.

Die Bilder zeigen deutlich, dass trotz der Problematik, etwas Unsichtbares darzustellen, auch in Bezug auf das Bildthema des Himmels, eine umfassende Palette an Lösungen vorhanden ist. Bilder scheinen an dieser Stelle weitaus konkreter zu werden als es die theologischen Texte andeuten. Was dort teils nebulös bleibt, wird in Bildern konkretisiert. Hierbei stellt die Einführung der diesseitigen Welt – zum Beispiel durch neue Formen der Bildillusion – in die jenseitige Welt scheinbar keine Krise der Darstellung dar, sondern bereichert vielmehr das malerische Spektrum.

Auch wird deutlich, dass ein zunächst im ›Himmel‹ zu verortendes Thema keinesfalls bildlich als solches konzipiert sein muss. Dies ist am offensichtlichsten im Falle der Darstellungen des Traums des Hieronymus zu erkennen: Die Geschichte spricht konkret vom himmlischen Richter vor dessen Thron der Heilige tritt, doch verschwimmt in der malerischen Ausführung diese Verortung zugunsten einer christlich-ikonographischen Parallelität mit dem gegeißelten Christus. So sind die Bilder nicht rein auf die eigentlichen Charakteristika ihrer eventuellen textlichen Vorlagen zu beschränken, sondern operieren stets auch funktional im Sinne eines Transfers der übergeordneten Heilsidee im Allgemeinen.

## 4.1 Die Modi der Himmelsdarstellung

### **Hierarchie/Personelle Ordnung**

Eine große Anzahl der Darstellungen des überirdischen Raumes konzentrieren sich auf eine besondere Eigenschaft desselben: die strenge Hierarchie. Der hierarchisch strukturierte Himmel stellt bereits bei Dionysius Areopagita einen elementaren Bestandteil dar und wird zur Zeit der Scholastik und ihrem Drang nach Ordnung und Durchdringung jeder Materie weiter ausgeführt. Kovach beschreibt beispielsweise bereits die gesamte Vorstellung der Ästhetik des Thomas von Aquin als von Struktur respektive Ordnung bestimmt: Ordnung, als von Gott erdacht und alle Wesen umfassend, sei bei Thomas mit Schönheit gleichzusetzen.<sup>7</sup> Die Präsenz der Ordnung nach christlichen Maßstäben und die Hervorhebung ih-

---

<sup>7</sup> Kovach 1961, S. 155.

rer ›Schönheit‹ ist natürlich nicht individuelle Auslegung des Aquinaten, sondern lässt sich in diversen Texten über die Jahrhunderte, zum Beispiel bereits in biblischen Vorstellungen einer Ältestenversammlung, finden. Der Himmel wird somit in gewisser Weise auch Gegenstück zur Lebenswirklichkeit, in der fehlende oder ungerecht erscheinende Strukturen die Menschen auf ein andersartig geordnetes Leben im Jenseits hoffen lassen. So wird ein neues Ordnungssystem geschaffen, in welchem Aufstieg und Position durch die Stärke des christlichen Glaubens begründet sind. So steht der Himmel nicht nur in Kontrast zum diesseitigen Leben, sondern natürlich in noch stärkerem Maße zur Hölle. Auch wenn Dante Alighieri in seiner *Commedia* der Hölle eine klare topographische Struktur und Bestrafungsmuster gibt, herrscht dennoch innerhalb der Strafausführung ein brutales Treiben, welches der Ruhe der Himmelsrose gegenübersteht. Insbesondere die Darstellung der Jenseitsreiche in Bildern des Jüngsten Gerichts stellen diese Aspekte in besonderem Maße heraus. Dies kann in verschiedener Form erfolgen: Die meisten Werke gliedern die Zonen bildimmanent, aber ebenso gibt es Beispiele, in welchen Hölle und Paradies auch real räumlich getrennt werden, wie das Beispiel der Cappella Strozzi di Mantova in der Florentiner Kirche Santa Maria Novella (Abb. 1) oder Taddeo di Bartolos Fresken in San Gimignano (Abb. 55) zeigen. Diese autonomen Kompositionen scheinen ferner den überirdischen Himmel deutlich losgelöst von der Vorstellung des Irdischen Paradieses zu visualisieren, wohingegen bei der Darstellung auf einer Bildfläche sich beide größtenteils überlagern. Giovanni da Modena allerdings bildet die einzelnen Jenseitsreiche direkt übereinanderliegend ab, rezipiert den Paradiesgarten aber lediglich durch einzelne Details in der Gestaltung des feinen Bodenstreifens, der Himmel und Hölle voneinander trennt (Abb. 57). Die Präsenz der Bankreihen, welche den größten Teil der Bodenfläche überdecken, verhindert allerdings den Gesamteindruck einer Gartenlandschaft.

Die Visualisierung der göttlichen Ordnung in ihrer konzentriertesten Form findet sich in geometrischen Schemata, die sowohl rein aus Textstruktur bestehend als auch bebildert angefertigt wurden. Sie dienten allerdings eher als Lernmittel denn als künstlerische Ausdrucksform, wie Caviness vermutet.<sup>8</sup> Dennoch zeigen Darstellungen wie das *Paradies* Giusto de' Menabuois im Baptisterium in Padua (Abb. 69) oder die *Engelshierarchien* in Subiaco und Riofreddo (Abb. 73 und 75), dass man sich malerisch teils doch sehr eng an einer solchen Konstruktion orientierte. Hierbei spielen ferner die architektonischen Begebenheiten eine wichtige Rolle: Die Kuppel mit ihrer runden, nach oben orientierten Form bot sich für die konzentrische Bespielung der Fläche natürlich besonders an und ermög-

---

8 Caviness 1983, S. 101 ff.

lichte eine eindrucksvolle Inszenierung der himmlischen Heerscharen über den Köpfen der Gläubigen. So werden die Modi nicht aus ideellen Motiven gewählt, sondern spiegeln auch ganz praktisch die jeweilige formale Vorgabe der Bildträger wider.

### Architektur

Ein weiteres wichtiges Element, welches den zweiten Darstellungsmodus bestimmt, ist die Architektur in Himmelsbildern. Diese kann in verschiedener Form und Präsenz auftreten. Grundsätzlich lassen sich drei verschiedene Anwendungsarten unterteilen. Häufig erscheint Architektur in Form eines Thrones. Hierbei gibt es sowohl schlicht gehaltene Kompositionen als auch die Erweiterung der Thronarchitektur über den ganzen Bildraum. Darüber hinaus kann durch Architektur ein konkreter Raum, welcher halb oder ganz geschlossen sein kann, konstruiert werden. Dieser nimmt in manchen Fällen die Gestalt einer Loggia oder eines Thronsaales an, aber kann auch Sakralbauten rezipieren. Außerdem findet sich die Verwendung von Stadtarchitektur in Form von Mauern, um das himmlische Jerusalem abzubilden.

Die architektonischen Aufbauten rekurrieren sehr ursprüngliche christliche Texte, wie die Bibel oder auch das vorchristliche Buch Henoch, und stehen somit in der Linie einer alten Tradition. Die offenen Architekturen finden sich im Text zum Beispiel auch im Buch Henoch, in welchem er den Himmel als Haus Gottes mit offenen Toren beschreibt. Sano di Pietro verortet den Traum des Hieronymus in einer solchen offenen Architektur, deren blauer Hintergrund sie in luftigen Höhen liegend erscheinen lässt (Abb. 2). Eine ähnliche Komposition und Wirkung, allerdings für ein anderes Bildthema, zeigt sich bei Filippo Lippi *Marienkronung* im Vatikan (Abb. 26). Aber auch in Lippi *Kronung* für Sant' Ambrogio spielen die Architekturelemente eine entscheidende Rolle, machen sie doch den komplizierten Aufbau und die Positionierung der Figuren erst möglich (Abb. 28). Mit den offenen Architekturen verbinden sich göttlicher und natürlicher Himmel: Die Ausblicke auf blaue Hintergründe verorten das Geschehen in luftigen Höhen, die dem von der Erde aus sichtbaren Himmel ähneln. Gerade bei Lippi wird dies durch die Widergabe der seichten Schleierwolken hervorgehoben, wohingegen die anderen Bilder meist allein durch die blaue Farbe ähnliche Assoziationen hervorrufen.

Grundsätzlich wird im Alten und im Neuen Testament immer wieder eine Thron- oder auch Stadtarchitektur beschrieben. Dies gilt schließlich in besonderem Maße für die Offenbarung. Die Präsenz des Thrones wird vor allem in den Bildern der Marienkronung deutlich. Bereits im Trecento liefern sie einen wichtigen Beitrag für die Organisation der Bildfläche und der Figuren. Dies gilt ebenso für den *Engelsturz* aus dem Louvre, dessen oberer Teil durch die perspektivische Darstellung des Chorgestühls überhaupt erst zum wirklichen Raum wird. Aber auch



die Marienkrönungen aus der Tafelmalerei des Trecento von Bernardo Daddi oder Maso di Banco nutzen diese Eigenschaften (Abb. 14 und 16). Im Veneto wird der Thron sogar auf eine die ganze Bildfläche beherrschende Architektur ausgeweitet, wie sich bei Guariento und im Anschluss bei Altichiero zeigt (Abb. 20 und 22). Hierbei spielt die Thronarchitektur eine elementare Rolle bei der perspektivischen Erschließung des Bildgrundes und ist der illusionistischen Eingliederung der Objekte in einen Tiefenraum vorangestellt.

Bekommt in Gesamtitalien die Architektur immer mehr Präsenz in den Bildern, so lassen sich dennoch regionale Unterschiede erkennen, die sich insbesondere im Vergleich zwischen Venedig und Florenz zeigen: So verwendet Filippo Lippi Architekturen zur Organisation seiner Bildfläche und den Figurengruppen, was sich im Krönungsbild Antonio Vivarinis und Giovanni d'Alemagnas ebenfalls niederschlägt, jedoch mit einem ganz anderen Erscheinungsbild (Abb. 28 und 23). Während bei Lippi die auf verschiedenen Bodenniveaus platzierten Figuren kaum konkret zu verorten sind, werden die Reihen der Heiligen bei Vivarini und Ale magna systematisch an den Seiten nach oben gestaffelt, wodurch geradezu der Eindruck einer Arena entsteht, in deren Mitte sich die dominante Thronarchitektur aufbaut.

### **Kosmologische Schemata**

Eine weitere Besonderheit, die sich in mehreren Bildern des Himmels wiederfindet, ist die Einbindung kosmologischer Schemata in die Darstellung. Die himmlische Sphäre wird in Verbindung gesetzt mit ihrem irdischen Pendant, wodurch die Bilder ebenso Abbild des gesamtgeozentrischen Weltbildes sind. Hier wird die Untrennbarkeit von christlichen und naturwissenschaftlichen Theorien über den Kosmos besonders deutlich. Der Himmel ist hier mehr als nur Ort des dargestellten Geschehens – zum Beispiel der Marienkrönung –, sondern Bestandteil des menschlichen Verständnisses des von Gott geschaffenen Universums. Interessant ist ferner, dass solche Bildelemente nicht in Himmelsdarstellungen auftauchen, die im Kontext von Gerichtsdarstellungen stehen. Gerade hier könnte man die holistische Abbildung des christlichen Kosmos erwarten. Einen besonders klar strukturierten Kosmosaufbau zeigt das Genesisfresko der Erschaffung der Welt von Guisto de'Menaboui im Baptisterium in Padua (Abb. 69). Leicht nach rechts und unten vom Zentrum versetzt, erscheint die Erde mitsamt allen Planetensphären. Die Gestalt der Erde ist sowohl von Land- als auch Wasserzonen überzogen. Um die äußerste Himmelschale legt sich die deutlich breitere und aufwendiger gestaltete Fixsternsphäre, in welcher auf blauem Grund in Grisaille die Tierkreiszeichen dargestellt sind. Außerhalb dieser eröffnet sich der göttliche Raum, das Emyreum, welcher durch einen strukturierten Goldgrund deutlich von den anderen Ebenen unterschieden wird. Poeschke verweist auf die feinen Linien, die

Giusto in den goldenen Bereichen einsetze und so den Effekt eines Mosaiks erziele.<sup>9</sup> In diesem Bereich ist auch die Figur Christi platziert, welcher in der linken oberen Ecke sitzend von Engeln getragen wird und seine Hand zum Segensgestus erhoben hat. Zwei weitere Engel schweben etwas weiter rechts ebenfalls im jenseitigen Raum. Der goldene Bereich zeigt im oberen Abschnitt einen runden Abschluss, woraufhin ein dunkelblauer Grund folgt. Dies ist recht eigenartig, ist doch das Empyreum als göttliche Sphäre eigentlich die letzte existierende Ebene. Die Andeutung eines weiteren jenseitigen Raumes könnte auf die Diskussion verweisen, ob das Empyreum Teil der Schöpfung sei und ferner, ob es sich hierbei um den Aufenthaltsort Gottes handeln könnte.<sup>10</sup>

Bilder wie die *Marienkronung* Lorenzo Monacos aus den Uffizien (Abb. 39) gehen bei der Verwendung des kosmischen Bezuges weiter als es die Marienkronungen aus dem Trecento aus Venedig oder Bologna tun, indem sie die kosmologischen Verweise ›räumlich korrekt‹ anordnen, nämlich unterhalb des überirdischen Geschehens als Firmamentbogen. So wird noch deutlicher, dass der göttliche Himmel sowohl Teil des christlich-theologischen als auch des naturwissenschaftlichen Weltbildes ist. Ein eindrucksvoller Längsschnitt durch die Sphären zeigt sich beim *Engelsturz* aus dem Louvre (Abb. 83) sowie in den Tafelbildern Gentile da Fabrianos in der Pincaoteca di Brera und in San Niccolò Oltrarno (Abb. 40 und 45). Hier wird sogar die irdische Zone ins Bild mit eingebunden und insbesondere in San Niccolò naturalistisch mit Häusern und Flüssen versehen. Dieser Übergang vom Irdischen zum Himmlischen wird zudem in den Bildern der Himmelfahrt Mariens betont dargestellt, wie Paolo Veneziano oder Fra Angelico zeigen (Abb. 93 und 94). Aber die Erde muss nicht immer in diese Darstellungen eingebunden sein, wie wiederum bei Lippo Memmis *Himmelfahrt* in der Alten Pinakothek (Abb. 84).

### Öffnungen vom Dies- ins Jenseits

Der Modus der Öffnungen vom Diesseits in Jenseits ähnelt im Grundprinzip der Verwendung kosmologischer Schemata in den Himmelsbildern, zeigt aber einen anderen gestalterischen Umgang mit der Gegenüberstellung der beiden Sphären. Der himmlische Raum bricht hier geradezu in den irdischen ein. Verbunden werden Dies- und Jenseits durch die Präsenz von Wolken sowie häufig Sternen und der Andeutung der verschiedenen Himmelsphären, wie es die *Anbetung im Walde* in Berlin von Filippo Lippi zeigt (Abb. 117). Diese Darstellung des Jenseits wird gezielt als Mittel zur Visualisierung der Anwesenheit der göttlichen Macht

9 Poeschke 2003, S. 405.

10 Vgl. für einen komprimierten Überblick Hecht 2003, S. 34–50.

verwendet und nobilitiert so das gezeigte Ereignis, welches zum Beispiel die Taufe Christi oder das Martyrium eines Heiligen sein kann. Dies zeigt sich beispielsweise bei Giovanni di Paolo oder Benozzo Gozzoli (Abb. 112 und 114). Neben der Darstellung beider Sphären innerhalb einer gemeinsamen Bildfläche tauchen diese Öffnungen teilweise auch in zwei getrennten Feldern auf, wobei sie dennoch thematisch und gestalterisch in engstem Zusammenhang stehen, wie es die *Taufe Christi* von Masolino in Castiglione Olona zeigt (Abb. 115). Gerade in der Wandmalerei fordern die architektonischen Strukturen Trennungen der Gesamtkomposition, die durch Bezüge der verschiedenen Ebenen dem Betrachter ein eindrucksvolles Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente liefert, wie im Falle der Freskierung Lippo Vannis in San Leonardo al Lago (Abb. 77).

### **Der Paradiesgarten als Metapher für den Himmel?**

Zwar sind der Paradiesgarten und das göttliche Empyreum in der theologischen Theorie zwei strikt getrennte Orte, doch zeigt sich in der künstlerischen Praxis, dass dennoch auch Elemente des Irdischen Paradieses als Hilfsmittel für die Visualisierung des überirdischen Himmels gedient haben. Auch innerhalb der theologischen Texte werden zum einen die Begriffe ›Himmel‹ und ›Paradies‹ synonym verwendet und zum anderen in der Beschreibung des göttlichen Himmels immer wieder auf Motive des Paradiesgartens zurückgegriffen. In den malerischen Umsetzungen handelt es sich bei der Rezeption des Paradiesgartens allerdings selten um einen konkreten Modus, der die Bildgestaltung dominiert. Wesentlich häufiger tauchen florale Elemente auf, die von einer angedeuteten Blumenwiese bis zur dekorativen Bekrönung des Thrones der Marienkrönung zur Verwendung kommen.

Bilder des Jüngsten Gerichts zeigen hingegen ganz spezifisch jenes zurück-erlangte Paradies der Menschen, welches nach dem Sündenfall verloren war. Bilder der Marienkrönung hingegen führen dem Betrachter einen kontrastierend als ›aktuell‹ zu bezeichnenden Stand des Himmels vor Augen, in welchem die auf-erstandenen Leiber der Menschen noch keinen Platz haben. Was allerdings die himmlische Gesellschaft in diesen Bildern betrifft, stellen wiederum die Seligen und Heiligen einen Sonderfall dar: Anders als die Engel wären sie aus chronologischer Sicht nicht bei der Krönungsszene anwesend, werden aber als Mitglieder der Gemeinschaft im Himmel dargestellt. Im *Paradies* von Nardo di Cione befinden sich sogar die Stifterfiguren, was eine besondere Ausnahme darstellt (Abb. 1). Somit wird einmal mehr deutlich, dass es sich in der Gestaltung des Himmels weniger um ein logisches Abbild nach theoretischen Grundlagen handelt, sondern um die Visualisierung eines Sehnsuchtsraumes, welcher den Menschen Projektionsfläche für ihre individuellen Erwartungen bereithält. Dieser persönliche Zugang zum Bild wird durch solche additiven Elemente erleichtert und die Abgrenzung zum Jenseits gelockert.

Dass aber auch innerhalb der Gerichtsbilder eine Unterscheidung verschiedener Grade des Himmels erfolgen kann, wird bei Fra Angelicos *Jüngstem Gericht* von ca. 1431 in San Marco deutlich (Abb. 119). Auf der linken Seite befinden sich, wie üblich, die Gerechten, welche zum Teil noch neben den geöffneten Grä-



**Abbildung 119** Fra Angelico, Jüngstes Gericht (Detail Paradies), Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin

bern stehen und den Gerichtsakt betrachten und zum Teil von Engeln in die linke Bildhälfte geleitet werden, welche aus einer satten grünen Wiese mit Blumen und Sträuchern besteht. Hier haben sich Engel und Selige zum Reigen zusammengefunden. In der linken oberen Ecke allerdings ist in zartrosa Pastellfärbung eine Stadtmauer zu erkennen. Aus ihrem vermeintlichen Haupttor erstreckt sich ein breites, goldenes Strahlenbündel, welchem zwei Engel entgegentreten. Die restlichen Figuren sind verhältnismäßig weit vom Tor entfernt und scheinen ferner in ihrem Treiben in der Gartenlandschaft versunken. So sind sie zwar im Paradiesgarten angekommen, doch gibt es einen weiteren Ort, der sich qualitativ von dieser ersten Ebene unterscheidet. Somit ist das wiedererlangte Paradies nicht gleich dem Himmlischen Jerusalem, welches zuvor im Himmel ruhte und die irdischen Gefilde erst am Jüngsten Tag verlässt. Auch Giovanni di Paolo eröffnet in seinem *Paradies* von 1445 aus dem Metropolitan Museum of Art in New York eine solche weitere Ebene im Bild (Abb. 120). In der oberen rechten Ecke des Bildes führt ein Engel einen der Seligen von der Gartenszene weg. Den Engel umgibt bereits ein gleißendes Licht, welches als Goldgrund mit Einritzungen gestaltet ist und auf die anschließende Szene ausstrahlt. Deren Hintergrund bildet ein naturalistischer Himmel, welcher unterhalb des Blattwerkes und zwischen den dünnen Stämmen der Bäume hindurchscheint. Somit eröffnet sich auch hier eine Sphäre des Lichts, die außerhalb des Paradiesgartens verortet ist.

**Abbildung 120** Giovanni di Paolo, *Paradies*, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo Metropolitan Museum of Art New York



Ein weiteres *Paradies* Giovanni di Paolos, aus den 1470er Jahren und heute in der Pinacoteca Nazionale di Siena, welches ebenfalls in Verbindung mit einer Gerichtsdarstellung steht, zeigt wiederum nur den Paradiesgarten, in welchem die Seligen mit ihren Freunden und der Familie wieder vereint werden (Abb. 121). Neben der facettenreichen Wiedergabe verschiedener Personen in Giovanni di Paolos Bildern, bildet die Vegetation ein weiteres wichtiges Element, wie Cerrutti in ihrem Aufsatz zur Paradiesikonografie des Künstlers ausführt.<sup>11</sup> Dass es bei den Bildern des Paradieses nicht immer auch um das Emyreum, also den göttlichen Himmel, ging, wird in der Gegenüberstellung der Tafel Giovanni di Paolos aus Siena mit jener Predella Fra Angelicos aus der National Gallery in London besonders deutlich (Abb. 64–66). Beide zeigen die Versammlung der Seligen, doch spielen bei Angelico Aspekte wie Wiedersehensfreude oder Flora definitiv keine Rolle. Wird also der Himmel erst durch die Ankunft Christi ›vermenschlicht‹ und somit zugänglicher? Die Wandmalerei in San Fiorenzo (Abb. 62) verbindet wiederum das Emyreum, welches den Handlungsraum der Krönung liefert, mit floralen Elementen.

<sup>11</sup> Cerrutti 2002, S. 119 f.



**Abbildung 121** Giovanni di Paolo, Jüngstes Gericht (Detail Paradies), Siena Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena

Das Irdische Paradies kann als Metapher für einen Belohnungsraum im Allgemeinen verwendet werden, wird aber teilweise auch deutlich vom göttlichen Raum unterschieden. Dies schließt die Verwendung floraler Symbolik in Bildern des Himmels nicht aus, allerdings sollte bei der Bildbetrachtung abgewogen werden, ob nicht doch eine konkrete Differenzierung möglich oder vielleicht auch notwendig für das Bildverständnis ist.

## 4.2 Einzel motive des göttlichen Himmels

Neben den generellen Modi der Bildgestaltung tauchen verschiedene Einzel motive wiederkehrend in Verbindung mit dem göttlichen Himmel auf. Dies gilt in besonderem Maße für die Wolken sowie die blauen Himmelsbänder oder -ringe, die sich auf diversen Bildern in vielen Variationen zeigen.

Die Wolke fungiert stets als Vermittler beziehungsweise Transportmittel zwischen den Sphären.<sup>12</sup> Sie erlaubt die Anwesenheit der transzendenten Präsenz, welche aber auch in Form von Heiligen verkörpert werden kann. Zur Verdeutlichung der Wolke als Medium von Dies- und Jenseits soll an dieser Stelle Simone

<sup>12</sup> Die Theorie der Wolke in der bildenden Kunst wird ausgiebig von Damisch in seiner Publikation von 1972 dargelegt – in dieser Arbeit in der dt. Ausgabe von 2013 verwendet. Ferner widmet sich Christine Popp in ihrer Dissertation sowohl der Funktion als auch der Geschichte des Motives in der Antike: Popp 2015.

Martinis Tafel aus der Pinacoteca Nazionale in Siena aus den 1320er Jahren dienen. Sie zeigt neben einer ganzfigurigen Darstellung des Augustinus Novello im Zentrum in vier Szenen auf den Seitentafeln die Wundertaten des Seligen, welche sich nach seinem Tod ereigneten (Abb. 122). Er taucht hier stets von einer Wolke begleitet auf, die meist ab der Hüfte oder etwas höher ansetzt und den Seligen



**Abbildung 122** Simone Martini, Agostino Novello, Siena, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena

somit geradezu durch den Goldgrund hinein ins Bild brechen lässt. In seiner Abhandlung über die Wolke als Motiv der Malerei macht Damisch anhand von Fallbeispielen deutlich, dass die Wolke immer einen inhaltlichen Grund beziehungsweise eine Notwendigkeit für die Geschichte darstellt und sich somit immer eine konkrete Kausalität ihrer Darstellung ergibt.<sup>13</sup> In den Himmelsbildern ist das Auftauchen der Wolke eigentlich widersinnig, da eine Präsenz in der göttlichen Sphä-

<sup>13</sup> Damisch 2013.

re den visuellen Modus zur Wahrnehmung derselben einschließen würde. Somit reflektieren die Bilder hier ihre Position im Irdischen sowie ihren irdischen Rezipienten. Dies schließt an Krügers Idee der bewussten »Scheinhaftigkeit« der Bilder transzendenten Inhaltes an.<sup>14</sup>

Der Himmelsbogen – oder auch eine Abfolge von mehreren Ringen – in den Tafelbildern lässt sich zunächst in frühen Dante-Illustrationen, wie zum Beispiel den *Codex Egerton 943* aus der British Library, finden (Abb. 5).<sup>15</sup> Dort werden die Himmelsphären ebenfalls in blauen Abstufungen dargestellt. Danach tauchen die markanten Bögen in der Tafelmalerei des Trecento in Bologna und schließlich in Florenz im Quattrocento auf, wo sie zunächst bei Lorenzo Monaco und letztendlich auch bei Filippo Lippi Verwendung finden (Abb. 39 und 28).

Die venezianische Malerei hingegen scheint sich eher auf die Darstellung einer Art Himmelscheibe zu konzentrieren, die an spätere Kalenderdarstellungen erinnert. Dieser Bezug wird in der Gegenüberstellung von Paolo Venezianos *Marienkrönung* aus den Gallerie und dem Blatt der Gebrüder Limburg besonders deutlich (Abb. 32 und Abb. 44). Trotz der optischen Ähnlichkeiten haben die Motive allerdings jeweils eine gänzlich andere Funktion. So stellt der Bogen in den Miniaturen eine Erweiterung des Bildfeldes dar und soll dem Betrachter ein dynamisches Bild illusionieren. Für Thürlemann ist es ein Verweis auf das Nicht-Dargestellte, das Jenseitige, und vergleicht es mit dem *off* eines Films. Für ihn ist es ein Mechanismus der Darstellung einer Verbindung von Himmel und Erde.<sup>16</sup> Dieses Ausufern der Bildfläche wird bei Paolo Veneziano mit der Himmelscheibe nicht suggeriert, wohl aber mag der Aspekt der Vermittlung übertragen werden. Hier geschieht dies allerdings noch versteckter als in den Miniaturen, indem allein auf die Relevanz des himmlischen Geschehens für den Gesamtkosmos verwiesen wird.

Die Wolke sowie der Gestirnsbogen haben jeweils eine konträre Funktion: Ist die Wolke Mittel des Austausches zwischen den Sphären, so visualisiert der Bogen eine Trennung zwischen verschiedenen Bereichen. Interessant ist hierbei, dass es sich bei beiden um natürliche Erscheinungen handelt, die das Verhältnis zwischen Himmel und Erde definieren sollen und so einmal mehr die wissenschaftliche Auffassung jenes Weltbildes manifestieren. Denn so fern der göttliche Himmel auch erscheinen mochte, er war fester und nicht zu hinterfragender Bestandteil des Kosmos.

---

14 Krüger 2001, S. 29 ff.

15 Aber auch andere Themen der Buchmalerei griffen diese auf, wie der *Engelsturz* Pacinos da Buonaguidas gezeigt hat (Abb. 90).

16 Thürlemann 2004, S. 250.



## 5 AUSBLICK

Ist der Weg von der trecentesken Goldtafel zur barocken Himmelsglorie ein langer und entwicklungsreicher, so wird doch deutlich, dass bestimmte Konzepte weiterhin Verwendung fanden. Wurde im Mittelalter durch den Einsatz von Gold versucht besondere Effekte zu erzielen, um die Andersartigkeit der Geschehen zu verdeutlichen, so werden diese Lichteffekte im Barock durch malerische Techniken evoziert und durch steile Perspektiven an den Kirchenraum und den Betrachter angepasst. Immer wieder findet sich zudem die Einbindung des naturalistischen Himmels beziehungsweise der naturwissenschaftlichen Kosmologie in die christliche Konzeption. So findet sich unter anderem beim *Engelsturz* das blaue Himmelsband (Abb. 83), wohingegen in späteren Kuppelfresken<sup>1</sup> durch naturalistische Wolkenformationen die Öffnung zum Himmel visualisiert wird. Ob es sich dabei ebenso um einen Ausblick auf den jenseitigen Himmel handelt oder die Inszenierung die himmlische Gesellschaft in den Kirchenraum ›herab‹ holt, ist diskutabel. So betrachtet auch Lindemann den barocken Wolkenhimmel als einen »Descensus« der Seligen, wodurch die himmlische Versammlung näher an Irdische gerückt werde. Die überirdische Ordnung werde bei dieser Sichtbarmachung aber stets berücksichtigt, wenn auch meist jeweils einzelne Exempla die Gesamtheit vertreten.<sup>2</sup>

Anhand zweier exzeptioneller Werke zu Ende des Quattrocento soll als eine Art *Coda* die erweiterte Funktionalität der erarbeiteten Modi gezeigt werden. Die Marienkrönungen von Francesco Botticini und Francesco die Giorgio stellen herausragende Kompositionsbeispiele dar, die sich deutlich von den vorherrschenden Darstellungsmustern absetzen. Die vorherrschenden Tendenzen der Komposition

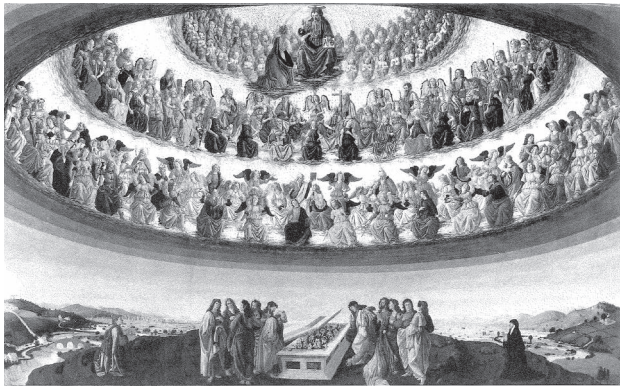
---

1 Zum Beispiel das Kuppelfresko Pietro da Cortonas von 1647–51 in der Chiesa Nuova in Rom, welches die Darstellung Gottvaters und Christi auf einer Wolkenformation mit der Himmelfahrt Mariens verbindet.

2 Lindemann 1994, S. 49 ff.

lassen sich in abstrahierter Form in zwei Varianten unterteilen: Zum einen wird die Krönung als Glorie oberhalb einer *Sacra Conversazione* dargestellt, wie bereits in Fra Angelicos Freskierung in San Marco (Abb. 50) zu sehen ist.<sup>3</sup> Alternativ ist die Erscheinung auf Ebene der Heiligenversammlung integriert und mit Architektur sowie Landschaft verbunden und gibt so einen ganz anderen Blick auf einen jenseitigen Raum, der zuvor keine Verwendung fand.<sup>4</sup> Diese, aber eben auch äußerst ungewöhnliche Konstruktionen, lassen sich mit den formulierten Bildmodi systematisieren und dienen so auch als Verifizierung des analytischen Verfahrens über den zuvor untersuchten Zeitraum hinaus.

Francesco Botticinis Altarbild für die Kapelle von Matteo Palmieri in der Florentiner Kirche San Pier Maggiore von 1475–77 zeigt die Himmelfahrt und Krönung Mariens (Abb. 123).<sup>5</sup> Das Gemälde befindet sich heute in der National Gal-



**Abbildung 123** Francesco Botticini, Himmelfahrt und Krönung Mariens, London, National Gallery, zit. nach Bagemihl 1996, S. 312

lery in London und bildet nicht die erste Zusammenarbeit des Patrons und des Malers, der bereits als Illustrator für die *Città di vita* Palmieris tätig war.<sup>6</sup> Es zeigt die Aufnahme Mariens in den Himmel im oberen Teil sowie darunter ihr bereits leeres Grab. Der offene Sarkophag ist mit weißen Lilien ausgefüllt und die Apostel scheinen diesen noch ungläubig zu untersuchen. So wird die direkte leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel deutlich betont und nicht wie noch zuvor durch die Darstellung Christi mit der Seele der Gottesmutter im Arm in der Schweb-

3 Exemplarisch für das späte Quattrocento: Sandro Botticelli *Marienkronung* (1488/90) Florenz Gallerie degli Uffizi.

4 Exemplarisch: Giovanni Bellini *Marienkronung* (1471–74) Pesaro Museo Civico.

5 Venturini 1994, S. 57.

6 Sliwka 2015, S. 49.

gelassen.<sup>7</sup> Etwas abseits der Apostelgruppe knien jeweils auf einer Seite der Patron des Altarbildes Matteo Palmieri und seine Frau Niccolosa. Sie alle befinden sich auf einem Felsen und sind von einer abwechslungsreich gestalteten Landschaft umgeben, innerhalb welcher man Flüsse, Äcker und die Stadtsilhouetten von Florenz und Fiesole im Hintergrund erkennt. Sliwka erkennt in dem Hügel den Purgatoriumsberg Dantes und in seinem Plateau somit das Irdische Paradies. Die beiden Stifterfiguren hätten das Fegefeuer bereits hinter sich gelassen und warteten auf die Aufnahme in den empyreischen Himmel.<sup>8</sup> Diese naturalistische Landschaft wird von einer, die gesamte Bildbreite ausfüllenden Himmelsöffnung überspannt, in welcher die himmlische Versammlung erscheint. Der Übergang von diesseitigem zu jenseitigem Himmel erfolgt über konzentrische blaue Kreise um die Öffnung herum, dessen letzter Ring sich schließlich zu Wolken formt, die symbolisch den Übergang zum Göttlichen bilden. Über den Wolken beginnt die göttlich-jenseitige Sphäre, welche hier als imposanter Goldgrund erscheint und so die Differenzierung von irdisch – göttlich eindeutig hervorhebt. Die verschiedenen Sektionen des Himmels sind unterschiedlich punziert: Im oberen Bereich wurden einzelne Punkte aneinandergelegt, wohingegen darunter ein Muster aus kleinen Rauten verwendet wird. Ferner wurden zur Visualisierung des Lichtes Einritzungen eingesetzt, die primär an der Unterseite der Wolken zu finden sind.

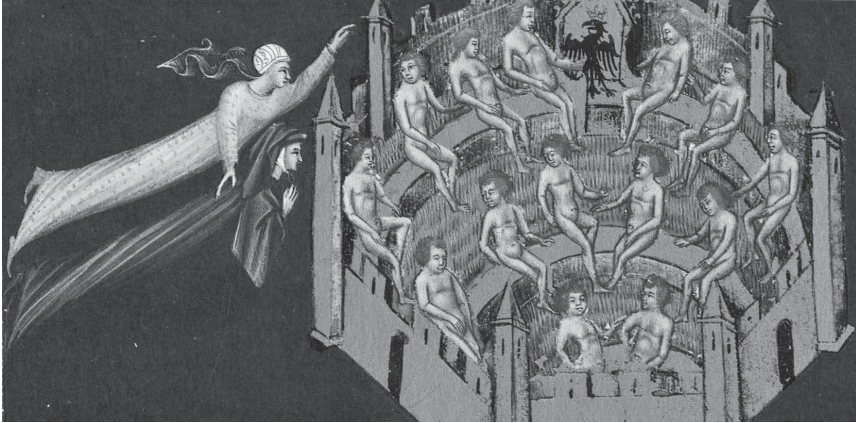
Die Reihen der Heiligen und Engel sind konzentrisch auf Wolkenringen angeordnet und in drei Gruppen unterteilt. Die oberste besteht aus Cherubim, Seraphim und Thronen. Vor diesen empfängt Christus Maria, welche vor ihm kniet. Christus hält in seiner Linken ein Buch und hebt die Rechte zum Segensgestus. Hinter ihm ist der Goldgrund wiederum kreisförmig abgestuft. Aus der Mitte dieses Kreises scheint ein Licht zu strahlen, welches durch Christus hindurch und schließlich auf Maria scheint. Handelt es sich hierbei um die göttliche Kraft, die durch Licht visualisiert wird? In der zweiten Sektion befinden sich Herrschaften, Mächte und Gewalten sowie in der untersten die Fürsten, Erzengel und Engel. Zwischen den Engeln tauchen in jeder Sektion zudem einige Heilige auf. Petrus, Johannes der Täufer, Maria Magdalena sowie ein Evangelist sind in diesem Falle der obersten Engelsordnung zugeteilt. Die konzentrische Anordnung des himmlischen Personals in Botticinis Altarbild setzt Bernheimer in Verbindung mit dem Aufbau eines römischen Amphitheaters, dessen Aufbau und Funktion seiner Ansicht nach aufs Engste mit dem christlichen Himmel im Allgemeinen verbunden ist: »When the circularity of the heaven is fully realized, as it is in Botticini's picture of Paradise, the result is the likeness of an amphitheater, even though its

---

7 Paolo Veneziano in Vicenza sowie Fra Angelico in Boston (Abb. 93 und Abb. 94).

8 Sliwka 2015, S. 54.

habitants sit on thin strips of clouds rather than on marble seats.«<sup>9</sup> Diese Verbindung findet sich bereits in Dantes *Commedia* in Par XXX, in welchem das Himmlische Jerusalem als Amphitheater gedacht ist. Deutlich wird dies in der Illustration Giovanni di Paolos im Codex Yates Thompson 36, f. 184r visualisiert (Abb. 124). Wie bereits in der Darstellung der Himmelsrose sind die beschriebenen Textelemente hier wörtlich ins Bild übersetzt.



**Abbildung 124** Giovanni di Paolo, Illustration zur *Commedia* aus Codex Yates Thompson 36 f. 184r, London, British Library, zit. nach Pope-Hennessy 1993, S. 173

Das aufwendige Bildprogramm der Mariendarstellung spiegelt den Intellekt beziehungsweise die Interessen des Auftraggebers wider: Matteo Palmieri selbst beschreibt in seiner *Città di Vita* eine Jenseitsreise in der Tradition Dantes, die allerdings andersherum, also vom Himmel ausgehend in die Tiefen verläuft. Dies entspricht Palmieris These des Ursprungs des Menschen als jene Gruppe der Engel, die sich im Rahmen des Engelsturzes für keine Seite entscheiden konnten und daraufhin ins Elysium geschickt wurden. Von dort stiegen sie ab zur Erde, wodurch sie menschliche Gestalt annahmen. Bagemihl betont den häretischen Charakter dieser kritisierten Theorie, die nicht dem zeitgenössisch akzeptierten Dogma entsprach, sondern sich vielmehr an Origenes orientierte.<sup>10</sup> In drei Büchern, welche ebenfalls aus *Canti* bestehen, wird Palmieri von einer Sibylle angeleitet,

<sup>9</sup> Bernheimer 1956, S. 225.

<sup>10</sup> Bagemihl 1996, S. 311 f.

die ihm unter anderem die Himmelskonstellation sowie die Struktur und Freuden des Paradieses nahebringt.<sup>11</sup> So werden im ersten Buch (Kap. VII, 26–29) die Engelshierarchien erklärt oder im dritten Buch (Kap. XXXIII, 11–13) die Glückseligkeit im Himmel. Im Vergleich zu den Tugenden der Menschen wird Maria, die zur Himmelskönigin gekrönt und umgeben von Engeln neben Christus thront, als über alle erhaben charakterisiert (III, XXXIII ab 35). Die Ausführungen enden schließlich mit der Beschreibung des Anblicks Gottes und dem daneben befindlichen Christus. Den Abschluss bilden dann die Worte: »Nostro ingegno piu su non ha salita mancan le forze della vista humana & fanno l opera qui divien finita Dove e felice l anima cristiana.«<sup>12</sup>

Diese Öffnung rezipiert den Aufbau der *sacre rappresentazioni* und deren Konstruktionen zur Visualisierung einer Himmelsöffnung. Der Nachbau von Buccheri zeigt, wie stark sich Botticinis Komposition und diese Bühnenbilder geähnelt haben mögen (Abb. 7). So verbinden sich im Palmieri-Altarbild verschiedene Medieneinflüsse: Die *Commedia* Dantes sowie ihre Illustrationen, die Ausführungen des Auftraggebers selbst sowie die praktisch angewandten Bühnenkonstruktionen der *sacre rappresentazioni*. Die Rezeption dieser Bauten kann erst ab Mitte des Quattrocento, der Entstehungszeit der Intensivierung dieser religiösen Spiele, in den Bildern auftauchen und wird auch nach dem Jahrhundertwechsel Verwendung finden.

Francesco di Giorgios *Marienkrönung* (1472–74) für die Cappella Santa Caterina da Siena e San Sebastiano in der Kirche der Abtei von Monteoliveto Maggiore<sup>13</sup> zeigt einen ebenfalls sehr speziellen Aufbau der Marienkrönung, der sich sowohl von Vorgängern als auch Nachfolgern deutlich unterscheidet (Abb. 125). Heute befindet sich das Gemälde in der Pinacoteca Nazionale in Siena, wohingegen die Predellentafeln mit Szenen der Vita des heiligen Benedikt in den Uffizien aufbewahrt werden. Den allgemeinen innovativen Charakter des Malers heben verschiedene Autoren hervor. So betont Weller in seiner Monographie den Einfluss zum Beispiel norditalienischer Künstler, welchem sich die Sienser Zeitgenossen größtenteils verschlossen hätten.<sup>14</sup> Bereits Jacobsen beendet seinen Überblick über die Quattrocentokunst in der Pinakothek in Siena mit Francesco di Giorgio, da sich dieser »am meisten von der Tradition frei gemacht« habe und seine Wer-

11 Sliwka erkennt innerhalb der Engel und Seligen auf der linken Seite die Sybille der *Città di Vita*, welche als einzige Figur im göttlichen Himmel keinen Heiligenschein besitzt. Sliwka 2015, S. 101.

12 Palmieri *Città* (Ausgabe Rooke) 1928, S. 260.

13 Ausst.kat. Siena 1993, S. 300.

14 Weller 1943, S. 48 f. Weller verweist im Speziellen auf Girolamo da Cremona, welcher 1468–1473 in Siena tätig war.



Abbildung 125 Francesco di Giorgio Martini, Marienkrönung, Siena, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena

ke von Innovationsreichtum geprägt seien.<sup>15</sup> Zwar sind Jacobsens Betrachtungen durchgängig von Verallgemeinerungen und recht subjektiven Urteilen geprägt, doch treffen einige seiner Aussagen zu Francesco di Giorgio insbesondere in Bezug auf die Krönungstafel zu. Allerdings bewertet er diese im Speziellen doch recht negativ.<sup>16</sup>

Der komplexe Bildaufbau über verschiedene Ebenen erschließt sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick. Die unterste Ebene beginnt mit einem schwarz-weißen Marmorboden, dessen Linien perspektivisch in die Tiefe fluchten. Im Vordergrund knien der heilige Sebastian in Dreiviertelansicht zum Betrachter gewandt sowie die heilige Katarina von Siena in Rückenansicht, die zusammen den Betrachter in die Szene einführen. Hinter ihnen führen drei Marmorstufen zu einer durch verschiedene architektonische Elemente strukturierten Wand. Der konkave Schwung der Stufen erlaubt den beiden Heiligen das Heranrücken an die restliche Bildszene. Katharina hält in ihrer Hand eine Lilie, deren Blüte zwei Seraphim überschneidet, die eine Art Wolke bilden, auf welcher wiederum zwei anthropomorphe Engel stehen. Diese stützen, zusammen mit zwei roten Putten (ebenfalls Seraphim?) eine Art Schild, welcher von weiteren Seraphim an der Oberfläche umschlossen wird. Die graue Unterseite besteht aus mehreren konzentrischen Ringen, wobei Farbe und Struktur das Gebilde sehr hart und körperhaft erscheinen lassen – kein Vergleich zu den sonst so luftig aufgetürmten Wolken aus Seraphim oder Cherubim, die in den Himmelsbildern Standflächen bieten. Die Konstruktion trägt die kniende Maria, welche gerade von Christus bekrönt wird. Dieser sitzt auf einer Art Thron, der ebenfalls aus Seraphim zusammengesetzt ist, wie an der rechten Seite sichtbar wird. Hinter Christus und Maria stehen vier Engel, welche in Andacht versunken sind oder singen. Um diese zentrale Achse befindet sich eine vielfigurige Versammlung von Heiligen, die auf verschiedenen Höhenniveaus angeordnet ist. Neben den beiden anfangs erwähnten knienden Heiligen im Vordergrund schließen sich zwei stehende weibliche Figuren an. Sie sind auf einer Linie mit der Kante der Stufen sowie den Pilastern weiter oben in der Architektur angeordnet. Darauf folgen weitere weibliche Heilige. An dieser Stelle wird der hierarchische Charakter des Aufbaus deutlich, indem diese an unterer Stelle positioniert sind und darüber die männlichen Heiligen folgen. Für Toledano bildet die Architektur einen Altar sowie die Konstellation der Engel

---

15 Jacobsen 1908, S. 86. Auch neuere Beiträge, zum Beispiel v. Bellosi, heben »le sue superbe qualità come scultore, architetto, ingegnere e teorico dell'architettura« hervor. Bellosi 2006, S. 407.

16 Jacobsen 1908, S. 89: Er verwendet hier Worte wie »Geschmacklosigkeiten«, die im Bild auftauchen und vergleicht die »roten Cherubim« (gemeint sind wohl Seraphim) mit gekochten Hummern.

ein Ziborium.<sup>17</sup> Dieser Bezug ist deutlich nachvollziehbar, obwohl eine Altarmensa fehlt. Dennoch ist der Architekturaufbau in solcher Weise unterteilt, dass der obere Teil wie ein Retabel auf dem unteren ruht. Die Ebene darüber zeigt in drei Reihen angeordnet männliche Heilige. Die individuell gestalteten Figuren lassen sich in großen Teilen identifizieren: Rechts erkennt man zum Beispiel den heiligen Laurentius mit einem Gitterrost als Verweis auf sein Martyrium in der Hand sowie rechts ebenso den heiligen Stephanus mit zwei Steinen in der Schädeldecke. Über den Köpfen der letzten Reihe endet der Wandaufbau. Die darüber befindliche Zone bildet ferner die Standfläche einer weiteren Gruppe. Johannes der Täufer und König David flankieren Christus und Maria, mit welchen sie sich beinahe auf gleicher Höhe befinden. Darauf folgen weitere Greise mit Bärten, von denen einer – der heilige Pachomios, welcher die ersten monastischen Regeln niederschrieb – auf der linken Seite ein Spruchband emporhält. Den Abschluss der Versammlung bildet eine aus Putten bestehende Wolkenformation, über welcher ein blauer Himmel sichtbar wird. Am oberen Bildabschluss in der Mitte erkennt man die Figur Gottvaters, welche den ungewöhnlichen Charakter der Komposition in besonderem Maße steigert. Die seltsame Verkürzung, in welcher er dargestellt ist, liefert nur einen der irritierenden Aspekte dieser Bilderinvention. Mit den Füßen voran – welche direkt über dem Haupt Christi angeordnet sind – scheint er geradezu herabzustürzen. Sein rosafarbenes Gewand wird wild umhergewirbelt und sein langes weißes Haar nach hinten geweht. Die angewinkelten Arme und erhobenen Hände zeigen eine Art Geste des Abfederns der Bewegung, welche ferner durch konzentrische Ringe visualisiert zu sein scheint. Die Darstellung *sotto in su* faszinierte nicht nur Francesco di Giorgio und wurde in der Tafelmalerei und ganz besonders in der Decken- und Gewölbmalerei in facettenreicher Weise thematisiert. Beim ungewohnten Blick auf die Fußsohlen Gottvaters wird man unweigerlich an die *Beweinung Christi* von Andrea Mantegna von ca. 1483 aus der Pinacoteca di Brera in Mailand erinnert (Abb. 126). Christus liegt hier vor dem Betrachter aufgebahrt, dessen Blick von den Füßen, über den Körper zum auf einem Kissen ruhenden Kopf des Toten geleitet wird. Anders als in der *Marienkrönung* steht der starken Verkürzung hier keine Bewegung, sondern die völlige (Toten-) Ruhe gegenüber.

Francesco di Giorgio nimmt mit den Ringen als Visualisierung der Bewegung zudem einen Mechanismus vorweg, der sich wesentlich später als Methode in einer ganz anderen Form der bildlichen Darstellung etabliert: dem Comic. Mahne trifft in der Beschreibung dieser Hilfsmittel den Kern der Sache: »Comic-Zeichner haben in den letzten Jahrhunderten eine Vielzahl von grafischen Symbolen ent-

---

17 Toledano 1987, S. 84.





**Abbildung 126** Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera Milano

wickelt, um Nicht-Wahrnehmbares darzustellen. Sie veranschaulichen und verstärken auf der Präsentationsebene Phänomene der erzählten Welt, ohne selber Bestandteil in ihr zu sein.«<sup>18</sup> Ferner geht sie explizit auf die Bewegungslinien ein: »Bewegungslinien kompensieren die medialen Begrenzungen des statischen Bildes. Sie betreffen entweder die ganze Figur oder die bewegungsrelevanten Körperteile.«<sup>19</sup> Bei Francesco di Giorgio schließen sich die Bewegungslinien vor allem der Form der Öffnung des Himmels an, aus welcher Gottvater erscheint. Diese wird von Putten gerahmt, die mit Abstufungen aus dem blauen Grund herausgearbeitet sind, ähnlich derjenigen in der Wolkenzone. Durch die Perspektive wird der Blick hinein möglich, der sogar zeigt, wie ›dick‹ die Himmelfläche in diesem Fall ist. Durch farblich differenzierte Ringe, auf denen die astronomischen Planetenzeichen<sup>20</sup> zu erkennen sind, wird auf die verschiedenen Sphären verwiesen. Darüber erscheint in Gold eine weitere Zone. Die Struktur der Farbfläche ergibt sich durch die Darstellung von Beinen und Füßen, die auf dem letzten Ring stehen und vermutlich zu weiteren Putten gehören. Gottvater verlässt also im Moment der Krönung seine eigene Sphäre, die nicht der Sphäre der Marienkrönung gleicht. Doch als Königin welchen Himmels wird Maria dann hier gekrönt, wenn nicht zu

18 Mahne 2007, S. 49.

19 Ebd.

20 Weller 1943, S. 101: »(...) that the artist has followed the scheme of placing the astronomical symbol of the planet on one side and a symbolic human figure in the continuation of the same band on the other, and that he has just reversed to right and left of the central figure the order of the planet and human symbols in successive bands.«

jener des empyreischen? Aufgrund der starken Betonung der Bewegung scheint eine Verortung der Figur Gottvaters im *Primum Mobile* schlüssig, wodurch die golden leuchtende Sphäre dahinter das Empyreum darstellt. Liest man den Aufbau als Längsschnitt durch die Sphären wäre dies eine Erweiterung des überirdischen Raumes und somit Herabstufung der Sphäre der Krönung, welche in der zeitgenössischen Malerei keinen Vergleich findet. Stuart Weller stellt ferner heraus, dass sich innerhalb des Bildes neun verschiedene Engelsarten finden. Diese seien zwar nicht an der Beschreibung und Darstellungstradition des Mittelalters orientiert, dennoch rezipiert Francesco in seinen Augen eben diese Theorie.<sup>21</sup>

So verwirrend das Gemälde auf den ersten Blick auch erscheint, so steckt innerhalb der Komposition ein strikter Ordnungsgedanke. Die Reihen der Heiligen werden hierarchisch angeordnet, der Bezug zu den neun Ordnungen der Engel und auch die Figur Gottvaters innerhalb des Planetenstrudels verweist auf eine Sensibilität gegenüber kosmographischen Schemata und der Frage nach der Verortung und Charakterisierung des Aufenthaltsortes desselben. Darüber hinaus ist die gesamte Komposition strikt symmetrisch angeordnet. So lässt sich auch hier eine Kombination verschiedener gestalterischer Schwerpunkte von Architektur, über Hierarchie zu kosmologischen Bezügen feststellen. Dieser ›Stapelaufbau‹ wird wiederum in den Barockbildern aufgegriffen. Dies gilt nicht nur für die fulminanten Kuppelausmalungen, sondern auch für Altarbilder, wie beispielsweise jene aus der Bologneser Akademie der Carracci.<sup>22</sup>

Auch theoretisch bilden sich neue Tendenzen heraus. Lorenzo Valla liefert ein Beispiel für die theoretische Weiterentwicklung des Himmelskonzeptes, welche sich von den scholastischen Vorläufern deutlich abgrenzte. Die Thesen Vallas waren freilich nicht unumstritten. Neben der Kritik von Philosophenseite zeugt auch der Häresievorwurf aus dem Jahre 1444 – welchem Valla durch eine Verteidigungsschrift an Papst Eugen entgegenwirken konnte – von seiner kontroversen Position. Auch wenn Valla also nicht als Vertreter einer Universalmeinung über den Himmel im 15. Jahrhundert stehen kann, so werden in seinen Texten doch Aspekte deutlich, welche die künftige Konstituierung des Jenseits prägen sollen. In seiner Schrift *De vero bono*, welche er 1433 vollendete, beschreibt er im dritten Buch (Kapitel XXI–XXIX) die Freuden des Paradieses. Die *voluptas* wird hier – anders als zuvor in der Scholastik – nicht als anrühlich beschrieben und der *beatitudo* als minderwertige und irdische Lust entgegengestellt.<sup>23</sup> Vielmehr unterteilt

---

21 Weller 1943, S. 102.

22 Z. B. Ludovico Carracci *Paradies* (1617) Bologna San Paolo Maggiore Cappella Belvisi.

23 Sgarbi 2006, o. A. In Form eines Dialoges dreier Parteien (zwei Vertreter der heidnischen Philosophie sowie einer der christlichen Position) werden die verschiedenen Standpunkte dargelegt und somit die Neubewertung der *voluptas* erarbeitet.

Valla – in Analogie zur vulgären und himmlischen Liebe – die Lust in zwei Kategorien, die sowohl lokal als auch qualitativ unterschieden werden: Im Gegensatz zur irdischen Lust, erscheint die himmlische Version als »auch mit dem Christentum vereinbares höchstes Gut.«<sup>24</sup> Die Beschreibung der himmlischen Freuden beginnt in Form einer Beschreibung des Aufstiegs und Wegs der Seele nach dem Tod, wobei sie von Engeln begleitet wird. Nachdem die besondere Herrlichkeit des Himmels betont wird (dies wiederholt sich im Verlauf immer wieder), klärt Valla zunächst die Frage, ob *honores*, *dignitates* und *imperia* im Himmel weiterbeständen. Das Vorhandensein derselben bestätigt er, »sed cuiusmodi debent esse in celo illas sine labore, illas sine invidia, illa sine odio et discrimine.«<sup>25</sup> Dieses seien ferner die Kriterien für die Engelsränge und Ordnung der Himmelsbürger: »Hinc appellatur Cherubin, Seraphin, Virtutes, Principatus et cetera, eternorum civium ordines in illa optima ac felicissima republica inter quos pro sua quisque dignitate collocabimur« (Kap. XXIV, 4). Betont er erst noch das Bestehen der Körperlichkeit und der Sinne, so relativiert er dies letztendlich wieder. Zunächst erfahre nur die Seele die Freuden, bis nach dem Universalgericht und der Auferstehung des Fleisches der volle Genuss offenbart werde, allerdings im heiligen Sinne (Kap. XXIV, 5).<sup>26</sup> Durch diesen Zusatz versucht Valla trotz der überschwänglich optimistischen Schilderung der Paradiesfreuden jegliche Anstößigkeit zu vermeiden. Bei ihrem Aufstieg muss die Seele zunächst »illos vastos ac perlucidos orbes« durchschreiten, um daran anschließend die drei Himmel zu schauen: »quorum primum appellatur firmamentum, sequens crystallinum, ultimum empyreum« (Kap. XXV, 1). Im letzten und höchsten befände sich schließlich hinter einem Tor, in Gestalt eines Regenbogens, das Himmlische Jerusalem. Im Folgenden wendet er sich den Spezifika der himmlischen Stadt zu. Hier orientiert er sich an der Apokalypse des Johannes und zählt die prunkvolle Ausstattung, die hohen Mauern mit ihren Toren sowie den Thron Gottes, von welchem aus dieser die ganze Stadt erleuchte, auf (Kap. XXV, 1–5). Ähnlich dieser differenzierten Beschreibung des Tores, liefert Valla immer wieder Details einzelner Aspekte, wie zum Beispiel die Toga als Kleidung der Himmelsbürger, was, wie er betont, der Unterstreichung der Stättlichkeit diene (Kap. XXV, 7). Später fügt er ferner die körperliche Unversehrtheit im »paradiso« hinzu, da jegliche Gebrechen korrigiert werden (Kap. XXV, 17). In der Heiligen Stadt wohnt die Seele einem Triumphzug bei, an dessen Ende sie von Maria und Christus/Gottvater in freudiger Erwartung empfangen wird. Hierbei erwähnt er zudem noch das Wiedersehen mit Freunden und Familie im Jenseits,

24 Keßler 2004, S. VII–LXXII, S. XLVI, LXXVIII.

25 Valla *De vero bono* (Ausgabe Schenkel) 2004, S. 346. Alle folgenden Angaben beziehen sich auf das dritte Buch und die genannte Ausgabe.

26 »Ergo resumtis corporibus intermissa gaudia sed tamen sanctiora (...)«.

ein wichtiger Punkt im Unterschied zum fromm-geistlichen Himmel der Scholastik (Kap. XXV, 7–13).

So lässt sich beobachten, dass nachdem die Scholastik den Himmel systematisiert und in diesem Zuge stark vergeistlicht hatte, sich ab dem 15. Jahrhundert Strömungen herausbildeten, die den Himmel wieder näher an den Menschen und seine weltlichen Bedürfnisse, nicht zuletzt Freundschaft und Liebe, rückten. Dies führte zudem zu einer Zweiteilung des himmlischen Jenseits in den Wohnort der Trinität und den Paradiesgarten, welcher als Sehnsuchtsort der Gläubigen fungiert.<sup>27</sup> Lorenzo Valla liefert an dieser Stelle ein anschauliches Beispiel, da er sich eben deutlich von der Scholastik distanzierte. Zudem stellt er als einer der ersten Dionysius Areopagitas Zuschreibung als Zeitgenosse der Apostel in Frage und folgt nicht dessen neun Ordnungen der Himmlischen Hierarchien, sondern unterscheidet lediglich die Legionen der bewaffneten und unbewaffneten Engel.<sup>28</sup> Es deutet sich bereits eine Verschiebung der Fokussierung vom Jenseits zum Diesseits an sowie die stärkere Einbindung antiker Konzepte und Vorstellungen, welche durch die immer stärker populär werdende humanistische Bildung wieder ins Interesse rückten. Die Bilder wenden sich keinesfalls von christlichen Konzepten ab und die Mehrzahl der Bilder bleibt auch noch für eine lange Zeit sakralen Inhaltes, dennoch zeigen Phänomene, wie die Einbindung des atmosphärischen Himmels oder die zunehmende Präsenz der Gartenmotivik, dass Techniken wie die flächendeckende Goldverwendung obsolet werden. So bildet dieser Abschnitt eine Art ›Überleitung‹ für das beginnende 16. Jahrhundert und den damit einhergehenden neu formulierten Bildvariationen. Mit Ende des 15. Jahrhunderts stellte sich in der Malerei wieder ein neuer Umbruchprozess dar: Die Ablösung des Goldgrundes war größtenteils gemeingültig und man widmete sich der naturalistischen Darstellung, wenn nicht sogar der Überbietung der alltäglichen Naturerfahrung. Landschaften und Architekturkonstruktionen eroberten immer stärker den Hintergrund und Einflüsse aus den Niederlanden wurden zum neuen Standard der Bildkompositionen. Ebenso änderten sich die Formen der Bildwerke, so wurde das Polyptychon durch die Pala als favorisiertes Altarwerk abgelöst. Die Parallelität und Aushandlung zwischen neuen und alten Bildformeln, die sich auch im Werk eines einzelnen Künstlers zeigen konnte, lässt in der zweiten Hälfte des Quattrocento immer stärker nach und kommt schließlich zum Erliegen, wodurch der Hochrenaissance der Weg bereitet wird. Aber auch in diesen Bildwerken werden wiederum Gestaltungsmuster, bestehend aus Figurenhierarchien oder auch Architektur, strategisch zur Visualisierung des Göttlichen verwendet.

---

27 Lang und McDannell 1996, S. 155–164.

28 Gill 2012, S. 245, 257.

ANHANG



# BIBLIOGRAPHIE

## Quellen

- Alberti De Pictura (Ausgabe Schefer/Deswarte-Rosa) 1993: Alberti, Leon Battista: De la peinture. De pictura (1435). Hrsg. v. Schefer, Jean Louis und Sylvie Deswarte-Rosa, Paris 1993
- Alberti Della Pittura (Ausgabe Bättschmann) 2002: Alberti, Leon Battista: Della pittura. Hrsg. v. Oskar Bättschmann, Darmstadt 2002
- Albertus Magnus Summa (Ausgabe Jammy) 1651: Albertus Magnus: Summa de creaturis. Prima pars de quatuor coaequaevis. Hrsg. v. Pierre Jammy, Lugduni 1651. Elektr. Dokument über die Bayrische Staatsbibliothek: [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifizier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_934761088&curPos=11#100](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifizier=100_SOLR_SERVER_934761088&curPos=11#100) (22. 11. 2018)
- Ambrosius Paradies (Ausgabe Bietz) 2013: Ambrosius von Mailand: Über das Paradies. Hrsg. u. übs. v. Wolfgang Bietz, Freiburg im Breisgau 2013
- Areopagita Hierarchien (Ausgabe Tritsch) 1995: Areopagita, Dionysius: Die Hierarchien der Engel und der Kirche. Hrsg. u. übs. v. Walther Tritsch, München 1995
- Aristoteles Himmel (Ausgabe Flashar/Grumach) 2009: Aristoteles: Über den Himmel. Hrsg. v. Hellmut Flashar und Ernst Grumach. Übs. v. Alberto Jori, Berlin 2009
- Augustinus Civitate dei (Ausgabe McAllen Green) 2014: Augustinus, Aurelius: City of God. Band VII (Books 21–22). Übs. v. William McAllen Green, Cambridge 2014
- Augustinus Civitate dei (Ausgabe Thimme) 2007: Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat. Übs. v. Wilhelm Thimme, eingel. u. komm. v. Carl Andersen, München 2007

- Augustinus Civitate dei (Ausgabe Wiesen) 2014: Augustinus, Aurelius: City of God. Band III (Books 8–11). Hrsg. u. übs. v. David S. Wiesen, Cambridge 2014
- Augustinus Confessiones (Ausgabe Hammond) 2014: Augustinus, Aurelius: Confessions. Band I (Books 1–8). Hrsg. u. übs. v. Carolyn J.-B. Hammond, Cambridge 2014
- Augustinus Confessiones (Ausgabe Hammond) 2016: Augustinus, Aurelius: Confessions. Band II (Books 9–13). Hrsg. u. übs. v. Carolyn J.-B. Hammond, Cambridge 2016
- Augustinus De Genesi (Ausgabe Perl) 1964: Augustinus, Aurelius: De Genesi ad litteram libri duodecim. Bd. II (Buch VII–XII). Hrsg. v. Carl Johann Perl, Paderborn 1964
- Augustinus De Genesi (Elektr. Dok.): Augustinus, Aurelius: De Genesi ad litteram libri duodecim. Elektr. Dokument. Zugang über Zentrum für Augustinusforschung an der Julius-Maximilian-Universität Würzburg [https://www.augustinus.it/latino/genesi\\_lettera/index2.htm](https://www.augustinus.it/latino/genesi_lettera/index2.htm) (16. 07. 2019).
- Beda De natura rerum (Ausgabe Kendall/Wallis) 2010: Beda Venerabilis: On the nature of things and time. Übs. u. komm. v. Calvin B. Kendall und Faith Wallis, Liverpool 2010
- Beda In Genesim (Ausgabe Kendall) 2008: Beda Venerabilis: On Genesis. Übs., engl. u. komm. v. Calvin B. Kendall, Liverpool 2008
- Dante Commedia (Ausgabe Köhler) 2012: Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie. Italienisch/Deutsch. Übs. u. komm. v. Hartmut Köhler, Stuttgart 2012
- Gregor Quadraginta homiliae (Elekt. Dok.): Gregor der Große: Quadraginta homiliae in Evangelia. Edition Ingolstadt 1822. Elektr. Dokument, Zugang über Belser Wissenschaftlicher Dienst <http://www.gbv.de.proxy.ub.uni-frankfurt.de/dms/belser/religion/77196-1.pdf> (Letzter Zugriff 19. 03. 2019)
- Henoch (Ausgabe Flemming/Rademacher) 1901: Flemming, Johannes und Ludwig Radermacher (Hgg.): Das Buch Henoch. Griechisches Fragment und deutsche Übersetzung des äthiopischen Textes, Leipzig 1901
- Hieronymus Epistulae (Ausgabe Schade/Bauer) 1983: Hieronymus: Briefe über die christliche Lebensführung. Hrsg. v. Brox, Norbert: Schriften der Kirchenväter (Band II). Übs. v. Ludwig Schade, bearb. v. Johannes B. Bauer, München 1983
- Hieronymus Epistulae (Elektr. Dok.): Hieronymus: Epistulae. Elektronisches Dokument. Zugriff über Library of Latin Texts. <http://clt.brepolis.net.proxy.ub.uni-frankfurt.de/lltadfg/pages/Toc.aspx> (05. 07. 2019)



- Iohannes de Caulibus Meditationes (Elektr. Dok.): Iohannes de Caulibus: Meditationes vitae Christi. Elektr. Dokument. Zugang über Library of Latin texts. <http://clt.brepolis.net.proxy.ub.uni-frankfurt.de/lltadfg/pages/Toc.aspx?ctx=2142669> (16. 10. 2019)
- Irenaeus Adversus haereses (Elektr. Dok.): Irenaeus: Adversus haereses. Elektr. Dokument. Zugang über Library of Latin Texts <http://clt.brepolis.net.proxy.ub.uni-frankfurt.de/lltadfg/pages/Toc.aspx> (05. 07. 2019)
- Marcus von Regensburg Visio (Ausgabe Lehner/Nix) 2018: Marcus von Regensburg: Visio Tnugdali – Vision des Tnugdali. Eingel., übers. u. komm. v. Hans-Christian Lehner und Maximilian Nix, Freiburg im Breisgau 2018
- Mattiotti Vita Francesca (Ausgabe Carpaneto) 1995: Carpaneto, Giorgio: Il dialetto romanesco del Quattrocento. Il manoscritto quattrocentesco di G. Mattiotti narra i tempi, i personaggi, le »visioni« di Santa Francesca Romana, compatrona di Roma, Rom 1995
- Palmieri Città (Ausgabe Rooke) 1927/28: Palmieri, Matteo: Città di vita. 2 Bd. Hrsg. v. Margaret Rooke, Northampton 1927/28
- Platon Gorgias (Ausgabe Dalfen) 2014: Platon: Gorgias. Übers. v. Joachim Dalfen, Göttingen und Bristol 2014
- Ptolemäus Astronomie (Ausgabe Manitius) 1963: Ptolemäus: Handbuch der Astronomie Bd. 1, 1. Buch, Kap. 5 und 6 sowie Bd. 2, 7. Buch Kap. 1 und 9. Buch Kap. 1. Übers. u. komm. v. Karl Manitius, Leipzig 1963
- Thomas von Aquin Summa (Ausgabe Pecci/Faucher) 1926: Thomas von Aquin: Summa theologica. Band 5. Hrsg. v. Giuseppe Pecci und Francois Xavier Faucher, Paris 1926
- Valla De vero bono (Ausgabe Schenkel) 2004: Valla, Lorenzo: Von der Lust oder Vom wahren Guten. Hrsg. und übers. v. Peter Michael Schenkel, München 2004
- Varazze Legenda aurea (Ausgabe Benz) 1955: Voragine, Jacobus de: Legenda aurea. Übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1955
- Varazze Legenda aurea (Ausgabe Vitale Brovarone) 2007: Varazze, Iacopo da: Legenda aurea. Hrsg. v. Alessandro und Lucetta Vitale Brovarone, Turin 2007
- Vasari Vite (Ausgabe Bettarini) 1967: Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Hrsg. v. Rosana Bettarini, Florenz 1967
- Vasari Vite (Ausgabe Schorn/Förster) 2010: Vasari, Giorgio: Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. und komm. v. Ludwig Schorn und Ernst Förster, Wiesbaden 2010

## Literatur

- Adkin 2003: Adkin, Neil: Jerome on virginity. A commentary in the *Libellus de virginitate servanda* (Letter 22), Cambridge 2003
- Alberg 1984: Alberg, Werner: Die »Madonna con santi«. Darstellungen der venezianischen und florentinischen Malerei, Bochum 1984
- Alce 1993: Alce, P. Venturino: *Angelicus pictor. Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, Bologna 1993
- Antonioletti Boratto 2004: Antonioletti Boratto, Adriano: *San Fiorenzo di Bastia Mondovì. Risorse storiche e artistiche del Nord-ovest Band 1* Vilanova Monferrato 2004
- Anzulewicz 1997: Anzulewicz, Henryk: Perspektive und Raumvorstellung in den Frühwerken des Albertus Magnus, in: Aertsen, Jan A., und Andreas Speer (Hgg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin 1997, S. 249–286
- Augustyn 2008: Augustyn, Wolfgang: Dantes Paradiso und die Bildtradition des Himmlischen Jerusalem, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch 83* (2008) S. 93–114
- Aurenhammer 2013: Aurenhammer, Hans: Poetische Invention und Allegorie in Leon Battista Albertis *De pictura*, in: Tarnow, Ulrike (Hg.): *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2013, S. 52–76
- Aurenhammer/Bode 2015: Aurenhammer, Hans und Daniela Bohde: Die Räume der Passion – eine übersehene Dimension?, in diess. (Hgg.): *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bern 2015, S. 1–12
- Aurenhammer 2017: Aurenhammer, Hans: Gemalte Landschaften im Zeitalter Dantes und Petrarcas, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch 92* (2017), S. 66–105
- Aurigemma 1973: Aurigemma, Marcello: Paradiso, in: Bosco, Umberto und Giorgio Petrocchi (Hgg.): *Enciclopedia Dantesca*. Bd. IV (N–Sam), Rom 1973. Elektronisches Dokument. [http://www.treccani.it/enciclopedia/paradiso\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paradiso_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) (26.07.2019)
- Ausst.kat. Bari/Caen 2000: *Ausst.kat. Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Bari Castello Svevo/Caen Abbaye-aux-Dames 2000
- Ausst.kat. Berlin 2005/06: *Ausst.kat. Geschichten auf Gold. Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei*, Berlin Gemäldegalerie 2005/06

- Ausst.kat. Bologna 2012/13: Ausst.kat. Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo, Bologna Museo Civico Medievale 2012/13
- Ausst.kat. Bologna 2014/15: Ausst.kat. Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio, Bologna Museo Civico Medievale Dez 2014/15
- Ausst.kat. Boston 2018: Ausst.kat. Fra Angelico. Heaven on earth, Boston Isabella Stewart Gardner Museum 2018
- Ausst.kat. Fabriano 2006: Ausst.kat. Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, Fabriano Spedale di Santa Maria del Buon Gesù 2006
- Ausst.kat. Florenz 2006: Ausst.kat. Lorenzo Monaco. A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance, Florenz Galleria dell'Accademia 2006
- Ausst.kat. Madrid 2019: Ausst.kat. Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance, Madrid Museo del Prado 2019
- Ausst.kat. Rimini 2002: Ausst.kat. Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, Rimini Castel Sismondo 2002
- Ausst.kat. Siena 1993: Ausst.kat. Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500, Siena Chiesa di Sant'Agostino 1993
- Ausst.kat. Zürich 1994: Ausst.kat. Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Zürich Schweizerisches Landesmuseum 1994
- Bagemihl 1996: Bagemihl, Rolf: Francesco Botticini's Palmieri altarpiece, in: *The Burlington Magazine* 138 (1996), S. 308–314
- Baggio 1994: Baggio, Luca: Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento, in: *Il Santo* 34 (1994), S. 173–232
- Baiocco 2006: Baiocco, Simone: Verso il Rinascimento. Le scelte figurative della corte da Amedeo IX a Carlo II, in: Ausst.kat. Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, Turin Palazzina della Promotrice delle Belle Arti 2006, S. 441–462
- Baldassarri 1993: Baldassarri, Guido: Giordano da Pisa, in: Varanini, Giorgio und ders. (Hgg.): *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento. Band II*, Rom 1993, S. 1–492
- Bandini u. a. 2005: Bandini, Fabrizio u. a.: Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello die Firenze. L'intervento conservativo e la motivazione delle scelte, in: *OPD Restauro* 17 (2005), S. 139–151
- Banzato 2011: Banzato, Davide: Giotto. Dio Padre in trono, in: Ausst.kat. Guariento e la Padova carrarese, Padova Palazzo del Monte di Pietà 2011
- Barasch 1998: Barasch, Moshe: *Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren*, München 1998
- Barnet/Wu 2005: Barnet, Perter und Nancy Wu: *The Cloisters. Medieval art and architecture*, New Haven und London 2005

- Barr 1990: Barr, Cyrilla: Music and the spectacle in confraternity drama of Fifteenth-century Florence. The reconstruction of theatrical event, in: Verdon, Timothy und John Henderson (Hgg.): Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, Syracuse 1990, S. 376–404
- Basile 1993: Basile, Giuseppe: Giotto. The Arena chapel frescoes, London 1993
- Baxandall 1977: Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977
- Beer 1983: Beer, Ellen J.: Marginalien zum Thema Goldgrund, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46/3 (1983), S. 271–286
- Beer 1984/85: Beer, Ellen J.: Darstellungsmöglichkeiten des Allegorischen in der Kunst des Mittelalters, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 33 (1984/85) S. 5–9
- Beinert 2006: Beinert, Wolfgang: Die Geschichte des Himmels, in: Berger, Klaus u. a. (Hgg.): Bilder des Himmels. Die Geschichte des Jenseits von der Bibel bis zur Gegenwart, Freiburg i. Brg. 2006, S. 45–118
- Beissel 2007: Beissel, Stephan: Fra Angelico, New York 2007
- Bellinati 1985/86: Bellinati, Claudio: Teologia e iconografia del »Paradiso« de Giusto de' Menabuoi nel battistero della cattedrale di Padova, in: Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere es arti 98 (1985/86), S. 137–146
- Bellinati 1989: Bellinati, Claudio: Iconografia e teologia negli affreschi del Battistero, in: Spiazzi, Anna Maria (Hg.): Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova, Triest 1989
- Bellosi 1981: Bellosi, Luciano: Tutta la pittura di Giotto, Florenz 1981
- Bellosi 1998: Bellosi, Luciano: Duccio. La Maestà, Mailand 1998
- Bellosi 2006: Bellosi, Luciano: Francesco di Giorgio Martini e l'Incoronazione della Vergine da Monteoliveto Maggiore, in: Detti, Tommaso (Hg.): La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese, Siena 2006, S. 406–411
- Belting/Eichberger 1983: Belting, Hans und Dagmar Eichberger: Jan van Eyck als Erzähler, Worm 1983
- Belting 1990: Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Bent 1993: Bent, George R.: Santa Maria degli Angeli and the arts: Patronage, production, and the practice in a Trecento Florentine monastery, Stanford 1993
- Bent 2006: Bent, George R. Monastic art in Lorenzo Monaco's Florence. Painting and patronage in Santa Maria degli Angeli 1300–1415, New York und Ontario 2006

- Benz 2013: Benz, Maximilian: *Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter*, Berlin und Boston 2013
- Berenson 1931/32: Berenson, Bernard: *Quadri senza casa. Il quattrocento fiorentino*. Nachdruck aus: *Dedalo 10 (1929/30)*, Rom und Mailand 1931/32
- Berger 2006: Berger, Klaus (Hg.): *Bilder des Himmels. Die Geschichte des Jenseits von der Bibel bis zur Gegenwart*, Freiburg im Breisgau 2006
- Bering 1984: Bering, Kunibert: *Fra Angelico. Mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance*, Essen 1984
- Bernheimer 1956: Bernheimer, Richard: *Theatrum Mundi*, in: *The Art Bulletin* 38 (1956), S. 225–247
- Bettini 1960: Bettini, Sergio: *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel battistero del duomo di Padova*, Venedig 1960
- Biscioni 1736: Biscioni, Antonio Maria: *Lettere di Santi e Beati Fiorentini*, Florenz 1736
- Bisogni 1972: Bisogni, Fabio: *Contributo per un problema ferrarese*, in: *Paragone* 23/265 (1972), S. 69–79
- Bobisut/Gumiero Salomoni 2002: Bobisut, Daniela und Lidia Gumiero Salomoni: *Altichiero da Zevio. Cappella di San Giacomo, Oratorio di San Giorgio*, Padua 2002
- Bodonyi 1932: Bodonyi, Josef: *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache*, Wien 1932
- Böhme 2004: Böhme, Hartmut: *Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume*, in: Naumann, Barbara und Edgar Pankow (Hgg.): *Bilder – Denken*, München 2004, S. 19–42
- Bollati 2006: Bollati, Milvia: *Gli artisti. Il Maestro della Commedia Yates Thompson e Giovanni di Paolo nella Siena del primo Rinascimento*, in: dies. (Hg.): *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Commentario al codice. Bd. I*, Modena 2006, S. 63–138
- Bonsanti 1998: Bonsanti, Giorgio: *Beato Angelico. Catalogo completo*, Florenz 1998
- Borsi/Borsi 1992: Borsi, Franco und Stefano Borsi: *Paolo Uccello*, Mailand 1992
- Borsook 1956: Borsook, Eve: *The frescoes at San Leonardo al Lago*, in: *The Burlington Magazine* 1956 (98), S. 351–358
- Borsook 1968: Borsook, Eve: *Maestro Francesco and a portrait of the Signoria of Florence*, in: Kosegarten, Antje und Peter Tigler (Hgg.): *Festschrift für Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, S. 60–63

- Borsook 1981: Borsook, Eve: Cults and imagery at Sant' Ambrogio at Florence, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25/2 (1981), S. 147–202
- Böse 2008: Böse, Kristin: Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Petersberg 2008
- Boskovits 1996: Boskovits, Miklós: Frühe italienische Tafelbilder in ungarischen Museen, Budapest 1966
- Boskovits 1988: Boskovits, Miklós: Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei, Berlin 1988
- Boskovits/Tartuferi 2003: Boskovits, Miklós und Angelo Tartuferi: *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze*. Band 1 (Dal Duecento a Giovanni di Milano), Florenz 2003
- Boskovits/Parenti 2010: Boskovits, Miklós und Daniela Parenti (Hgg.): *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze*. Dipinti. Band 2 (Il tardo Trecento. Dalla tradizione Orcagnesca agli esordi del Gotico internazionale, Florenz und Mailand 2010
- Braunfels 1979: Braunfels, Wolfgang: Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975, Mittenwald 1979
- Brieger/Meiss/Singleton 1969: Brieger, Peter, Millard Meiss und Charles S. Singleton (Hgg.): *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*. 2 Bd., New York 1969
- Bruderer Eichberger 2000: Bruderer Eichberger, Barbara: Le gerarchie degli angeli nel Medioevo. Rapporti tra teologia e iconografia, in: *Ausst.kat. Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Bari Castello Svevo/Caen Abbaye-aux-Dames 2000, S. 40–43
- Buccheri 2014: Buccheri, Alessandra: *The spectacle of clouds, 1439–1650*. Italian art and theater, Farnham 2014,
- Büttner 2014: Büttner, Frank: *Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung*. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2014
- Caciorgna 2013: Caciorgna, Marilena: *Siena. Kathedrale – Krypta – Baptisterium*. *Virginis templum*, Città di Castello 2013
- Calderoni Masetti 1999: Calderoni Masetti, Anna Rosa: *Riflessione sul Maestro degli Angeli Ribelli*, in: Cadei, Antonio u. a. (Hgg.): *Arte d'Occidente*. Studi in onore di Angiola Maria Romanini, Bd. 2 (Temi e metodi), Rom 1999
- Calò Mariani 2003: Calò Mariani, Maria Stella: *Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandrai a Galatina (Terra d'Otranto)*, in: *Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.): Medioevo. Immagine e racconto*, Mailand 2003, S. 474–484

- Cämmerer-George 1966: Cämmerer-George, Monika: Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento, Strassbourg 1966, S. 101
- Cämmerer-George 1995: Cämmerer-George, Monika: Giotto's Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce. Nachträge und neue Beobachtungen, in: *Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1995 (39/2), S. 374–392
- Campbell 2010: Campbell, Stephen J.: Mantegna, Gregorio Correr e la pala d'altare di San Zeno, in: Signorini, Rodolfo u. a. (Hgg.): *Andrea Mantegna*. Bd. 1, Florenz 2010, S. 163–179
- Carli 1962: Carli, Enzo: L'arte a San Gimignano, in: ders. und Cecchini, Giovanni: *San Gimignano*, Mailand 1962, S. 57–94
- Carli 1969: Carli, Enzo: Lippo Vanni a San Leonardo al Lago, Florenz 1969
- Castaldi 2016: Castaldi, Tommaso: La caduta degli angeli ribelli. Considerazioni sull'origine e sullo sviluppo dell'iconografia nell'arte italiana tra il XII e il XV secolo, in: *Iconografia* 15 (2016), S. 57–82
- Castelfranchi Vegas 1984: Castelfranchi Vegas, Liana: *Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance*, Stuttgart und Zürich 1984
- Castelnuovo 1991: Castelnuovo, Enrico: Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV, Turin 1991
- Cavendish 1977: Cavendish, Richard: *Visions of heaven and hell*, London 1977
- Caviness 1983: Caviness, Madeline H.: Images of the divine order and the third mode of seeing, in: *Gesta* 22/2 (1983), S. 99–120
- Cecchi 2000: Cecchi, Alessandro: Das 15. Jahrhundert, in: Petrioli Tofani, Annamaria (Hg.): *Italienische Malerei. Die Uffizien*, Florenz, Köln 2000
- Cerone 2015: Cerone, Roberta: *La regola e il monastero. Arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco (secc. VI–XV)*, Rom 2015
- Cerrutti 2002: Cerrutti, Viviana: Gli abiti di una corte celeste del Quattrocento. L'iconografia del Paradiso nel Giudizio Universale di Giovanni di Paolo, in: *Iconografia* 1 (2002), S. 107–126
- Chelazzi Dini 1998: Chelazzi Dini, Giulietta: Siene painting from 1250 to 1450, in: dies. u. a. (Hgg.): *Five centuries of Siene painting. From Duccio to the birth of Baroque*, London 1998, S. 9–262
- Chiavacci Leonardi 1988/89: Chiavacci Leonardi, Anna: Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca, in: *Ausst.kat. Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Frankfurt am Main Museum für Angewandte Kunst u. a. 1988/89, S. 49–64
- Christiansen 1982: Christiansen, Keith: *Gentile da Fabriano*, London 1982
- Christiansen 2006: Christiansen, Keith: L'arte di Gentile da Fabriano, in: *Ausst.kat. Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, Fabriano Spedale di Santa Maria di Buon Gesù* 2006, S. 19–52

- Christiansen 2017/18: Christiansen, Keith: Filippo Lippi pittore carmelitano, in: Ausst.kat. Altro Rinscimento. Filippo Lippi e la Madonna di Tarquina, Rom Palazzo Barberini 2017/18, S. 48–56
- Cimok 1990: Cimok, Fatih: Erlöserkirche in Chora, Istanbul 1990
- Claus 2015: Claus, Judith: Mittelalterliche Architektur im Bild. Die Darstellung von Bauten in den Fresken des oberitalienischen Malers Altichiero, Berlin 2015
- Claussen 2007: Claussen, Cornelius Peter: Goldgrund, in: kritische berichte 35/3 (2007), S. 64–67
- Cole-Ahl 1996: Cole-Ahl, Diane: Benozzo Gozzoli, New Haven und London 1996
- Cole-Ahl 2008: Cole-Ahl, Diane: Fra Angelico, Berlin 2008
- Cole-Ahl 2016: Cole-Ahl, Diane: Benozzo Gozzoli e gli affreschi di San Gimignano, in: Simone, Gerardo di und Cristina Borgioli (Hgg.): Benozzo Gozzoli a San Gimignano, Florenz und Mailand 2016, S. 21–26
- Corbari 2013: Corbari, Eliana: Vernacular theology. Dominican sermons and the audience in late Medieval Italy, Berlin und Boston 2013
- Cornini 1992: Cornini, Guido: Il Quattrocento, in: Baldini, Umberto u. a. (Hgg.): Pinacoteca vaticana. Band 1. Mailand 1992, S. 189–252
- D’Ancona 1872: D’Ancona, Alessandro: Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, Band 1, Florenz 1872
- D’Ancona 1891: D’Ancona, Alessandro: Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI. Bd. 1, Turin 1891
- Dale 1984: Dale, Sharon: Lippo Vanni. Style and iconography, Ann Arbor 1984
- Damisch 2013: Damisch, Hubert: Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei, Zürich und Berlin 2013
- Danti u. a. 2004: Danti, Cristina u. a.: La cappella del Bargello. Vicende conservative delle pitture, in: Paolozzi Strozzi, Beatrice (Hg.): La storia del Bargello. 100 capolavori da scoprire, Mailand 2004
- Davidson 1994: Davidson, Clifford (Hg.): The iconography of heaven, Kalamazoo (Michigan) 1994
- Davies 1949: Davies, Martin: Lorenzo Monaco’s ›Coronation of the Virgin‹ in London, in: Critica dell’arte 8/3 (1949), S. 202–208
- De Castris 1988: De Castris, Pierluigi Leone: Problemi martiniani avignonesi. Il Maestro degli angeli ribelli?, i due Ceccarelli ed altro, in: Bellosi, Luciano (Hg.): Simone Martini. Atti del convento, Florenz 1988, S. 225–231
- De Luca 1954: De Luca, Giuseppe (Hg.): La letteratura italiana. Storia e testi. Band 12.1 (Prosatori minori del Trecento. Scrittori di religione), Mailand und Neapel 1954



- De Marchi 2006: De Marchi, Andrea: Gentile da Fabriano. Un viaggio alla pittura italiana alla fine del gotico, Mailand 2006
- De Marchi 2008: De Marchi, Andrea: Gentile da Fabriano e il gotico internazionale, Florenz 2008
- De Marchi 2012: De Marchi, Andrea: Sano di Pietro prima della Pala dei Gesuati e il ›Maestro dell'Osservanza‹: Aporie di una doppia identità, in: Fattorini, Gabriele (Hg.): Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento, Mailand 2012, S. 53–85
- Debby 2001: Debby, Nirit Ben-Aryeh: Renaissance Florence in the rhetoric of two popular preachers. Giovanni Dominici (1356–1419) and Bernardino da Siena (1380–1444), Turnhout 2001
- Degli Esposti 2017: Degli Esposti, Carlo: La Cappella dei Re Magi nella Basilica di San Petronio, Bologna 2017
- Delaney 1972: Delaney, Bradley Joseph: Giusto de' Menabuoi. Iconography and style, Michigan 1972
- Delcorno 1975: Delcorno, Carlo: Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare, Florenz 1975
- Di Calisto 2012: Di Calisto, Laura: Devozione per immagini al tempo di Martino V. I murali dell'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo, Pescara 2012
- Didi-Hubermann 1995: Didi-Hubermann, Georges: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration, München 1995
- Dinzelbacher 1981: Dinzelbacher, Peter: Vision und Visionsliteratur im Mittelalter, Stuttgart 1981
- Dinzelbacher 2002: Dinzelbacher, Peter: Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002
- Dinzelbacher 2010: Dinzelbacher, Peter: Lebenswelten des Mittelalters 1000–1500, Badenweiler 2010
- Duwe 1988: Duwe, Gert: Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento, Frankfurt am Main 1988
- Echols 1976: Echols, Mary Tuck: The coronation of the virgin in fifteenth century Italian art, Richmond 1976
- Eclercy 2007: Eclercy, Bastian: Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalei, Münster 2007
- Edgerton 2009: Edgerton, Samuel: The mirror, the window and the telescope. How Renaissance linear perspective changed our vision of the universe, Ithaca und London 2009
- Eisenberg 1989: Eisenberg, Marvin: Lorenzo Monaco, Princeton 1989

- Elbern 1967: Elbern, Victor H.: Theologische Spekulation und die Gestaltungsweise frühmittelalterlicher Kunst, in: Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, 1967 (1), S. 144–155
- Elliott 1998: Elliott, Janis: The judgement of the commune. The frescoes of the Magdalen chapel in Florence, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61/4 (1998), S. 509–519
- Esch 2009: Esch, Arnold: Santa Francesca Romana e la società romana nel suo tempo, in: Bartolomei Romagnoli, Alessandra (Hg.): Francesca Romana. La santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo, Florenz 2009, S. 3–22
- Esch 2013: Esch, Arnold: I processi medioevali, in: Bartolomei Romagnoli, Alessandra (Hg.): La canonizzazione di santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna, Florenz 2013, S. 39–51
- Faes de Mottoni 1988: Faes de Mottoni, Barbara: Thomas von Aquin und die Sprache der Engel, in: Zimmermann, Albert (Hg.): Thomas von Aquin. Sein Werk und Wirkung im Licht neuerer Forschungen, Berlin und New York 1988, S. 140–155
- Fattorini 2010: Fattorini, Gabriele: La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica, in: Ausst.kat. Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, Siena Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana und Pinacoteca Nazionale 2010, S. 142–175
- Fausti 1915: Fausti, Luigi: Le pitture di Fra Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto, Perugia 1915
- Fechner 1969: Fechner, Heinz: Rahmen und Gliederung venezianischer Anconen aus der Schule von Murano, München 1969
- Feuerstein 1934: Feuerstein, Heinrich: Allerheiligen, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band. I (erschienen 1934), S. 365–374. Elektronisches Dokument <http://www.rdklabor.de/wiki/Allerheiligen> (07. 10. 2019)
- Filippini 1916: Filippini, Francesco: Gli affreschi della Cappella Bolognini, in: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, 1916 (10), S. 193–214
- Fischer 1975: Fischer, Günter: Die himmlischen Wohnungen. Untersuchungen zu Joh 14, 2 f, Frankfurt am Main 1975
- Flor 2007: Flor, Ingrid: Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitianischen Marienkrönung, Graz 2007
- Flores d'Arcais 1965: Flores d'Arcais, Francesca: Guariento, Venedig 1965

- Flores d'Arcais 2011: Flores d'Arcais, Francesca: Profilo di Guariento, in: Ausst. kat. Guariento e la Padova carrarese, Padova Palazzo del Monte di Pietà 2011, S. 17–38
- Fossi 1989: Fossi, Gloria: Filippo Lippi, Florenz 1989
- Fournée 1970: Fournée, Jean: Himmelfahrt Mariens, in: Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Band II (Fabelwesen – Kynokephalen), Freiburg im Breisgau 1970, S. 276–283
- Freeman Sandler 1986: Freeman Sandler, Lucy: Face to face with God. A pictorial image of the Beatific Vision, in: Ormrod, W. M. (Hg.): England in the fourteenth century, Woodbridge u. a. 1986, S. 224–235
- Freuler 1994: Freuler, Gaudenz: Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Disentis 1994
- Freuler 2014: Freuler, Gaudenz: Sano di Pietro, la sua fortuna critica e il ›problema‹ del Maestro dell'Osservanza, in: Fattorini, Gabriele (Hg.): Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento, Mailand 2012, S. 25–41
- Frey 2006: Frey, Jörg: ›Himmels-Botschaft‹. Kerygma und Metaphorizität der neutestamentlichen Rede von ›Himmel‹, in: Ebner, Martin u. a. (Hgg.): Jahrbuch für Biblische Theologie. Band 10 (Der Himmel), Neukirchen-Vluyn 2006, S. 189–224
- Frova 1993: Frova, Carla: Il maestro universitario nel Medioevo. Forme di autorappresentazione, in: Brizzi, Gian Paolo und Jaques Verger (Hgg.): Le università dell'Europa. Gli uomini e i luoghi. Secoli XII–XVIII, Mailand 1993, S. 137–155
- Frugoni 2005: Frugoni, Chiara: Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova, Turin 2005
- Ganz/Lentes 2004: Ganz, David und Thomas Lentes (Hgg.): Visualität und Religion in der Vormoderne. Band 1 (Ästhetik des Unisichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne), Berlin 2004.
- Ganz 2008: Ganz, David: Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008
- Gardner 2016: Gardner, Julian: From gold altar to gold altarpiece. The Pala d'Oro and Paolo Veneziano, in: Bourne, Molly und A. Victor Coonin (Hgg.): Encountering the Renaissance. Celebrating Gary M. Radke and 50 years of the Syracuse University Graduate Program in Renaissance Art, Ramsey New Jersey 2016, S. 259–278
- Gardner 2015/16: Gardner, Julian: Il polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze, in: Ausst. kat. Giotto. L'Italia Mailand Palazzo Reale 2015/16, S. 140–153

- Gaspary 1885: Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Literatur im Mittelalter. Band 1 (Die italienische Literatur im Mittelalter), Straßburg 1885
- Ghisi 1966: Ghisi, Federico: An angel concert in a Trecento Sienese fresco, in: LaRue, John (Hg.): Aspects of Medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustave Reese, New York 1966, S. 308–313
- Giles Arthur 2012: Giles Arthur, Kathleen: Descent, elevation and ascent. Oppositional forces in the Strozzi di Mantova chapel, in: Edwards, Mary D. und Elizabeth Bailey (Hgg.): Gravity in art. Essays on weight and weightlessness in painting, sculpture and photography, Jefferson 2012, S. 50–71
- Giles 1977: Giles, Kathleen: The Strozzi chapel in Santa Maria Novella. Florentine painting and patronage, New York 1977
- Gill 2012: Gill, Meredith J.: Forgery, faith and divine hierarchy after Lorenzo Valla, in: Burke, Jill (Hg.): Rethinking the High Renaissance. The culture of the visual arts in early sixteenth-century Rome, Farnham 2012, S. 245–262
- Gill 2014: Gill, Meredith J., Angels and the order of heaven in Medieval and Renaissance Italy, Cambridge 2014
- Girke 1984: Girke, Hartmut: Der Raum in der italienischen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1984
- Gombrich 1983: Gombrich, Ernst: Ideal und Typus in der italienischen Renaissance-malerei, Opladen 1983
- Gordon 2003: Gordon, Dillian: National Gallery Catalogues. The fifteenth century Italian paintings. Vol I, London 2003
- Gordon 2011: Gordon, Dillian: National Gallery Catalogues. The Italian paintings before 1400, London 2011
- Gowing 2001: Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln 2001
- Grandi 1982: Grandi, Renzo: I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267–1348), Bologna 1982
- Grave 2015: Grave, Johannes: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015
- Grendler 1989: Grendler, Paul F.: Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning 1300–1600, Baltimore und London 1989
- Grimm 1977: Grimm, Reinhold R.: Paradisus coelestis – Paradisus terrestris. Zur Auslegung des Paradieses im Abendland bis um 1200, München 1977
- Griseri 2004: Griseri, Andreina: Pittura per una comunità rurale del 1472, in: Griseri, Andreina und Geronimo Raineri: San Fiorenzo in Bastia Mondovì. Risorse storiche e artistiche del Nord-ovest. Band 2, Villanova Monferrato 2004, S. 9–20
- Gronau 1937: Gronau, Hans Dietrich: Andrea Orcagna und Nardo di Cione. Eine stilgeschichtliche Untersuchung, Berlin 1937

- Grötecke 1997: Grötecke, Iris: Das Bild des Jüngsten Gerichts. Die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz, Worms 1997
- Guiducci 2011: Guiducci, Anna Maria: Il polittico dei Gesuati di Sano di Pietro tra maestria tecnica e eleganza dell'invenzione, in: Scalini, Mario (Hg.): Vigilanza, tutela e valorizzazione nelle province di Siena e Grosseto, Siena und Florenz 2011, S. 48–65
- Hagemann 1987: Hagemann, Ludwig: Himmel 2. Christlich, in: Khoury, Adel Theodor (Hg.): Lexikon religiöser Grundbegriffe. Judentum, Christentum, Islam, Graz u. a. 1987, S. 486–488
- Harnack 1983: Harnack, Adolf: Bruchstücke des Evangeliums und der Apokalypse des Petrus, Leipzig 1983
- Harping 1993: Harping, Patricia: The Siense painter Bartolo di Fredi, London 1993
- Haver 1997: Haver, Charlotte E.: Landschaft und Raum im Quattrocento. Überlegungen zu Raumwahrnehmung und Epochenwandel, in: Aertsen, Jan A. und Andreas Speer (Hgg.): Raum und Raumvorstellung im Mittelalter, Berlin 1997, S. 739–762
- Hecht 2003: Hecht, Christian: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003
- Heinemann 2010: Heinemann, Bettina: Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella, Stuttgart 2010
- Heinz-Mohr 1981: Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf und Köln 1981
- Henderson 1990: Henderson, John: Penitence and laity in Fifteenth-century Florence, in: Verdon, Timothy und ders. (Hgg.): Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, Syracuse 1990, S. 229–249
- Hills 1987: Hills, Paul: The light of early Italian paintings, London 1987
- Hofmann 1996: Hofmann, Franz: Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano. Ein herausragendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento, München 1996
- Holl u. a. 1968: Holl, Oskar u. a.: Engeslurz, in: Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Band I (Allgemeine Ikonographie A–Ezechiel), Freiburg im Breisgau 1968, S. 642–643
- Holländer 1970: Holländer, Hans: Himmel, in: Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Band II (Allgemeine Ikonographie, Fabelwesen bis Kynokephalen), Freiburg 1970, S. 255–267

- Holmes 1999: Holmes, Megan: Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter, New Haven und London 1999
- Holmes 2013: Holmes, Megan: The miraculous image in Renaissance Florence, New Haven 2013
- Hood 1993: Hood, William: Fra Angelico at San Marco, New Haven und London 1993
- Howard 1995: Howard, Peter Francis: Beyond the written word. Preaching and theology in the Florence of archbishop Antoninus 1327–1459, Città di Castello 1995
- Hughes Gillerman 1959: Hughes Gillerman, Dorothy: Trecento illustrations of the Divina Commedia, in: Annual Report of the Dante Society 1959 (77), S. 1–40
- Hughes 1968: Hughes, Robert: Heaven and hell in Western art, Frankfurt am Main 1968
- Imbach 2008: Imbach, Ruedi: Empyreum – scholastische Gedanken über das Paradies, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 83 (2008), S. 13–38
- Ivanov 2003: Ivanov, Vladimir: Die Ikone. Sichtbarkeit des Unsichtbaren, in: Janowski, Bernd und Nino Zchomelidse (Hgg.): Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungsfeld der Bibel, Stuttgart 2003, S. 191–203
- Jacobs 2019: Jacobs, Hanna Christine: Raumerzählung. Narration und räumliche Disposition hagiographischer Bilderzyklen des Tre- und Quattrocento, Berlin und München 2019
- Jacobsen 1908: Jacobsen, Emil: Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie, Straßburg 1908
- Jungblut 1967: Jungblut, Renate: Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Tübingen 1967
- Kalusok 1996: Kalusok, Michaela: Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance, Münster 1996
- Kanter 2005/06: Kanter, Laurence: A decade of transition (1422–32), in: Ausst. kat. Fra Angelico, New York Metropolitan Museum of Art 2005/06, S. 79–133
- Kanter 2006: Kanter, Laurence: Lorenzo Monaco and (?) Fra Angelico, in: Ausst. kat. Lorenzo Monaco. A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance, Florenz Galleria dell'Accademia 2006, S. 59–66
- Kehl 2006: Kehl, Medard: Himmel. Systematisch-theologisch, in: Kasper, Walther (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, Band 5 (Hermeneutik bis Kirchengesellschaft), Freiburg 2006, S. 117–119

- Kemp 1996: Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kendall 2008: Kendall, Calvin B.: Introduction, in: *Beda Venerabilis: On Genesis*. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Calvin B. Kendall, Liverpool 2008
- Kerr 2014: Kerr, Anna Maria: Das Danteporträt im Bargello zu Florenz. *La bellezza dell'intelletto*, Weimar 2014
- Kessler 2000: Kessler, Herbert L.: *Spiritual Seeing. Picturing God's invisibility in Medieval art*, Philadelphia 2000
- Kessler 2014: Kessler, Rainer: Der königliche Garten, in: ders. und Horst Schwebel: *Das Paradies in Bibel und bildender Kunst*, Marburg 2014, S. 17–46
- Keßler 2004: Keßler, Eckhard: Einleitung, in: Valla, Lorenzo: *Von der Lust oder Vom wahren Guten*. Hrsg. und übers. v. Peter Michael Schenkel, München 2004
- Kirschbaum 1970: Kirschbaum, Engelhardt u. a. (Hgg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band II (Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen–Kynokephalen), Rom u. a. 1970
- Klettke 2016: Klettke, Cornelia: Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zum XXXIII. Gesang von Dantes *Paradiso*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91 (2016), S. 114–138
- Kloten 1986: Kloten, Ilka: *Malerei im grossen Kirchenschisma. Die Cappella Bolognini in San Petronio zu Bologna*, Heidelberg 1986
- Kloten 2005: Kloten, Ilka: Dem Künstler auf die Hände geschaut. Giovanni da Modena in der Cappella Bolognini, in: Gaier, Martin, Bernd Nicolai und Tristan Weddigen (Hgg.): *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters*, Trier 2005, S. 359–366
- Kölmel 1997: Kölmel, Wilhelm: Roger Bacon: Körper und Bild, in: Aertsen, Jan A. und Andreas Speer (Hgg.): *Raum und Raumvorstellung im Mittelalter*, Berlin 1997
- König 2004: König, Eberhard: *Die Belles Heures des Duc de Berry. Sternstunden der Buchkunst*, Stuttgart 2004
- König 2007: König, Eberhardt: Auf der Suche nach der Farbe. Von Giusto de' Menabuoi bis Jacopo Bellini, in: ders. (Hg.): *Die großen Maler der italienischen Renaissance*. Bd. II (Der Triumph der Farbe), Potsdam 2007, S. 40–57
- Kovach 1961: Kovach, Francis J.: *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin 1961
- Kreytenberg 2000: Kreytenberg, Gert: *Andrea die Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000

- Krüger 2001: Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001
- Krüger 2018: Krüger, Klaus: Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität, Göttingen 2018
- Krüger/Nova 2000: Krüger, Klaus und Alessandro Nova: Einleitung, in: diess. (Hgg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 7–11
- Kwastek 2001: Kwastek, Katja: Camera. Gemalter und realer Raum in der italienischen Frührenaissance, Weimar 2001
- Labriola 2008: Labriola, Ada: Simone Martini e la pittura gotica a Siena, Florenz 2008
- Laclotte 1969: Laclotte, Michel: Le ›Maitre des anges rebelles‹, in: *Paragone* 20 (1969), S. 3–14
- Laclotte/Moench 2005: Laclotte, Michel und Esther Moench: *Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon*, Paris 2005
- Lanczkowski 1986: Lanczkowski, Günter: Die Inseln der Seligen und verwandte Vorstellungen, Frankfurt am Main u. a. 1986
- Land 1974: Land, Norman Earl: Michele Giambono. A catalogue raisonné, Michigan 1974
- Lang/McDannell 1990: Lang, Bernhard und Colleen McDannell: *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*, Frankfurt am Main 1990
- Lauber 2012: Lauber, Rosella: *Milano. La pinacoteca di Brera*, Udine 2012
- Lehner/Nix 2018: Lehner, Hans-Christian und Maximilian Nix: Einleitung, in: Marcus von Regensburg: *Visio Tnugdali – Vision des Tnugdali*. Engl., übs. u. komm. v. Hans-Christian Lehner und Maximilian Nix, Freiburg im Breisgau 2018
- Leist 2005: Leist, Marnie Anjenette: *The virgin and the hell. An anomalous fifteenth-century Italian mural*, Cincinnati 2005
- Lengnick 1944: Lengnick, Erika: Ein Beitrag zur Ikonographie der Marienkrönung, Marburg 1944
- Lentes 2000: Lentes, Thomas: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses, in: Krüger, Klaus und Alessandro Nova (Hgg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 21–46
- Leuschner/Hesslinger 2009: Leuschner, Eckard und Mark R. Hesslinger (Hgg.): *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit*, Petersberg 2009
- Lievore 1994: Lievore, Pietro: *Padova. Battistero della cattedrale*, Padua 1994
- Lindemann 1994: Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994



- Lindemann 2015: Lindemann, Bernd Wolfgang: Wer ist der Mönch mit dem Bart? Ein Beitrag zur Ikonographie und zur ursprünglichen Bestimmung von Filippo Lippis Anbetung im Walde, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 78/1 (2015), S. 84–93
- Lloyd 1993: Lloyd, Christopher: Italian paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection, Chicago 1993
- Lobbenmeier 1995: Lobbenmeier, Annette: Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento, Essen 1995
- Lomartire 2000: Lomartire, Saverio: L'Altomedioevo, in: Pirovano, Carlo (Hg.): La pittura italiana. Band I, Mailand 2000, S. 17–51
- Lumpe/Bietenhard 1991: Lumpe, Adolf und Hans Bietenhard: Himmel, in: Dassmann, Ernst u. a. (Hgg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Band XV (Hibernia–Hoffnung), Stuttgart 1991, S. 173–212
- Luscombe 1978: Luscombe, David: Some examples of the use made of the works of the Pseudo-Dionysius by university teachers in the later Middle Ages, in: Paquet, Jacques und Josef Ijsewijn (Hgg.): Les universités a la fin du Moyen Age, Leuven 1978, S. 228–241
- Luscombe 1988: Luscombe, David E.: Thomas Aquinas and the conceptions of hierarchy in the thirteenth century, in: Zimmermann, Albert (Hg.): Thomas von Aquin. Werk und Wirkung im Licht neuerer Forschungen, Berlin und New York 1988, S. 261–277
- Mädger 2005/06: Mädger, Susanne: Die Predella als Ort der Bilderzählung im toskanischen Altarwerk des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Ausst.kat. Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei, Berlin Gemäldegalerie 2005/06, S. 70–88
- Mahne 2007: Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007
- Mallè 1961: Mallè, Luigi: Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico, Turin 1961
- Malke 2003: Malke, Lutz S.: Zur Entwicklung der Commedia-Illustration, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 78 (2003), S. 123–152
- Malo 1933: Malo, Henri: Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Images de la vie de Jésus, Paris 1933
- Malo 1940: Malo, Henri: Les très riches heures du Duc de Berry: Le calendrier par Pol de Limbourg et Jean Colombe, Paris 1940
- Mann 2002: Mann, C. Griffith: From creation to the end of time. The nave frescoes of San Gimignano's Collegiata and the structure of civic devotion, Baltimore 2002

- Mannini/Fagioli 1997: Mannini, Maria Pia und Marco Fagioli: Filippo Lippi. Catalogo complete, Florenz 1997
- Mannini 2010/11: Mannini, Maria Pia: La visione perfetta del cosmo in forma di arazzo, in: Ausst.kat. Filippo Lippi. La natività, Mailand Museo Diocesano 2010/11, S. 21–34
- Marcelli 2005: Marcelli, Fabio: Gentile da Fabriano, Mailand 2005
- Mariani/Capasso/Tabarroni 1970: Mariani, Andrea, Ideale Capasso und Giorgio Tabarroni: Cielo, in: Bosco, Umberto und Giorgio Petrocchio (Hgg.): Enciclopedia Dantesca. Bd. I (A–Cil), Rom 1970. Elektr. Dokument [http://www.treccani.it/enciclopedia/cielo\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cielo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) (26. 07. 2019)
- Marino 1984: Marino, Eugenio: Beato Angelico. Umanesimo e teologia, Rom 1984
- Massaccesi 2014/15: Massaccesi, Fabio: Le grandi imprese di Giovanni da Modena in San Petronio, in: Ausst.kat. Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio, Bologna Museo Civico Medievale 2014/15, S. 85–110
- Matteucci Armandi 1966: Matteucci Armandi, Anna Maria: Gli affreschi di S. Caterina in Galatina, in: Napoli nobilissima 5/3 (1966), S. 182–190
- Maurach 1968: Maurach, Gregor: Coelum Empyreum. Versuch einer Begriffsgeschichte, Wiesbaden 1968
- Mayer 1953: Mayer, Anton: Die Schau des Unsichtbaren. Ein kulturgeschichtlicher Versuch, in: Phil.-Theol. Hochschule Passau (Hg.): Passauer Studien. Festschrift für Bischof Dr. Dr. Somin Konrad Landersdorfer OsB, Passau 1953, S. 187–208
- McNamer 2018: McNamer, Sarah: The debate on the origins of the *Meditationes vitae Christi*. Recent arguments and prospects for the future, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 111/1–2 (2018), S. 65–112
- Medica 2004: Medica, Massimo: Maestro dell'Avicenna Paradiso e Inferno, in: Bentini, Jadranka u. a. (Hgg.): Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. Band 1 (Dal Duecento a Francesco Francia), Venedig 2004, S. 187–190
- Meiss 1951: Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951
- Meiss 1973: Meiss, Millard: *Sts. Elijah and John the Baptist by Pietro Lorenzetti. The Baptism by Giovanni di Paolo. Three loans from the Norton Simon Foundation. First public exhibition*, Princeton 1973
- Meiss 1974a: Meiss, Millard: A new panel by Giovanni di Paolo from his altarpiece of the Baptist, in: *The Burlington Magazine* CXVI/851 (1974), S. 73–77
- Meiss 1974b: Meiss, Millard: *French painting in the time of Jean de Berry. Band III (The Limbourgs and their contemporaries)*, London 1974

- Meiss 1976: Meiss, Millard: *The painter's choice. Problems in the interpretation of Italian art*, New York u. a. 1976
- Melis 2006: Melis, Roberta: *Lorenzo Monaco, Santa Maria degli Angeli and the Camaldolese visual culture*, in: *Ausst.kat. Lorenzo Monaco. A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance*, Florenz Galleria dell'Accademia 2006, S. 33–37
- Mellone 1970: Mellone, Attilio: *Empireo*, in: *Bosco, Umberto und Giorgio Petrocchi (Hgg.): Enciclopedia Dantesca. Bd. II (Cim–Fo)*, Rom 1970. Elektronisches Dokument. [http://www.treccani.it/enciclopedia/empireo\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/empireo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) (26.07.2019)
- Micheletti 1976: Micheletti, Emma: *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Mailand 1976
- Miehe 1974: Miehe, Renate: *Hieronymus*, in: *Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Band VI (Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia)*, Freiburg im Breisgau 1974, S. 519–529
- Minardi 2017: Minardi, Mauro: *Paolo Uccello*, Mailand 2017
- Möbius 1995: Möbius, Friedrich (Hg.): *Der Himmel über der Erde. Kosmossymbolik in mittelalterlicher Kunst*, Leipzig 1995
- Mochi Onori 2006: Mochi Onori, Lorenza: *Le ragioni di una mostra: Gentile fra Gotico e Rinascimento*, in: *Ausst.kat. Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Fabriano Spedale di Santa Maria del Buon Gesù 2006, S. 15–18
- Monaco/Massaccesi 2012/13: Monaco, Gianluca del und Fabio Massaccesi: *Forme della devozione a Bologna tra XIV e XV secolo*, in: *Ausst.kat. Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, Bologna Museo Civico Medievale 2012/13, S. 14–35
- Moschetti 1904: Moschetti, Andrea: *Il »Paradiso« del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, in: *L'arte* 7 (1904), S. 394–387
- Muir-Wright 2006: Muir-Wright, Rosemary: *Sacred distance. Representing the Virgin*, Manchester und New York 2006
- Müller von der Haegen 1998: Müller von der Haegen, Anne: *Giotto di Bondone. Um 1267–1337*, Köln 1998
- Münchberg 2005: Münchberg, Katharina: *Dante. Die Möglichkeit der Kunst*, Heidelberg 2005
- Munk 2013: Munk, Ana: *Visions of beatitude in Santa Maria Novella's Paradise. The ultimate goal of human endeavor in monastic tradition and Dominican thought*, in: *Ikon* 6 (2013), S. 183–198
- Muraro 1969: Muraro, Michelangelo: *Paolo da Venezia*, Mailand 1969
- Murat 2016: Murat, Zuleika: *Guariento. Pittore di corte, mastro del naturale*, Mailand 2016

- Nesselrath 2018: Nesselrath, Arnold: *Affreschi italiani. Da Giotto a Tiepolo*, Mailand 2018
- Neumeister 2000: Neumeister, Sebastian: *Poetischer Glanz. Licht und Lichtvergleiche im Paradiso*, in: *Ausst.kat. Dantes Göttliche Kömodie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin/Schack Galerie Bayerische Staatsgemäldesammlung München 2000, S. 63–79,
- Newbigin 1990: Newbigin, Nerida: *Word made flesh. The rappresentazioni of mysteries and miracles in Fifteenth-century Florence*, in: Verdon, Timothy und John Henderson (Hgg.): *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, Syracuse 1990, S. 361–375
- Norman 1995: Norman, Diana: *The case of Beata Simona: iconography, hagiography and misogyny in three paintings by Taddeo di Bartolo*, in: *Art history* 18/2 (1995), S. 154–185
- Norman 1999: Norman, Diana: *Siena and the virgin. Art and politics in a late Medieval city state*, New Haven und London 1999
- Nygen 2006: Nygen, Barnaby Robert: *Una cosa che non è. Perspective and humor in the paintings of Filippo Lippi*, in: *Oxford Art Journal* 29/3 (2006), S. 319–339
- Offner 1947: Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting. Band III, V (The fourteenth century)*, New York 1947
- Os 1969: Os, Henk van: *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450*, s'Gravenhage 1969
- Os 1990: Os, Henk van: *Sienese altarpieces. 1215–1460. Form, content, function. Band II (1344–1460)*, Groningen 1990
- Padoa Rizzo 1972: Padoa Rizzo, Anna: *Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*, Florenz 1972,
- Palgen 1940: Palgen, Rudolf: *Dantes Sternglaube. Beiträge zur Erklärung des Paradiso*, Heidelberg 1940
- Pallucchini 1962: Pallucchini, Rodolfo: *I Vivarini. Antonio, Bartolomeo, Alvise*, Venedig 1962
- Pallucchini 1964: Pallucchini, Rodolfo: *La pittura veneziana del Trecento*, Venedig und Rom 1964
- Pallucchini 1966: Pallucchini, Rodolfo: *Paolo Veneziano e il suo tempo*, Mailand 1966
- Panofsky 1924/25: Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als symbolische Form*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924–25), S. 258–330
- Panofsky 2001: Panofsky, Erwin: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen Bd. I. Hrsg. und übers. Von Jochen Sander und Stephan Kemperdick*, Köln 2001

- Pedrocco 2003: Pedrocco, Filippo: Paolo Veneziano, Mailand 2003
- Perrig 1986: Perrig, Alexander: Masaccios »Trinità« und der Sinn der Zentralperspektive, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1986 (21), S. 11–44
- Petrucci 2009: Petrucci, Francesca: Su Filippo Lippi intorno al 1440, in: *Arte cristiana* 97/855 (2009), S. 409–416
- Picasso 2013: Picasso, Giorgio: Introduzione, in: Bartolomei Romagnoli, Alessandra (Hg.): *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna*, Florenz 2013, S. XV–XXIII
- Pini 2011: Pini, Raffaella: *Le giustizie dipint. La raffigurazione della giustizia nella Bologna rinascimentale*, Bologna 2011
- Pini 1997: Pini, Serena: *Il Museo Diocesano di Arezzo*, Montepulciano 1997
- Pirovano 2000: Pirovano, Carlo: *La pittura italiana. Band I*, Mailand 2000
- Pitts 1982: Pitts, Francis Lee: *Nardo di Cione and the Strozzi chapel frescoes. Iconographic problems in the Mid-Trecento Florentine painting*, Berkeley 1982
- Pochat 1990: Pochat, Götz: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990
- Poeschke 2003: Poeschke, Joachim: *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003
- Poeschke 2009: Poeschke, Joachim: *Mosaike in Italien 300–1300*, München 2009
- Poletti 1996: Poletti, Ugo: *Santa Maria Maggiore e Roma*, Rom 1996
- Polzer 1981: Polzer, Joseph: *The »Master of the Rebel Angels« reconsidered*, in: *The Art Bulletin*, 63 (1981), S. 563–584
- Ponchia 2015: Ponchia, Chiara: *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padua 2015
- Pope-Hennessy 1947: Pope-Hennessy, John: *Quattrocento Malerei in Siena*, London 1947
- Pope-Hennessy 1974: Pope-Hennessy, John: *Fra Angelico*, London 1974
- Pope-Hennessy 1987: Pope-Hennessy, John: *The Robert Lehman Collection. Bd. I (Italian paintings)*, New York 1987
- Pope-Hennessy 1993: Pope-Hennessy, John: *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, London 1993
- Popp 2015: Popp, Christine: *Die Wolken des Himmels. Motivgeschichtliche und funktionale Aspekte einer antiken Bildfigur*, Wien 2015
- Preisinger 2008: Preisinger, Raphaële: *Das Bild als Schwelle zum Jenseits. Zu Pacino da Bonaguidas Lignum vitae in der Accademia von Florenz*, in: *Hinterwaldner, Inge u. a. (Hgg.): Topologien der Bilder*, München 2008, S. 267–284

- Preisinger 2014: Preisinger, Raphaële: *Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter*, Paderborn 2014
- Presta 1984: Presta, Teodoro: *La basilica orsiniana Santa Caterina in Galatina*, Genua 1984
- Previtali 1967: Previtali, Giovanni: *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1967
- Putignani 1968: Putignani, Adiuto: *Il tempio di S. Catrina in Galatina*, Galatina 1968
- Ragionieri 2000: Ragionieri, Giovanna: *Il Trecento*, in: Pirovano, Carlo (Hg.): *La pittura italiana. Band I*, Mailand 2000, S. 163–286
- Raineri 2004: Raineri, Geronimo: *L'iconografia in San Fiorenzo*, in: Griseri, Andreina und Geronimo Raineri: *San Fiorenzo in Bastia Mondovì. Risorse storiche e artistiche del Nord-ovest. Band 2*, Villanova Monferrato 2004, S. 31–44
- Reed 2016: Reed, Annette Yoshiko: *Enoch, Eden and the beginning of Jewish cosmography*, in: Scafi, Alessandro (Hg.): *The cosmography of Paradise. The other world from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, London 2016, S. 67–94
- Reudenbach 1997: Reudenbach, Bruno: *Heilsräume. Die künstlerische Vergegenwärtigung des Jenseits im Mittelalter*, in: Aertsen, Jan A. und Andreas Speer (Hgg.): *Raum und Raumvorstellung im Mittelalter*, Berlin 1997, S. 628–640
- Rice Jr. 1985: Rice Jr., Eugene: *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore 1985
- Richa 1989: Richa, Guisepppe: *Notizie storiche delle chiese Fiorentine. Bd. 9 (Del quartiere di S. Spirito)*, Rom 1989
- Richards 2000: Richards, John: *Altichiero. An artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000
- Riegl 1901: Riegl, Alois: *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901
- Roberts 1993: Roberts, Perri Lee: *Masolino da Panicale*, Oxford 1993
- Roettgen, Steffi: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I (Anfänge und Entfaltung 1400–1479)*, München 1996
- Rohlf-von Wittich 1955: Rohlf-von Wittich, Anna: *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1955 (18/2), S. 109–135
- Romano 2013: Romano, Serena: *Voli d'angeli da Avignone a Subiaco*, in: De Giorgio, Manuela (Hg.): *Synergies in visual culture. Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, Paderborn 2013, S. 421–430
- Rossi 2012: Rossi, Sergio: *I pittori Fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe. Da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello*, Todi 2012

- Ruda 1982: Ruda, Jeffrey: Filippo Lippi studies. Naturalism, Style and iconography in early Renaissance art, New York and London 1982
- Ruda 1984: Ruda, Jeffrey: Style and patronage in the 1440s. Two altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28/3 (1984), S. 363–384
- Ruda 1993: Ruda, Jeffrey: Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue, London 1993
- Rüegg 1945: Rüegg, August: Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die literarischen Voraussetzungen der ›Divina Commedia‹. Ein quellenkritischer Kommentar. Band 1, Einsiedeln 1945
- Russo 1989: Russo, Daniel: Humanist und Christ. Der Traum des Hieronymus in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Paravicini Bagliani, Agostino und Giorgio Stabile (Hgg.): *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart und Zürich 1989, S. 137–148
- Sallay 2006: Sallay, Dóra: Altare Placidi, in: *Ausst.kat. Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, Siena Santa Maria della Scala Palazzo Squarcialupi 2006
- Sander 2006: Sander, Jochen: »Marien- und Christusbilder«, in: *Ausst.kat. Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, Frankfurt am Main Städel Museum 2006, S. 177–211
- Sbrilli 2021: Sbrilli, Irene: Fresken vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Bagno a Ripoli 2012, S. 110
- Scafi 2006: Scafi, Alessandro: *Mapping paradise. A history of heaven on earth*, London 2006
- Scafi 2016: Scafi, Alessandro (Hg.): *The cosmography of Paradise. The other world from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, London 2016
- Schiller 1966: Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst. Band 1 (Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung Wirken und Wunder Christi)*, Gütersloh 1966
- Schiller 1983: Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2 (Die Passion Christi)*, Gütersloh 1983
- Schiller 1980: Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4.2 (Maria)*, Gütersloh 1980
- Schmidt 2008: Schmidt, Victor Michael: *Tabernacoli fiorentini del Trecento*, in: Pasut, Francesca und Johannes Tripps (Hgg.): *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Florenz und Mailand 2008, S. 111–126
- Schmitt 2006: Schmitt, Armin: *Himmel. Biblisch-theologisch*, in: Kasper, Walter (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche, Band 5 (Hermeneutik bis Kirchengesellschaft)*, Freiburg 2006

- Schulz 2016: Schulz, Vera-Simone: Bild, Ding, Material. Nimben und Goldgründe in italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 79/4 (2016), S. 508–541
- Schwarz 1997: Schwarz, Michael Viktor: Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz. Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte, Köln u. a. 1997
- Schwarz 2008: Schwarz, Michael Viktor: Giottus pictor, Band 2 (Giottos Werke), Wien u. a. 2008
- Sgarbi 2006: Sgarbi, Marco: Voluptas, in: Enciclopedia Filosofica Bd. 12, 2006. Elektronisches Dokument. [https://www.academia.edu/3003187/ENCICLOPEDIA\\_FILOSOFICA\\_Voluptas](https://www.academia.edu/3003187/ENCICLOPEDIA_FILOSOFICA_Voluptas) (19.07.2019)
- Silver 2018a: Silver, Nathaniel: Paradise, in: Ausst.kat. Fra Angelico. Heaven on earth, Boston Isabella Stewart Gardner Museum 2018, S. 180–186
- Silver 2018b: Silver, Nathaniel: The Dormition and the Assumption, in: Ausst.kat. Fra Angelico. Heaven on earth, Boston Isabella Stewart Gardner Museum 2018, S. 164–173
- Simek 2016: Simek, Rudolf: Paradise in Western Medieval tradition, in: Scafi, Alessandro: The cosmography of Paradise. The other world from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe, London 2016, S. 201–210
- Sirén 1905: Sirén, Osvald: Don Lorenzo Monaco, Strassburg 1905
- Sliwka 2015: Sliwka, Jennifer: Visions of paradise. Botticini's Palmieri altarpiece, London 2015
- Solberg 2009: Solberg, Gail: Taddeo di Bartolo, in: Bagnoli, Alessandro (Hg): La Collegiata di San Gimignano. Band 1 (L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri, Sinea 2009, S. 469–475
- Specchia 2011: Specchia, Domenica: Tu sei bellezza. Basilica di Santa Caterina d'Alessandria, Galatina 2011
- Spike 1997: Spike, John T.: Fra Angelico, München 1997
- Spilling 1975: Spilling, Herrad: Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, München 1975
- Steinhardt-Hirsch 2014: Steinhardt-Hirsch, Claudia: Tra iconologia e teologia cassinese. La luce divina nella Notte del Correggio, in: Artibus et historiae 35/69 (2014), S. 163–171
- Steinhoff 2006: Steinhoff, Judith B.: Sieneese Painting after the Black Death. Artistic pluralism, politics and the new art market, Cambridge u. a. 2006
- Stoichita 1997: Stoichita, Victor I.: A short history of the shadow, London 1997
- Stolte 1998: Stolte, Almut: Frühe Miniaturen zu Dantes »Divina Commedia«. Der Codex Egerton 943 der British Library, Münster 1998
- Strehlke 1998: Strehlke, Carl Brandon: Angelico, Mailand 1998



- Strehlke 2005: Strehlke, Carl Brandon und Mark Tucker: The Santa Maria Maggiore Altarpiece, in: Strehlke, Carl Brandon und Cecilia Frosinini (Hgg.): The panel paintings of Masolino and Masaccio. The role of technique, Mailand 2005, S. 111–130
- Strehlke 2019a: Strehlke, Carl Brandon: Paolo Uccello Annunciation, in: Ausst. kat. Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance, Madrid Museo Nacional del Prado 2019
- Strehlke 2019b: Strehlke, Carl Brandon: San Domenico High Altarpiece, in: Ausst.kat. Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance, Madrid Museo Nacional del Prado 2019, S. 116–129
- Swango Emerson/Feiss 2000: Swango Emerson, Jan und Hugh Feiss (Hgg.): Imagining heaven in the Middle Ages. A book of essays, New York 2000
- Syre 2007: Syre, Cornelia: Alte Pinakothek. Italienische Malerei, Ostfildern 2007
- Syson 2007/08: Syson, Luke: The Placidi altarpiece, in: Ausst.kat. Renaissance Siena. Art for a city, London National Gallery 2007/08, S. 163–173
- Themelly 2010: Themelly, Alessandra: Ricerche sulla raffigurazione dell'Empireo. Arte, teologia e politica negli anni delle crisi conciliari, Rom 2010
- Thomas 1972: Thomas, Michael: Zum religionsgeschichtlichen Standort der »Meditationes vitae Christi«, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 24/3 (1972), S. 209–226
- Thomas 1987: Thomas, Hans Michael: La missione di Gabriel nell'Affresco di Giotto alla Cappella degli Scrovegni a Padova, in: Bullettino del Museo Civico di Padova 76 (1987), S. 99–111
- Thomas 1989: Thomas, Hans Michael: Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung. Die Gefährtenbewegung des hl. Franziskus, Ubertino da Casale, Der »Lebensbaum«, Giottos Fresken der Arenakapella in Padua, Die Meditaiones vitae Chrisiti. Heilsspiegel und Armenbibel, Wiesbaden 1989
- Thürlemann 2004: Thürlemann, Felix: Die Miniatur und ihr Jenseits. Zu den Formaterweiterungen in den Très Riches Heures der Brüder Limburg, in: Ganz, David und Thomas Lentz (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004, S. 240–259
- Toledano 1987: Toledano, Ralph: Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore, Mailand 1987
- Traldi 1980: Traldi, Rossana: Gli affreschi di Bartolo di Fredi a Volterra e un raro combattimento apocalittico, in: Prospettiva 22 (1980), S. 67–72
- Traska 1994: Traska, Georg: Die Fresken des Fra Filippo Lippi im Dom von Spoleto, Wien 1994

- Trimpi 1983: Trimpi, Erica: Iohannem Baptistam Hieronymo aequalem et non maiorem. A predella for Matteo di Giovanni's Placidi altar-piece, in: *The Burlington Magazine*, 125/965 (1983), S. 457–467
- Tripps 2000: Tripps, Johannes: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 2000
- Trübner 1925: Trübner, Jörg: Die stilistische Entwicklung der Tafelbilder des Sano di Pietro, Straßburg 1925
- Tyrell 2002: Tyrell, Hartmann: Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt, in: Schreiner, Klaus (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 41–93
- Venturini 1994: Venturini, Lisa: Francesco Botticini, Florenz 1994
- Verdier 1980: Verdier, Philippe: Le couronnement de la vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique, Montréal 1980
- Volkman 1897: Volkman, Ludwig: *Ikonografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897
- Vorgrimmler 2008: Vorgrimmler, Herbert: *Geschichte des Paradieses und des Himmels. Mit einem Exkurs über Utopie*, München 2008
- Vossler 1921: Vossler, Karl: Zur Beurteilung von Dantes Paradiso, in: Bertalot, Ludwig und Giulio Bertoni (Hgg.): *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki*, München 1921, S. 269–281
- Weller 1943: Weller, Allen Stuart: *Francesco di Giorgio. 1439–1501*, Chicago 1943
- Wenderholm 2005/06: Wenderholm, Iris: Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrundes, in: *Ausst.kat. Geschichten auf Gold. Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei*, Berlin Gemäldegalerie 2005/06, S. 100–113
- Wenderholm 2014: Wenderholm, Iris: Himmel und Goldgrund. Konkurrierende Systeme in der Malerei um 1500, in: Gastel, Joris von u. a. (Hgg.): *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, S. 119–139
- Weppelmann 2003: Weppelmann, Stefan: *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florenz 2003
- Westerkamp 2006: Westerkamp, Dirk: *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München 2006,
- Wetzel 2008: Wetzel, Hermann H.: Wie über das Paradies reden?, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch 83 (2008)*, S. 115–136
- Wilczynski 1956: Wilczynski, Beatrice: Matteo di Giovanni. Two episodes from the life of Saint Jerome, in: *The Art Institute of Chicago Quarterly 50/4 (1956)*, S. 74–76

- Wilkins 1985: Wilkins, David G.: Maso di Banco. A Florentine artist of the early Trecento, New York und London 1985
- Wirth 1960: Wirth, Karl: Engelsturz, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, BD. V (erschienen 1960). Elektronisches Dokument. <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93201> (31. 10. 2018)
- Wolf 2018: Wolf, Fabian: Die Weihnachtsvision der Birgitta von Schweden. Bildkunst und Imagination im Wechselspiel, Regensburg 2018
- Wolf 1984: Wolf, Norbert: Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, Passau 1984
- Wolfzettel 2008: Wolfzettel, Friedrich: Bilder des Irdischen Paradieses im (französischen) Mittelalter und bei Dante, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 83 (2008), S. 63–92
- Wood 1996: Wood, Jeryldene M.: Women, art and spirituality. The poor Clares of the early modern Italy, Cambridge 1996
- Wright 2000: Wright, J. Edward: The early history of heaven, New York und Oxford 2000
- Wundram 1970: Wundram, Manfred: Frührenaissance. Baden-Baden 1970
- Zampetti 1992: Zampetti, Pietro und Giampiero Donnini: Gentile e i pittori di Fabriano, Fabriano 1992
- Zeri 1957: Zeri, Federico: Due appunti su Giotto, in: Paragone 1957 (VIII), S. 75–87
- Zimdars 1988: Zimdars, Dagmar: Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina/Apulien, München 1988



# ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Nardo di Cione, Paradies, Florenz, Santa Maria Novella (Cappella Strozzi di Mantova), zit. nach Poeschke 2003, S. 346
- Abb. 2 Sano di Pietro, Traum des Hieronymus, Paris Musée du Louvre, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Hervé Lewandowski
- Abb. 3 Fra Angelico, Marienkrönung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi Gabinetto Fotografico
- Abb. 4 Fra Angelico, Marienkrönung, Paris Musée du Louvre, © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier
- Abb. 5 Maestro degli Antifonari di Padova (?), Illustration zur Commedia aus dem Codex Egerton 943 f. 186r, London British Library, © London British Library
- Abb. 6 Giovanni di Paolo, Illustration zur Commedia aus dem Codex Yates Thompson 36 f. 185r, London British Library, zit. nach Pope-Hennessy 1993, S. 171
- Abb. 7 Nachbildung eines Festspielaufbaus, zit. nach Buccheri 2014, S. 36
- Abb. 8 Mandorla für Brunelleschis »Verkündigung« in S. Felice in Piazza aus Ms. B. R. 228 f. 115r, Florenz Biblioteca Nazionale, zit. nach Pochat 1999, S. 87
- Abb. 9 Paolo Uccello, Verkündigung, Oxford Ashmolean Museum, © Oxford Ashmolean Museum
- Abb. 10 Triumph Mariens Rom Santa Maria in Trastevere, zit. nach Poeschke 2009, S. 34
- Abb. 11 Jacopo Torriti, Marienkrönung, Rom Santa Maria Maggiore, zit. nach Poeschke 2003, S. 23

- Abb. 12 Giotto di Bondone, Marienkrönung, Florenz, Santa Croce (Cappella Baroncelli), © Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
- Abb. 13 Giotto di Bondone, Gottvater umgeben von Engeln, San Diego, Museum of Art, zit. nach Gardner 2005/06, S. 14
- Abb. 14 Bernardo Daddi, Marienkrönung, Berlin, Gemäldegalerie © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders
- Abb. 15 Bernardo Daddi, Marienkrönung, Altenburg, Lindenau-Museum © Lindenau-Museum Altenburg/Bernd Sinterhaupt
- Abb. 16 Maso di Banco, Marienkrönung, Budapest, Szépművészeti Múzeum, © Szépművészeti Múzeum/Museum of Fine Arts, 2021
- Abb. 17 Maso di Banco, Marienkrönung, Florenz, Museo dell'Opera di Santa Croce, © Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
- Abb. 18 Barnaba da Modena, Marienkrönung, London, National Gallery, zit. nach Poleggi 1998
- Abb. 19 Niccolò di Buonaccorso, Marienkrönung, New York, Metropolitan Museum of Art, CC0 Metropolitan Museum of Art New York
- Abb. 20 Guariento, Marienkrönung, Venedig, Palazzo Ducale (Sala del Maggiore Consiglio), zit. nach Poeschke 2003, S. 406
- Abb. 21 Maestro di Ceneda, Marienkrönung, Venedig, Gallerie dell'Accademie, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«
- Abb. 22 Altichiero, Marienkrönung, Padua, Oratorio di San Giorgio, zit. nach Mellini 1965, Abb. 188
- Abb. 23 Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna, Marienkrönung, Venedig, San Pantaleone Martire, zit. nach Ausst.kat. Padua 2011, S. 220
- Abb. 24 Michele Giambono, Marienkrönung, Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«
- Abb. 25 Lorenzo Monaco, Marienkrönung, London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Florenz 2006, S. 167
- Abb. 26 Filippo Lippi, Marienkrönung, Rom, Pinacoteca Vaticana, © Governatorato SCV – Direzione dei Musei
- Abb. 27 Fra Angelico, Annalena-Madonna, Florenz, Museo di San Marco, zit. nach Pope-Hennessy 1974, Abb. 96
- Abb. 28 Filippo Lippi, Marienkrönung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi

- Abb. 29 Filippo Lippi, Madonna mit Kind, New York, Metropolitan Museum of Art, CC0 Metropolitan Museum of Art New York
- Abb. 30 Giotto di Bondone, Jüngstes Gericht (Detail Eingerollter Himmel), Padua, Cappella degli Scrovegni, zit. nach Basile, S. 278 f.
- Abb. 31 Paolo Veneziano, Santa-Chiara-Polyptychon, Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«
- Abb. 32 Paolo Veneziano, Santa-Chiara-Polyptychon (Detail Marienkrönung), Venedig, Gallerie dell'Accademia, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, »Ministero della Cultura«
- Abb. 33 Paolo Veneziano(?), Marienkrönung, Washington, National Gallery, zit. nach Muraro 1969, Abb. 1
- Abb. 34 Maestro d'Elsino, Polyptychon der Marienkrönung (Detail), Fermo, Pinacoteca Comunale, zit. nach Auss.kat. Rimini 2002, S. 217
- Abb. 35 Simone del Filippo, Marienkrönung, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 36 Simone del Filippo, Pietà, Bologna, Museo Davia Bargellini, zit. nach Ausst.kat. Bologna 2012/13, S. 43
- Abb. 37 Simone del Filippo, Marienkrönung, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 38 Simone del Filippo, Triumph Mariens, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 39 Lorenzo Monaco, Marienkrönung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi
- Abb. 40 Gentile da Fabriano, Valleromita-Polyptychon, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera, Milano
- Abb. 41 Giovanni da Bologna, Madonna mit Kind (Detail), Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera, Milano
- Abb. 42 Guariento d'Arpo, Marienkrönung, Pasadena, Norton Simon Museum, © Norton Simon Art Foundation
- Abb. 43 Gentile da Fabriano, Valleromita-Polyptychon (Detail aus Marienkrönung), Mailand, Pinacoteca di Brera, zit. nach De Marchi 2006, S. 82
- Abb. 44 Brüder Limburg, Monatsblatt Januar aus den Très riches heures de Duc de Berry, Chantilly Musée Condé, zit. nach Malo 1940, Abb. 1

- Abb. 45 Gentile da Fabriano, Polyptychon der Fürbitte, Florenz, San Niccolò Ultrano, zit. nach Ausst.kat. Fabriano 2006, S. 264
- Abb. 46 Antonio del Massaro, Vision der Francesca Romana, New York, Metropolitan Museum of Art, CC0 Metropolitan Museum of Art New York
- Abb. 47 Filippo Lippi, Marienkrönung, Spoleto, Santa Maria Assunta, zit. nach Roettgen 1996, Abb. 235
- Abb. 48 Filippo Lippi, Marienkrönung (Detail), Spoleto, Santa Maria Assunta, zit. nach Nesselrath 2018, S. 187
- Abb. 49 Fra Angelico, Marienkrönung, Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin
- Abb. 50 Fra Angelico, Marienkrönung, Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin
- Abb. 51 Fra Angelico, Marienkrönung, Cleveland Museum of Art, CC0 The Cleveland Museum of Art
- Abb. 52 Fra Angelico, Himmelfahrt Mariens (Detail), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, zit. nach Ausst.kat. Boston 2018, S. 165
- Abb. 53 Giotto di Bondone (Werkstatt), Paradies, Florenz, Museo di Bargello Cappella della Maddalena, zit. nach Bandini 2005, S. 142
- Abb. 54 unbekannt, Illustration zur Commedia aus It. IX 276 f.75v, Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, zit. nach Ponchia 2015, Abb XV
- Abb. 55 Taddeo di Bartolo, Paradies, San Gimignano Collegiata, © Ufficio Beni Culturali della Diocesi – Collegiata San Gimignano
- Abb. 56 Vecchietta, Paradies, Siena, Battistero di San Giovanni, zit. nach Bollati 2009, S. 72
- Abb. 57 Giovanni da Modena, Himmel und Hölle, Bologna, San Petronio (Cappella Bolognini), zit. nach Sbrilli 2012, S. 110
- Abb. 58 Bottega di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, Grabmal des Bonandrea de' Bonandrei, Bologna, Pinacoteca Nazionale, zit. nach Grandi 1982, S. 270
- Abb. 59 Francesco, Madonna mit Kind (Detail Predella), Florenz, Galleria dell'Accademia, zit. nach Boskovits/Parenti 2010, S. 181
- Abb. 60 Giovanni da Modena, Himmel und Hölle (Detail Marienkrönung), Bologna, San Petronio (Cappella Bolognini), zit. nach Degli Esposito 2017, S. 69
- Abb. 61 Giovanni di Niccolò Bellini, Himmel und Hölle, Bologna, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Bologna – su concessione del Ministero della Cultura



- Abb. 62 unbekannt, Paradies, Bastia Mondovì, San Fiorenzo, zit. nach Griseri/Raineri 2004, S. 66
- Abb. 63 Stefano de Zevio, Paradiesgärtlein, Verona, Museo di Castelvecchio, zit. nach König 2007, S. 47
- Abb. 64 Fra Angelico, Christus am himmlischen Hof (Mitteltafel), London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Madrid 2018, S. 121
- Abb. 65 Fra Angelico, Christus am himmlischen Hof (innere Seitentafeln), London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Madrid 2018, S. 120 f.
- Abb. 66 Fra Angelico, Christus am himmlischen Hof (äußere Seitentafeln), London, National Gallery, zit. nach Ausst.kat. Madrid 2018, S. 124 f.
- Abb. 67 Maestro degli Effigi, Maria und Christus mit Dominikanerheiligen, Florenz, Santa Maria Novella, zit. nach Gordon 2010, S. 18
- Abb. 68 Pacino di Bonaguida, Lignum vitae, Florenz, Galleria dell'Accademia, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi
- Abb. 69 Giusto de' Menabuoi, Paradies, Padua, Battistero di San Giovanni, zit. nach Poeschke 2003, S. 411
- Abb. 70 Giusto de' Menabuoi, Himmlisches Jerusalem, Padua, Battistero di San Giovanni, zit. nach Lievore 1994, S. 57
- Abb. 71 unbekannt, Himmlisches Jerusalem, Rom, Santa Maria Maggiore, zit. nach Pirovano 2000, S. 19
- Abb. 72 unbekannt, Christus und Propheten, Venedig, San Marco, zit. nach Poeschke 2009, Abb. 154
- Abb. 73 unbekannt, Christus umgeben von Engelshierarchien, Subiaco, Santa Scolastica (Cappella degli Angeli), zit. nach Themelly 2010, S. 56
- Abb. 74 Giusto de' Menabuoi, Schöpfung, Padua, Battistero di San Giovanni, zit. nach Poeschke 2003, S. 410
- Abb. 75 Maestro di Riófredo, Christus umgeben von Engelshierarchien, Riófredo, Santissima Annunziata, zit. nach Themelly 2010, S. 8
- Abb. 76 unbekannt, Himmelfahrt Christi, Venedig, San Marco, zit. nach Poeschke 2009, Abb. 158
- Abb. 77 Lippo Vanni, Verkündigung, Siena, San Leonardo al Lago, zit. nach Chelazza Dini, S. 191
- Abb. 78 Lippo Vanni, Verkündigung (Detail Gewölbe), Siena, San Leonardo al Lago, zit. nach Chelazza Dini, S. 191
- Abb. 79 Nachfolge Ottaviano Nelli, Engelshierarchien, Galatina, Santa Caterina, zit. nach Specchia 2011
- Abb. 80 Guariento d'Arpo, Erzengel, Padua, Museo Civico, zit. nach Grossato 1957, S. 80

- Abb. 81 Guariento d'Arpo, Engel (Throne?), Padua, Museo Civico, zit. nach Grossato 1957, S. 87
- Abb. 82 unbekannt, Engelshierarchien, Florenz, Battistero di San Giovanni, © Archiv der Verfasserin
- Abb. 83 Maestro degli Angeli Ribelli, Engelsturz, Paris, Musée du Louvre, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Franck Raux
- Abb. 84 Lippo Memmi, Himmelfahrt Mariens, München, Alte Pinakothek, CC BY-SA 4.0 Alte Pinakothek München
- Abb. 85 unbekannt, Engelsturz/Kampf mit dem Drachen, Pomposa, Santa Maria Assunta, zit. nach Castaldi 2016, S. 73
- Abb. 86 unbekannt, Engelsturz, Subiaco, Santa Scolastica Cappella degli Angeli, zit. nach Themelly 2010, S. 84
- Abb. 87 Bartolo di Fredi, Engelsturz, Volterra, Santa Maria Assunta, zit. nach Castaldi 2016, S. 74
- Abb. 88 Spinello Aretino, Inkarnation des Wortes, Arezzo, San Francesco (Cappella Guascini), zit. nach Weppelmann 2003, S. 18
- Abb. 89 Spinello Aretino, Engelsturz, Arezzo, San Francesco (Cappella Guascini), zit. nach Weppelmann 2003, S. 19
- Abb. 90 Pacino di Bonaguida, Engelsturz/Kampf mit dem Drachen aus dem Laudario della Compagnia di Sant'Agnese, London, British Library, © British Library London
- Abb. 91 Brüder Limburg, Engelsturz aus den Très riches heures de Duc de Berry, Chantilly Musée Condé, zit. nach Malo 1933, Abb. 2
- Abb. 92 Jan van Eyck, Weltgericht, New York, Metropolitan Museum of Art, CC0 New York Metropolitan Museum of Art
- Abb. 93 Paolo Veneziano, Himmelfahrt Mariens, Vicenza, Museo Civico, zit. nach Muraro 1969, S. 25
- Abb. 94 Fra Angelico, Himmelfahrt Mariens, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, zit. nach Ausst.kat. Boston 2018, S. 165
- Abb. 95 unbekannt, Himmelfahrt Mariens, Berlin Gemäldegalerie, © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders
- Abb. 96 Masolino da Panicale, Schneewunder, Neapel, Museo di Capodimonte, zit. nach Roettgen 1996, S. 124
- Abb. 97 unbekannt, Darstellung des Ratsschlusses aus Cod.Vat.Gr.1162 f.113v, Rom Biblioteca Apostolica, zit. nach Schiller 1966, S. 241
- Abb. 98 Giotto di Bondone, Aussendung Gabriels, Padua, Cappella degli Scrovegni, zit. nach Poeschke 2003, S. 185
- Abb. 99 Spinello Aretino, Verkündigung, Arezzo San Francesco, zit. nach Weppelmann 2003, S. 15

- Abb. 100 Andrea di Nerio, Verkündigung, Arezzo, Museo Diocesano, zit. nach Pini 1997, S. 22
- Abb. 101 Giotto di Bondone, Pfingstwunder, Padua, Cappella degli Scrovegni, zit. nach Basile 1993, S. 199
- Abb. 102 Sano di Pietro, Himmelfahrt Mariens, Altenburg, Lindenau-Museum, © Lindenau-Museum Altenburg/Bernd Sinterhaupt
- Abb. 103 Maestro del dittico del Poldi Pezzoli, Geißelung Christi, Mailand Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera Milano
- Abb. 104 Matteo di Giovanni, Traum des Hieronymus, Chicago Art Institute, zit. nach Lloyd 1993, S. 153
- Abb. 105 Duccio di Buoninsegna, Geißelung Christi, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, zit. nach Bellosi 1998, S. 202
- Abb. 106 Francesco d'Antonio, Traum des Hieronymus, Avignon, Musée du Petit Palais, © bpk/Paris Musées, Dist. RMN-Grand Palais
- Abb. 107 Zanobi Strozzi, Traum des Hieronymus, Avignon, Musée du Petit Palais, © bpk/Paris Musées, Dist. RMN-Grand Palais
- Abb. 108 Brüder Limburg, Traum des Hieronymus aus den Très riches heures de Duc de Berry f. 183v, Chatilly, Musée Condé, zit. nach König 2004, S. 121
- Abb. 109 Maestro die Gesuati, Traum des Hieronymus, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera, Milano
- Abb. 110 unbekannt, Jüngstes Gericht, Istanbul Chora-Kirche, zit. nach Cimok 1990, S. 46
- Abb. 111 Nachfolge Ottaviano Nelli, Apokalyptische Szenen (Detail Eingerollter Himmel), Galatina, Santa Caterina, zit. nach Specchia 2011
- Abb. 112 Giovanni di Paolo, Taufe Christi, Pasadena, Norton Simon Museum, © The Norton Simon Foundation
- Abb. 113 Masolino da Panicale, Taufe Christi, Castiglione Olona, Collegiata, zit. nach Roettgen 1996, Abb. 77
- Abb. 114 Benozzo Gozzoli, Martyrium des heiligen Sebastian, San Gimignano, Collegiata, zit. nach Cole-Ahl 1996, Abb. 179
- Abb. 115 Benozzo Gozzoli, Apotheose des heiligen Sebastian, San Gimignano, Sant'Agostino, zit. nach Cole-Ahl 1996, Abb. 180
- Abb. 116 Lorenzo Monaco, Interzession, New York, Metropolitan Museum of Art, CC0 Metropolitan Museum of Art New York
- Abb. 117 Filippo Lippi, Anbetung im Walde, Berlin, Gemäldegalerie, © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders
- Abb. 118 Filippo Lippi, Camaldoli-Anbetung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi

- Abb. 119 Fra Angelico, Jüngstes Gericht (Detail Paradies), Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin
- Abb. 120 Giovanni di Paolo, Paradies, New York, Metropolitan Museum of Art, CC0 Metropolitan Museum of Art New York
- Abb. 121 Giovanni di Paolo, Jüngstes Gericht (Detail Paradies), Siena Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena
- Abb. 122 Simone Martini, Agostino Novello, Siena, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena
- Abb. 123 Francesco Botticini, Himmelfahrt und Krönung Mariens, London, National Gallery, zit. nach Bagemihl 1996, S. 312
- Abb. 124 Giovanni di Paolo, Illustration zur Commedia aus Codex Yates Thompson 36 f. 184r, London, British Library, zit. nach Pope-Hennessy 1993, S. 173
- Abb. 125 Francesco di Giorgio Martini, Marienkrönung, Siena, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena
- Abb. 126 Andrea Mantegna, Beweinung Christi, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera Milano



Der göttliche Himmel ist ein komplizierter, wenngleich allgegenwärtiger Bildgegenstand, dessen theologisch begründete ‚Nicht-Darstellbarkeit‘ besondere Ansprüche an die Visualisierung stellt. Obwohl keiner der Maler seinen Bildgegenstand kannte, lassen sich wiederkehrende Prinzipien erkennen, mit denen Lösungsansätze für die Problematik der Darstellung des ‚Unschaubaren‘ formuliert wurden und dem Betrachter so das Jenseits nähergebracht werden konnte. Aus der Analyse heraus abstrahierte Bildmodi ermöglichen eine systematische Erfassung der Himmelsbilder. Hierbei stehen sich traditionelle Gestaltungen und Neuentwicklungen gegenüber, die es in diesem Rahmen zu bewerten und zu kontextualisieren gilt.

