

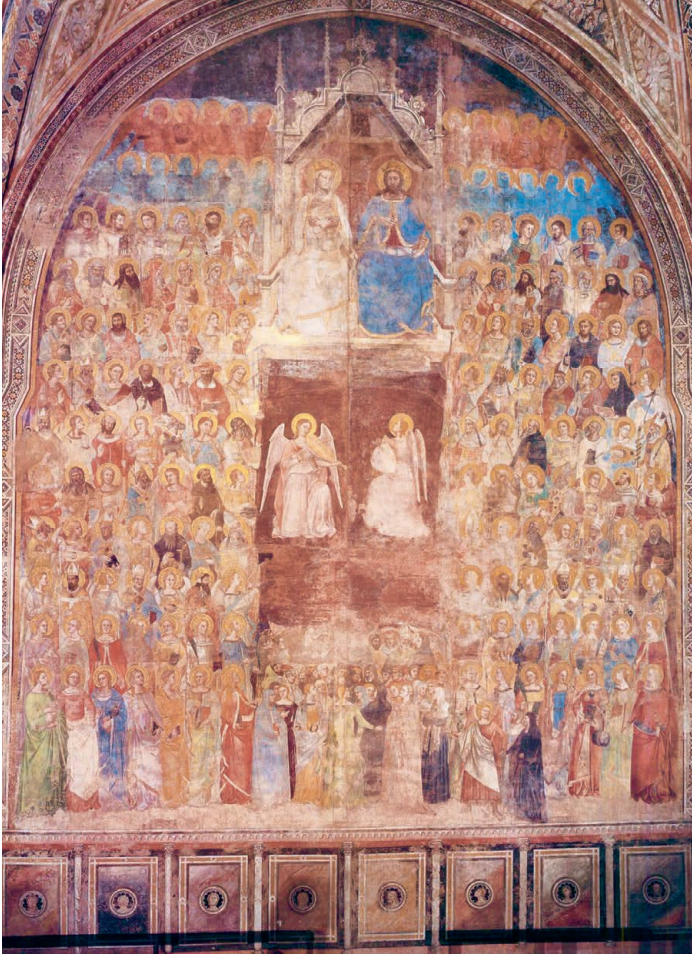
# 1 EINLEITUNG

## 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 Dinzeltbacher 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 Dinzeltbacher 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 Bibeltworte 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 Themmel 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 präzise 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 vorneuezeitlicher und frühneuezeitlicher 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 Illusionsmöglichkeiten«<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.