

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.¹ 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 Empeyreum im Speziellen: Maurach 1968; für einen Überblick über das Empeyreum 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.² 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.³ 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.⁴ Sie nahmen eine Schwellenposition zwischen Dies- und Jenseits ein und konnten unter besonderen Widrigkeiten auch von Lebenden erreicht werden.⁵ 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).⁶ 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.⁷

Die Vorstellung, dass einige Auserwählte nach ihrem Tod zu Gott in den Himmel gelangen, war ferner bereits im Judentum vereinzelt vertreten, jedoch nicht anerkannt.⁸ 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.«⁹

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, betonen¹⁰, 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).¹¹ 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«. ¹² 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.¹³ 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.¹⁴ 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).¹⁵ 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 seraphim 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.¹⁶ Für Fischer ist dies eine der beliebtesten Chiffren, die sich die Menschen zur Hilfe nahmen, um dem Wunsch nach Konkretisierung des Jenseits nachzukommen.¹⁷ Auch wenn seiner Ansicht nach nicht das Haus als solches, sondern die Wohngemeinschaft im Fokus steht¹⁸, 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.¹⁹ 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.²⁰ 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,²¹ 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.²²

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.²³

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.²⁴ 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.²⁵

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.²⁶

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.«²⁷ 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).²⁸

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.²⁹ Der sichtbare Himmel ist also keinesfalls mit dem jenseitigen zu verwechseln, welcher, wie in Kapitel 9 betont, eine rein geistliche Schöpfung sei.³⁰ 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.«³¹ 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.«³²

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).³³ 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).³⁴ 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.«³⁵

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).³⁶

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.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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.«⁴⁰ 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.«⁴¹

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.«⁴² 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.⁴³ 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).⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ 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«. ⁵⁰ 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.⁵¹ 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.⁵² 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.«⁵³

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.⁵⁴ 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).⁵⁵

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.⁵⁶ 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).⁵⁷ 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.⁵⁸ 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.⁵⁹

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.⁶⁰ 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.⁶¹ 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.⁶² 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.⁶³ 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*).⁶⁴ 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.⁶⁵ 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).⁶⁶

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«. ⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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).⁷⁰

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.⁷¹ 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«⁷². 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«⁷³ – wo er bis zum Ende des 15. Jahrhunderts auch auf den Weltkarten verzeichnet wurde.⁷⁴ 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.⁷⁵ 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.⁷⁶

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.«⁷⁷ 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.⁷⁸ Dieses wahre Erkennen greift auch Augustinus in der Konstruktion seiner *visiones corporales, spirituales* und *intellectuales* auf.⁷⁹ 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.⁸⁰ 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.⁸¹ 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.«⁸² 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.⁸³ 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.⁸⁴ 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.⁸⁵ 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]«. ⁸⁶ 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.⁸⁷ 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.⁸⁸

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.⁸⁹ 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.⁹⁰

Bereits als Junge ging Hieronymus nach Rom, um antike Schriften zu studieren, deren Lektüre sein Leben bestimmte.⁹¹ Diese gesammelten Werke säkularer Literatur nahm er auch mit auf den Weg nach Jerusalem, wohin er reiste, »um ein Gott geweihtes Leben zu führen.«⁹² 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.⁹³ 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.«⁹⁴ 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.⁹⁵ 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.⁹⁶ Diese Ausführung beziehungsweise Identifizierung stelle eine Verbindung zum Neuen Testament und seiner Ankündigung, jeder müsse vor Christi Richterthron treten, her.⁹⁷ 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.⁹⁸ 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).⁹⁹ Wie Tundalus die Grenze vom Dies- ins Jenseits durchläuft bleibt hier, anders als in anderen mittelalterlichen Visionsberichten, aus. Die Reise während seiner dreitägigen Bewusstlosigkeit¹⁰⁰ 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.¹⁰¹

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 (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.¹⁰² 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.¹⁰³

Die letzte Mauer (Kap. 22) übertrifft die beiden ersten bei Weitem. Ihr farbenreiches Äußeres verdankt sie der Fülle an verschiedenen kostbaren Edelsteinen,¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵

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.¹⁰⁶ 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.¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ 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).¹⁰⁹ 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.¹¹⁰ 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.«¹¹¹ 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.¹¹² 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.¹¹³ 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.¹¹⁴ 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«.¹¹⁵ 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.¹¹⁶

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.«¹¹⁷

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.¹¹⁸

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.¹¹⁹ 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.¹²⁰ 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 Visionerfahrungen durchlebten.¹²¹ 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.¹²² 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.¹²³ 1608 schließlich, nach einer weiteren Verfahrenreihe ab 1602, wurde sie von Papst Paul V. heiliggesprochen.¹²⁴ 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.¹²⁵

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.«¹²⁶ 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.«¹²⁷ 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.«¹²⁸ 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.¹²⁹ 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.¹³⁰ 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.¹³¹ 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.¹³² 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.¹³³ Bei dieser Beschreibung wird man unweigerlich an die traditionelle Komposition der zeitgenössischen Marienkrönungsbilder erinnert.¹³⁴

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.¹³⁵ 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.¹³⁶ 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.¹³⁷ 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 (...)«¹³⁸ 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.¹³⁹ 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.¹⁴⁰ 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.¹⁴¹ Die Schriften spielten eine bedeutende Rolle im Diskurs über das Verhältnis von hohen Klerikern und Ordensbrüdern sowie über jenes der königlichen und päpstlichen Macht.¹⁴² 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.¹⁴³

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.¹⁴⁴ 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.¹⁴⁵ 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.¹⁴⁶ 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.«¹⁴⁷ 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.«¹⁴⁸ 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.«¹⁴⁹ Aurenhammer beschreibt diesen Verzicht als mögliche Ohnmacht gegenüber »der insgesamt zu überwältigenden Bildermasse«, die im dritten Teil der *Commedia* vermittelt wird.¹⁵⁰ 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.«¹⁵¹ 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.«¹⁵² 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.¹⁵³ 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.«¹⁵⁴

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.¹⁵⁵ 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.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ 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

¹⁵⁶ Stolte 1998, S. 23–26.

¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸ 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 Einzelemente, 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.¹⁵⁹ Zunächst waren es die *laude*, die »volkssprachlichen Rezitationen und dramatischen Dialoge«, welche von Laienbruderschaften dargeboten wurden und als Vorläufer der religiösen Spiele zu be-

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

Einzig f. 182r bildet hiervon eine Ausnahme.

¹⁵⁹ Pochat 1990, S. 36.

zeichnen sind.¹⁶⁰ 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.¹⁶¹ 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.«¹⁶² 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 (...).«¹⁶³

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.¹⁶⁴ 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

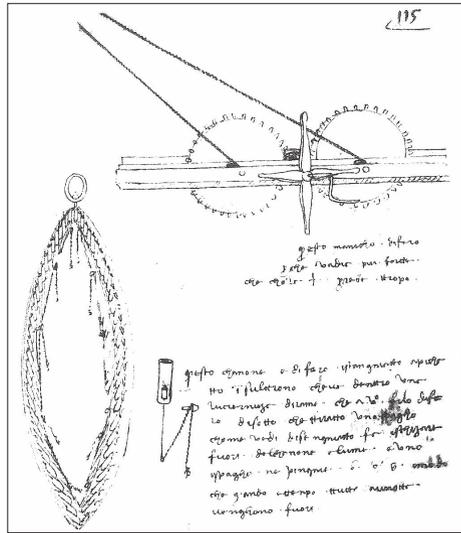


Abbildung 8 Mandorla für Brunelleschis »Verkündigung« in S. Felice in Piazza aus Ms. B. R. 228 f. 115r, Florenz Biblioteca Nazionale, zit. nach Pochat 1999, S. 87

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 emporgeliebt wird.¹⁶⁵

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.¹⁶⁶ 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.¹⁶⁷ Dies stellt deutlich eine Weiterentwicklung zu den beweglichen Kreuzfixen und mobilen Engelsgruppen dar, wie sie zum Beispiel in Siena ab 1300 Verwendung fanden.¹⁶⁸ 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.¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰ Vasari beschreibt weiter eingebaute Pforten, durch welche *il cielo* geöffnet und wieder verschlossen werden konnten.¹⁷¹ 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.¹⁷²

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.¹⁷³ Bei Paolo Uccello lässt sich in verschiedenen Bildern die Adaption der Bühnengerätschaften erkennen. Gerade die von Brunelleschi entworfene Mandorla taucht in ähnlicher Weise unter anderem in der Verkündigung aus dem Ashmolean in Oxford auf, die später näher thematisiert wird.¹⁷⁴ (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).¹⁷⁵

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.¹⁷⁶ Gill fasst dies in passender Weise zusammen: »Heaven may be defined as much for what it is (...) as for what it is not.«¹⁷⁷ 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.