

4 STRATEGIEN DER BILDGESTALTUNG

Das ausgewertete Material ist nicht nur gekennzeichnet durch eine facettenreiche Auswahl an Bildthemen, sondern verdeutlicht auch, dass sich innerhalb derselben Thematik keinesfalls eine homogene Darstellungsweise nachweisen lässt. Dennoch lassen sich aus der Analyse der Bilder des göttlichen Himmels heraus verschiedene Modi der Bildgestaltung abstrahieren sowie einige wiederkehrende Einzelmotive erkennen, die zur bildlichen Beantwortung der Frage nach der Gestaltung des Unschaubaren gedient haben. Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Bildanalysen noch einmal in komprimierter Form zusammengefasst und in diesem Zuge systematisch geordnet werden, um so die grundsätzlichen Varianten der Bildgestaltung des göttlichen Himmels im Einzelnen darlegen zu können.

Bevor die Betitelung einzelner Modi erfolgt sollen noch einige generelle Beobachtungen festgehalten werden. Zu grundsätzlichen Merkmalen, die wiederkehrend in Bildern des Himmels auftauchen, gehören der besondere Reichtum oder auch die Kostbarkeit der Ausstattung, die einem prunkvollen Königshof gleicht, sowie die starke Präsenz von Licht, Leuchten oder Glut, die sich schon in vorchristlichen Texten, wie dem Buch Henoch, niederschlägt. Diese Präsenz kann malerisch im Bild wiedergegeben oder durch Lichtreflexe auf der goldenen Oberfläche in den Objekten evoziert werden.¹ Für die Wechselwirkungen mit einer außerhalb liegenden Lichtquelle spielt die Verwendung von Kerzen auf dem Altar ab etwa 1300 eine wichtige Rolle.² Darüber hinaus werden viele Bilder durch eine strenge Hierarchie beziehungsweise eine strikte Gliederung geprägt. Die Proble-

1 Zum Verhältnis von Licht und Sakralität sei an dieser Stelle auf eine reiche Forschungstradition verwiesen, die diese Thematik z.B. sowohl auf die Architektur als auch die Ausstattung von Kirchengebäuden ausweitet. Exemplarisch sei hier auf einen Tagungsband zum Thema verwiesen: Kapstein 2004; oder speziell für frühe italienische Malerei: Hills 1987.

2 Hills 1987, S. 26.

matik der Darstellbarkeit, die sowohl in Wort und Schrift als auch in Bildern gegenwärtig ist, liegt allen Bildern des Himmels zugrunde, da grundsätzlich nichts dem entsprechen kann, was die christlichen Gläubigen letztendlich erwartet. Durch die Bezugnahme auf die irdische Welt, aber ebenso durch die Gegenüberstellung von Dies- und Jenseits wird versucht, Lösungsansätze für die Problematik der Darstellung des ›Unschaubaren‹ und somit auch Unbekannten zu finden und dem Betrachter das Jenseits näher zu bringen.

Diese primären Erscheinungsmerkmale, welche den Gesamteindruck der Bilder maßgeblich bestimmen, lassen sich in verschiedenen Modi der Bildgestaltung ausformulieren, die von Hierarchie, über Architektur bis zu kosmologischen Schemata reichen können. Hierbei versteht sich, dass diese beschriebenen Modi ›reine Typen‹³ sind und die Bilder häufig fließende Übergänge zwischen diesen oder auch deren Überlagerung aufweisen. Zudem können die Modi sich untereinander definieren: So beschreibt Caviness beispielsweise Architektur wiederum als Darstellungsmittel der göttlichen Ordnung.⁴ Dies wird besonders in der *Marienkronung* Guarientos für den Dogenpalast und der späteren Adaption durch Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna deutlich, indem die Architektur die hierarchische Gliederung der himmlischen Gemeinschaft ermöglicht (Abb. 20 und 23). Dennoch lässt sich festhalten, dass in den meisten Fällen einer der Modi als bildbeherrschender Gestaltungsfaktor auftritt.

In unterschiedlichem Maße lassen sich die Modi auf die theologischen Grundlagen zurückführen beziehungsweise betonen jeweilige Aspekte der zeitgenössischen Auffassung von Himmel und Jenseits. So kann der Modus der ›Hierarchie‹ als Ausdruck scholastischer Konzepte und deren Ordnungsanspruch verwendet werden, wobei jener der Architektur sich vor allem auf die biblische Tradition des Himmlischen Jerusalems, aber auch auf die Vorstellung der Kirche im Himmel zurückführen lässt. Hierbei spielt die Erweiterung der Thronarchitektur eine wichtige Rolle, die als Produkt der gesteigerten Marienverehrung und durch neue perspektivische Bildansprüche immer weiterentwickelt wurde und die Bildfläche der Krönung geradezu erobert. Die Modi – wie die Bilder selbst – sind somit nicht Produkt einer wörtlichen Übersetzung der schriftlich formulierten Konzepte, sondern spiegeln die Wechselwirkungen zwischen Theologie, Laienfrömmigkeit und

3 Dies ist im Weberschen Sinne zu verstehen und soll durch die Bildung der Modi – in Anlehnung an die Typisierungen Webers für soziale Handlungen oder Formen der Herrschaft – eine erkennbare, grundsätzliche Systematik der Darstellungen verdeutlichen. Vgl. Kapitel 1 »Soziologische Grundbegriffe«, in: Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie.

4 Caviness 1983, S. 101.

Malerei wider, welche die Kunst in Spätmittelalter und Frührenaissance maßgeblich beeinflussten.

Außerdem zeigt sich, dass der Goldgrund im Laufe des 15. Jahrhunderts an Bedeutung zu verlieren scheint, indem die Architektur immer mehr Raum im Bild erhält. Hierbei sorgt sie für eine Organisation der Bildfläche, die bei der Darstellung von großen Figurenformationen unterstützend wirkt. Die Verwendung des Goldgrundes in den Bildern des überirdischen Raumes könnte in Verbindung mit der Popularität des Empyreums als Stätte des Lichtes verstanden werden, welches seinen Zenit in der scholastischen Theologie erreicht und mit Beginn der Renaissance langsam an Relevanz verliert. Die Freuden des Himmels werden zunehmend im Wiedersehen von Freunden und Familie in paradiesischen Gefilden und weniger in der Gottesschau gesehen. Hierzu ist additiv auf Michael Baxandall zu verweisen, welcher das Verschwinden des Goldgrundes unter anderem als Resultat schwindender Verfügbarkeit des Rohstoffes interpretiert und nicht als rein immanent kunstgeschichtliches Phänomen.⁵

Die Besetzung des Grundes durch Detailgestaltung statt Gold ist also mit Nichten eine bloße Reaktion auf das gesteigerte Plausibilitätsverlangen des zeitgenössischen Betrachters – wie es beispielsweise Jeffrey Ruda erklärte⁶ –, sondern neben äußeren Einflüssen ebenso ein Produkt künstlerischen Ehrgeizes, der sich zu manifestieren scheint. Erstaunlich ist hierbei, dass die kühnsten Varianten der Kombination von neuen illusionistischen Momenten und Gold wie beim *Maestro degli Angeli Ribelli* oder *Fra Angelico* nicht weiterverfolgt wurden (Abb. 83 und 3). Dabei zeigen doch gerade diese einen Modernisierungswillen sowie künstlerische Meisterleistungen. Es scheint, als sei die ›Mode‹, der zeitgenössische Geschmack, hier wesentlich höher zu bewerten als zunächst angenommen. Die Zeit schien reif für neue künstlerische Herausforderungen und neue Bildinventionen und die Nachfrage nach traditionellen Goldkompositionen war nicht hoch genug, um die Kombinationsvarianten weiter zu verfolgen. Die zuvor genannten Beispiele zeigen schließlich, dass es sich eben nicht um einen gegenseitigen Ausschluss handeln muss. Gerade Angelicos *Marienkronung* mit ihrem dominanten Goldgrund und dessen materieller Behandlung – welche eigentlich gerade den zeitgenössischen Diskurs über Perspektive miteinzubeziehen scheint – mag für die Zeit und den Geschmack der Rezipienten keine adäquate Bildgestaltung gewesen sein.

Über den behandelten Zeitraum hinweg gibt es neben den Modi ebenso Einzelmotive, welche überregional zur Visualisierung eingesetzt werden. Der Verweis auf den Kosmos – in Form von Himmelscheiben oder -bögen – betont insbeson-

5 Baxandall 1977, S. 27.

6 Ruda 1982.

dere die kosmische Relevanz des Dargestellten und stellt ferner den Himmelsraum in den gesamtkosmografischen Zusammenhang. Die Wolke hingegen liefert ein wichtiges Hilfsmittel – geradezu einen Plausibilisierungsmechanismus – der Darstellung und ihrer Einbettung in die irdische Welt, indem ihr medialer Charakter genutzt wird. Dieser wird ihr traditionell bereits in Bibeltexten zugesprochen.

Die Bilder zeigen deutlich, dass trotz der Problematik, etwas Unsichtbares darzustellen, auch in Bezug auf das Bildthema des Himmels, eine umfassende Palette an Lösungen vorhanden ist. Bilder scheinen an dieser Stelle weitaus konkreter zu werden als es die theologischen Texte andeuten. Was dort teils nebulös bleibt, wird in Bildern konkretisiert. Hierbei stellt die Einführung der diesseitigen Welt – zum Beispiel durch neue Formen der Bildillusion – in die jenseitige Welt scheinbar keine Krise der Darstellung dar, sondern bereichert vielmehr das malerische Spektrum.

Auch wird deutlich, dass ein zunächst im ›Himmel‹ zu verortendes Thema keinesfalls bildlich als solches konzipiert sein muss. Dies ist am offensichtlichsten im Falle der Darstellungen des Traums des Hieronymus zu erkennen: Die Geschichte spricht konkret vom himmlischen Richter vor dessen Thron der Heilige tritt, doch verschwimmt in der malerischen Ausführung diese Verortung zugunsten einer christlich-ikonographischen Parallelität mit dem gegeißelten Christus. So sind die Bilder nicht rein auf die eigentlichen Charakteristika ihrer eventuellen textlichen Vorlagen zu beschränken, sondern operieren stets auch funktional im Sinne eines Transfers der übergeordneten Heilsidee im Allgemeinen.

4.1 Die Modi der Himmelsdarstellung

Hierarchie/Personelle Ordnung

Eine große Anzahl der Darstellungen des überirdischen Raumes konzentrieren sich auf eine besondere Eigenschaft desselben: die strenge Hierarchie. Der hierarchisch strukturierte Himmel stellt bereits bei Dionysius Areopagita einen elementaren Bestandteil dar und wird zur Zeit der Scholastik und ihrem Drang nach Ordnung und Durchdringung jeder Materie weiter ausgeführt. Kovach beschreibt beispielsweise bereits die gesamte Vorstellung der Ästhetik des Thomas von Aquin als von Struktur respektive Ordnung bestimmt: Ordnung, als von Gott erdacht und alle Wesen umfassend, sei bei Thomas mit Schönheit gleichzusetzen.⁷ Die Präsenz der Ordnung nach christlichen Maßstäben und die Hervorhebung ih-

⁷ Kovach 1961, S. 155.

rer ›Schönheit‹ ist natürlich nicht individuelle Auslegung des Aquinaten, sondern lässt sich in diversen Texten über die Jahrhunderte, zum Beispiel bereits in biblischen Vorstellungen einer Ältestenversammlung, finden. Der Himmel wird somit in gewisser Weise auch Gegenstück zur Lebenswirklichkeit, in der fehlende oder ungerecht erscheinende Strukturen die Menschen auf ein andersartig geordnetes Leben im Jenseits hoffen lassen. So wird ein neues Ordnungssystem geschaffen, in welchem Aufstieg und Position durch die Stärke des christlichen Glaubens begründet sind. So steht der Himmel nicht nur in Kontrast zum diesseitigen Leben, sondern natürlich in noch stärkerem Maße zur Hölle. Auch wenn Dante Alighieri in seiner *Commedia* der Hölle eine klare topographische Struktur und Bestrafungsmuster gibt, herrscht dennoch innerhalb der Strafausführung ein brutales Treiben, welches der Ruhe der Himmelsrose gegenübersteht. Insbesondere die Darstellung der Jenseitsreiche in Bildern des Jüngsten Gerichts stellen diese Aspekte in besonderem Maße heraus. Dies kann in verschiedener Form erfolgen: Die meisten Werke gliedern die Zonen bildimmanent, aber ebenso gibt es Beispiele, in welchen Hölle und Paradies auch real räumlich getrennt werden, wie das Beispiel der Cappella Strozzi di Mantova in der Florentiner Kirche Santa Maria Novella (Abb. 1) oder Taddeo di Bartolos Fresken in San Gimignano (Abb. 55) zeigen. Diese autonomen Kompositionen scheinen ferner den überirdischen Himmel deutlich losgelöst von der Vorstellung des Irdischen Paradieses zu visualisieren, wohingegen bei der Darstellung auf einer Bildfläche sich beide größtenteils überlagern. Giovanni da Modena allerdings bildet die einzelnen Jenseitsreiche direkt übereinanderliegend ab, rezipiert den Paradiesgarten aber lediglich durch einzelne Details in der Gestaltung des feinen Bodenstreifens, der Himmel und Hölle voneinander trennt (Abb. 57). Die Präsenz der Bankreihen, welche den größten Teil der Bodenfläche überdecken, verhindert allerdings den Gesamteindruck einer Gartenlandschaft.

Die Visualisierung der göttlichen Ordnung in ihrer konzentriertesten Form findet sich in geometrischen Schemata, die sowohl rein aus Textstruktur bestehend als auch bebildert angefertigt wurden. Sie dienten allerdings eher als Lernmittel denn als künstlerische Ausdrucksform, wie Caviness vermutet.⁸ Dennoch zeigen Darstellungen wie das *Paradies* Giusto de' Menabuois im Baptisterium in Padua (Abb. 69) oder die *Engelshierarchien* in Subiaco und Riofreddo (Abb. 73 und 75), dass man sich malerisch teils doch sehr eng an einer solchen Konstruktion orientierte. Hierbei spielen ferner die architektonischen Begebenheiten eine wichtige Rolle: Die Kuppel mit ihrer runden, nach oben orientierten Form bot sich für die konzentrische Bespielung der Fläche natürlich besonders an und ermög-

8 Caviness 1983, S. 101 ff.

lichte eine eindrucksvolle Inszenierung der himmlischen Heerscharen über den Köpfen der Gläubigen. So werden die Modi nicht aus ideellen Motiven gewählt, sondern spiegeln auch ganz praktisch die jeweilige formale Vorgabe der Bildträger wider.

Architektur

Ein weiteres wichtiges Element, welches den zweiten Darstellungsmodus bestimmt, ist die Architektur in Himmelsbildern. Diese kann in verschiedener Form und Präsenz auftreten. Grundsätzlich lassen sich drei verschiedene Anwendungsarten unterteilen. Häufig erscheint Architektur in Form eines Thrones. Hierbei gibt es sowohl schlicht gehaltene Kompositionen als auch die Erweiterung der Thronarchitektur über den ganzen Bildraum. Darüber hinaus kann durch Architektur ein konkreter Raum, welcher halb oder ganz geschlossen sein kann, konstruiert werden. Dieser nimmt in manchen Fällen die Gestalt einer Loggia oder eines Thronsaales an, aber kann auch Sakralbauten rezipieren. Außerdem findet sich die Verwendung von Stadtarchitektur in Form von Mauern, um das Himmlische Jerusalem abzubilden.

Die architektonischen Aufbauten rekurrieren sehr ursprüngliche christliche Texte, wie die Bibel oder auch das vorchristliche Buch Henoch, und stehen somit in der Linie einer alten Tradition. Die offenen Architekturen finden sich im Text zum Beispiel auch im Buch Henoch, in welchem er den Himmel als Haus Gottes mit offenen Toren beschreibt. Sano di Pietro verortet den Traum des Hieronymus in einer solchen offenen Architektur, deren blauer Hintergrund sie in luftigen Höhen liegend erscheinen lässt (Abb. 2). Eine ähnliche Komposition und Wirkung, allerdings für ein anderes Bildthema, zeigt sich bei Filippo Lippi *Marienkronung* im Vatikan (Abb. 26). Aber auch in Lippi *Kronung* für Sant' Ambrogio spielen die Architekturelemente eine entscheidende Rolle, machen sie doch den komplizierten Aufbau und die Positionierung der Figuren erst möglich (Abb. 28). Mit den offenen Architekturen verbinden sich göttlicher und natürlicher Himmel: Die Ausblicke auf blaue Hintergründe verorten das Geschehen in luftigen Höhen, die dem von der Erde aus sichtbaren Himmel ähneln. Gerade bei Lippi wird dies durch die Widergabe der seichten Schleierwolken hervorgehoben, wohingegen die anderen Bilder meist allein durch die blaue Farbe ähnliche Assoziationen hervorrufen.

Grundsätzlich wird im Alten und im Neuen Testament immer wieder eine Thron- oder auch Stadtarchitektur beschrieben. Dies gilt schließlich in besonderem Maße für die Offenbarung. Die Präsenz des Thrones wird vor allem in den Bildern der Marienkronung deutlich. Bereits im Trecento liefern sie einen wichtigen Beitrag für die Organisation der Bildfläche und der Figuren. Dies gilt ebenso für den *Engelsturz* aus dem Louvre, dessen oberer Teil durch die perspektivische Darstellung des Chorgestühls überhaupt erst zum wirklichen Raum wird. Aber auch

die Marienkrönungen aus der Tafelmalerei des Trecento von Bernardo Daddi oder Maso di Banco nutzen diese Eigenschaften (Abb. 14 und 16). Im Veneto wird der Thron sogar auf eine die ganze Bildfläche beherrschende Architektur ausgeweitet, wie sich bei Guariento und im Anschluss bei Altichiero zeigt (Abb. 20 und 22). Hierbei spielt die Thronarchitektur eine elementare Rolle bei der perspektivischen Erschließung des Bildgrundes und ist der illusionistischen Eingliederung der Objekte in einen Tiefenraum vorangestellt.

Bekommt in Gesamtitalien die Architektur immer mehr Präsenz in den Bildern, so lassen sich dennoch regionale Unterschiede erkennen, die sich insbesondere im Vergleich zwischen Venedig und Florenz zeigen: So verwendet Filippo Lippi Architekturen zur Organisation seiner Bildfläche und den Figurengruppen, was sich im Krönungsbild Antonio Vivarinis und Giovanni d'Alemagnas ebenfalls niederschlägt, jedoch mit einem ganz anderen Erscheinungsbild (Abb. 28 und 23). Während bei Lippi die auf verschiedenen Bodenniveaus platzierten Figuren kaum konkret zu verorten sind, werden die Reihen der Heiligen bei Vivarini und Ale magna systematisch an den Seiten nach oben gestaffelt, wodurch geradezu der Eindruck einer Arena entsteht, in deren Mitte sich die dominante Thronarchitektur aufbaut.

Kosmologische Schemata

Eine weitere Besonderheit, die sich in mehreren Bildern des Himmels wiederfindet, ist die Einbindung kosmologischer Schemata in die Darstellung. Die himmlische Sphäre wird in Verbindung gesetzt mit ihrem irdischen Pendant, wodurch die Bilder ebenso Abbild des gesamtgeozentrischen Weltbildes sind. Hier wird die Untrennbarkeit von christlichen und naturwissenschaftlichen Theorien über den Kosmos besonders deutlich. Der Himmel ist hier mehr als nur Ort des dargestellten Geschehens – zum Beispiel der Marienkrönung –, sondern Bestandteil des menschlichen Verständnisses des von Gott geschaffenen Universums. Interessant ist ferner, dass solche Bildelemente nicht in Himmelsdarstellungen auftauchen, die im Kontext von Gerichtsdarstellungen stehen. Gerade hier könnte man die holistische Abbildung des christlichen Kosmos erwarten. Einen besonders klar strukturierten Kosmosaufbau zeigt das Genesisfresko der Erschaffung der Welt von Guisto de'Menaboui im Baptisterium in Padua (Abb. 69). Leicht nach rechts und unten vom Zentrum versetzt, erscheint die Erde mitsamt allen Planetensphären. Die Gestalt der Erde ist sowohl von Land- als auch Wasserzonen überzogen. Um die äußerste Himmelschale legt sich die deutlich breitere und aufwendiger gestaltete Fixsternsphäre, in welcher auf blauem Grund in Grisaille die Tierkreiszeichen dargestellt sind. Außerhalb dieser eröffnet sich der göttliche Raum, das Emyreum, welcher durch einen strukturierten Goldgrund deutlich von den anderen Ebenen unterschieden wird. Poeschke verweist auf die feinen Linien, die

Giusto in den goldenen Bereichen einsetze und so den Effekt eines Mosaiks erziele.⁹ In diesem Bereich ist auch die Figur Christi platziert, welcher in der linken oberen Ecke sitzend von Engeln getragen wird und seine Hand zum Segensgestus erhoben hat. Zwei weitere Engel schweben etwas weiter rechts ebenfalls im jenseitigen Raum. Der goldene Bereich zeigt im oberen Abschnitt einen runden Abschluss, woraufhin ein dunkelblauer Grund folgt. Dies ist recht eigenartig, ist doch das Empyreum als göttliche Sphäre eigentlich die letzte existierende Ebene. Die Andeutung eines weiteren jenseitigen Raumes könnte auf die Diskussion verweisen, ob das Empyreum Teil der Schöpfung sei und ferner, ob es sich hierbei um den Aufenthaltsort Gottes handeln könnte.¹⁰

Bilder wie die *Marienkronung* Lorenzo Monacos aus den Uffizien (Abb. 39) gehen bei der Verwendung des kosmischen Bezuges weiter als es die Marienkronungen aus dem Trecento aus Venedig oder Bologna tun, indem sie die kosmologischen Verweise ›räumlich korrekt‹ anordnen, nämlich unterhalb des irdischen Geschehens als Firmamentbogen. So wird noch deutlicher, dass der göttliche Himmel sowohl Teil des christlich-theologischen als auch des naturwissenschaftlichen Weltbildes ist. Ein eindrucksvoller Längsschnitt durch die Sphären zeigt sich beim *Engelsturz* aus dem Louvre (Abb. 83) sowie in den Tafelbildern Gentile da Fabrianos in der Pincaoteca di Brera und in San Niccolò Oltrarno (Abb. 40 und 45). Hier wird sogar die irdische Zone ins Bild mit eingebunden und insbesondere in San Niccolò naturalistisch mit Häusern und Flüssen versehen. Dieser Übergang vom Irdischen zum Himmlischen wird zudem in den Bildern der Himmelfahrt Mariens betont dargestellt, wie Paolo Veneziano oder Fra Angelico zeigen (Abb. 93 und 94). Aber die Erde muss nicht immer in diese Darstellungen eingebunden sein, wie wiederum bei Lippo Memmis *Himmelfahrt* in der Alten Pinakothek (Abb. 84).

Öffnungen vom Dies- ins Jenseits

Der Modus der Öffnungen vom Diesseits in Jenseits ähnelt im Grundprinzip der Verwendung kosmologischer Schemata in den Himmelsbildern, zeigt aber einen anderen gestalterischen Umgang mit der Gegenüberstellung der beiden Sphären. Der himmlische Raum bricht hier geradezu in den irdischen ein. Verbunden werden Dies- und Jenseits durch die Präsenz von Wolken sowie häufig Sternen und der Andeutung der verschiedenen Himmelsphären, wie es die *Anbetung im Walde* in Berlin von Filippo Lippi zeigt (Abb. 117). Diese Darstellung des Jenseits wird gezielt als Mittel zur Visualisierung der Anwesenheit der göttlichen Macht

9 Poeschke 2003, S. 405.

10 Vgl. für einen komprimierten Überblick Hecht 2003, S. 34–50.

verwendet und nobilitiert so das gezeigte Ereignis, welches zum Beispiel die Taufe Christi oder das Martyrium eines Heiligen sein kann. Dies zeigt sich beispielsweise bei Giovanni di Paolo oder Benozzo Gozzoli (Abb. 112 und 114). Neben der Darstellung beider Sphären innerhalb einer gemeinsamen Bildfläche tauchen diese Öffnungen teilweise auch in zwei getrennten Feldern auf, wobei sie dennoch thematisch und gestalterisch in engstem Zusammenhang stehen, wie es die *Taufe Christi* von Masolino in Castiglione Olona zeigt (Abb. 115). Gerade in der Wandmalerei fordern die architektonischen Strukturen Trennungen der Gesamtkomposition, die durch Bezüge der verschiedenen Ebenen dem Betrachter ein eindrucksvolles Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente liefert, wie im Falle der Freskierung Lippo Vannis in San Leonardo al Lago (Abb. 77).

Der Paradiesgarten als Metapher für den Himmel?

Zwar sind der Paradiesgarten und das göttliche Empyreum in der theologischen Theorie zwei strikt getrennte Orte, doch zeigt sich in der künstlerischen Praxis, dass dennoch auch Elemente des Irdischen Paradieses als Hilfsmittel für die Visualisierung des überirdischen Himmels gedient haben. Auch innerhalb der theologischen Texte werden zum einen die Begriffe ›Himmel‹ und ›Paradies‹ synonym verwendet und zum anderen in der Beschreibung des göttlichen Himmels immer wieder auf Motive des Paradiesgartens zurückgegriffen. In den malerischen Umsetzungen handelt es sich bei der Rezeption des Paradiesgartens allerdings selten um einen konkreten Modus, der die Bildgestaltung dominiert. Wesentlich häufiger tauchen florale Elemente auf, die von einer angedeuteten Blumenwiese bis zur dekorativen Bekrönung des Thrones der Marienkrönung zur Verwendung kommen.

Bilder des Jüngsten Gerichts zeigen hingegen ganz spezifisch jenes zurück-erlangte Paradies der Menschen, welches nach dem Sündenfall verloren war. Bilder der Marienkrönung hingegen führen dem Betrachter einen kontrastierend als ›aktuell‹ zu bezeichnenden Stand des Himmels vor Augen, in welchem die auf-erstandenen Leiber der Menschen noch keinen Platz haben. Was allerdings die himmlische Gesellschaft in diesen Bildern betrifft, stellen wiederum die Seligen und Heiligen einen Sonderfall dar: Anders als die Engel wären sie aus chronologischer Sicht nicht bei der Krönungsszene anwesend, werden aber als Mitglieder der Gemeinschaft im Himmel dargestellt. Im *Paradies* von Nardo di Cione befinden sich sogar die Stifterfiguren, was eine besondere Ausnahme darstellt (Abb. 1). Somit wird einmal mehr deutlich, dass es sich in der Gestaltung des Himmels weniger um ein logisches Abbild nach theoretischen Grundlagen handelt, sondern um die Visualisierung eines Sehnsuchtsraumes, welcher den Menschen Projektionsfläche für ihre individuellen Erwartungen bereithält. Dieser persönliche Zugang zum Bild wird durch solche additiven Elemente erleichtert und die Abgrenzung zum Jenseits gelockert.

Dass aber auch innerhalb der Gerichtsbilder eine Unterscheidung verschiedener Grade des Himmels erfolgen kann, wird bei Fra Angelicos *Jüngstem Gericht* von ca. 1431 in San Marco deutlich (Abb. 119). Auf der linken Seite befinden sich, wie üblich, die Gerechten, welche zum Teil noch neben den geöffneten Grä-



Abbildung 119 Fra Angelico, Jüngstes Gericht (Detail Paradies), Florenz, Museo di San Marco, © Archiv der Verfasserin

bern stehen und den Gerichtsakt betrachten und zum Teil von Engeln in die linke Bildhälfte geleitet werden, welche aus einer satten grünen Wiese mit Blumen und Sträuchern besteht. Hier haben sich Engel und Selige zum Reigen zusammengefunden. In der linken oberen Ecke allerdings ist in zartrosa Pastellfärbung eine Stadtmauer zu erkennen. Aus ihrem vermeintlichen Haupttor erstreckt sich ein breites, goldenes Strahlenbündel, welchem zwei Engel entgegentreten. Die restlichen Figuren sind verhältnismäßig weit vom Tor entfernt und scheinen ferner in ihrem Treiben in der Gartenlandschaft versunken. So sind sie zwar im Paradiesgarten angekommen, doch gibt es einen weiteren Ort, der sich qualitativ von dieser ersten Ebene unterscheidet. Somit ist das wiedererlangte Paradies nicht gleich dem Himmlischen Jerusalem, welches zuvor im Himmel ruhte und die irdischen Gefilde erst am Jüngsten Tag verlässt. Auch Giovanni di Paolo eröffnet in seinem *Paradies* von 1445 aus dem Metropolitan Museum of Art in New York eine solche weitere Ebene im Bild (Abb. 120). In der oberen rechten Ecke des Bildes führt ein Engel einen der Seligen von der Gartenszene weg. Den Engel umgibt bereits ein gleißendes Licht, welches als Goldgrund mit Einritzungen gestaltet ist und auf die anschließende Szene ausstrahlt. Deren Hintergrund bildet ein naturalistischer Himmel, welcher unterhalb des Blattwerkes und zwischen den dünnen Stämmen der Bäume hindurchscheint. Somit eröffnet sich auch hier eine Sphäre des Lichts, die außerhalb des Paradiesgartens verortet ist.

Abbildung 120 Giovanni di Paolo, *Paradies*, New York, Metropolitan Museum of Art, CCo Metropolitan Museum of Art New York



Ein weiteres *Paradies* Giovanni di Paolos, aus den 1470er Jahren und heute in der Pinacoteca Nazionale di Siena, welches ebenfalls in Verbindung mit einer Gerichtsdarstellung steht, zeigt wiederum nur den Paradiesgarten, in welchem die Seligen mit ihren Freunden und der Familie wieder vereint werden (Abb. 121). Neben der facettenreichen Wiedergabe verschiedener Personen in Giovanni di Paolos Bildern, bildet die Vegetation ein weiteres wichtiges Element, wie Cerrutti in ihrem Aufsatz zur Paradiesikonografie des Künstlers ausführt.¹¹ Dass es bei den Bildern des Paradieses nicht immer auch um das Emyreum, also den göttlichen Himmel, ging, wird in der Gegenüberstellung der Tafel Giovanni di Paolos aus Siena mit jener Predella Fra Angelicos aus der National Gallery in London besonders deutlich (Abb. 64–66). Beide zeigen die Versammlung der Seligen, doch spielen bei Angelico Aspekte wie Wiedersehensfreude oder Flora definitiv keine Rolle. Wird also der Himmel erst durch die Ankunft Christi ›vermenschlicht‹ und somit zugänglicher? Die Wandmalerei in San Fiorenzo (Abb. 62) verbindet wiederum das Emyreum, welches den Handlungsraum der Krönung liefert, mit floralen Elementen.

11 Cerrutti 2002, S. 119 f.



Abbildung 121 Giovanni di Paolo, Jüngstes Gericht (Detail Paradies), Siena Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena

Das Irdische Paradies kann als Metapher für einen Belohnungsraum im Allgemeinen verwendet werden, wird aber teilweise auch deutlich vom göttlichen Raum unterschieden. Dies schließt die Verwendung floraler Symbolik in Bildern des Himmels nicht aus, allerdings sollte bei der Bildbetrachtung abgewogen werden, ob nicht doch eine konkrete Differenzierung möglich oder vielleicht auch notwendig für das Bildverständnis ist.

4.2 Einzel motive des göttlichen Himmels

Neben den generellen Modi der Bildgestaltung tauchen verschiedene Einzel motive wiederkehrend in Verbindung mit dem göttlichen Himmel auf. Dies gilt in besonderem Maße für die Wolken sowie die blauen Himmelsbänder oder -ringe, die sich auf diversen Bildern in vielen Variationen zeigen.

Die Wolke fungiert stets als Vermittler beziehungsweise Transportmittel zwischen den Sphären.¹² Sie erlaubt die Anwesenheit der transzendenten Präsenz, welche aber auch in Form von Heiligen verkörpert werden kann. Zur Verdeutlichung der Wolke als Medium von Dies- und Jenseits soll an dieser Stelle Simone

¹² Die Theorie der Wolke in der bildenden Kunst wird ausgiebig von Damisch in seiner Publikation von 1972 dargelegt – in dieser Arbeit in der dt. Ausgabe von 2013 verwendet. Ferner widmet sich Christine Popp in ihrer Dissertation sowohl der Funktion als auch der Geschichte des Motives in der Antike: Popp 2015.

Martinis Tafel aus der Pinacoteca Nazionale in Siena aus den 1320er Jahren dienen. Sie zeigt neben einer ganzfigurigen Darstellung des Augustinus Novello im Zentrum in vier Szenen auf den Seitentafeln die Wundertaten des Seligen, welche sich nach seinem Tod ereigneten (Abb. 122). Er taucht hier stets von einer Wolke begleitet auf, die meist ab der Hüfte oder etwas höher ansetzt und den Seligen



Abbildung 122 Simone Martini, Agostino Novello, Siena, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena

somit geradezu durch den Goldgrund hinein ins Bild brechen lässt. In seiner Abhandlung über die Wolke als Motiv der Malerei macht Damisch anhand von Fallbeispielen deutlich, dass die Wolke immer einen inhaltlichen Grund beziehungsweise eine Notwendigkeit für die Geschichte darstellt und sich somit immer eine konkrete Kausalität ihrer Darstellung ergibt.¹³ In den Himmelsbildern ist das Auftauchen der Wolke eigentlich widersinnig, da eine Präsenz in der göttlichen Sphä-

¹³ Damisch 2013.

re den visuellen Modus zur Wahrnehmung derselben einschließen würde. Somit reflektieren die Bilder hier ihre Position im Irdischen sowie ihren irdischen Rezipienten. Dies schließt an Krügers Idee der bewussten »Scheinhaftigkeit« der Bilder transzendenten Inhaltes an.¹⁴

Der Himmelsbogen – oder auch eine Abfolge von mehreren Ringen – in den Tafelbildern lässt sich zunächst in frühen Dante-Illustrationen, wie zum Beispiel den *Codex Egerton 943* aus der British Library, finden (Abb. 5).¹⁵ Dort werden die Himmelsphären ebenfalls in blauen Abstufungen dargestellt. Danach tauchen die markanten Bögen in der Tafelmalerei des Trecento in Bologna und schließlich in Florenz im Quattrocento auf, wo sie zunächst bei Lorenzo Monaco und letztendlich auch bei Filippo Lippi Verwendung finden (Abb. 39 und 28).

Die venezianische Malerei hingegen scheint sich eher auf die Darstellung einer Art Himmelscheibe zu konzentrieren, die an spätere Kalenderdarstellungen erinnert. Dieser Bezug wird in der Gegenüberstellung von Paolo Venezianos *Marienkrönung* aus den Gallerie und dem Blatt der Gebrüder Limburg besonders deutlich (Abb. 32 und Abb. 44). Trotz der optischen Ähnlichkeiten haben die Motive allerdings jeweils eine gänzlich andere Funktion. So stellt der Bogen in den Miniaturen eine Erweiterung des Bildfeldes dar und soll dem Betrachter ein dynamisches Bild illusionieren. Für Thürlemann ist es ein Verweis auf das Nicht-Dargestellte, das Jenseitige, und vergleicht es mit dem *off* eines Films. Für ihn ist es ein Mechanismus der Darstellung einer Verbindung von Himmel und Erde.¹⁶ Dieses Ausufern der Bildfläche wird bei Paolo Veneziano mit der Himmelscheibe nicht suggeriert, wohl aber mag der Aspekt der Vermittlung übertragen werden. Hier geschieht dies allerdings noch versteckter als in den Miniaturen, indem allein auf die Relevanz des himmlischen Geschehens für den Gesamtkosmos verwiesen wird.

Die Wolke sowie der Gestirnsbogen haben jeweils eine konträre Funktion: Ist die Wolke Mittel des Austausches zwischen den Sphären, so visualisiert der Bogen eine Trennung zwischen verschiedenen Bereichen. Interessant ist hierbei, dass es sich bei beiden um natürliche Erscheinungen handelt, die das Verhältnis zwischen Himmel und Erde definieren sollen und so einmal mehr die wissenschaftliche Auffassung jenes Weltbildes manifestieren. Denn so fern der göttliche Himmel auch erscheinen mochte, er war fester und nicht zu hinterfragender Bestandteil des Kosmos.

14 Krüger 2001, S. 29 ff.

15 Aber auch andere Themen der Buchmalerei griffen diese auf, wie der *Engelsturz* Pacinos da Buonaguidas gezeigt hat (Abb. 90).

16 Thürlemann 2004, S. 250.