

## 5 AUSBLICK

Ist der Weg von der trecentesken Goldtafel zur barocken Himmelsglorie ein langer und entwicklungsreicher, so wird doch deutlich, dass bestimmte Konzepte weiterhin Verwendung fanden. Wurde im Mittelalter durch den Einsatz von Gold versucht besondere Effekte zu erzielen, um die Andersartigkeit der Geschehen zu verdeutlichen, so werden diese Lichteffekte im Barock durch malerische Techniken evoziert und durch steile Perspektiven an den Kirchenraum und den Betrachter angepasst. Immer wieder findet sich zudem die Einbindung des naturalistischen Himmels beziehungsweise der naturwissenschaftlichen Kosmologie in die christliche Konzeption. So findet sich unter anderem beim *Engelsturz* das blaue Himmelsband (Abb. 83), wohingegen in späteren Kuppelfresken<sup>1</sup> durch naturalistische Wolkenformationen die Öffnung zum Himmel visualisiert wird. Ob es sich dabei ebenso um einen Ausblick auf den jenseitigen Himmel handelt oder die Inszenierung die himmlische Gesellschaft in den Kirchenraum ›herab‹ holt, ist diskutabel. So betrachtet auch Lindemann den barocken Wolkenhimmel als einen »Descensus« der Seligen, wodurch die himmlische Versammlung näher an Irdische gerückt werde. Die überirdische Ordnung werde bei dieser Sichtbarmachung aber stets berücksichtigt, wenn auch meist jeweils einzelne Exempla die Gesamtheit vertreten.<sup>2</sup>

Anhand zweier exzeptioneller Werke zu Ende des Quattrocento soll als eine Art *Coda* die erweiterte Funktionalität der erarbeiteten Modi gezeigt werden. Die Marienkrönungen von Francesco Botticini und Francesco die Giorgio stellen herausragende Kompositionsbeispiele dar, die sich deutlich von den vorherrschenden Darstellungsmustern absetzen. Die vorherrschenden Tendenzen der Komposition

---

1 Zum Beispiel das Kuppelfresko Pietro da Cortonas von 1647–51 in der Chiesa Nuova in Rom, welches die Darstellung Gottvaters und Christi auf einer Wolkenformation mit der Himmelfahrt Mariens verbindet.

2 Lindemann 1994, S. 49 ff.

lassen sich in abstrahierter Form in zwei Varianten unterteilen: Zum einen wird die Krönung als Glorie oberhalb einer *Sacra Conversazione* dargestellt, wie bereits in Fra Angelicos Freskierung in San Marco (Abb. 50) zu sehen ist.<sup>3</sup> Alternativ ist die Erscheinung auf Ebene der Heiligenversammlung integriert und mit Architektur sowie Landschaft verbunden und gibt so einen ganz anderen Blick auf einen jenseitigen Raum, der zuvor keine Verwendung fand.<sup>4</sup> Diese, aber eben auch äußerst ungewöhnliche Konstruktionen, lassen sich mit den formulierten Bildmodi systematisieren und dienen so auch als Verifizierung des analytischen Verfahrens über den zuvor untersuchten Zeitraum hinaus.

Francesco Botticinis Altarbild für die Kapelle von Matteo Palmieri in der Florentiner Kirche San Pier Maggiore von 1475–77 zeigt die Himmelfahrt und Krönung Mariens (Abb. 123).<sup>5</sup> Das Gemälde befindet sich heute in der National Gal-



**Abbildung 123** Francesco Botticini, Himmelfahrt und Krönung Mariens, London, National Gallery, zit. nach Bagemihl 1996, S. 312

lery in London und bildet nicht die erste Zusammenarbeit des Patrons und des Malers, der bereits als Illustrator für die *Città di vita* Palmieris tätig war.<sup>6</sup> Es zeigt die Aufnahme Mariens in den Himmel im oberen Teil sowie darunter ihr bereits leeres Grab. Der offene Sarkophag ist mit weißen Lilien ausgefüllt und die Apostel scheinen diesen noch ungläubig zu untersuchen. So wird die direkte leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel deutlich betont und nicht wie noch zuvor durch die Darstellung Christi mit der Seele der Gottesmutter im Arm in der Schweb-

3 Exemplarisch für das späte Quattrocento: Sandro Botticelli *Marienkronung* (1488/90) Florenz Gallerie degli Uffizi.

4 Exemplarisch: Giovanni Bellini *Marienkronung* (1471–74) Pesaro Museo Civico.

5 Venturini 1994, S. 57.

6 Sliwka 2015, S. 49.

gelassen.<sup>7</sup> Etwas abseits der Apostelgruppe knien jeweils auf einer Seite der Patron des Altarbildes Matteo Palmieri und seine Frau Niccolosa. Sie alle befinden sich auf einem Felsen und sind von einer abwechslungsreich gestalteten Landschaft umgeben, innerhalb welcher man Flüsse, Äcker und die Stadtsilhouetten von Florenz und Fiesole im Hintergrund erkennt. Sliwka erkennt in dem Hügel den Purgatoriumsberg Dantes und in seinem Plateau somit das Irdische Paradies. Die beiden Stifterfiguren hätten das Fegefeuer bereits hinter sich gelassen und warteten auf die Aufnahme in den empyreischen Himmel.<sup>8</sup> Diese naturalistische Landschaft wird von einer, die gesamte Bildbreite ausfüllenden Himmelsöffnung überspannt, in welcher die himmlische Versammlung erscheint. Der Übergang von diesseitigem zu jenseitigem Himmel erfolgt über konzentrische blaue Kreise um die Öffnung herum, dessen letzter Ring sich schließlich zu Wolken formt, die symbolisch den Übergang zum Göttlichen bilden. Über den Wolken beginnt die göttlich-jenseitige Sphäre, welche hier als imposanter Goldgrund erscheint und so die Differenzierung von irdisch – göttlich eindeutig hervorhebt. Die verschiedenen Sektionen des Himmels sind unterschiedlich punziert: Im oberen Bereich wurden einzelne Punkte aneinandergelegt, wohingegen darunter ein Muster aus kleinen Rauten verwendet wird. Ferner wurden zur Visualisierung des Lichtes Einritzungen eingesetzt, die primär an der Unterseite der Wolken zu finden sind.

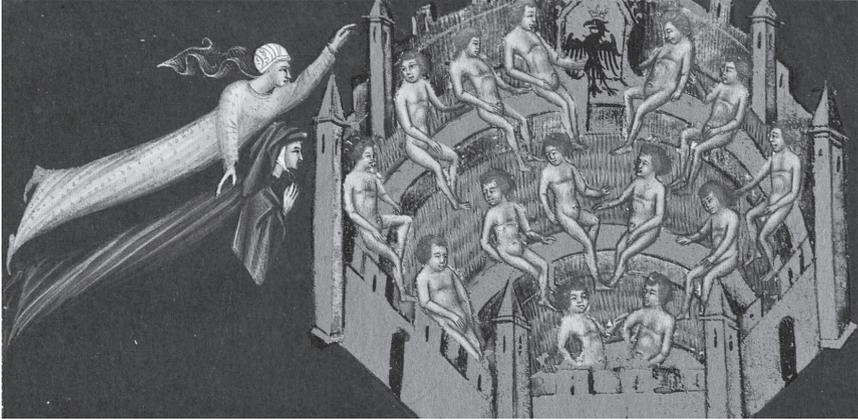
Die Reihen der Heiligen und Engel sind konzentrisch auf Wolkenringen angeordnet und in drei Gruppen unterteilt. Die oberste besteht aus Cherubim, Seraphim und Thronen. Vor diesen empfängt Christus Maria, welche vor ihm kniet. Christus hält in seiner Linken ein Buch und hebt die Rechte zum Segensgestus. Hinter ihm ist der Goldgrund wiederum kreisförmig abgestuft. Aus der Mitte dieses Kreises scheint ein Licht zu strahlen, welches durch Christus hindurch und schließlich auf Maria scheint. Handelt es sich hierbei um die göttliche Kraft, die durch Licht visualisiert wird? In der zweiten Sektion befinden sich Herrschaften, Mächte und Gewalten sowie in der untersten die Fürsten, Erzengel und Engel. Zwischen den Engeln tauchen in jeder Sektion zudem einige Heilige auf. Petrus, Johannes der Täufer, Maria Magdalena sowie ein Evangelist sind in diesem Falle der obersten Engelsordnung zugeteilt. Die konzentrische Anordnung des himmlischen Personals in Botticinis Altarbild setzt Bernheimer in Verbindung mit dem Aufbau eines römischen Amphitheaters, dessen Aufbau und Funktion seiner Ansicht nach aufs Engste mit dem christlichen Himmel im Allgemeinen verbunden ist: »When the circularity of the heaven is fully realized, as it is in Botticini's picture of Paradise, the result is the likeness of an amphitheater, even though its

---

7 Paolo Veneziano in Vicenza sowie Fra Angelico in Boston (Abb. 93 und Abb. 94).

8 Sliwka 2015, S. 54.

habitants sit on thin strips of clouds rather than on marble seats.«<sup>9</sup> Diese Verbindung findet sich bereits in Dantes *Commedia* in Par XXX, in welchem das Himmlische Jerusalem als Amphitheater gedacht ist. Deutlich wird dies in der Illustration Giovanni di Paolos im Codex Yates Thompson 36, f. 184r visualisiert (Abb. 124). Wie bereits in der Darstellung der Himmelsrose sind die beschriebenen Textelemente hier wörtlich ins Bild übersetzt.



**Abbildung 124** Giovanni di Paolo, Illustration zur *Commedia* aus Codex Yates Thompson 36 f. 184r, London, British Library, zit. nach Pope-Hennessy 1993, S. 173

Das aufwendige Bildprogramm der Mariendarstellung spiegelt den Intellekt beziehungsweise die Interessen des Auftraggebers wider: Matteo Palmieri selbst beschreibt in seiner *Città di Vita* eine Jenseitsreise in der Tradition Dantes, die allerdings andersherum, also vom Himmel ausgehend in die Tiefen verläuft. Dies entspricht Palmieris These des Ursprungs des Menschen als jene Gruppe der Engel, die sich im Rahmen des Engelsturzes für keine Seite entscheiden konnten und daraufhin ins Elysium geschickt wurden. Von dort stiegen sie ab zur Erde, wodurch sie menschliche Gestalt annahmen. Bagemihl betont den häretischen Charakter dieser kritisierten Theorie, die nicht dem zeitgenössisch akzeptierten Dogma entsprach, sondern sich vielmehr an Origenes orientierte.<sup>10</sup> In drei Büchern, welche ebenfalls aus *Canti* bestehen, wird Palmieri von einer Sibylle angeleitet,

<sup>9</sup> Bernheimer 1956, S. 225.

<sup>10</sup> Bagemihl 1996, S. 311f.

die ihm unter anderem die Himmelskonstellation sowie die Struktur und Freuden des Paradieses nahebringt.<sup>11</sup> So werden im ersten Buch (Kap. VII, 26–29) die Engelshierarchien erklärt oder im dritten Buch (Kap. XXXIII, 11–13) die Glückseligkeit im Himmel. Im Vergleich zu den Tugenden der Menschen wird Maria, die zur Himmelskönigin gekrönt und umgeben von Engeln neben Christus thront, als über alle erhaben charakterisiert (III, XXXIII ab 35). Die Ausführungen enden schließlich mit der Beschreibung des Anblicks Gottes und dem daneben befindlichen Christus. Den Abschluss bilden dann die Worte: »Nostro ingegno piu su non ha salita mancan le forze della vista humana & fanno l opera qui divien finita Dove e felice l anima cristiana.«<sup>12</sup>

Diese Öffnung rezipiert den Aufbau der *sacre rappresentazioni* und deren Konstruktionen zur Visualisierung einer Himmelsöffnung. Der Nachbau von Buccheri zeigt, wie stark sich Botticinis Komposition und diese Bühnenbilder geähnelt haben mögen (Abb. 7). So verbinden sich im Palmieri-Altarbild verschiedene Medieneinflüsse: Die *Commedia* Dantes sowie ihre Illustrationen, die Ausführungen des Auftraggebers selbst sowie die praktisch angewandten Bühnenkonstruktionen der *sacre rappresentazioni*. Die Rezeption dieser Bauten kann erst ab Mitte des Quattrocento, der Entstehungszeit der Intensivierung dieser religiösen Spiele, in den Bildern auftauchen und wird auch nach dem Jahrhundertwechsel Verwendung finden.

Francesco di Giorgios *Marienkrönung* (1472–74) für die Cappella Santa Caterina da Siena e San Sebastiano in der Kirche der Abtei von Monteoliveto Maggiore<sup>13</sup> zeigt einen ebenfalls sehr speziellen Aufbau der Marienkrönung, der sich sowohl von Vorgängern als auch Nachfolgern deutlich unterscheidet (Abb. 125). Heute befindet sich das Gemälde in der Pinacoteca Nazionale in Siena, wohingegen die Predellentafeln mit Szenen der Vita des heiligen Benedikt in den Uffizien aufbewahrt werden. Den allgemeinen innovativen Charakter des Malers heben verschiedene Autoren hervor. So betont Weller in seiner Monographie den Einfluss zum Beispiel norditalienischer Künstler, welchem sich die Sienser Zeitgenossen größtenteils verschlossen hätten.<sup>14</sup> Bereits Jacobsen beendet seinen Überblick über die Quattrocentokunst in der Pinakothek in Siena mit Francesco di Giorgio, da sich dieser »am meisten von der Tradition frei gemacht« habe und seine Wer-

11 Sliwka erkennt innerhalb der Engel und Seligen auf der linken Seite die Sybille der *Città di Vita*, welche als einzige Figur im göttlichen Himmel keinen Heiligenschein besitzt. Sliwka 2015, S. 101.

12 Palmieri *Città* (Ausgabe Rooke) 1928, S. 260.

13 Ausst.kat. Siena 1993, S. 300.

14 Weller 1943, S. 48 f. Weller verweist im Speziellen auf Girolamo da Cremona, welcher 1468–1473 in Siena tätig war.



Abbildung 125 Francesco di Giorgio Martini, Marienkrönung, Siena, Pinacoteca Nazionale, © Pinacoteca Nazionale di Siena

ke von Innovationsreichtum geprägt seien.<sup>15</sup> Zwar sind Jacobsens Betrachtungen durchgängig von Verallgemeinerungen und recht subjektiven Urteilen geprägt, doch treffen einige seiner Aussagen zu Francesco di Giorgio insbesondere in Bezug auf die Krönungstafel zu. Allerdings bewertet er diese im Speziellen doch recht negativ.<sup>16</sup>

Der komplexe Bildaufbau über verschiedene Ebenen erschließt sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick. Die unterste Ebene beginnt mit einem schwarz-weißen Marmorboden, dessen Linien perspektivisch in die Tiefe fluchten. Im Vordergrund knien der heilige Sebastian in Dreiviertelansicht zum Betrachter gewandt sowie die heilige Katarina von Siena in Rückenansicht, die zusammen den Betrachter in die Szene einführen. Hinter ihnen führen drei Marmorstufen zu einer durch verschiedene architektonische Elemente strukturierten Wand. Der konkave Schwung der Stufen erlaubt den beiden Heiligen das Heranrücken an die restliche Bildszene. Katharina hält in ihrer Hand eine Lilie, deren Blüte zwei Seraphim überschneidet, die eine Art Wolke bilden, auf welcher wiederum zwei anthropomorphe Engel stehen. Diese stützen, zusammen mit zwei roten Putten (ebenfalls Seraphim?) eine Art Schild, welcher von weiteren Seraphim an der Oberfläche umschlossen wird. Die graue Unterseite besteht aus mehreren konzentrischen Ringen, wobei Farbe und Struktur das Gebilde sehr hart und körperhaft erscheinen lassen – kein Vergleich zu den sonst so luftig aufgetürmten Wolken aus Seraphim oder Cherubim, die in den Himmelsbildern Standflächen bieten. Die Konstruktion trägt die kniende Maria, welche gerade von Christus bekrönt wird. Dieser sitzt auf einer Art Thron, der ebenfalls aus Seraphim zusammengesetzt ist, wie an der rechten Seite sichtbar wird. Hinter Christus und Maria stehen vier Engel, welche in Andacht versunken sind oder singen. Um diese zentrale Achse befindet sich eine vielfigurige Versammlung von Heiligen, die auf verschiedenen Höhenniveaus angeordnet ist. Neben den beiden anfangs erwähnten knienden Heiligen im Vordergrund schließen sich zwei stehende weibliche Figuren an. Sie sind auf einer Linie mit der Kante der Stufen sowie den Pilastern weiter oben in der Architektur angeordnet. Darauf folgen weitere weibliche Heilige. An dieser Stelle wird der hierarchische Charakter des Aufbaus deutlich, indem diese an unterer Stelle positioniert sind und darüber die männlichen Heiligen folgen. Für Toledano bildet die Architektur einen Altar sowie die Konstellation der Engel

---

15 Jacobsen 1908, S. 86. Auch neuere Beiträge, zum Beispiel v. Bellosi, heben »le sue superbe qualità come scultore, architetto, ingegnere e teorico dell'architettura« hervor. Bellosi 2006, S. 407.

16 Jacobsen 1908, S. 89: Er verwendet hier Worte wie »Geschmacklosigkeiten«, die im Bild auftauchen und vergleicht die »roten Cherubim« (gemeint sind wohl Seraphim) mit gekochten Hummern.

ein Ziborium.<sup>17</sup> Dieser Bezug ist deutlich nachvollziehbar, obwohl eine Altarmensa fehlt. Dennoch ist der Architekturaufbau in solcher Weise unterteilt, dass der obere Teil wie ein Retabel auf dem unteren ruht. Die Ebene darüber zeigt in drei Reihen angeordnet männliche Heilige. Die individuell gestalteten Figuren lassen sich in großen Teilen identifizieren: Rechts erkennt man zum Beispiel den heiligen Laurentius mit einem Gitterrost als Verweis auf sein Martyrium in der Hand sowie rechts ebenso den heiligen Stephanus mit zwei Steinen in der Schädeldecke. Über den Köpfen der letzten Reihe endet der Wandaufbau. Die darüber befindliche Zone bildet ferner die Standfläche einer weiteren Gruppe. Johannes der Täufer und König David flankieren Christus und Maria, mit welchen sie sich beinahe auf gleicher Höhe befinden. Darauf folgen weitere Greise mit Bärten, von denen einer – der heilige Pachomios, welcher die ersten monastischen Regeln niederschrieb – auf der linken Seite ein Spruchband emporhält. Den Abschluss der Versammlung bildet eine aus Putten bestehende Wolkenformation, über welcher ein blauer Himmel sichtbar wird. Am oberen Bildabschluss in der Mitte erkennt man die Figur Gottvaters, welche den ungewöhnlichen Charakter der Komposition in besonderem Maße steigert. Die seltsame Verkürzung, in welcher er dargestellt ist, liefert nur einen der irritierenden Aspekte dieser Bilderinvention. Mit den Füßen voran – welche direkt über dem Haupt Christi angeordnet sind – scheint er geradezu herabzustürzen. Sein rosafarbenes Gewand wird wild umhergewirbelt und sein langes weißes Haar nach hinten geweht. Die angewinkelten Arme und erhobenen Hände zeigen eine Art Geste des Abfederns der Bewegung, welche ferner durch konzentrische Ringe visualisiert zu sein scheint. Die Darstellung *sotto in su* faszinierte nicht nur Francesco di Giorgio und wurde in der Tafelmalerei und ganz besonders in der Decken- und Gewölbmalerei in facettenreicher Weise thematisiert. Beim ungewohnten Blick auf die Fußsohlen Gottvaters wird man unweigerlich an die *Beweinung Christi* von Andrea Mantegna von ca. 1483 aus der Pinacoteca di Brera in Mailand erinnert (Abb. 126). Christus liegt hier vor dem Betrachter aufgebahrt, dessen Blick von den Füßen, über den Körper zum auf einem Kissen ruhenden Kopf des Toten geleitet wird. Anders als in der *Marienkronung* steht der starken Verkürzung hier keine Bewegung, sondern die völlige (Toten-) Ruhe gegenüber.

Francesco di Giorgio nimmt mit den Ringen als Visualisierung der Bewegung zudem einen Mechanismus vorweg, der sich wesentlich später als Methode in einer ganz anderen Form der bildlichen Darstellung etabliert: dem Comic. Mahne trifft in der Beschreibung dieser Hilfsmittel den Kern der Sache: »Comic-Zeichner haben in den letzten Jahrhunderten eine Vielzahl von grafischen Symbolen ent-

---

17 Toledano 1987, S. 84.



**Abbildung 126** Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, Mailand, Pinacoteca di Brera, © Pinacoteca di Brera Milano

wickelt, um Nicht-Wahrnehmbares darzustellen. Sie veranschaulichen und verstärken auf der Präsentationsebene Phänomene der erzählten Welt, ohne selber Bestandteil in ihr zu sein.«<sup>18</sup> Ferner geht sie explizit auf die Bewegungslinien ein: »Bewegungslinien kompensieren die medialen Begrenzungen des statischen Bildes. Sie betreffen entweder die ganze Figur oder die bewegungsrelevanten Körperteile.«<sup>19</sup> Bei Francesco di Giorgio schließen sich die Bewegungslinien vor allem der Form der Öffnung des Himmels an, aus welcher Gottvater erscheint. Diese wird von Putten gerahmt, die mit Abstufungen aus dem blauen Grund herausgearbeitet sind, ähnlich derjenigen in der Wolkenzone. Durch die Perspektive wird der Blick hinein möglich, der sogar zeigt, wie ›dick‹ die Himmelfläche in diesem Fall ist. Durch farblich differenzierte Ringe, auf denen die astronomischen Planetenzeichen<sup>20</sup> zu erkennen sind, wird auf die verschiedenen Sphären verwiesen. Darüber erscheint in Gold eine weitere Zone. Die Struktur der Farbfläche ergibt sich durch die Darstellung von Beinen und Füßen, die auf dem letzten Ring stehen und vermutlich zu weiteren Putten gehören. Gottvater verlässt also im Moment der Krönung seine eigene Sphäre, die nicht der Sphäre der Marienkrönung gleicht. Doch als Königin welchen Himmels wird Maria dann hier gekrönt, wenn nicht zu

18 Mahne 2007, S. 49.

19 Ebd.

20 Weller 1943, S. 101: »(...) that the artist has followed the scheme of placing the astronomical symbol of the planet on one side and a symbolic human figure in the continuation of the same band on the other, and that he has just reversed to right and left of the central figure the order of the planet and human symbols in successive bands.«

jener des empyreischen? Aufgrund der starken Betonung der Bewegung scheint eine Verortung der Figur Gottvaters im *Primum Mobile* schlüssig, wodurch die golden leuchtende Sphäre dahinter das Empyreum darstellt. Liest man den Aufbau als Längsschnitt durch die Sphären wäre dies eine Erweiterung des überirdischen Raumes und somit Herabstufung der Sphäre der Krönung, welche in der zeitgenössischen Malerei keinen Vergleich findet. Stuart Weller stellt ferner heraus, dass sich innerhalb des Bildes neun verschiedene Engelsarten finden. Diese seien zwar nicht an der Beschreibung und Darstellungstradition des Mittelalters orientiert, dennoch rezipiert Francesco in seinen Augen eben diese Theorie.<sup>21</sup>

So verwirrend das Gemälde auf den ersten Blick auch erscheint, so steckt innerhalb der Komposition ein strikter Ordnungsgedanke. Die Reihen der Heiligen werden hierarchisch angeordnet, der Bezug zu den neun Ordnungen der Engel und auch die Figur Gottvaters innerhalb des Planetenstrudels verweist auf eine Sensibilität gegenüber kosmographischen Schemata und der Frage nach der Verortung und Charakterisierung des Aufenthaltsortes desselben. Darüber hinaus ist die gesamte Komposition strikt symmetrisch angeordnet. So lässt sich auch hier eine Kombination verschiedener gestalterischer Schwerpunkte von Architektur, über Hierarchie zu kosmologischen Bezügen feststellen. Dieser ›Stapelaufbau‹ wird wiederum in den Barockbildern aufgegriffen. Dies gilt nicht nur für die fulminanten Kuppelausmalungen, sondern auch für Altarbilder, wie beispielsweise jene aus der Bologneser Akademie der Carracci.<sup>22</sup>

Auch theoretisch bilden sich neue Tendenzen heraus. Lorenzo Valla liefert ein Beispiel für die theoretische Weiterentwicklung des Himmelskonzeptes, welche sich von den scholastischen Vorläufern deutlich abgrenzte. Die Thesen Vallas waren freilich nicht unumstritten. Neben der Kritik von Philosophenseite zeugt auch der Häresievorwurf aus dem Jahre 1444 – welchem Valla durch eine Verteidigungsschrift an Papst Eugen entgegenwirken konnte – von seiner kontroversen Position. Auch wenn Valla also nicht als Vertreter einer Universalmeinung über den Himmel im 15. Jahrhundert stehen kann, so werden in seinen Texten doch Aspekte deutlich, welche die künftige Konstituierung des Jenseits prägen sollen. In seiner Schrift *De vero bono*, welche er 1433 vollendete, beschreibt er im dritten Buch (Kapitel XXI–XXIX) die Freuden des Paradieses. Die *voluptas* wird hier – anders als zuvor in der Scholastik – nicht als anrühlich beschrieben und der *beatitudo* als minderwertige und irdische Lust entgegengestellt.<sup>23</sup> Vielmehr unterteilt

---

21 Weller 1943, S. 102.

22 Z. B. Ludovico Carracci *Paradies* (1617) Bologna San Paolo Maggiore Cappella Belvisi.

23 Sgarbi 2006, o. A. In Form eines Dialoges dreier Parteien (zwei Vertreter der heidnischen Philosophie sowie einer der christlichen Position) werden die verschiedenen Standpunkte dargelegt und somit die Neubewertung der *voluptas* erarbeitet.

Valla – in Analogie zur vulgären und himmlischen Liebe – die Lust in zwei Kategorien, die sowohl lokal als auch qualitativ unterschieden werden: Im Gegensatz zur irdischen Lust, erscheint die himmlische Version als »auch mit dem Christentum vereinbares höchstes Gut.«<sup>24</sup> Die Beschreibung der himmlischen Freuden beginnt in Form einer Beschreibung des Aufstiegs und Wegs der Seele nach dem Tod, wobei sie von Engeln begleitet wird. Nachdem die besondere Herrlichkeit des Himmels betont wird (dies wiederholt sich im Verlauf immer wieder), klärt Valla zunächst die Frage, ob *honores*, *dignitates* und *imperia* im Himmel weiterbeständen. Das Vorhandensein derselben bestätigt er, »sed cuiusmodi debent esse in celo illas sine labore, illas sine invidia, illa sine odio et discrimine.«<sup>25</sup> Dieses seien ferner die Kriterien für die Engleränge und Ordnung der Himmelsbürger: »Hinc appellatur Cherubin, Seraphin, Virtutes, Principatus et cetera, eternorum civium ordines in illa optima ac felicissima republica inter quos pro sua quisque dignitate collocabimur« (Kap. XXIV, 4). Betont er erst noch das Bestehen der Körperlichkeit und der Sinne, so relativiert er dies letztendlich wieder. Zunächst erfahre nur die Seele die Freuden, bis nach dem Universalgericht und der Auferstehung des Fleisches der volle Genuss offenbart werde, allerdings im heiligen Sinne (Kap. XXIV, 5).<sup>26</sup> Durch diesen Zusatz versucht Valla trotz der überschwänglich optimistischen Schilderung der Paradiesfreuden jegliche Anstößigkeit zu vermeiden. Bei ihrem Aufstieg muss die Seele zunächst »illos vastos ac perlucidos orbes« durchschreiten, um daran anschließend die drei Himmel zu schauen: »quorum primum appellatur firmamentum, sequens crystallinum, ultimum empyreum« (Kap. XXV, 1). Im letzten und höchsten befände sich schließlich hinter einem Tor, in Gestalt eines Regenbogens, das Himmlische Jerusalem. Im Folgenden wendet er sich den Spezifika der himmlischen Stadt zu. Hier orientiert er sich an der Apokalypse des Johannes und zählt die prunkvolle Ausstattung, die hohen Mauern mit ihren Toren sowie den Thron Gottes, von welchem aus dieser die ganze Stadt erleuchte, auf (Kap. XXV, 1–5). Ähnlich dieser differenzierten Beschreibung des Tores, liefert Valla immer wieder Details einzelner Aspekte, wie zum Beispiel die Toga als Kleidung der Himmelsbürger, was, wie er betont, der Unterstreichung der Stättlichkeit diene (Kap. XXV, 7). Später fügt er ferner die körperliche Unversehrtheit im »paradiso« hinzu, da jegliche Gebrechen korrigiert werden (Kap. XXV, 17). In der Heiligen Stadt wohnt die Seele einem Triumphzug bei, an dessen Ende sie von Maria und Christus/Gottvater in freudiger Erwartung empfangen wird. Hierbei erwähnt er zudem noch das Wiedersehen mit Freunden und Familie im Jenseits,

24 Keßler 2004, S. VII–LXXII, S. XLVI, LXXVIII.

25 Valla *De vero bono* (Ausgabe Schenkel) 2004, S. 346. Alle folgenden Angaben beziehen sich auf das dritte Buch und die genannte Ausgabe.

26 »Ergo resumtis corporibus intermissa gaudia sed tamen sanctiora (...)«.

ein wichtiger Punkt im Unterschied zum fromm-geistlichen Himmel der Scholastik (Kap. XXV, 7–13).

So lässt sich beobachten, dass nachdem die Scholastik den Himmel systematisiert und in diesem Zuge stark vergeistlicht hatte, sich ab dem 15. Jahrhundert Strömungen herausbildeten, die den Himmel wieder näher an den Menschen und seine weltlichen Bedürfnisse, nicht zuletzt Freundschaft und Liebe, rückten. Dies führte zudem zu einer Zweiteilung des himmlischen Jenseits in den Wohnort der Trinität und den Paradiesgarten, welcher als Sehnsuchtsort der Gläubigen fungiert.<sup>27</sup> Lorenzo Valla liefert an dieser Stelle ein anschauliches Beispiel, da er sich eben deutlich von der Scholastik distanzierte. Zudem stellt er als einer der ersten Dionysius Areopagitas Zuschreibung als Zeitgenosse der Apostel in Frage und folgt nicht dessen neun Ordnungen der Himmlischen Hierarchien, sondern unterscheidet lediglich die Legionen der bewaffneten und unbewaffneten Engel.<sup>28</sup> Es deutet sich bereits eine Verschiebung der Fokussierung vom Jenseits zum Diesseits an sowie die stärkere Einbindung antiker Konzepte und Vorstellungen, welche durch die immer stärker populär werdende humanistische Bildung wieder ins Interesse rückten. Die Bilder wenden sich keinesfalls von christlichen Konzepten ab und die Mehrzahl der Bilder bleibt auch noch für eine lange Zeit sakralen Inhaltes, dennoch zeigen Phänomene, wie die Einbindung des atmosphärischen Himmels oder die zunehmende Präsenz der Gartenmotivik, dass Techniken wie die flächendeckende Goldverwendung obsolet werden. So bildet dieser Abschnitt eine Art ›Überleitung‹ für das beginnende 16. Jahrhundert und den damit einhergehenden neu formulierten Bildvariationen. Mit Ende des 15. Jahrhunderts stellte sich in der Malerei wieder ein neuer Umbruchsprozess dar: Die Ablösung des Goldgrundes war größtenteils gemeingültig und man widmete sich der naturalistischen Darstellung, wenn nicht sogar der Überbietung der alltäglichen Naturerfahrung. Landschaften und Architekturkonstruktionen eroberten immer stärker den Hintergrund und Einflüsse aus den Niederlanden wurden zum neuen Standard der Bildkompositionen. Ebenso änderten sich die Formen der Bildwerke, so wurde das Polyptychon durch die Pala als favorisiertes Altarwerk abgelöst. Die Parallelität und Aushandlung zwischen neuen und alten Bildformeln, die sich auch im Werk eines einzelnen Künstlers zeigen konnte, lässt in der zweiten Hälfte des Quattrocento immer stärker nach und kommt schließlich zum Erliegen, wodurch der Hochrenaissance der Weg bereitet wird. Aber auch in diesen Bildwerken werden wiederum Gestaltungsmuster, bestehend aus Figurenhierarchien oder auch Architektur, strategisch zur Visualisierung des Göttlichen verwendet.

---

27 Lang und McDannell 1996, S. 155–164.

28 Gill 2012, S. 245, 257.