

Theresa Holler

Infernale Landschaften: Wie Dantes *Commedia* das Bild des Weltgerichts in Italien verändert

Riassunto: Questo contributo discute due cicli pittorici del Trecento raffiguranti il *Giudizio universale*: quello attribuito a Buonamico Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, e quello di Nardo di Cione nella Cappella Strozzi di Mantova a Santa Maria Novella di Firenze, nei quali il testo della *Commedia* di Dante è adottato per mettere a punto una rappresentazione visiva efficace dell'inferno. Il fatto che l'opera dantesca modifichi l'immagine dell'aldilà nella penisola italiana è sempre stato spiegato invocando la popolarità stessa del testo, senza tenere in debito conto il fatto che la sua apparizione e circolazione non furono accolte senza problemi e reticenze. Vennero infatti espresse anche posizioni critiche nei confronti di Dante e dei suoi scritti, su questi ultimi soprattutto da parte dei domenicani, eppure entrambi i cicli in esame vennero realizzati in contesti legati, direttamente o indirettamente, ai frati predicatori. Il presente contributo vuole mettere in dubbio la teoria, generalmente accettata senza discussione, che vede nella precoce adozione della *Commedia* nell'immaginario del *Giudizio universale* un segno della sua ricezione senz'altro positiva. Fu così, oppure le immagini in cui si tradusse il testo dantesco ci parlano in un linguaggio ambiguo?

Giottos Entwurf der Hölle unterscheidet sich grundlegend von Dantes *Inferno*.¹ Dennoch ist es sinnvoll, mit Giottos Weltgericht in der Arenakapelle in Padua zu beginnen, da anhand seiner Hölle insbesondere die Unterschiede hinsichtlich der nachfolgenden Visualisierungen deutlich werden, die parallel zur Zirkulation der *Commedia* auf der italienischen Halbinsel einsetzen. Ausgehend von Giotto liegt der Fokus im Folgenden auf zwei Wandbildern, die von Pisa nach Florenz führen,

1 Die folgenden Ausführungen basieren auf meiner Dissertation *Jenseitsbilder. Dantes Commedia und ihr piktorales Nachleben im Weltgericht bis 1500*, die 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin angenommen wurde.

Zum Verhältnis zwischen Giotto und Dante vgl. zuletzt Michael Viktor Schwarz, »Giottos Dante, Dantes Giotto«, in: Maria Antonietta Terzoli/Sebastian Schütze (Hrsg.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston 2016, S. 163–184.

Theresa Holler (Bern)

<https://doi.org/10.1515/dante-2018-0005>

beide aus dem 14. Jahrhundert stammen und damit die frühe Rezeption der *Commedia* im Weltgericht bezeugen. Die Zirkulation der *Commedia*, die aufgrund der hohen Anzahl an erhaltenen Handschriften aus dem Trecento belegt ist, wird der Hauptgrund für die zeitnahe künstlerische sowie theologische Auseinandersetzung mit dem Text gewesen sein. Die Frage ist daher: Wie durchdringen sich Bild- und Textkünste? Und inwieweit werden die Neuerungen in ein theologisches Programm eingebettet? Bestimmt werden die Überlegungen von der Frage nach dem Wechselverhältnis zwischen Kunst, Poesie und Theologie. Dies bedeutet auch danach zu fragen, ob die visuelle Integration der *Commedia* in das Bild des Weltgerichts immer gleichbedeutend mit einer positiven Rezeption von Dantes Werk zu sehen sei.

I Pisa

Giottos monumentales Weltgericht von ca. 1303–1305² befindet sich an der ehemaligen Eingangswand der Arena-Kapelle und ist Teil eines umfassenden Wandzyklus zum Marien- und Christusleben, dessen thematischen Schlusspunkt es setzt (Taf. 1). Der Ort der Verdammten speist sich aus einem von Christus als Weltenrichter ausgehenden Blutstrom, der sich in vier Arme verästelt und in einem dunklen Magma ergießt. Scheinbar wahllos werden die Herabstürzenden von blauen und roten Teufeln in den von Luzifer dominierten Ort gezogen. Wenn auch am unteren Bildrand vereinzelt Felsgruben erkennbar sind sowie einzelne Sünden und ihre Bestrafungen, bleibt es ein unspezifischer und vornehmlich vom Chaos regierter Ort, der den zu Christus aufstrebenden und geordneten Reihen von Seligen und Heiligen sowie dem am oberen Bildrand erkennbaren himmlischen Jerusalem kontrastierend gegenübersteht. In seiner auf byzantinischen Weltgerichten basierenden Neuinterpretation des Themas erinnern Giottos Luzifer mit den seitlich aus dem Gesicht wachsenden Schlangen und die am unteren Bildrand platzierten Felsgruben an das Florentiner Baptisterium, wo der Mosaizist um 1190 ebenfalls felsenartige Öffnungen schafft und Schlangen aus den Ohren des einstmals schönsten aller Engel sprießen lässt. Auch das Reptil, das sich an einen Sünder festkrallt und an Dantes Beschreibung der Verwandlung der Sünder im XXV. Gesang des *Inferno* gemahnt, ist ganz ähnlich im Mosaik des Baptisteriums in Florenz vorgebildet, so dass es vielmehr scheint, als ob Dante

2 Bei der Datierung der Wandbilder folge ich Michael Viktor Schwarz, *Giottos Pictor*, Bd. 2: *Giottos Werk*, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 569.

eine an eine Ekphrasis grenzende Beschreibung der Figur entwirft und nicht andersherum Giotto Dantes Idee folgt.³

Nur etwa 30 Jahre später ist das giotteske Chaos einer ›natürlichen‹ Ordnung gewichen, die sich scheinbar aus sich selbst heraus findet. Vermutlich ist es der Florentiner Dominikaner und Erzbischof von Pisa, Simone Saltarelli, der den ebenfalls aus Florenz stammenden Künstler Buonamico Buffalmacco beauftragt, den dreiteiligen Wandzyklus mit Thebais,⁴ Weltgericht und Todesallegorie⁵ im Camposanto in Pisa in den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts zu entwerfen.⁶ Die Bedeutung der *Commedia* für das Pisaner Inferno ist von der Forschung immer wieder konstatiert, doch kaum eingehender untersucht worden.⁷ Jean-Jaques Ampère spricht 1839 in seiner *Voyage dantesque* noch romantisch vom »Pinsel Dantes«,⁸ der in den Wandbildern hervorscheine und Millard Meiss 130 Jahre später von dem Dante'schen Terror, den der Künstler Gericht und Hölle verliehen

3 Die Legende, nach der sich Giotto und Dante an der Arenakapelle in Padua getroffen hätten, geht sehr wahrscheinlich auf Benvenuto da Imola zurück und führt teilweise bis heute zu der These, Giotto habe sich bei der Gestaltung des Weltgerichts an Dantes *Inferno* orientiert. Diese Idee wurde schon 1839 von Jean-Jacques Ampère in seiner *Voyage dantesque*, in: *Revue des deux Mondes* 8 (1839), S. 434–464 und 609–637 und später von Ludwig Volkmann, *Iconografia Dantesca – Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897 abgelehnt.

4 Zur Thebais vor allem: Chiara Frugoni, »Altri luoghi cercando il paradiso: il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana«, in: *Annali della scuola normale superiore di Pisa* 18 (1988), S. 1557–1643; Eva Frojmovič, »Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa«, in: Hans Belting/Dieter Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 201–214 und zuletzt Alessandra Malquori, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentini del Quattrocento*, Florenz 2012, S. 77–91.

5 Zur Todesallegorie vgl. besonders die Dissertation von Friederike Wille, *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München 2002, sowie weiterhin Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del »Trionfo della morte«*, Rom 1987; Antonino Caleca, »Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV«, in: Clara Baracchini/Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Camposanto di Pisa*, Turin 1996, S. 13–48; Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin 2002.

6 Die Zuschreibung und Datierung der Wandbilder sind von der kunsthistorischen Forschung lange und eingehend debattiert worden. Einen zusammenfassenden Überblick dazu bietet Wille (wie Anm. 5), S. 23–29. Da die Wandbilder im zweiten Weltkrieg stark zerstört wurden, wird im Folgenden auf Fotografien aus dem Alinari Archiv zurückgegriffen.

7 Zum Themenkomplex Pisa und Dante allgemein zuletzt Fabrizio Franceschini, »Lecture e lettori di Dante nella Pisa del Trecento (con una postilla su MART)«, in: Lucia Battaglia Ricci/Roberta Cella (Hrsg.), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Rom 2009, S. 235–278.

8 Ampère, *Voyage dantesque* (wie Anm. 3), S. 438. Ampères *Voyage* ist für die europäische Dante-Rezeption des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung gewesen. Theodor Hell fertigte bereits 1840 eine deutsche Übersetzung an, die ein Jahr später von Filippo Scolari ins Italienische übertragen wurde. Zu Ampère und den Reiseberichten im Ottocento vgl. Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco: viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, Florenz 2006.



Abb. 1: Buonamico Buffalmacco (zugeschrieben), Gericht-Hölle, um 1333–1336, Pisa, Camposanto, Aufnahme um 1915–1920 (© Alinari Archives-Broggi Archive)

habe.⁹ Jérôme Baschet lehnte in seiner grundlegenden Studie zu Höllenbildern in Italien und Frankreich des 12.–15. Jahrhunderts einen direkten Bezug zur *Commedia* ab¹⁰ und Lucia Battaglia Ricci hielt es im Gegenteil für »pleonastisch« zu bemerken, dass die Höllenbeschreibungen Dantes in das Bild Einzug hielten.¹¹ Es ist vermutlich die Ambivalenz des Wandbildes selbst, die zu diesen gegensätzlichen Aussagen geführt hat, denn der Künstler hat nicht eine detailgetreue Hölle nach Dantes *Inferno* entworfen, wie etwa Nardo di Cione zwei Jahrzehnte später in der Cappella Strozzi di Mantova in Florenz, sondern unterschiedliche Vorstellungen miteinander verknüpft.

⁹ Millard Meiss, »The Smiling Pages«, in: Peter Brieger/Millard Meiss/Charles S. Singleton (Hrsg.), *Illuminated Manuscripts of the »Divine Comedy«*, Bd. 1, Princeton 1969, S. 33–80, hier S. 43.

¹⁰ Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rom 1993, S. 316–324.

¹¹ Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino* (wie Anm. 5), S. 56f.

Die Pisaner Unterwelt wächst gegenüber Giottos Bildentwurf sowohl in die Höhe, so dass sie auf einer Ebene mit Christus und Maria erscheint, als auch in die Breite, indem sie, gleich einem Diptychon, denselben Platz für sich in Anspruch nimmt wie das Gericht und die Seligen zusammen.

Anders als vermeintlich geordnete Höllen, wie z.B. das Weltgerichtsbild von Santa Maria Assunta in Torcello, wird die Registerordnung auch nicht durch eine »Streifenkomposition«¹² erreicht, die einer externen Blick-Ordnung gleicht und dem Betrachter visuelle Hilfestellung leistet. Vielmehr erfolgt die Systematisierung in Pisa bildimmanent mittels eines konkreten Ortes. Gezeigt ist der Aufriss eines Berges, der den Blick auf vier Bildregister und insgesamt sieben Kompartimente freigibt. Horizontal werden die einzelnen Orte durch erdfarbene Böden und vertikal durch den Körper eines alles beherrschenden, dreigesichtigen Luzifer fein getrennt. Letzterer ist vermutlich die früheste Darstellung dieser pervertierten, teuflischen Trinität, die auf Dantes Text basiert, in den aus dem Gesicht wachsenden Schlangenköpfen im Florentiner Baptisterium oder bei Giotto allerdings piktoral antizipiert wird. Die in Ockertönen gehaltene Felsstruktur des Berges respektive die Natur selbst figurieren nicht nur die Unterwelt, sondern sie erzeugen die Sündenordnung, was in der Folgezeit ein Kennzeichen von *Inferno*-Darstellungen in Nord- und Mittelitalien werden wird. Diese neue Form der Erzählstruktur hat Hans Belting bereits 1985 mit Dantes Raum verknüpft:

Dante's conception of space, which allows him to narrate the story of his journey, is also ambivalent in that it claims to describe a physical order that generates a narrative order, which is the sequence of the journey as a sequence of both events and places. Therefore, it should not surprise us to discover a new device for representing hell in trecento painting. Already at the Camposanto at Pisa, hell appears as a real, rocky landscape offering natural connections for the many narrative episodes it shelters.¹³

Tatsächlich ist in Pisa die Bildnarration an die gemalten Räume gebunden. Gleich einer wohldurchdachten Klimax steht der Betrachter vor einer Höhle, die er prozessual durchwandern kann. Teilweise durch *tituli* benannt, eröffnet sich ein räumlich definierter Ort, der erzählerisch einen Parcours der sieben Hauptsünden abbildet: Begonnen wird mit der Avaritia unterhalb von Luzifers rechtem Bein, gefolgt von der Bestrafung der Luxuria im angrenzenden Bildfeld. Über Avaritia

¹² Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, S. 140 sieht in der »Streifenkomposition« einen der wichtigen Unterschiede zwischen westlichen und byzantinischen Weltgerichtsbildern. Letztere seien »durchwegs nicht in Streifen angeordnet, die abendländischen aber meistens«.

¹³ Hans Belting, »The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: ›Historia‹ and Allegory«, in: *Studies in the History of Art* 16 (1985), S. 151–168, hier S. 161.

und Luxuria befinden sich Ira und Gula und im dritten Bildregister die Sünden Accidia und Invidia. Die Figur Luzifers trennt nicht nur die einzelnen Regionen, sie wird zugleich in den Sündenkatalog eingereiht, indem sein imposanter Körper zum Körperbild des Stolzes wird. Die hochmütigste aller Kreaturen figuriert damit das Abbild der schlimmsten aller Sünden, die Superbia.¹⁴ Damit verändert der Künstler den Höllenraum auf entscheidende Weise. Weder Chaos noch ›Streifen‹ bestimmen die Komposition. Auch das diffizile System der Strafenabfolge des Dante'schen *Inferno*, das bekanntlich aus neun Kreisen und diversen Unterregionen besteht, wurde nicht auf das Bild übertragen, sondern durch die auf Gregor den Großen beruhende hierarchische Abfolge der sieben Hauptsünden in ein theologisches Äquivalent überführt. Somit bemächtigt sich der Künstler zwar Dantes topographischer Erzählstruktur, wie Belting beobachtet hat, nicht aber der Erzählung selbst.

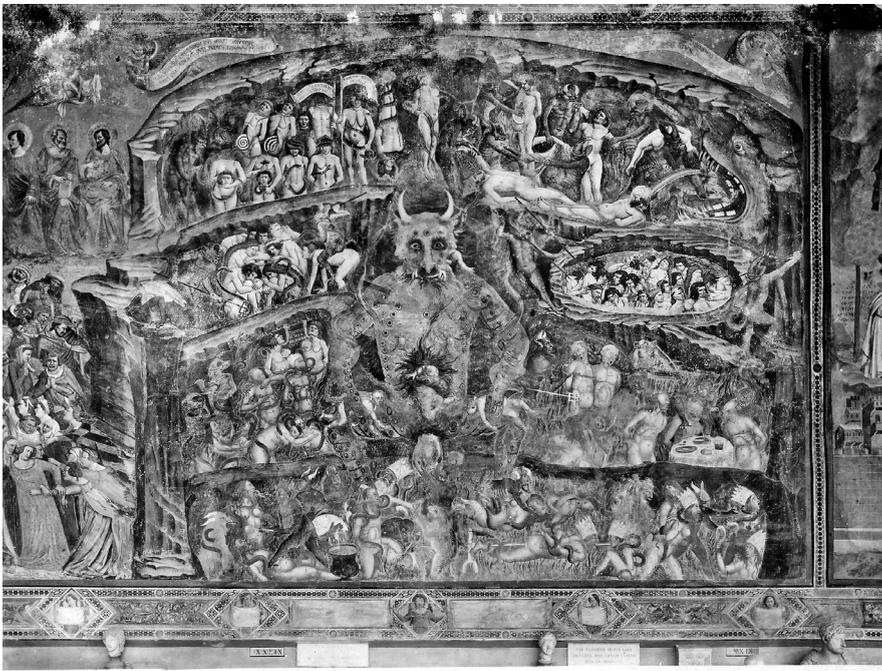


Abb. 2: Buonamico Buffalmacco (zugeschrieben), *Hölle*, um 1333–1336, Pisa, Camposanto, Aufnahme um 1890 (© Alinari Archives-Alinari Archive)

¹⁴ Zum Sündenkanon und seiner Tradition vgl. Carla Casagrande/Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Turin 2000.

Der oberste Bereich, der sich als einziger über die gesamte Hölle erstreckt, fällt indes aus dem Sündenkanon heraus.

Es ist dies der einzige Teil, der von Luzifer nicht mehr physisch durchtrennt, sondern nur noch von dessen Hörnern berührt wird. Analog zur ›Absenz‹ Luzifers, wird der Sündenkanon durchbrochen, indem die Figuren von links nach rechts als Arianer, Simonisten, Magier und Exkommunizierte, als Antichrist, Mahomet und Nikolaus (der Meister Mahomets),¹⁵ mittels *tituli* im Bild bezeichnet werden. Sie bilden einen eigenen Katalog von Sündenformen, die im Sinne der Kirchenlehre alle der Häresie zugeordnet werden können.¹⁶ Auch ändert sich gegenüber den unteren Registern die Art der Sühne: Nahmen die von dämonischen Wesen ausgeführten Qualen bislang nicht proportional zur jeweiligen Sünde zu (sie sind eher im Sinne eines *contrapasso*¹⁷ zu lesen, wie beispielsweise die Maßlosen, die vor einem gedeckten Tisch am Essen gehindert werden), so ist die physische Bestrafung der Häretiker von einer anderen Natur: Das Herausnehmen der Eingeweide, das Zerstückeln der Körper und die Häutung des Antichristen betonen den Höhepunkt der infernaln Grausamkeit, der in einer dezidierten Körperbeschädigung der Sünder liegt.¹⁸

Wie um die visuelle Andersartigkeit der Region und ihrer Bestrafungsform um ein weiteres Detail zu ergänzen, wurde der Leviathan, der Höllenschlund, in das oberste Bildsegment integriert. Mit Leviathan einerseits, der als »Verdoppelung

15 Dazu Joseph Polzer, »Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell«, in: *The Art Bulletin* 46 (1964), S. 457–469 und besonders Fabrizio Franceschini, »Maometto e Niccolò V all'«Inferno»? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi«, in: Marco Santagata/Alfredo Stussi (Hrsg.), *Studi per Umberto Carpi*, Florenz 2000, S. 461–487, der auf Polzer aufbaut.

16 Die Interpretationen zu diesem oberen Höllenbereich und den bestraften Sünden sind unterschiedlich. Gerne werden die Formen der Häresie der Superbia zugerechnet, so dass der Sündenkanon nicht unterbrochen würde, sondern hier seinen finalen Höhepunkt erreicht hätte. Cf. Franceschini, *Lecture e lettori di Dante* (wie Anm. 7), S. 461–487, S. 475 und S. 479. Dagegen Baschet, *Les justices de l'au-delà* (wie Anm. 10), S. 321, der die Andersartigkeit dieses Bereiches betont und dem hier gefolgt wird.

17 Übernommen wird die Schreibweise mit nur einem »p« aus der *Enciclopedia Dantesca* (vgl. die Begründung im entsprechenden Eintrag): Silvio Pasquazi, s. v. »Contrapasso«, in: Umberto Bosco (Hrsg.), *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 2, Rom 1970, S. 181–183.

18 Speziell das von Dante beschriebene Öffnen des Körpers Mahomets, aber auch die anderen Beschädigungen, sind von Paola Salvi, »Il Canto XXVIII dell'«Inferno» e l'anatomia«, in: *Labyrinthos* 43–44 (2006), S. 223–249 mit der medizinischen Praxis der Leichensezierung in Zusammenhang gebracht worden. Zur frühen anatomischen Praxis vgl. Katharine Park, »The Life of the Corpse: Division and Dissection in Late Medieval Europe«, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 50, 1 (1995), S. 111–132; dies., »The Criminal and the Sainly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy«, in: *Renaissance Quarterly* 47, 1 (1994), S. 1–33.

Luzifers«¹⁹ einer »zweite[n] Vernichtung«²⁰ innerhalb der Hölle gleichkommt, sowie der Durchbrechung des theologischen Sündenkanons andererseits, ändert sich auch der textuelle Bezug im obersten Höllenraum. Nicht mehr die sieben Hauptsünden, sondern Dantes *Commedia* dient als Referenz für die Sünder und die Vergeltungsarten. Die visuelle Integration Mahomets²¹ und die Bestrafungsformen der Häretiker insgesamt sind eindeutige Bezüge auf Dantes XXVIII. Gesang des *Inferno*, in dem der Dichter die neunte Malebolgia des achten Höllenkreises beschreibt, wo Schismatiker und Zwietrachtstifter bestraft werden. Die jeweilige Sündenzuordnung wurde dagegen im Bild neu arrangiert: So ist es gemäß der *Commedia* der provenzalische Dichter Bertran de Born und nicht der im Wandbild als Arius betitelte Urhäretiker, der in dem einprägsamen Dante'schen Vergleich seinen Schopf »baumelnd an der Hand nach Art einer Laterne« (»e 'l capo tronco tenea per le chiome / pésol, con mano, a guisa di lanterna«, *Inf.* XXVIII, 121–122), vor sich herträgt. Es ist Mahomet, dessen Eingeweide herabhängen (»rotto dal mento infin dov'e' si trulla«, *Inf.* XXVIII, 24), sowie nicht spezifizierte Schismatiker, deren Gliedmaßen überall verteilt liegen und nicht Simonisten oder Exkommunizierte wie im Wandbild betitelt. Folgt man der Logik des Infernos in Pisa, so führt die Häresie, das Handeln wider die Kirche und damit in erster Instanz wider Gott, zu einer Hölle in der Hölle. Diese wird visuell durch die Bestrafungsart (Körperbeschädigung), den Bestrafer (Leviathan) und durch den textuellen Bezug (*Commedia*) von der unteren Hölle separiert, womit der Häresie auf dreifache Weise ein eigener Status im Bild zugesprochen wird.

Indem der Künstler die Häresie als Teil des Höllenberges zeigt, sie aber gleichzeitig von den anderen Regionen exkludiert, wird sie Bestandteil des Sündenkanons, ohne den Siebener-Kanon zu durchbrechen. Die Besonderheit der künstlerischen Darstellung scheint damit sowohl zeitgenössische Debatten geschickt aufzugreifen – dass insbesondere die Häresie als ein die christliche Gesellschaft in ihrer Existenz bedrohendes Übel nicht einzeln im Sündenkanon Gregors vertreten war, wurde von Theologen des Mittelalters zunehmend problematisiert²² – als auch den Kontext des vermeintlichen Auftraggebers Simone Saltarelli zu berücksichtigen. Als Angehöriger des Dominikanerordens war auch er der Bekämpfung der Häresie verpflichtet, die eines der erklärten Hauptziele des Ordens war – in der zweiten Fallstudie zu Florenz wird darauf noch zurückzukommen sein.

Unabhängig davon bleibt jedoch die Frage, warum die diversen Formen der Häresie durch Stellvertreterfiguren einzeln aufgelistet und auf mehrfache Weise

¹⁹ Franceschini, *Maometto e Niccolò V* (wie Anm. 15), S. 477.

²⁰ Wille, *Todesallegorie* (wie Anm. 5), S. 69.

²¹ Vgl. dazu Anm. 18.

²² Casagrande/Vecchio, *I sette vizi capitali* (wie Anm. 14), S. 206f.

im Bild ausgegrenzt werden. Und warum diese Ungenauigkeiten gegenüber Dantes *Inferno*? Sind diese, wenn man so will, ›Fehler‹ im Bild einer dilettantischen Lektüre des Künstlers geschuldet? Ist es Unkenntnis oder beabsichtigte Irritation, dass einige der Bestrafungsformen durchaus auf der *Commedia* basieren, ihre Zuordnungen im Bild jedoch vertauscht wurden? Und warum bediente sich der Künstler überhaupt einer Dante'schen Bildsprache, um die Häresie von der übrigen Hölle räumlich und inhaltlich zu trennen, während er für den unteren Bereich die sieben Hauptsünden nutzte?

Aufgrund diverser historischer Ereignisse, die wenige Jahre vor und etwa zeitgleich zur Ausführung der Pisaner Wandbilder durch unterschiedliche Quellen belegt sind, lässt sich zeigen, dass Dante und seine Schriften seitens der Theologen, und hier insbesondere der Dominikaner, durchaus Kritik hervorriefen, was wiederum auf die Wandbilder rückzuwirken scheint. Berühmt ist die Bücherverbrennung von Dantes *Monarchia* durch den päpstlichen Legaten Bertrand du Pouget von 1329. Sie erfolgte zum Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Papst Johannes XXII (1316–1334) und Ludwig dem Bayern in Bologna, während der deutsche Kaiser und der von ihm ernannte Gegenpapst Nikolaus V. sich in Pisa aufhielten.²³ Nachdem Kaiser und Gegenpapst aus Pisa vertrieben wurden, kehrte 1330 der aus dem Florentiner Dominikanerkloster Santa Maria Novella stammende Erzbischof Simone Saltarelli²⁴ aus dem Exil wieder zurück und blieb bis zu seinem Tod 1342 Erzbischof der Stadt. Da höchst wahrscheinlich er selbst den riesigen Wandbildzyklus im Camposanto in Auftrag gab, ist dementsprechend auch das Figurenpersonal der oberen Hölle von der Forschung mit den politischen Ereignissen in Verbindung gebracht worden: Der gehäutete, mit imperialer Tiara ausgezeichnete Sünder, aus dessen Mund das Wort »Antichrist« (ἌΤΙΧΡΟ) entströmt, ›verkörpere‹ Ludwig den Bayern und der als Nicolao, der Meister Mahomets (QUESTI AMAESTRO MACOMETTO NICOLAO), benannte Mann mit Tonsur, dessen Gliedmaßen zerstückelt werden, den homonymen Franziskanergegenpapst Nikolaus V. Mahomet (MACOMETTO) wird hingegen als Stellvertreterfigur für die von Papst Johannes XXII. als Ketzer verurteilten Philosophen Marsilio da Padova und Giovanni di

²³ Zur *Monarchia* und der darin enthaltenen Auseinandersetzung Dantes mit Johannes XXII. vgl. Anthony K. Cassell, *The Monarchia controversy. An historical study with accompanying translations of Dante Alighieri's »Monarchia«, Guido Vernani's »Refutation of the Monarchia composed by Dante« and Pope John XXII's bull »Si fratrum«*, Washington 2004.

²⁴ Michele Luzzati, »Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323–1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 18 (1988), S. 1645–1664, S. 1646.

Jandun gedeutet.²⁵ Da sie sich auf die arabische Lehre Averroes bezögen und durch ihre Schriften und Predigten das Schisma heraufbeschworen hätten, sind sie Fabrizio Franceschini zufolge dem islamischen Propheten ähnlich, der hier nicht als Religionsstifter, sondern als Kirchenspalter erscheine.²⁶

Die bislang geführten Deutungen konzentrieren sich demzufolge auf den rechten oberen Teil der Hölle und beziehen weder die linke Hälfte mit der Magierin Erichtho und Arius in der Bestrafungsform des Dichters Bertran de Born, noch Dantes *Commedia* als indirekten Referenzpunkt in den Bildern mit ein. Dabei stammt Simone Saltarelli aus einer der Familien, die sich durch die *Commedia* geschädigt sahen – sein Bruder ist der Jurist Lapo Saltarelli, der von Dante im *Paradiso* namentlich erwähnt und als Negativexempel eines Verräters aufgeführt wird,²⁷ ebenso wie Saltarellis Gönner und enger Vertrauter Papst Johannes XXII., der für seine Kirchenpolitik in der dritten *Cantica* zweimal von Dante kritisiert wird.²⁸ Hinzu kommt, dass sein Heimatkloster Santa Maria Novella in Florenz, dem der Pisaner Erzbischof zeitlebens durch Stiftungen eng verbunden blieb und in dem es eigens für ihn errichtete Räumlichkeiten gab,²⁹ der Ort ist, an dem 1335 die Lektüre von Dantes Schriften verboten wurde. Vermutlich sahen sich die Dominikaner der römischen Ordensprovinz gerade aufgrund der hohen Popularität der *Commedia* innerhalb des Ordens gezwungen, auf ihrem jährlich stattfindenden Provinzialkapitel den Besitz und das Studieren von poetischen Büchern respektive Büchlein, die Dante in *Volgare* verfasst habe, allen Mitbrüdern, ob jung oder alt, zu verbieten.³⁰ Der Hinweis auf die Volkssprache (*in vulgari compositos*) des in den Kapitelabschriften gleich zu Beginn als zweiten Punkt

25 Zu Marsilio da Padova vgl. Frank Godthardt, »Marsilius von Padua als politische Herausforderung für Johannes XXII.«, in: Hans-Joachim Schmidt/Martin Rohde (Hrsg.), *Papst Johannes XXII. Konzepte und Verfahren seines Pontifikats*, Berlin 2014, S. 75–116 mit weiterführender Bibliographie.

26 Franceschini, *Maometto e Niccolò V* (wie Anm. 15), S. 482.

27 »Saria tenuta allor tal maraviglia / una Cianghella, un Lapo Salterello, / qual or saria Cincinnato e Corniglia.« *Par.* XV, 127–129.

28 *Par.* XVIII, 130–132 und *Par.* XXVII, 59–60.

29 Cf. Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven/London 2013, S. 159.

30 »Item ut fratres nostri ordinis theologie studio plus intendant, in hac parte nostris constitutionibus inherentes, prohibemus districe fratribus universis iunioribus et antiquis quatenus poeticos libros sive libellos per illum qui Dante nominatur in vulgari compositos nec tenere vel in eis studere audeant. Contrarium facientes, cum ad prelatos eorum pervenerit, volumus libris predictis ex vi presentis statuti privari, mandantes prelatibus eisdem quod si qui ordinationis huiusmodi inventi fuerint transgressores, sine mora priori provinciali studeant nuntiare.« *Acta capitulorum provincialium provinciae Romanae (1243–1344)*, hrsg. von Thomas Kaeppli/Antonio Dondaine/Innocenzo Taurisano, Rom 1941 (*Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, 20), S. 286.

aufgeführten Edikts deutet hier explizit auf die *Commedia* und nicht, wie man aufgrund der nur wenige Jahre zuvor von Bertrand du Pouget veranlassten Verbrennung vielleicht vermuten könnte, auf die *Monarchia*.

Ein weiteres Indiz für eine möglicherweise ambivalente Rezeption Dantes im Pisaner Wandbild findet sich in den päpstlichen Dokumenten aus der Zeit Johannes XXII. an der avignonesischen Kurie. Dabei handelt es sich um einen in der heutigen Forschung kaum noch bekannten Vorfall, der Dante in den Vorwurf der Ausübung der Nekromantie rückt.³¹ Der in okkulten Praktiken bewanderte Bartolomeo Cagnolati gibt am 9. und 10. Februar 1320 in Avignon zu Protokoll, dass Matteo und Galeazzo Visconti ihn gebeten hätten, mittels eines Bildzaubers einen Anschlag auf Johannes XXII. auszuüben.³² Anhand einer kleinen Silberstatuette, welche die nackte Figur des Papstes symbolisierte, sollte er eine Subfumigation mit blauem Eisenhutsaft durchführen, wobei ihm Galeazzo mitgeteilt habe, dass er diesbezüglich auch »Dante Aleguiero aus Florenz« (»magist[er] Dante Aleguiero de Florencia pro isto eodem negocio«) habe zu sich rufen lassen. Doch obwohl Bartolomeo ihm antwortete, er sei froh, wenn jener die Handlung durchführe, habe Galeazzo letztlich nicht gewollt, dass Dante in besagter Angelegenheit Hand anlege, sondern erneut Bartolomeo gebeten, den Zauber auszuführen.³³

31 Konrad Eubel, »Vom Zaubereiunwesen Anfang des 14. Jahrhunderts«, in: *Historische Forschungen* 18 (1897), S. 608–630. Dazu auch Alain Boureau, *Le pape et les sorciers. Une consultation de Jean XXII sur la magie en 1320 (manuscrit B.A.V Borghese 348)*, Rom 2004 und Wolfgang Brückner, *Bilddenken. Mensch und Magie oder Missverständnisse der Moderne*, Münster 2013, S. 296–301, der die Prozessakten zusammenfasst.

32 »ymaginem argenteam longitudinis unius palmi et ultra, habentem figuram hominis: membra, caput, faciem, brachia, manus, ventrem, crura, tibias, pedes et naturalia virilia. In cuius ymaginis fronte ipse Bartholomeus vidit et legit sculpturam ad instar litterarum latinarum, que sculptura et littere continebant verba, que sequuntur: »Jacobus papa Johannes«, et in pectore eiusdem imaginis erat tale signum: ☉, et littere, que sequuntur, videlicet »Amaymo«. Int[errogatus], quomodo scit, quod predictae littere, scripture et signum essent in dicta ymagine, dixit, quod ita vidit, legit et cognovit in dicta ymagine.« Eubel (wie Anm. 31), S. 610f.

33 »Et tunc ibidem dictus Galas dixit eidem Bartholomeo: »Scias, quod ego feci venire ad me magistrum Dante Aleguiero de Florencia pro isto eodem negocio, pro quo rogo te.« Cui Bartholomeus dixit: »Scias, quod multum placet mihi, quod ille faciet ea, que petitis.« Cui Bartholomeo dictus Galas dixit: »Scias, Bartholomee, quod pro aliqua re de mundo ego non sustinerem, quod Dante Aleguiero in predictis poneret manum suam vel aliquid faceret; ymo nec revelarem sibi istud negotium, qui daret michi mille florenos auri, quia volo, quod tu facias, quia de te multum confido.« Ebd., S. 621.

Die namentliche Nennung Dantes besitzt zwar eine marginale Rolle innerhalb des Protokolls.³⁴ Der angebliche Ruf des Dichters als *magus*, den er zumindest in Folge Bartolomeos Aussage am päpstlichen Hof genoss, ist allerdings nicht unerheblich. Vielmehr lehnt er sich an die in volkstümlichen Legenden des 13. Jahrhunderts florierende Rezeption Vergils als *magus* an, die in einem typologischen Bezug auf den christlichen Dichter übertragen worden zu sein scheint.³⁵ Ähnlich wie Dante stand nach eigenen Angaben auch Francesco Petrarca wenige Jahrzehnte später am päpstlichen Hof in Avignon im Verdacht, ein Magier zu sein. Konsterniert schreibt der Autor des *Canzoniere* beispielsweise 1351/1352 an den Bischof von Parma, dass er allein aufgrund seiner Vergillektüre bei einigen als Nekromant und Magier gelte.³⁶

Auf die Nähe der Dichtkunst zur schwarzen Magie verweist indirekt auch das Pisaner Wandbild. Die Figur der Nekromantin Erichtho wird nicht nur dem oberen Bereich der Hölle zugeordnet, wodurch das Wandbild die nur kurz zuvor, entweder 1326 oder 1327, von Papst Johannes XXII. erlassene Bulle *Super illius Specula* aufgreift, in der Dämonenbeschwörungen und magische Bildpraktiken erstmals mit Häresie gleichgesetzt werden.³⁷ Erichtho steht mit ihrem weit nach rechts ausladenden Banner, das sie namentlich ausweist, auch neben dem Erzhäretiker Arius, der mit dem abgeschlagenen Haupt, das er mit seiner rechten Hand am Haarschopf hält, in der charakteristischen Strafe der Figur des Dichters Bertran de Born erscheint (*Inf.* XXVIII, 121–126). Seine nach links weisende Flagge lässt ihn als männliches Pendant zu Erichtho auftreten, womit die beiden unmissverständlich als visuelles Paar inszeniert werden.

³⁴ Vgl. insgesamt auch Simonetta Saffiotti Bernardi, s. v. »Visconti, Galeazzo«, in: Umberto Bosco (Hrsg.) *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 5, Rom 1976, S. 1065, die allerdings nur die italienischsprachige Bibliographie berücksichtigt.

³⁵ Vgl. Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, 2 Bde., Florenz 1896.

³⁶ Francesco Petrarca, *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hrsg. und übers. von Berthe Widmer, Bd. 1, Berlin 2005, S. 471, Fam. IX, 5, 15–16. Weitere Stellen finden sich in Fam. XIII, 6, 28; *Sen.* I,2; I,4; *Misc.* 2. Cf. Ernest Hatch Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge 1955, S. 104. Étienne Aubert, der spätere Papst Innozenz VI. (1352–1363), sei u. a. einer der Kardinäle gewesen, die Petrarca der Magie verdächtigten.

³⁷ Die Authentizität der Bulle wurde des Öfteren bezweifelt, da sie nicht im *Corpus iuris canonici* enthalten ist und erstmals in den *Directorium inquisitorum* des Dominikaners Nicolas Eymerich von 1376 textlich wiedergegeben wird. Die Schriften zur Erörterung der Frage des Bildzaubers als eines häretischen Aktes sind hingegen erhalten, was als ein starkes Indiz für die Echtheit der Bulle zu werten ist. Cf. Alain Boureau, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280–1330)*, Paris 2004, S. 20–38.

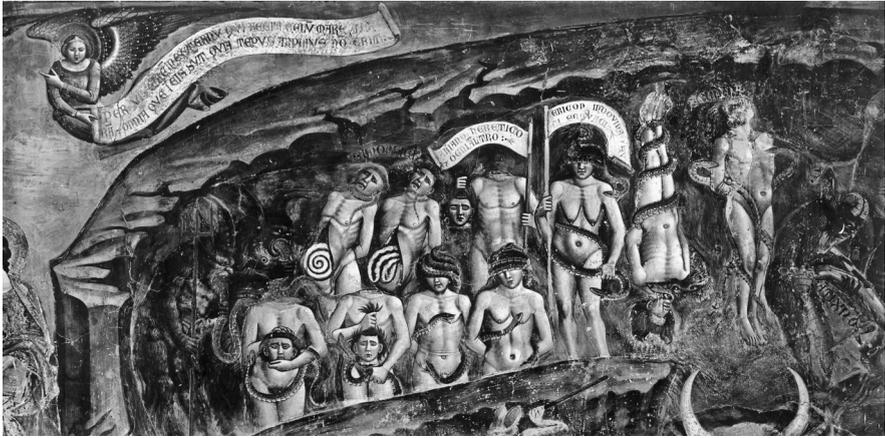


Abb. 3: Buonamico Buffalmacco (zugeschrieben), *Hölle*, Detail, um 1333–1336, Pisa, Camposanto.

Personen mit abgeschlagenen, weiterlebenden Köpfen in den Händen sind in der Kunst freilich schon lange vorher zu finden. Allerdings handelt es sich dabei um Märtyrer, von denen in Legenden berichtet wird, dass sie auch nach ihrer Enthauptung weiterlebten. Der Florentiner Heilige San Miniato soll beispielsweise »mit dem Haupt in der Hand den Weg von seinem Richtplatz zu seinem Grabe auf den Berg gegangen sein, ebenso St. Denis, San Lamberto von Saragozza, beide sogar singend«. ³⁸ Die perfide Umdeutung von einer Märtyrerstrafe hin zur Bestrafungsform eines Zwietrachtstifters, die Dante mit der Figur des Bertran de Born vollzieht, ³⁹ übernimmt durch die Art der Darstellung und der Verortung im Bild der Hölle auch der Künstler, so dass der Bezug zur *Commedia* für den damaligen Betrachter eindeutig war.

In der Allusion der berühmten Dichterfigur der *Commedia* mag es sich daher nicht allein um eine zufällige Analogie handeln, sondern durch die Inszenierung der beiden Figuren Erichtho und Arius als Paar um die zu der Zeit gedachte Nähe von Dichtkunst und Nekromantie. Als enger Vertrauter Johannes XXII. wusste Simone Saltarelli sicherlich um das von den Visconti angeblich in Auftrag gegebene Zaubereiattentat auf den Papst und, da er Anfang der 20er Jahre Bertrand du Pouget im Kampf gegen die Visconti in Mailand unterstützte, vermutlich auch um die Nekromantie-Vorwürfe gegenüber Dante. Damit würde das Wandbild durch-

³⁸ Dante Alighieri, *Göttliche Komödie*, Ital.-Dt., übers. und komm. von Hermann Gmelin, Kommentar, 1. Teil: *Die Hölle*, Stuttgart 1954, S. 421f.

³⁹ Ebd.

aus eine ablehnende Position gegenüber der Dichtung beziehen. Dass Saltarelli ein Dominikaner war, unterstreicht die kritische Lesart der Bilder, denn da Pisa zur römischen Ordensprovinz gehörte, war das Danteverbot seines Ordens von 1335 für ihn bindend.

Insgesamt zeigt die Nutzung des Dante'schen Inferno für die Strafformen der Häresie, dass sich der Künstler zwar des literarischen Stoffes bediente, diesen aber zugleich im Sinne der theologischen Lehrmeinung korrigierte bzw. an diese anpasste. Dantes Höllenordnung, die nicht mit dem christlich-theologischen Modell der sieben Hauptsünden übereinstimmt, sondern in der Figurenrede Vergils antik-philosophisch begründet und mit der aristotelischen Ethiklehre erklärt wird, wird mit einem christlichen System verbunden. Dabei entsteht ein gänzlich neues Bild der Hölle: Nicht mehr Chaos, sondern Ordnung herrscht in den höllischen Gefilden und diese Ordnung entsteht wiederum mittels einer Berglandschaft. Wegweisend und paradigmatisch für das Aufkommen einer geordneten Hölle ist Dantes *Commedia*, weshalb diese neue Form der Visualisierung durchaus als eine Art theologischer Antwort auf die hohe Popularität des Textes verstanden werden kann. Andrea di Cione greift in seinem nur noch fragmentarisch erhaltenen Jüngsten Gericht in Santa Croce in Florenz (um 1345) dieses System auf. Ebenso der Sieneser Maler Taddeo di Bartolo in seinem Höllenbild in der Collegiata Santa Maria Assunta in San Gimignano. Der langandauernde, medienübergreifende Erfolg der Pisaner Bildschöpfung zeigt sich auch anhand von Fra Angelicos Weltgerichtstafel im Museo di San Marco in Florenz von 1432–1435. Der Dominikanermaler übernimmt noch hundert Jahre später die Pisaner Bildkomposition und sogar das Figurenpersonal, so dass im obersten Bereich der Hölle, neben dem Maul des Leviathan und den aus Pisa bekannten Strafformen der Häresie, der kopflose Bertran de Born erscheint. Der Bezug zur *Commedia* wird gegenüber dem Pisaner Wandbild noch verstärkt, indem Luzifer in dem von Dante beschriebenen Höllenschacht steckt und nur zur Hälfte sichtbar ist. Ähnlich auch der Baccio Baldini zugeschriebene Kupferstich aus dem Frömmigkeits-traktat *Monte santo di Dio* von 1477 in dem Kapitel über die Verdammten (*Delle pene delli dannati*), wobei sich der Künstler einer neuen Perspektivkonstruktion bedient: Die Hölle ist nicht länger ein Aufriss, sondern die verschiedenen Sündergruppen werden aus einer erhöhten Position gezeigt, so dass es tatsächlich Gruben sind, auf die der Betrachter blickt.

II Florenz

Der Versuch, die Dante'sche Form des Höllentrichters in ein Bild zu überführen, bestimmt hingegen das Höllenbild in der Cappella Strozzi di Mantova in der

Florentiner Dominikanerkirche Santa Maria Novella von ca. 1350–1357.⁴⁰ Anders als in Pisa ist der Bezug zur *Commedia* hier nie bezweifelt worden, da das von Nardo di Cione entworfene Inferno eine detaillierte Visualisierung von Dantes gleichnamiger *Cantica* ist. Zugleich handelt es sich um die erste Gesamtschau des Dante'schen Inferno überhaupt, da auch im Medium der Handschrift erst später Zeichnungen und Illuminationen zur Konstruktion des Höllentrichters bekannt sind. Damit entsteht nur etwa zwei Jahrzehnte nach den Wandbildern in Pisa und dem Lektüerverbot Dantes in der Kirche, deren angrenzender Konvent Austragungsort des Provinzialkapitels von 1335 war, das einzige noch erhaltene Höllenbild im Kontext des Weltgerichts, das nicht nur alle neun Kreise von Dantes Inferno, sondern auch die jeweiligen ›Unterregionen‹, d.h. *gironi* und *malebolge* im Wandbild visualisiert. Darauf, dass die *Commedia* dennoch nicht vorbehaltlos im Bild des Weltgerichts rezipiert wurde, deutet das ansonsten stark dominikanisch geprägte Bildprogramm, auf dem im Folgenden der Fokus liegt.

Die mit Stufen erhöhte Transeptkapelle der Strozzi befindet sich im westlichen Querhausarm von Santa Maria Novella und ist dem 1323 von Johannes XXII. heiliggesprochenen Dominikaner Thomas von Aquin geweiht.⁴¹ Als Patron der Kapelle erscheint er im Lanzettfenster an der Altarwand, nimmt eine herausragende Position in dem von Nardos wesentlich berühmteren Bruder Andrea

40 Als wichtigste Forschungsliteratur zur Kapelle sind zu nennen: Kathleen G. Arthur, »Descent, Elevation and Ascent: Oppositional Forces in the Strozzi di Mantova Chapel«, in: Mary D. Edwards/Elizabeth Bailey (Hrsg.), *Gravity in Art. Essays on Weight and Weightlessness in Painting, Sculpture and Photography*, North Carolina 2012, S. 50–71; Bettina Heinemann, *Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella in Florenz*, Magisterarbeit, Stuttgart 2010; Friederike Wille, »Orcagnas Pala Strozzi in Santa Maria Novella«, in: Renate L. Colella et al. (Hrsg.), *Pratum Romanum*, Wiesbaden 1997, S. 363–382; Hans Belting, »Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes«, in: ders./Dieter Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, S. 23–65; Francis Lee Pitts, *Nardo di Cione and the Strozzi Chapel Frescoes. Iconographic Problems in Mid-Trecento Florentine Painting* (New York, Ph.D. diss., University of California, Berkeley 1982), Ann Arbor (Mich.) Microfilms 1983; Kathleen G. Arthur, *The Strozzi Chapel in Santa Maria Novella. Florentine Painting and Patronage, 1340–1355* (Ph.D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1977), Ann Arbor (Mich.) Microfilms 1983. Einen guten, zusammenfassenden Überblick zur Kapelle bietet darüber hinaus Gaia Ravalli, »L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella«, in: Andrea de Marchi (Hrsg.), *Santa Maria Novella. Dalla fondazione al tardogotico*, Florenz 2015, S. 157–245, die in ihrem Artikel neben der Strozzi-Kapelle auch die weiteren Werke des Trecento in Santa Maria Novella behandelt.

41 Zum Kanonisationsprozess des Thomas von Aquin zuletzt Otfried Krafft, *Papsturkunde und Heiligsprechung. Die päpstlichen Kanonisationen vom Mittelalter bis zur Reformation*, Köln et al. 2005, S. 755–784.



Abb. 4: Ansicht der Cappella Strozzi di Mantova, Florenz, Santa Maria Novella.

di Cione gemalten Polyptychon auf dem Altar ein⁴² und ist Protagonist aller vier Gewölbekappen, wodurch er die Kapelle förmlich umfängt. An den Kapellenwänden entfaltet Nardo di Cione hingegen sein monumentales Weltgericht. Mit dem Gericht an der Altarwand und Inferno und Paradies an den sich gegenüberliegenden Seitenwänden, trennt der Künstler die beiden ewigen Reiche vom Geschehen des Gerichts, so dass der Ort der Verdammten bereits räumlich antithetisch zum Paradies an der Südwand erscheint.

Für den mit der *Commedia* vertrauten Betrachter erschließt sich sehr schnell, dass er an der Nordwand vor einer aufgefächerten Hölle steht, die sowohl alle Räume des Dante'schen Inferno als auch die der Mythologie entsprungenen Höllenwächter und Fabelwesen abbildet (Taf. 2): Oben links mit Charon und der Fahrt über den Acheron beginnend, wird der Rezipient gemäß der Leserichtung von links nach rechts durch die Höllenräume geführt, die von Stufen gleichenden Felswänden unterbrochen werden. Auf diese Weise werden die Vorhölle und die ersten fünf Kreise in einer spiralförmigen Bewegung hinabgestiegen, bis schließlich das Feuermeer der Häretiker erreicht ist, das als einziger Kreis über die gesamte Wandfläche läuft und diese in eine obere und eine untere Hölle sichtbar unterteilt. Dass ab hier eine Neuordnung stattfindet, die eine Neuorientierung im Bildraum nach sich zieht, ersieht der Betrachter auch angesichts der knapp über den Häretikern verlaufenden Stadtmauer, auf deren Türmen Teufel und Erinyen die Grenze markieren. Hier beginnt der Eintritt in die *città di Dite*, die Stadt der Schmerzen, die den gesamten unteren Höllenraum bestimmt und die durch die steinerne Mauer von dem oberen Teil hermetisch abgeriegelt ist.

Nach Passieren des Feuermeeres des sechsten Kreises ändern die Felskanten ihre Richtung: Sie bilden keine Stufen mehr, die von links unten nach rechts oben verlaufen und den Abstieg ankündigen, sondern im siebten Kreis beschreiben sie eine Parabel mit seitlich hochragenden Felswänden und im achten Kreis laufen sie wie Stege zentriert zur Mitte hin. Die veränderte Ansicht vermittelt dem Betrachter, dass er innerhalb eines Bildregisters nicht mehr weiter hinuntersteigt, sondern sich stattdessen auf derselben Ebene befindet, die in mehrere Unterregionen geteilt ist. Jeweils im mittleren Kompartiment beginnend, muss man ab jetzt nach links und rechts springen, wenn man die Sünder und ihre Strafen in den einzelnen Ringen und Malebolge in ihrer von Dante bestimmten Reihenfolge auskundschaften will. Als Endpunkt ›thront‹ schließlich im neunten Kreis, der als runder Schacht mit davor aufragenden Felsblöcken erscheint, ein bis zum Bauch sichtbarer Luzifer,

42 Zur Pala und ihrem Verhältnis zu den Wandbildern vgl. Wille, *Orcagnas Pala Strozzi* (wie Anm. 40).

dessen einstige imposante Erscheinung durch die heute nur noch schemenhaft erkennbaren, weit geöffneten Fledermausflügel hervorgehoben wird.

Die Felswände sind das Gerüst der Hölle. Sie umschließen die Narration, die sich zwischen ihnen vollzieht und lassen die Sündenordnung prozessual erfahrbar werden. »Die leichte Krümmung der einzelnen Ebenen suggeriert eine konzentrische Gesamtanlage«, wie Bettina Heinemann feststellte,⁴³ so dass sich die Dante'sche Kreisstruktur ergibt, welche die Ewigkeit des Ortes symbolisiert. Viel entscheidender ist jedoch, dass der Künstler mittels der Steinpfade einen perspektivischen Raum konstruiert, der erstmals die Dante'sche Struktur eines spiralförmig nach unten sich windenden Trichters in ein materielles Bild überführt, denn mit dem veränderten Lauf der Felspfade ist ein Wechsel in der Perspektive verbunden: Waren alle vorherigen Orte als Aufriss gezeigt, so verwendet der Künstler für die zehn Malebolge (d.h. das 6. und 7. Bildregister) die Vogelperspektive und zeigt den mittleren Ort des siebten Kreises (5. Bildregister) aus einer leichten Schräglage. Durch den Perspektivwechsel und den Wechsel des Verlaufs der Felswände in den unteren beiden Bildsegmenten, die netzartig um Luzifer gruppiert sind, gelingt Nardo die von Dante beschriebene Engführung des Höllentrichters auf das Wandbild zu übertragen – ohne den Trichter als geometrische Form darzustellen, wie dies beispielsweise Sandro Botticelli in seiner berühmten kolorierten Zeichnung des Höllentrichters etwa hundertvierzig Jahre später machen wird. Anders als beim Anblick einer geschlossenen Hölle mit höhlenartigen Räumen, wie im Inferno im Camposanto in Pisa, wird der Rezipient von dem monumentalen Wandbild förmlich umhüllt. Infolge der Vogelperspektive im unteren Bereich blickt der Betrachter auf die Gruben des achten Kreises hinunter und zu Luzifer hinauf. Richtet sich der Blick wieder nach oben zu den offenen Felswänden, so imaginiert er unweigerlich die vermeintlich andere Hälfte des sich ihm präsentierenden Bildraumes, wodurch sich der Trichter mit seinen konzentrischen Kreisen ergibt. Durch Nardos einzigartige Raumkonstruktion wird der Betrachter selbst Teil des Höllentrichters und zum Wanderer, der nach und nach die insgesamt neunzehn Bildfelder durchschreitet.

Während der rotbräunliche Höllenberg im Pisaner Camposanto an Gruben im Erdreich gemahnte, erinnert Nardos Wabenstruktur aus beige-gelblichen Felspfaden an die terrassenartige Felswand eines Steinbruchs. Dass sich der Künstler tatsächlich an einem Steinbruch orientiert haben könnte, ist angesichts des allgemeinen wirtschaftlichen Handels mit Marmor, im Besonderen aber durch Nardos Bruder Andrea di Cione, der nicht nur als Maler, sondern in späterer Zeit auch

43 Heinemann, *Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova* (wie Anm. 40), S. 77.

als Architekt und Bildhauer tätig war, eine durchaus vorstellbare Hypothese.⁴⁴ Die berühmten Marmorsteinbrüche in Carrara erfuhren gerade ab dem 14. Jahrhundert durch die architektonischen Bauten in der Toskana einen erneuten Aufschwung.⁴⁵ Neben Pisa und Orvieto waren es vor allem die Florentiner, die für den Bau von Campanile und Dom eine immense Menge carraresischen Marmors über den Arno transportieren ließen. Der Abbau erfolgte gewöhnlich im Freien und die Felswand wurde von oben nach unten treppenförmig bearbeitet.⁴⁶ Auch wenn Nardo di Cione selbst nicht als Bildhauer tätig war, so zeugen die Verdammten des Infernos insgesamt von einer skulpturalen Figurenauffassung des Malers, die an die Pisano-Werkstatt gemahnt. Der Alchimist in der Pose des Dornausziehers, die gestückelten Köperteile der Schismatiker, die an antike Torsi erinnern (Abb. 5) oder die Selbstmörder in einer Art Ovid'schen Verwandlung (Abb. 6) lassen darüber hinaus eindeutig antike Vorbilder erkennen. Ähnlich Ambrogio Lorenzetti's malerischer Auseinandersetzung mit der Skulptur, nutzt auch Nardo di Cione die Bildhauerkunst, um eine neue Plastizität seiner Figuren zu erzeugen. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass Nardo für sein insgesamt singulär bleibendes Höllengerüst einen dreidimensionalen Raum als Vorbild nahm und einen Steinbruch imaginierte, um die Felswege des Höllentrichters darzustellen.

Doch trotz der offensichtlichen künstlerischen Bewunderung für Dantes Inferno, deren Auseinandersetzung zu einer neuen Raumkonzeption und Experimenten mit der Perspektive im Wandbild führte, wurde der Text auch hier nicht widerspruchlos übernommen, sondern mittels Veränderungen, Hervorhebungen und Leerstellen an den dominikanischen Raum angepasst. Anstatt allen neun Kreisen eine eigene Ebene zuzuweisen, fasste Nardo sie zu sieben Registern zusammen, was unweigerlich an die sieben Hauptsünden und die Pisaner Hölle denken lässt. Allein der Kreis der Häretiker dehnt sich über die gesamte Wandfläche aus und wird sowohl durch die kompositorische Hervorhebung als auch durch seine Rotfärbung zu dem am stärksten akzentuierten Kreis, der bereits von weitem sichtbar ist. Der Vergleich mit Illuminationen bestätigt, dass dem Feuer

44 Andrea di Cione war neben der Immatrikulation in die *Arte dei Medici e Speziali*, der die Maler angehörten, auch in die Zunft der Steinmetze, Bildhauer, Maurer und Zimmerleute eingeschrieben, was ihn zur Eröffnung einer weiteren Werkstatt berechnete, in der die bildhauerischen Aufträge ausgeführt werden konnten. Vgl. Gert Kreytenberg, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, S. 20.

45 Dazu insgesamt immer noch grundlegend Christiane Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300–1600*, Paris 1969.

46 Cf. ebd., S. 64. Zur Technik und dem spezifischen Transport S. 61–76.

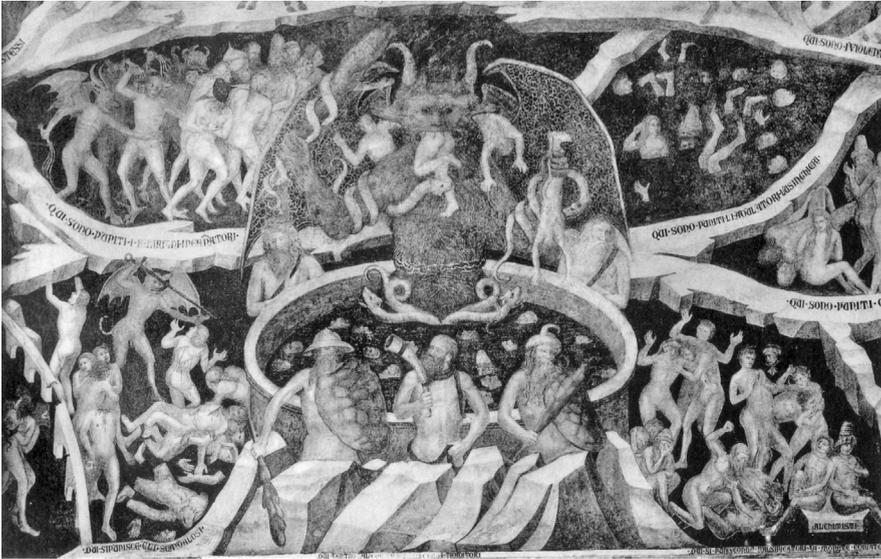


Abb. 5: Nardo di Cione, *Hölle*, Detail der Malebolge, 1350–1357, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi di Mantova, Nordwand

als Bestrafungsform eine überproportionale Bedeutung im Wandbild zugesprochen wurde. In den Miniaturen sind es meist kleine Flämmchen, die aus den Sarkophagen ragen und vereinzelt um sie gruppiert sind. Sehr geschickt malte z.B. Bartolomeo di Fruosino, der das Inferno der Strozzi-Kapelle für seine Illumination des Höllentrichters um 1430 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS. Ital. 74, fol. 8v) nutzte, einfach rote Sarkophage, in denen sich rote Sünder befinden, um die Feuerglut darzustellen, nicht aber ein loderndes Flammenmeer wie Nardo di Cione (Taf. 3). Insbesondere Bartolomeos Gesamtschau der Hölle zeigt, dass es sich sowohl bei den Flammen als auch bei der Ausdehnung des Kreises auf die gesamte Wandfläche um eine vom Künstler bewusst gewählte Emphase handelt, die außerhalb des dominikanischen Kontexts und im Medium der Handschrift wieder zurückgenommen worden ist. So wies Bartolomeo, trotz der starken Anlehnung an Nardos Wandbild, allen neun Höllenkreisen ein eigenes Bildregister zu, die eher an in der Luft schwebende Inseln aus Stein gemahnen und nichts mit dem massiven Felsgerüst Nardos gemein haben. Er verzichtete folgerichtig auf die Siebener-Einteilung und, damit verbunden, auf die Exposition der Häretiker, wie sie im Wandbild der Strozzi-Kapelle zu sehen ist.

Die Entscheidung, den sechsten Kreis farblich und kompositorisch herauszustellen, ist daher nicht allein mit einem Mangel an Platz zu begründen. Sicherlich stimmt es, dass im Fall von neun Ebenen der Künstler den Maßstab der



Abb. 6: Nardo di Cione, *Hölle*, Detail der Selbstmörder, 1350–1357, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi di Mantova, Nordwand

Figuren hätte verkleinern müssen und dadurch die Anschaulichkeit der Strafen verringert worden wäre.⁴⁷ Vor dem Hintergrund, dass der Kampf gegen die Häresie das erklärte Hauptziel der Dominikaner war, mag die visuelle Betonung des häretischen Feuers aber nicht zufällig erscheinen: Nicht nur das Leben des Dominikus, des Gründers des Predigerordens, ist mit einem Buchwunder verknüpft, das ihn im Kampf gegen die Häretiker zum größten Verteidiger der christlichen Lehrmeinung werden lässt.⁴⁸ Auch der Patron der Kapelle, Thomas

⁴⁷ Cf. Heinemann, *Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova* (wie Anm. 40) S. 77.

⁴⁸ Zur Legende und den unterschiedlichen Versionen Thomas Werner, *Den Irrtum liquidieren: Bücherverbrennungen im Mittelalter*, Göttingen 2007, S. 205–218. Vgl. auch Klaus Krüger, »Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst«, in: Otto Gerhard Oexle/Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder –*

von Aquin, wird ab dem 14. Jahrhundert vorzugsweise als Triumphator über die Häetiker verbildlicht, so dass die gesonderte Hervorhebung im Wandbild konform zur Ordenspropaganda erfolgt und Dantes *Inferno* mit der dominikanischen Glaubenspolitik verknüpft wird.

Die Sodomie, die nach mittelalterlichem Verständnis vor allem die gleichgeschlechtliche Liebe impliziert, wurde hingegen sowohl im entsprechenden Bildfeld als auch im Titulus eliminiert, in dem nur die Wucherer (»contro l'arte«) und Gotteslästerer (»contro dio«) erscheinen. Im städtischen Leben war das Vergehen »contro natura« indes weitverbreitet, was die besonders harten Strafen verdeutlichen, welche die Florentiner Statuten von 1325 vorsahen: Zwischen 1352–1355 wurden von dreizehn Angeklagten acht mit dem Scheiterhaufen bestraft.⁴⁹ Die Negation in Bild und *titulus* ist nur erklärbar, wenn man auf den Personenkreis schaut, der sich Dante zufolge dieser Sünde schuldig macht. In der Figurenrede Brunetto Latinis erklärt der Autor im XV. Gesang:

in somma sappi che tutti fur cherchi
e litterati grandi e di gran fama,
d'un peccato medesimo al mondo lerci. (*Inf.* XV, 106–108)

Anders als die Geizigen und Verschwender des vierten Höllenkreises, die im zweiten Register im Bildfeld unterhalb von Charon dargestellt sind und mittels Tonsuren, Kardinalshüten, Mitren oder der Tiara auf ihren einstigen klerikalen Stand verweisen, entsprach in diesem Fall Dantes Vorwurf wohl nicht der Selbstdarstellung des Ordens. Tatsächlich lässt sich der klerikale Kopfschmuck der »avari e prodighi« im Bild leicht mit der Kritik der Dominikaner an der Verschwendungssucht der Geistlichen in Beziehung setzen, denn trotz der Unterschiede zu den Franziskanern propagierten auch sie das Armutsideal der Kirche. Die Sodomie und das widernatürliche Verhalten des Klerus scheint naheliegenderweise jedoch nicht mit dem Ordensideal übereingestimmt zu haben, weshalb die Sünde gegenüber dem poetischen Werk sowohl im Bild als auch im *titulus* eliminiert wurde.

Objekte, Göttingen 1998 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141), S. 127–186, besonders S. 181. Zur Feuerprobe des Dominikus, der »nur« geistiges Gut verbrennt, im Gegensatz zu Franziskus, der sogar Willens ist, seinen Körper zu verbrennen, vgl. Chiara Frugoni, »Sui vari significati del Natale di Greccio, nei testi e nelle immagini«, in: *Frate Francesco* 70 (2004), S. 35–147, S. 103.

⁴⁹ Umberto Dorini, *Il diritto penale e la delinquenza in Firenze nel secolo XIV*, Lucca 1916, S. 72. Der Autor weist ausdrücklich darauf hin, dass es nicht allein um Homosexualität ging. Bestraft wurden auch sexuelle Vergehen an Minderjährigen und Vergewaltigungen, wodurch die harte Strafe erklärbar wird.

Das dem Inferno gegenüberliegende Paradies bestätigt, dass die poetische Welt Dantes nur in die höllischen Gefilde Eingang fand und damit allein für den Ort der Verdammten als Referenzpunkt diente (Taf. 4). Die Anordnung der Figuren, die Vielzahl der unterschiedlichen Musikinstrumente⁵⁰ sowie die Wahl, Engel und Heilige auf eine Stufe zu stellen, lässt das Paradies zu einem dezidiert theologischen oder besser dominikanischen Himmelsraum werden, der damit zur Antipode der Dante'schen Hölle wird. Weder spätantike Herrscher wie Justinian, Trajan oder Konstantin, noch Karl der Große sind integriert, auch fehlen alttestamentarische Frauen wie Rachel oder Judith, denen Dante in den Paradieshimmeln begegnet. Bei der Verteilung der Heiligen in die verschiedenen Ränge sind vielmehr die drei Dominikanerheiligen Petrus Martyr, Dominikus und Thomas von Aquin vor allen anderen ausgezeichnet. Petrus Martyr erscheint auf einer Stufe mit dem Protomärtyrer Stephan und ist nicht Teil der auch in den unteren Rängen zu findenden Märtyrer. Dasselbe gilt für Dominikus und den Aquinaten. Anders als Franziskus, der seine Seitenwunde präsentiert, befinden sich Dominikus und Thomas von Aquin nicht unter den Ordensgründern respektive Bekennern, sondern wurden den vier großen Kirchenlehrern zugeordnet: Dominikus steht mittig, jeweils von einem Engel getrennt, zwischen Hieronymus und Ambrosius. Thomas von Aquin hingegen, der erst 1567 zum Kirchenlehrer erhoben wird, befindet sich in einer Reihe mit Augustinus und Gregor dem Großen. Das Alternieren von Engeln und Heiligen in den mittleren sechs Reihen ist ebenfalls eine eindeutige Referenz, die für eine spezifisch theologische Ausrichtung des Bildprogramms spricht. Es ist Augustinus, auf den Thomas von Aquin seine Lehre begründet, der die Erhebung des Menschen in den Stand der Engel propagiert,⁵¹ was jedoch in dieser Konsequenz höchst selten dargestellt ist.⁵²

Die vom Künstler unterschiedlich verwendete Bildsprache von antikisierenden und bewegten Körpern an einem topographisch genau definierten Ort der Hölle auf der einen, und dicht gedrängten, fast bewegungslos erscheinenden Figuren in einem atopischen, reinen Klangraum auf der anderen Seite, lassen die beiden antithetischen Reiche auf neuartige Weise gegenüberstehen. Kontrastiert werden nicht Ordnung und Chaos, sondern unterschiedliche Formen von Ordnung. Die Hölle ist an die ›natürlichen‹ Gegebenheiten des Ortes gebunden, die ein infernales Landschaftspanorama erzeugen, das in Dantes Beschreibung des

50 Zu den Musik- und Strafinstrumenten in der Strozzi-Kapelle vgl. Theresa Holler, »Tonkunst und Klangperspektiven. Überlegungen zu Musikinstrumenten und Strafwerkzeugen in der Strozzi-Kapelle«, in: Gerhard Wolf (Hrsg.), *Bild, Ding, Kunst*, Berlin/München 2015, S. 165–187.

51 Augustinus, *De civitate Dei*, lib. XII, cap. 1.

52 Meist sind Engel und Heilige zwar gemeinsam um den Thron versammelt, bilden aber zwei Gruppen, die sich nicht durchmischen.

Höllentrichters poetisch vorgebildet ist. Das Paradies ist nach den Engelschören gegliedert, in deren Reihen die Heiligen je nach Verdienst aufgenommen werden, wodurch der augustinische Restaurationsgedanke von Menschen, welche die gefallenen Engel ersetzen, versinnbildlicht wird. Daher besteht die Dichotomie der beiden Reiche auch in der Gegenüberstellung von einem theologischen und einem poetischen System. Dass der Dominikaner Fra Pietro Strozzi von der Forschung immer als möglicher *concepteur* des Bildprogramms in Betracht gezogen wurde, unterstreicht die Ambivalenz der Bilder, die zwischen Faszination und Nutzbarmachung des poetischen Stoffes für die eigenen Ordensinteressen sowie Ausgrenzung im Hinblick auf die Visualisierung des Paradieses oszillieren.⁵³ Fra Pietro Strozzi ist die Figur, an der sich Ordenspolitik und Familienstiftung überschneiden, denn er stammt nicht nur aus der Familie der Auftraggeber, sondern ist darüber hinaus Provinzialprior der römischen Ordensprovinz, als 1335 das Dante-Edikt beschlossen wird. Auch wenn der genaue Zeitraum seiner Amtsausübung unklar ist – entweder wurde Fra Pietro Strozzi kurz vor dem für den hier behandelten Kontext relevanten Kapitel zum Ordensprovinzial gewählt oder aber war bereits seit einem Jahr im selbigen Amt –,⁵⁴ ist er direkt vom Dante-Edikt betroffen und an seinem Beschluss beteiligt gewesen.⁵⁵ Die Zeit der zweiten Amtsperiode umfasst die Jahre 1345–1356 und damit die Zeit der künstlerischen Ausstattung der Kapelle.

Insgesamt stellt die Pisaner Hölle eine Zäsur dar, deren Neuerungen in Abgrenzung zu Giotto umso deutlicher hervorgetreten sind. Der Künstler in Pisa überführt das Inferno in ein natürliches Ordnungssystem, das in ähnlicher Form in vielen Wandbildern, aber auch der Tafelmalerei und der Reproduktionsgraphik rezipiert worden ist. Es ist eines der erfolgreichsten Höllenbilder der italienischen Halbinsel und es ist nicht von ungefähr, dass diese neue Darstellungsform in dem Moment aufkommt, in dem Dantes Jenseitsreise zum beliebtesten und zeitweilig umstrittenen Werk rangiert. Die Popularität der *Commedia* hat dazu beigetragen, dass auch von theologischer Seite eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text stattgefunden hat, so dass sich die Dominikaner der römischen Ordensprovinz gar dazu veranlasst sahen, das Lesen von Dantes Schriften im Volgare zu verbieten.

53 Pitts, *Nardo di Cione and the Strozzi Chapel Frescoes* (wie Anm. 40); Heinemann, *Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova* (wie Anm. 40).

54 Stefano Orlandi, *Necrologio di Santa Maria Novella*, 2 Bde., Bd. 1, Florenz 1955, S. 502. Provinzialprioren wurden von den Prioern und je zwei abgeordneten Wählern der Konvente der Provinz auf unbestimmte Zeit gewählt. Die Wahl fand gewöhnlich vor dem jährlichen Provinzialkapitel statt und wurde auf dem Generalkapitel bestätigt.

55 Ebd., S. 505f.

Ein Konflikt birgt jedoch immer auch die Möglichkeit, neue Ideen entstehen zu lassen und andere Lösungen zu finden. In diesem Sinne korrespondiert Nardo di Ciones offensichtliche Antikenrezeption der Hölle, die sowohl angesichts der Bewegungen und der Anatomie der Körper als auch der Ikonographie in den einzelnen Bildfeldern und Figuren sichtbar wird, auf kongeniale Weise mit dem poetischen Stoff. Dante selbst beschwört die antike Welt durch Personen, Verwandlungsszenen und der Mythologie entsprungene Höllenvächter herauf. Die von Gott abgewandte, verkehrte Welt der Hölle, die von Dante in teils phantastischen Farben erzählt wird, macht sich der Künstler folglich zu eigen, um eine ebenso phantastische Hölle zu visualisieren. Dass die falsche Höllenvelt dennoch dem christlichen Richtspruch unterstellt ist, lässt der Künstler durch die formale Bildkomposition hervortreten, die sich von dem erzählten Inhalt unterscheidet. Mittels der visuellen Einteilung in sieben Bildebenen evoziert der Maler das theologische System der Hauptsünden und greift damit auf Höllendarstellungen vor und nach der Strozzi-Kapelle zurück, denen dieses Schema seit Pisa oftmals – und dies gilt insbesondere für Italien – zugrunde liegt. Auch erlaubt nur diese Bildeinteilung, dass der Kreis der Häretiker das Zentrum des Wandbildes bilden kann, wodurch der spezifisch dominikanische Kontext der Kapelle eindringlich hervortritt. Auf diese Weise wird das Hauptanliegen der Dominikaner eindrucksvoll im Bild inszeniert und der poetische Stoff für die eigenen Interessen nutzbar gemacht.

Anders als die Pisaner Hölle scheint das Florentiner Wandbild ohne direkte Nachfolge im Bild des Weltgerichts geblieben zu sein.⁵⁶ Stattdessen fand es Eingang in Illuminationen zur *Commedia*. Neben Bartolomeo di Fruosinos Gesamtschau der Hölle ist es der Künstler des heute in der Biblioteca Vaticana aufbewahrten Codex Vat. lat. 4776 von 1390–1400, der Nardos Gesamtplan in einzelne Bildfelder aufspaltete, die Szenen den jeweiligen Gesängen der *Inferno*-Handschrift zuordnete und Dante und Vergil als Unterweltswanderer hinzufügte. Bei der Überführung des monumentalen Wandbildes in das Medium des Buches übernahm der Miniaturmaler folglich allein die Narration, nicht aber die Topographie des Ortes, die, wie sich gezeigt hat, durch das Spiel unterschiedlicher Perspektivformen und des Entwerfens eines massiven Steingerüsts, das eigentliche Novum ist.

⁵⁶ Einzig in der Cappella del Giudizio im Dom von Pistoia hat sich ein stark fragmentarischer Wandzyklus erhalten, der visuelle Bezüge zur Strozzi-Kapelle erkennen lässt. Speziell die Hölle ist jedoch nur in sehr wenigen Teilen erhalten geblieben, weshalb sich keine näheren Aussagen treffen lassen. Leon Jacobowitz-Efron, »Dante in Pistoia. The frescoes of the Cappella del Giudizio«, in: *Quaderni storici* 140, 2 (2012), S. 443–469.

Die künstlerische Lösung, Paradies und Hölle auf die beiden gegenüberliegenden Wände der Kapelle zu platzieren, bot die Möglichkeit, die Dialektik der beiden Reiche in einer zuvor nie dagewesenen Weise auf allen Ebenen anschaulich werden zu lassen. Giotto wählte bereits für seinen Weltgerichtsentswurf eine vertikale Gegenüberstellung von Paradies und Hölle und nutzte Chaos und architektonische Ordnung als Gegenspieler. Die teuflische Unordnung löste Buffalmacco durch ein strukturgebendes Felsengerüst und Gericht und Hölle wurden zu einem kompositorischen Diptychon arrangiert. Nardo di Cione hingegen weitete erstmals das Thema des Jüngsten Gerichts auf den gesamten Kapellenraum aus und stellt dadurch die beiden Antipoden der Jenseitswelt nicht nur bildimmanent, sondern auch räumlich einander gegenüber.⁵⁷ Er schafft somit ein Triptychon, das den gesamten Kapellenraum in einen Bildort des Jenseits transformiert. Hölle und Paradies werden als gleichgroße Reiche monumentalisiert, so dass der Betrachter von der jenseitigen Welt umfassen wird. Gleich der Situation des Scheideweges und dem Konzept des *homo viator in bivio*⁵⁸ wird der Betrachter, nachdem er die nur an einer Seite zur Kapelle hochführenden Stufen erklommen hat, mit den beiden möglichen Folgen seines Handelns – Paradies oder Hölle – konfrontiert.

57 Allein die Magdalenen-Kapelle im Florentiner Palazzo del Podestà, dem heutigen Bargello, zeigt schon vor der Strozzi-Kapelle eine bipolare Spiegelung der beiden Reiche, indem sich ein die ganze Wandfläche umspannendes Paradies an der Altarwand einer heute äußerst schlecht erhaltenen Hölle auf der gegenüberliegenden Eingangswand der Kapelle darbietet. Dabei ist unklar, ob über der Hölle das Jüngste Gericht dargestellt war. An den Seitenwänden entspinnt sich hingegen ein Magdalenen-Zyklus, so dass die Idee eines ›Jenseitsraumes‹ wie er in der Cappella Strozzi greifbar wird, hier nicht fassbar wird.

58 Zum Konzept des *homo viator* vgl. Gerhart B. Ladner, »Homo Viator: Mediaeval Ideas on Alienation and Order«, in: *Speculum* 42, 2 (1967), S. 233–259 und Wolfgang Harms, *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München 1970.



Taf. 1: Giotto di Bondone, *Weltgericht*, um 1305, Padua, Cappella degli Scrovegni, Westwand
(© Antonio Quattrone)



Taf. 2: Nardo di Cione, *Inferno*, 1350–1357, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi di Mantova, Nordwand (© Antonio Quattrone)



Taf. 3: Bartolomeo di Fruosino, *Inferno*, um 1430, 365 x 260 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 74, fol. 1v (© BnF)



Taf. 4: Nardo di Cione, *Paradies*, 1350–1357, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi di Mantova, Südwand (© Antonio Quattrone)