

## Irdische und himmlische Paradiese in der christlichen Kunst

Nils Büttner

Keine Frage – die mittelalterliche Geschichtsschreibung hatte eine verhältnismäßig präzise Vorstellung, wo das Paradies zu finden sei. Einen guten Eindruck davon vermittelt die im 13. Jahrhundert entstandene, mehr als drei Meter hohe Weltkarte aus dem Kloster Ebstorf.<sup>1</sup> Die christliche Geografie des Mittelalters, deren vielleicht wichtigstes Ziel es war, einen Beitrag zur Rettung der Seelen zu leisten, stellte Jerusalem in den Mittelpunkt der Welt. Der Erdkreis, *Orbis terrarum*, wurde durch das Mittelmeer und seine Nebenmeere in drei Erdteile aufgegliedert, wobei Asien die ganze obere Hälfte, Europa den unteren linken Sektor und Afrika den rechten Kreisabschnitt einnimmt (Karten wurden damals üblicherweise nach Osten ausgerichtet). Selbst auf den kleinsten Kartenskizzen fehlt nur selten die Bezeichnung des Paradieses, das zumeist ganz oben im fernsten Orient lag. Die in ihrem Detailreichtum einzigartige Ebstorfer Weltkarte sollte dabei nicht allein geografische Gegebenheiten visualisieren, sondern zugleich die Chronologie der Schöpfungsgeschichte verzeichnen. Die Erdoberfläche ist als Spielfeld der Weltgeschichte aufgefasst. Durch die Ereignisse des Alten Testaments periodisiert und gegliedert, ist im Großen und Ganzen eine Entwicklung von Oben nach Unten und von Ost nach West verbildlicht. Ganz oben, im Osten, im Angesicht Christi ist auch zeitlich die Grenze der Welt definiert, denn von dort nahm sie ihren Anfang. Die von den klassischen Autoren überlieferten Ereignisse der alten Geschichte wurden in diesen allgemeinen Ablauf integriert, womit zugleich dem Heilsgeschehen ein Platz innerhalb der profanen Weltgeschichte zugewiesen wurde.

Man rechnete über die mittelalterlichen Kaiserjahre in der Geschichte des *Imperium Romanum* bis zur Gründung Roms zurück und weiter über die Jahre der griechischen Olympiaden und die Zeiten der jüdischen Könige zu Abraham und Noah bis zum Jahr der Schöpfung, die am 21. März 5507 vor Christus erfolgt sein musste.<sup>2</sup> Wenn sich auch nicht jeder dieser in der „Sächsischen Weltchronik“ überlieferten Datierung anschloss, war doch gewiss, dass Paradies und Sündenfall dem ersten Weltalter angehörten, das am Beginn der Zeiten stehend mit der Sintflut sein Ende fand. Bis in das sechste Zeitalter, die Gegenwart, setzte sich diese Chronologie fort, die in den Städte- und Herrschernamen der Ebstorfer Weltkarte und ihrer impliziten Bilderzählung sichtbaren Ausdruck fand. Nicht nur das im Zentrum der Karte in Gold wiedergegebene Jerusalem verwies dabei auch auf das siebte Zeitalter, das mit der Ankunft des Antichrist beginnend in Apokalypse und Weltgericht das Ende der Zeiten markiert.



Ebstorfer Weltkarte, um 1300  
Kopie nach dem im Zweiten  
Weltkrieg zerstörten Original  
360 x 360 cm  
Kloster Ebstorf.

Umgeben war dieser als Spiegel der Geschichte aufgefasste Erdkreis vom unüberwindlichen Ozean, an dessen Gestaden Monstren und Missgeburten hausten.

Mit der Eroberung Amerikas waren die alten Außengrenzen der Ökumene überschritten worden und diese symbolische Transgression brachte es mit sich, dass man dem Sagenhaften einen Platz in der erfahrbaren Welt zuwies. Kannibalen, Kopffüßer und Drachen waren nun nicht mehr am Rande der Welt und an den Grenzen des Vorstellbaren situiert, sondern eben in der Neuen Welt, in Amerika. Die neuen Entdeckungen waren von immenser geistes- und ideengeschichtlicher Bedeutung. Die Seefahrer jener Tage hatten, innerhalb eines Zeitraumes von nicht einmal 100 Jahren, die geografischen Kenntnisse in einer Weise erweitert, die in ihren Ausmaßen ohnegleichen ist.<sup>3</sup> Die mit Columbus einsetzenden Entdeckungen änderten allerdings nichts am teleologischen Geschichtsbild und der unverbürlichen Überzeugung von der Unabwendbarkeit der alle Zeiten beendenden Apokalypse. Die

in der Bibel festgeschriebene Geschichte des Heils und der Offenbarung behielt ihre Gültigkeit. So ist es kaum verwunderlich, dass noch Abraham Ortelius, der 1570 mit seinem „Theatrum orbis terrarum“ den ersten modernen Atlas edierte, dem Paradies einen festen, topografisch bestimm- baren Platz zuwies. Auf einer 1598 edierten Geschichtskarte zu den Pilgerfahrten des heiligen Paulus lokalisierte er das Paradies in Syrien, wobei er es nicht als Garten, sondern als Stadt verzeichnete.<sup>4</sup> Die Lage des verlorenen Garten Eden wurde damals heiß diskutiert, wobei manche sich der von Ioannes Goropius Becanus vertretenen Auffassung über den Ursprung der Welt anschlossen. In seiner Untersuchung zu den „Origines Antwerpianae“ führte Becanus den Nachweis, dass das Paradies in den Niederlanden gelegen war und Adam und Eva – wie sollte es ob ihrer Herkunft anders sein? – im Garten Eden niederländisch sprachen.<sup>5</sup> Auch der berühmte Geograf Gerhard Mercator, dessen „Atlas“ allen folgenden Kartensammlungen zum Namen gebenden Vorbild wurde, machte sich 1577 über die genaue Lage des

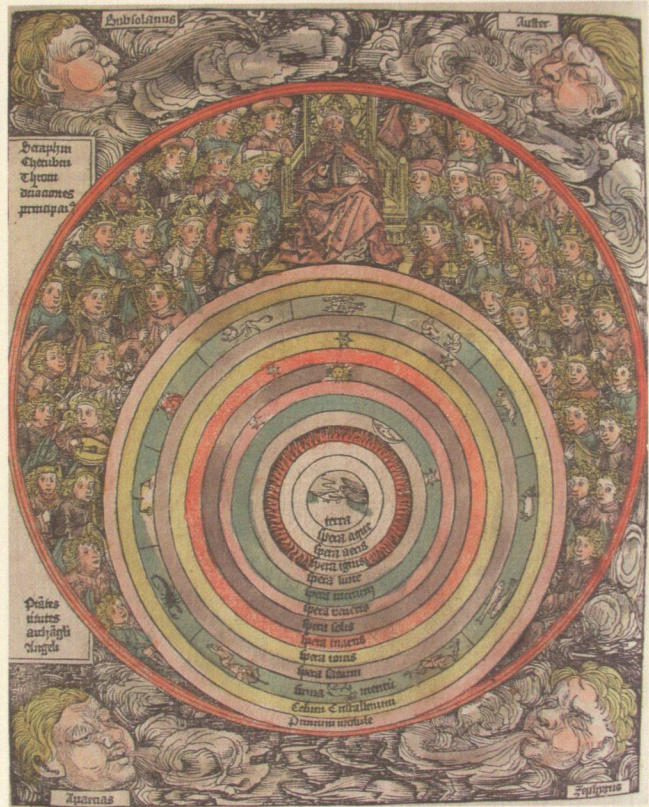
SCHEMA ET DESCRIPTIO REFERENS HORTI EDEN  
situm, inferenda col. 174. & 175.  
SEPTENTRIO.



Gerhard Mercator  
Schema et descriptio referens  
horti Eden  
in: Chronologia hoc est  
syppvatio temporvm,  
Basel 1577.

Garten Eden Gedanken, den er allerdings eher im Nahen Osten situiert sehen wollte.<sup>6</sup> Stärker noch als Ortelius zeigte er sich bemüht, mit seinem „Atlas“ ein kosmographisches Werk über die Schöpfung, den Ursprung der Welt, über ihre gesamte Geschichte und ihr gegenwärtiges Aussehen vorzulegen.<sup>7</sup> Der universelle Anspruch, den Mercator mit seinem Werk verbunden hatte, deckte sich dabei mit den Interessen und Ansichten seiner Zeitgenossen. Die menschliche Existenz und die den Menschen umgebende Natur wurden im Kontext der durch die Heilsgeschichte determinierten Chronologie verstanden und beschrieben, die mit der Erschaffung der Welt ihren Anfang genommen hatte. Daran hatte sich seit dem Mittelalter nichts geändert und es sollte noch lange dauern, bis im Verlauf des 18. Jahrhunderts naturwissenschaftliche Bibelforschung und Physikotheologie endgültig durch ein neuzeitliches Wissenschaftsverständnis abgelöst wurden.<sup>8</sup>

Einen frühneuzeitlichen Bilderfundus zur Heilsgeschichte liefert das am reichsten illustrierte Buch aus den Anfängen des Buchdrucks, die 1492 edierte „Weltchronik“ des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel.<sup>9</sup> Jedem der sieben Weltalter ein Kapitel widmend, führt Schedel dem Leser eine auf der christlichen Heilslehre basierte Weltgeschichte vor Augen. Sie beginnt mit der Schöpfung und einer theologisch geleiteten Erklärung der physikalischen Gestalt der Erde, die sich an den aus der Antike tradierten Vorstellungen von Aristoteles und Ptolemäus orientiert.<sup>10</sup> Die Erde ruht dabei unbeweglich im Zentrum der als konzentrische Kugeln aufgefassten zehn Sphären. Sie ist zunächst von den anderen drei Elementen Wasser, Luft und Feuer umgeben. Auf die durch einen Strahlenkranz verdeutlichte Sphäre des Feuers folgen die nach aristotelischer Vorstellung aus Äther bestehenden Himmelssphären der sieben Planeten Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn. Sie werden vom Fixsternhimmel der Tierkreiszeichen umschlossen und zusammengehalten. Darauf folgen noch die der christlichen Vorstellungswelt entstammenden Himmel, das völlig durchsichtige *coelum crystallinum* und das *primum mobile*, das die Bewegung aller Himmelssphären reguliert. Das darauf folgende *empyreum* ist der höchste Himmel des reinsten Lichtes, den Schedel zur Heimstatt Gottes und der Engelschöre stilisiert, die am linken Rand in ihrer traditionellen Reihenfolge aufgeführt werden. Genau wie das verlorene Paradies hatte auch der Himmel der ewigen Seligkeit seinen festen, kosmographisch bestimmaren Platz und der ließ sich, der Anordnung von Sternen und Planeten entsprechend, darstellen. Nach der allgemeinen Beschreibung des Universums führt Schedel seinen Leser von Adam und Eva bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Himmel und Hölle als Ziel und Endpunkt der Geschichte und eigentliche Bestimmung des kosmologischen Geschehens hatten einen genau bestimmaren Ort und waren exakt terminiert.<sup>11</sup> Den Schluss des Bandes bildet deshalb ein Ausblick auf das nahe geglaubte siebte Weltalter, das mit der Ankunft des Antichrist seinen Anfang nehmen und im Jüngsten Gericht gipfeln sollte, dem ebenfalls eine Abbildung gewidmet ist. In der Mitte thront Christus als Weltenrichter, der – wie in der Bibel beschrieben (Matth. 25, 31–35) – die Seligen und Verdammten scheidet. Beigegeben sind ihm Schwert und Lilie als Zeichen seiner richterlichen Macht. Ihm zu Seiten knien als Fürbitter Johannes und Maria. Darunter werden die Erlösten von Engeln nach links in das durch einen Wolkensaum angedeutete himmlische Paradies geleitet, während Teufel die Verdammten nach rechts in die Hölle zerran. Zumindest die formale Disposition mit dem Weltenrichter in der Mitte und den nach links geführten Erlösten und dem Höllenschlund zur Rechten findet sich auf beinahe allen nordalpinen Weltgerichtsdarstellungen. Doch konnte der Eingang zum Paradies nicht nur durch Wolken, sondern auch durch Architektur visualisiert werden. Dabei erschien dann das „himmlische Jerusalem“ in Gestalt einer Stadtansicht, wie beispielsweise in den um 1498 von Albrecht Dürer edierten Holzschnitten zur Apokalypse.<sup>12</sup> Nicht nur in der bildenden Kunst, sondern sogar bis in die populäre



Anonym  
Die Sphären des Himmels  
in: Hartmann Schedel: Liber  
chronicarum, Nürnberg 1493,  
fol. 5 verso.

Exempelliteratur galt der Himmel als Ansammlung prachtvoller Gebäude oder als Kirchengebäude materialisiert, wie andererseits die Kirchenarchitektur selbst als Abbild des Himmels gedeutet und verstanden wurde. Als Sinnbild himmlischer Geborgenheit konnte neben der Architekturkulisse auch Abrahams Schoß fungieren, wie er zum Beispiel in der um 1230 entstandenen Archivoltenfigur an der Fassade des Bamberger Domes das Weltgericht über dem Fürstenportal ergänzt. Die Sicherheit, die Abrahams Schoß für die erretteten Seelen bedeutet, ist an deren freudig strahlenden Gesichtern leichthin ablesbar. Weniger emotional, jedoch umso eindeutiger in seiner zeichenhaften Verkürzung



ist das Paradies der Seligen, der wiedergefundene Garten Eden, der in das Bild einer idealen Landschaft gekleidet ist, wie sie beispielsweise Jan van Eyck in seinem so genannten Genter Altar wiedergibt.<sup>13</sup> Van Eyck verbindet dabei über die Architekturkulisse im Hintergrund seine Darstellung des neuen Garten Eden mit der klassischen Vorstellung vom himmlischen Jerusalem. Diese beiden Bildvorstellungen werden durch die schon der klassischen Antike vertraute Ikonographie eines Thronens in den Wolken ergänzt, wie es zum Beispiel in Giotto's um 1307 entstandenen Weltgerichtsfresko in der Arena-Kapelle angedeutet ist.<sup>14</sup> Diese Vision eines himmlischen Thronens in den Wolken illustriert auch ein Kupferstich, den Jan Sadeler nach einem Entwurf des Amsterdamer Malers Dirck Barendszoon angefertigt hat.<sup>15</sup> Er zeigt eine beinahe unüberschaubare Zahl von Heiligen, die wie auf den Rängen eines Theaters angeordnet sind. In ihrer Mitte sitzt Maria, ihr zur Rechten der Jünger Johannes, allesamt überglänzt von göttlichem Licht. Die Stichunterschrift erläutert, dass dies das Vaterland, der sichere Hafen der frommen Seelen sei. Wie es jenseits der drangvollen Enge auf den Wolkenbänken des Vordergrundes im Himmel aussieht, wird nicht gezeigt. Der Himmel der Erlösungshoffnung ist schlicht ein nicht näher bestimmter Ort in den Wolken. Zu derartigen Imaginationen des himmlischen Jenseits tritt seit dem Mittelalter die Darstellung von diffusen Lichterscheinungen, die den Himmel als einen von hellstem Licht durchfluteten Ort abbilden, der jeder differenzierten Sichtbarkeit entzogen ist. Sie finden ihre literarische Begründung in den Schriften der Kirchenväter, so bei Isidor von Sevilla, der lehrte, dass *lux, splendor* und *color* – „Licht, Glanz und Farbe“ – Anteil am Göttlichen hätten. Auch Dante Alighieri beschreibt in seiner etwa zeitgleich zu Giotto's Fresko entstandenen „Divina commedia“ den

Himmel als einen Ort hellsten Lichtes, in dessen Glanz jede differenzierende Sichtbarkeit aufgehoben sei. Wie sollte sich demnach der von der Präsenz Gottes erhellte Himmel besser illustrieren lassen als durch leuchtende Farben und lichten Glanz?

Anonym

Das jüngste Gericht

in: Hartmann Schedel: Liber  
chronicarum, Nürnberg 1493,  
fol. 262 recto.

Nach dem seinerzeit gültigen geozentrischen Weltbild, an dem sich auch Dante orientierte und das in der Schedelschen Weltchronik so eindrucksvoll ins Bild gesetzt ist, mussten auf dem Weg in den Himmel dessen einzelne Sphären durchschritten werden. Innerhalb der allgemeinen Lichtikonographie führte dies zu einer eigenen Darstellungstradition. Als Beispiel dafür lassen sich die beinahe abstrakt wirkenden, in konzentrischen Kreisen gruppierten Engelschöre im „Liber scivias“ der Hildegard von Bingen genauso anführen wie eine ungefähr 300 Jahre später entstandene Darstellung des Hieronymus Bosch.<sup>16</sup> Die bemerkenswerten Tafeln, die ehemals zu einem Triptychon mit dem Weltgericht gehört haben mögen, befinden sich heute im Dogenpalast in Venedig. Gezeigt sind auf dem linken Flügel Engel, die die Seelen in einen Paradiesgarten geleiten, zur Rechten werden die Auserwählten gen Himmel geführt, in dessen Sphären eine lichtgleißende Öffnung klafft. Der Himmel der Erlösten erscheint hier als Licht von solcher Reinheit, dass die ihm zugeführten Seelenwesen sich in seiner Helligkeit schier auflösen scheinen. Mit diesen mehr oder weniger abstrakten Lichtmetaphern, dem blühenden Garten, dem die Geborgenheit symbolisierenden Schoß Abrahams und der Architekturkulisse ist im Großen und Ganzen das Spektrum der zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit verbreiteten Imaginationen von Paradies und Himmel benannt. Dabei lässt sich ein bemerkenswertes Phänomen konstatieren: Während sich die Ikonographie des Himmels weitgehend in diesen wenigen Motiven erschöpfte, war die auf eine möglichst drastische Imagination der Hölle verwandte Phantasie nahezu grenzenlos. Den zumeist weitgehend abstrakten Bildern himmlischen Glücks steht eine schier unübersehbare Flut drastischer Höllenvisionen gegenüber. Die Frage nach den Gründen dafür ist zwar naheliegend, doch wurde bislang noch keine Antwort versucht, die über den allgemeinen theologischen Verweis auf den in der Bibel aufgerufenen Unsagarkeitstopos hinausgegangen wäre (1. Kor. 2, 9). Schließlich sei die Unbeschreiblichkeit seiner Herrlichkeit ein wesentliches Charakteristikum des Himmels, denn sie läge jenseits der menschlichen Erfahrungs-, Vorstellungs- und Denkmöglichkeit und sei deshalb letztlich nur im Glauben erfassbar. Dies allerdings galt auch für die Hölle, deren ewige Qualen sich doch auch nur durch unvollkommene Metaphern darstellen und schildern ließen. Allerdings stehen den zaghaften Andeutungen einer himmlischen Seligkeit beinahe unzählbare grenzenlos phantastische Höllenbilder gegenüber. Seinen Grund mag das vor allem darin haben, dass Sündhaftigkeit und Leiden als existenzielle Erfahrungen allgemein verbreitet waren. Es gab und gibt eine große Zahl geteilter leidvoller Erfahrungen, die in die Ewigkeit hinein gedacht, trefflich höllische Qualen zu imaginieren vermögen. Schmerzen zum Beispiel, wie sie Feuer oder Waffen einem Menschen verursachen, lassen sich genauso leicht illustrieren wie nachfühlen. Wer wüsste nicht, wie Brandwunden oder Schnittverletzungen schmerzen? Doch wie sieht das ewige Glück aus? Wie fühlen sich himmlische Freuden an? Und welche Bilder soll



Albrecht Dürer  
Der Engel mit dem Schlüssel  
zur Hölle, um 1498  
in: Apocalipsis cu[m] Figuris,  
Nürnberg  
Holzschnitt, 39,6 x 28,5 cm.

man finden, um allgemein geteilte Erfahrungen grenzenlosen Glücks zu illustrieren? Während Leid vermittelt eigener misslicher Erlebnisse der Empathie und dem Mitleid offen steht, bleibt Glück ein höchst individuelles Erleben, das – zumal in Bildern – nur schwer mitteilbar war und ist. So phantasiervoll seine Höllenvisionen waren, beschränkte sich selbst der schon 1516 als „faiseur des diables“ gepriesene Bosch bei der Andeutung der himmlischen Sphären auf zarte Lichterscheinungen und eine eher konventionelle Ikonographie. Auch folgende Künstlergenerationen, die ausgehend von Bosch zu immer differenzierteren Höllenvisionen gelangten, beschränkten sich bei der Darstellung des Himmels auf Lichtphänomene oder Wolken, auf denen Heilige und Selige thronen.

Für diese Beschränkung gerade bei der Imagination des Himmels, lieferte spätestens seit dem 15. Jahrhundert auch die Kunsttheorie gute Gründe. Leon Battista Alberti zählte damals zu den Ersten,

die die Gesetze der Rhetorik auch auf die bildende Kunst anwendeten, um von Bildern zu verlangen, was auch von einer Rede gefordert wurde, die gleichermaßen erfreuen, belehren und bewegen sollte.<sup>17</sup> Alberti zufolge bestand die Aufgabe der öffentlichen Bilder darin, die Betrachter zu sittlichen Handlungen und Haltungen anzuleiten.<sup>18</sup> Dabei kam vor allem der emotionalen Ansprache der Betrachter eine besondere Bedeutung zu, die von der Kunsttheorie ausführlich erörtert wurde. Schon Thomas von Aquin hatte von Bildern christlichen Inhalts verlangt, dass sie die Betrachter nicht allein unterrichten, sondern zugleich „zur Erregung andächtiger Leidenschaft“ beitragen sollten.<sup>19</sup> Besonders den Bildern des Bösen wurde in der Folge die Möglichkeit zuerkannt, einen direkten sinnlichen Eindruck auf die Betrachter auszuüben, und zwar selbst auf solche, die der Einsicht in die göttliche Gnade noch fern wären. In ihnen könnte der durch die

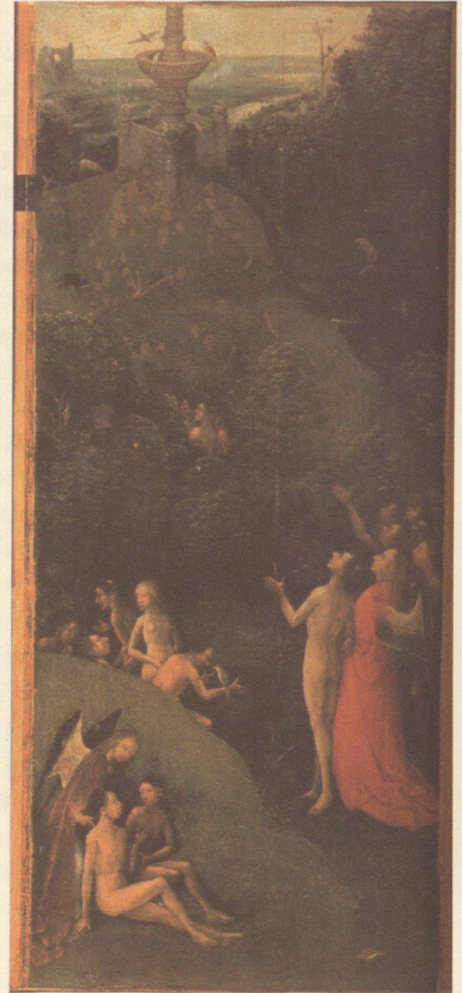


*Salute o sanctis colorum debita regna; Hanc nobis peperit Deus aethere missus ab alto.  
Hac patria, hac statio est fida manitq; pyr. Qui Patris heredes nos dedit esse sui.*

Jan Sadeler, nach Dirck Barendszoon  
Das Paradies, um 1581 / 1582  
aus der Serie „Die vier letzten Dinge“  
Kupferstich, 16,5 x 22,5 cm.

Bilder erzeugte Schrecken vor dem Bösen das noch schlummernde Verlangen nach dem Guten wecken, so dass gerade die Greueltaten Luzifers gar nicht exzessiv genug geschildert werden könnten.<sup>20</sup> Die nach dem Vorbild der antiken Rhetorik aus der Horrorwirkung erwartete Mobilisierung der Affekte stimmt mit dem allgemeinen Ziel der christlichen Ethik des Mittelalters überein, die Abscheu vor dem Bösen und die Bewunderung und das Begehren des Guten auszulösen. Eine lange kirchliche Tradition sah deshalb Bilder als Medium der Glaubensvermittlung den Texten gegenüber als überlegen an.<sup>21</sup> Allerdings wusste man auch um die Grenzen der Darstellbarkeit, denn gerade die höchsten spirituellen Affekte ließen sich in Bildern schlecht transportieren.

Was für die Höllenvisionen galt, ließ sich zumal nach Auffassung der frühneuzeitlichen Kunsttheorie nämlich keineswegs bruchlos auf die Imagination des Himmels übertragen. Hier findet nun die geringere Ausführlichkeit bei der malerischen Ausgestaltung himmlischer Freuden ihre kunsttheoretische Begründung. Bei der Darstellung himmlischer Paradiesvisionen sollten statt übermäßiger erzählerischer Deutlichkeit visuelle Appelle an die imaginative Fähigkeit des Betrachters einen elementaren Zugang zu religiösem Erleben und geistiger Schau eröffnen. Ein Beispiel dafür, wie das in einem Bild erreicht werden konnte, lieferte die bei Plinius, Cicero und Quintilian überlieferte Beschreibung einer antiken Darstellung der Opferung der Iphigenie des Malers Timanthes von Zypern. Das Bild soll in den Gesichtern der verschiedenen Zeugen des Geschehens unterschiedliche Stufen des Schmerzes repräsentiert haben, wobei das Gesicht ihres Ehemannes Menelaos die höchste darstellbare Affektsteigerung gezeigt habe. Das Gesicht Agamemnons, des Vaters der Iphigenie, sei aber verhüllt von einem Tuch dargestellt worden. Dadurch sei die Imagination des Betrachters angeregt worden, sich für diese Figur einen noch größeren Schmerz vorzustellen, als er unmittelbar bildlich überhaupt darstellbar sei.<sup>22</sup> Nach dem gleichen Muster einer Affekterregung durch Auslassung ließen sich natürlich auch die unendliche Schönheit des Himmels und das ewige Glück der Seligkeit darstellen. Es war die aus der Rhetorik übernommene Einsicht, dass sich etwas real nicht Gegenwärtiges allein durch die Anwendung einer einleuchtenden, klaren Bildlichkeit für die Imagination des Publikums nachvollziehbar machen ließ und dessen Phantasie dann die stärkste denkbare emotionale Wirkung entfalten konnte. Deshalb gab es stets weit mehr Bilder der Hölle als des Himmels. Nicht nur weil die Hölle dem Diesseits näher war als der Himmel, sondern vor allem auch, weil dessen Schönheit nur in der individuellen Phantasie ihre höchste Wirkung entfaltet. Stärker nämlich als jedes gemalte oder gedruckte Bild wirkt die Kraft der eigenen Vorstellung.



Hieronymus Bosch  
Die vier letzten Dinge, um 1500  
Öl auf Holz, 87 x 40 cm.  
Venedig, Palazzo Ducale.

### **Anmerkungen**

- <sup>1</sup> Matthias Ohm, Die Ebсторfer Weltkarte, in: Matthias Ohm/Thomas Schilp/Barbara Welzel (Hrsg.), *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter*, Ausst.-Kat. Dortmund, Bielefeld 2006, S. 330 – 332.
- <sup>2</sup> Christian Beutler, Meister Bertram. Der Hochaltar von Sankt Petri, Frankfurt a. M. 1988, S. 28.
- <sup>3</sup> Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft*, Göttingen 2000, S. 47 – 50.
- <sup>4</sup> Vgl. Abraham Ortelius (1527 – 1598) cartograaf en humanist, Ausst.-Kat. Antwerpen, Turnhout 1998, S. 10; *Het Aards Paradijs: Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, Ausst.-Kat. Antwerpen 1982, S. 143.
- <sup>5</sup> Ioannes Goropius Becanus, *Origines Antwerpianae*, Antwerpen 1569.
- <sup>6</sup> Ute Kleinmann, *Wo lag das Paradies?*, in: *Die Flämische Landschaft 1520 – 1700*, Ausst.-Kat. Essen / Wien, Lingen 2003, S. 278 – 285, hier: S. 280, mit Abb.
- <sup>7</sup> Rüdiger Thiele, *Kosmographie als universale Wissenschaft. Zum Werk Gerhard Mercators*, in: *Gerhard Mercator, Europa und die Welt*, Ausst.-Kat. Duisburg 1994, S. 15 – 36.
- <sup>8</sup> Irmgard Müsch, *Geheiligte Naturwissenschaft*, Göttingen 2000, S. 16 – 36.
- <sup>9</sup> Stephan Füssel, *Die Weltchronik – eine Nürnberger Gemeinschaftsleistung*, in: *Pirckheimer Jahrbuch 9 (1994)*, S. 7 – 30, hier: S. 8.
- <sup>10</sup> Christa Oechslin, *Der mittelalterliche Kosmos*, in: Peter Jezler (Hrsg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer: Das Jenseits im Mittelalter*, Ausst.-Kat. Zürich, München 1994, S. 369 – 370.
- <sup>11</sup> Peter Jezler, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – Eine Einführung*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer (wie Anm. 10)*, S. 13 – 26.
- <sup>12</sup> Albrecht Dürer, *Der Engel mit dem Schlüssel zur Hölle*; aus der *Apocalypse (1498)*. Holzschnitt, 396 x 285 mm. Vgl. Anna Spall, *Der Engel mit dem Schlüssel zur Hölle*, in: *Dürer als Erzähler*, Ausst.-Kat. Schweinfurt 1996, S. 106 – 107, Nr. 40.
- <sup>13</sup> Jan van Eyck, *Anbetung des Lammes*, um 1432. Detail aus dem sog. „Genter Altar“. Öl auf Holz, 135 x 236 cm. Gent, St. Bavo. Vgl. Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 56 – 58.
- <sup>14</sup> Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, S. 184 – 223, Abb. 100.
- <sup>15</sup> Jan Sadeler nach Dirck Barendszoon, *Das Paradies*; aus der Serie „Die vier letzten Dinge“ (ca. 1581/1582). Kupferstich, 165 x 225 mm. Vgl. M. Huygen-van Meyel, *De vier uitersten*, in: Jan Piet Filedt Kok u. a. (Hrsg.), *Kunst voor de beeldenstorm*, Ausst.-Kat. Amsterdam, 's-Gravenhage 1986, S. 417 – 419, Nr. 310.3.
- <sup>16</sup> Hieronymus Bosch, *Die vier letzten Dinge*, Öl auf Holz, 87 x 40 cm. Venedig, Palazzo Ducale. Vgl. Jos Koldewey / Paul Vandenbroeck / Bernard Vermet: *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, Gent / Amsterdam 2001, S. 174 f., Abb. 148 a – d. Zum „Liber scivias“ vgl. Oechslin 1994 (wie Anm. 10); S. 44, Abb. 25.
- <sup>17</sup> Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos*, Münster 1988, S. 54 – 69; Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis*, in: *Art Bulletin 22 (1940)*, S. 197 – 269; Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*, Wiesbaden 1987, S. 255 – 294.
- <sup>18</sup> Vgl. Warncke 1987 (wie Anm. 17), S. 244; Lee 1940 (wie Anm. 17), S. 227 f., Anm. 135; Ulrich Heinen, *Rubens zwischen Predigt und Kunst*, Weimar 1996, S. 202, Anm. 126.
- <sup>19</sup> Michels 1988 (wie Anm. 17), S. 143.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 146 f.
- <sup>21</sup> Meg Twycross, *Beyond the Picture Theory*, in: *Word and Image 4 (1988)*, S. 589 – 617, hier: S. 591.
- <sup>22</sup> Quint. inst. II, 13, 13; Val. Max. VIII, 11 u. a. Vgl. *Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike*, Bd. 5, München 1979, S. 838; Heinen 1996 (wie Anm. 18), S. 21 und 187, Anm. 61.