

Siena um 1340: Gemalte Himmelsmusik als intermediale Konfiguration

KLAUS KRÜGER

Das Gemälde, das hier unter dem Aspekt seiner intermedialen Anschauungsordnung näher betrachtet werden soll, stammt aus der Zeit um 1340 und wird dem Sieneser Maler Lippo Memmi zugeschrieben (Abb. 1). Es zeigt die Himmelfahrt Mariens, die in szenographischer Begleitung einer reich instrumentierten Engelmusik aufgeführt wird. Damit kann es exemplarisch für eine Vielzahl von bildlichen Darstellungen stehen, die die Himmelsglorie unter dem Aspekt der ›musica coelestis‹ als gesungene beziehungsweise orchestrale Musikinszenierung darbieten und dabei ein Bildthema entwerfen, das eine Fülle an visuellen, medialen und semantischen Paradoxien in sich birgt. Dem Gebot mimetischer Repräsentation folgend, wird die theologisch eigentlich als unhörbar definierte Himmelsmusik dabei vielfach als eine Aufführung von leibhaftig musizierenden Engeln mit konkreten, gegenständlichen Musikinstrumenten gezeigt und damit sichtbar in die Kategorie irdischer Hörbarkeit übersetzt. Zugleich bleibt gerade dieser visuell und motivisch implizierten Hörbarkeit der ›musica coelestis‹ angesichts des stummen Mediums der Malerei wiederum jeder hörbare Klangausdruck verwehrt. Vor diesem Hintergrund gilt das Augenmerk der Frage, welche ästhetischen Lösungen beziehungsweise Evidenzverfahren die Malerei seit dem Trecento, nicht zuletzt im Horizont zunehmend paragonaler oder vielmehr intermedialer Diskurse, zur Bewältigung für diese Aporie einer unschaubaren Hörbarkeit respektive einer Schau des Unhörbaren hervorbringt.

Dazu sind zunächst einige Bemerkungen zu den konzeptuellen Voraussetzungen der Vorstellung von der Himmelsmusik und zu den ihr inhärenten Paradoxien notwendig. Die Himmelsmusik, von der hier die Rede ist, steht in kategorialer Diskrepanz zu jener ›Musik des Kosmos‹, die den Angelpunkt aller musiktheoretischen Reflexion seit der Antike, während des ganzen Mittelalters und noch weit darüber hinaus bildet. Diese ›Musik des Kosmos‹ wurde auf der Basis neopythagoreischer und platonischer Grundlagen maßgeblich von Boethius systematisiert, der den Begriff von Musik bekanntlich ganz auf die Struktur und Bedeutung harmonischer Maßverhältnisse und ihrer göttlich eingesetzten, hierarchisch klassifizierten Ordnung abstellt. ›Musik des Kosmos‹ beziehungsweise ›musica mundana‹ (Weltenmusik) bezeichnet dabei die kosmischen, mathematisch fundierten Maßrelationen und Intervallbeziehungen der Sphärenharmonie, ›musica humana‹ so-

dann die Harmonie der menschlichen Seele und des menschlichen Körpers sowie die harmonikale Relation zwischen beiden, ›musica instrumentalis‹ schließlich die harmonischen Maßverhältnisse des instrumentellen Musizierens (und diese allein steht dem nahe, was wir heute ›Musik‹ nennen). In hierarchisch bestimmter Skalierung und Klassifizierung findet demzufolge die ›musica mundana‹ – die Sphärenmusik des Makrokosmos – ihr Abbild in der ›musica humana‹ des menschlichen Mikrokosmos, also im harmonischen Zueinander der Körperteile, der Seelenteile und der harmonischen Beziehung von Körper und Seele insgesamt, welche in der Folge ihrerseits wieder ein Vorbild für die Musik im engeren Sinn, die ›musica instrumentalis‹ ist. ›Himmelsmusik‹ als Musik des Kosmos ist daher in diesem Verständnis als durch und durch mathematisches Konzept gedacht und gänzlich unhörbar.

Hiervon, von der Musik des Kosmos, setzt sich der Gedanke einer Musik im Himmel durchaus ab. Die Vorstellung von einer ›musica coelestis‹ als einer ›Musik der Engel‹ (›musica angelica‹), gesungen zum ewigen Lobpreis Gottes, ist bereits im Alten wie dann im Neuen Testament und schließlich in der theologischen Reflexion seit patristischer Zeit vielfältig präsent (Hammerstein 1962). »Et vidi, et audivi vocem angelorum multorum in circuitu throni [...]; et erat numerus eorum milia milium, [...] dicentium voce magna: Dignus est Agnus [...]« (Apc 5, 11–12; »und ich sah und hörte eine Stimme vieler Engel um den Thron [des Herrn], und ihre Zahl war viel tausend mal tausend, die sprachen mit großer, mächtiger Stimme: würdig ist das Lamm«). Oder besonders prominent der Bericht bei Lukas zur Verkündigung an die Hirten: »Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis, laudantium Deum et dicentium: Gloria in altissimus Deo, et in terra pax hominibus« (Lc 2, 13–14; »Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden den Menschen, an denen Gott Wohlgefallen hat«). Zwar ist in solchen und anderen Bibelstellen wiederholt die Rede von der Stimme der Engel als einem recht eigentlich gesprochenen beziehungsweise ausgerufenen Lobpreis (»clamabant«, »dicebant«, »dicentia«, »dicentes«, »verbum«, »verba« etc.), doch wurde dies längst seit frühmittelalterlicher Zeit in die feste Vorstellung von einem ›Gesang‹ der Engel übersetzt. Eine Umprägung, die nicht zuletzt durch einschlägige biblische Vorgaben des explizit gesungenen Lobpreises befördert wurde, prominent etwa im Fall der Psalmen beziehungsweise des singenden Psalmisten David. In der Folge wurde daraus in kanonischen Texten wie der *Legenda aurea* (späteres 13. Jahrhundert) oder im mittelalterlichen liturgischen Drama dann ganz uneingeschränkt und feststehend ein ›Gesang‹ der Engel. Und schon früh bildete sich dabei eine topische Vorstellung von den singenden Engelsliturgen aus, die Gott »indefessa voce collaudant«, also mit unermüdlicher, unablässig wähernder Stimme lobpreisen, wie etwa bereits im 4. Jahrhundert Hilarius von Poitiers for-

Abb. 1: Lippo Memmi, *Himmelfahrt Mariens*, um 1340, Tempera auf Holz, 72,5 × 32,5 cm (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek).



muliert. Wiederkehrend erfolgt die Bestimmung dieser Lobpreisung als Gesang mit einer Stimme (»una voce«) und als ewigwährend (»sine fine«). Dies weist bereits auf die Metaphorizität dieser Vorstellung, die von Anbeginn einen paradoxen Kern in sich birgt, insofern die himmlischen Stimmen der Engel in kategorialer Alterität zur menschlichen Stimme und folglich als dem Menschen nicht verstehbar und als recht eigentlich sein Begriffs- und Verständnisvermögen übersteigend gedacht wird: »Er hörte unaussprechliche Worte, die ein Mensch nicht sagen darf« heißt es bei Paulus (2 Cor 12,4: »et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui«). Eben diese Verbindung von übermächtigem Wohlklang, vielzähliger Einstimmigkeit, Ewigkeitsnatur und Numinosität, die der Stimme der Engel eignet, charakterisiert das, was Reinhold Hammerstein in seiner noch heute maßgeblichen Studie zum Thema treffend als ihre »Präexistenz vor der Menschensprache« bezeichnet hat: vorgetragen von Geistwesen ohne Körper und Materialität und als inkommensurable »musica perennis« ganz und gar herausgehoben aus »Zeit und Zeitlichkeit« (Hammerstein 1962, 24 f.).

Ungeachtet dieser elementaren Inkommensurabilität himmlischer Musik erfolgt jedoch früh deren Übersetzung beziehungsweise Anverwandlung an irdische, der menschlichen Erfahrung kommensurable Kategorien. Dies geschah nicht zuletzt durch die direkte Übernahme betreffender biblischer Textpassagen, etwa der Psalmen, sei es in die kirchliche Liturgie (zum Beispiel als gesungene Hymnen, oder als intonierte »praefationes« der Messe) oder sei es dann später in das liturgische beziehungsweise paraliturgische Drama. Dergestalt, dass sich durch diesen Transfer reziprok auch die irdische Musik der himmlischen annäherte, freilich unter der unaufhebbaren Prämisse, dass die menschliche Kunstübung der Musik, wie Erich Auerbach es einmal formulierte, nur als »schattenhafte Figurierung einer wahren [...] Wirklichkeit« der Musik der himmlischen Chöre bestehe. Denn die menschliche Musik kann die wahre Musik nicht nachahmen (»quia veram musicam non potest imitare musica humana«), wie etwa Remigius von Auxerre im späten 9. Jahrhundert über die »musica coelestis« ausführt. Ein Beispiel für die Anverwandlungspraxis bietet der Lobpreis der Engel im Zuge ihrer Verkündigung an die Hirten nach dem Lukasevangelium, der als »hymnus angelicus« in dieser Form spätestens seit dem 9. Jahrhundert in der Messe Verwendung fand (»Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te«, etc.). Auf diese Weise prägt sich seit frühmittelalterlicher Zeit die topische Vorstellung davon aus, dass der Gesang in der Liturgie der irdischen Kirche ein Zeichen (beziehungsweise Index) und zugleich ein Abbild (similitudo) der »musica coelestis« in der himmlischen Kirche ist, und dass im kulminierenden Ereignis dieses Gesangs die ersehnte gottesdienstliche Einswerdung von himmlischer und irdischer Liturgie gleich einem mystisch-gemeinsamen Chor aus Erden- und Himmelsbewohnern

vollzogen wird, gewissermaßen als Ideal oder Utopie einer mystisch-sinnenhaft realisierten Kompatibilität zwischen Himmel und Erde. In diesem Sinn hat bereits Gregor der Große im späten 6. Jahrhundert in einer einschlägigen, im Mittelalter weit verbreiteten Passage seiner *Dialogi* (IV, 58), das Messopfer gedeutet: »Welcher Gläubige könnte nämlich einen Zweifel haben, dass sich in gerade jener Stunde des Opfers auf die Stimme des Priesters hin die Himmel öffnen und in jenem Mysterium Jesu Christi die Chöre der Engel zugegen sind [angelorum chorus adesse], dass das Unterste sich mit dem Höchsten verbindet, das Irdische sich mit dem Himmlischen vereinigt [terrena coelestibus jungi], und Sichtbares und Unsichtbares eins werden [unumque ex visibilibus atque invisibilibus fieri]?« (PL 77, 425–428; Franz 1902, 4 f.; Peterson 1934).

Darüber hinaus, also neben dieser zentralen Denkfigur einer wechselseitigen Ähnlichkeitsbeziehung zwischen himmlischer und irdischer Liturgie, bekräftigt sich die Vorstellung von einem gesungenen Gotteslob der Engel aber schließlich auch aus einer weiteren Voraussetzung, nämlich einer – besonders seit dem 13. Jahrhundert – sich zunehmend abzeichnenden Bedeutungsverschiebung und Aufwertung der »musica humana« zu einer ganz konkret und physisch, ja körperlich hervorgebrachten menschlichen Stimme. So etwa bei Johannes de Grocheo, einem französischen Musiktheoretiker des späten 13. beziehungsweise frühen 14. Jahrhunderts, der sich in seinem um 1300 verfassten Traktat *De Musica* in deutlicher Absetzung von Boethius gegen den Begriff einer »musica humana« als rein harmonikal strukturierter menschlicher Mikrokosmos wendet.

In einem nächsten Schritt schließt diese Anverwandlung der himmlischen Musik an die irdischen Verstehenskategorien und an Modelle menschlicher Praxis dann auch die Zuweisung von konkreten Musikinstrumenten an die Engel ein. In seinem Traktat von etwa 1472/1475 über das Wesen der Musik und ihre unterschiedlichen Wirkungen widmet sich der Musiktheoretiker Johannes Tinctoris eben diesem Sachverhalt und verweist dabei bemerkenswerterweise direkt auf die Malerei und deren aporetische Aufgabe, jenseitige unsichtbare Freude und Seligkeit vor Augen zu stellen: »Musik verstärkt die Freuden der Seligen [Musica gaudia beatorum amplificat] [...] Wenn die Maler [pictores] die Freuden der Seligen ausdrücken wollen [designare volunt], dann malen sie Engel [angelos depingunt], die auf verschiedenen Musikinstrumenten musizieren [diversa instrumenta musica concrepantes]. Dies hätte die Kirche nicht gebilligt, würde sie nicht glauben, dass hierdurch die Freuden der Seligen verstärkt würden« (Tinctoris, 168 f.). Tinctoris hebt hier im Grunde auf zweierlei Ebenen der Evidenzerzeugung ab, die dieser Anverwandlung innewohnen: Die eine betrifft den ontologischen Status der Engel, insofern sie musizierend gedacht werden; die andere die mediale Spezifik der Malerei beziehungsweise ihr mimetisches Anschauungs- und Ausdrucksdispositiv.

Die verschiedenen Aspekte dieser Anverwandlung und Bedeutungsverschiebung, die am Ende eine folgenreiche Abwendung vom angestammten theoretischen Primat der ›musica mundana‹ als dem Paradigma einer Musik des Kosmos und stattdessen, durchaus im Sinne einer funktionalen Ausdifferenzierung, deren Re- und Neukonzeptualisierung zu einer ›musica angelica‹ impliziert, einer Himmelsmusik also, die nunmehr in Parametern einer menschlicher Musikpraxis fundiert ist, hat bereits 1415 Nikolaus von Capua in seinem *Compendium musicale* klar erfasst und in seiner klassifikatorisch neuen Trias einer »Musica angelica, musica humana et musica instrumentalis« auf den Punkt gebracht: »Musica angelica est illa quae ab angelis ante conspectum Dei semper administrat. Musica humana est illa quae ab humana voce profertur, et ab ista formatur cantus ecclesiasticus, vel cantus planus qui quotidie cantatur in ecclesia Dei et fuit compositus per beatissimum Gregorium papam. Musica instrumentalis est illa quae instrumentis musicalibus exercetur sicut in Psalmista continetur: Laudate Dominum in tympano et choro, in cordis et organo« (Nicolaus von Capua 1864, 311).

Vor dem hier skizzierten Hintergrund verbindet sich mit dem Begriff der ›musica coelestis‹ eine mehrfache Paradoxie. Denn ist ihr noetischer Kern als ewig numinoser Lobpreis definiert, dessen notwendig transzendente Substanz der Unhörbarkeit sich in kategorialer Alterität zu allen Formen einer ästhetischen Immanenz begründet, so prägt sich im historischen Prozess von Praxisbezug und sozial wie kulturell sich ausdifferenzierenden Diskursivierungen doch zugleich das aus, was man als eine Entsubstantialisierung des Unhörbaren bezeichnen könnte. Das heißt, der himmlischen Musik wächst nicht nur eine physische Dimension, ja ein Körper zu (derjenige der Engel, der Instrumente, der Notationen etc.), sondern sie wird zudem in ihrer kategorialen Rückgebundenheit an die Medialität ihrer ästhetischen Präsenz und Bestimmung gedacht: dergestalt, dass das der Erfahrung unzugängliche, den Sinnen nicht kommensurable Unhörbare sich unvermeidlich als ein rein theoretisches beziehungsweise allererst als ein Glaubenskonstrukt offenbart und als solches mit einem zunehmenden Relevanzdefizit behaftet erscheint, um folglich in seiner Bedeutsamkeit zu erodieren beziehungsweise ins Feld der philosophischen oder theologischen Spekulation verschoben zu werden. »[G]li orecchi nostri non possono capire la dolcezza dell'harmonia celeste, per l'eccellenza & grandezza sua« und allein argumentative Vernunftgründe zwingen zur Annahme ihrer Existenz, so begründet in dieser Perspektive dann 1558 kein geringerer als der venezianische Musiktheoretiker und Komponist Gioseffo Zarlino seine entschiedene Abwendung von ihrer systematischen Erörterung, insofern sie schlicht einer »speculatione [...] vana« gleiche, und verlagert seinen klaren Interessenfokus konsequent auf die ›musica instrumentalis‹ (Zarlino 1558, 17).

In diesem Licht besehen erweist sich die Musik der Engel, wenn man so will, als ein paradoxales Evidenzphänomen par excellence: Theologisch konzipiert als

körperlose Geistwesen, dient die Vorstellung von ihrer Musik gleichwohl dazu, dem Unhörbaren die Kategorie von sinnlicher Erfahrung und gleichsam körperlich substantiiertes Anschaulichkeit beizulegen. Wendet man sich vor diesem Hintergrund wieder der Malerei und der Frage nach den bildlichen Darstellungen der ›musica coelestis‹ zu, so ergibt sich, dass zu dieser Paradoxie, welche die ›musica coelestis‹ selbst, also die Ontologie des Darstellungsgegenstandes kennzeichnet, eine weitere, nicht minder gravierende hinzutritt, die sich aus dem unhörbaren Medium seiner bildlichen Darstellung selbst, genauer gesagt: aus der intermedialen Konfiguration (von Malerei und Musik) und den damit verknüpften Evidenzbedingungen begründet. Aus der medialen Differenz zwischen Malerei und Musik und damit aus dem Gegensatz zwischen Stummheit und Klang, zwischen Visualität und Hörbarkeit ergibt sich dabei die Komplikation einer doppelten Fragestellung: Einerseits danach, wie die Malerei angesichts der apriorischen Undarstellbarkeit, die der Musik infolge ihrer Unsichtbarkeit, Immaterialität und zeitlichen Flüchtigkeit eignet, den Ausdruck von hörbarem Klang als visuelle Evokation und als Alterität einer genuin bildlichen, imaginativen Evidenz verwirklicht; und andererseits danach, ob und wie sie zugleich das eigentlich und substantiell Unhörbare dieser himmlischen Musik sichtbar zur Anschauung bringt (Krüger 2017).

Der Blick auf das einleitend angeführte Gemälde des Sieneser Malers Lippo Memmi, das um 1340 entstand, kann diese Konfiguration und die medienreflexiven Aspekte, die der Anverwandlung von Musik in Malerei als Übersetzung einer Audition in eine Vision innewohnen, veranschaulichen (Abb. 1). Die Darstellung zeigt die Himmelfahrt Mariens, ein Geschehen, das nach Ausweis der *Legenda aurea* von einem geradezu vieltönigen Jubelschall, Reigentanz und Festgesang der himmlischen Engelschöre begleitet ist. Auf ikonographischer Ebene verweist das Motiv des unaufhörlichen Kreisreigens der singenden und musizierenden Engel auf den besagten Topos vom Lobpreis ›sine fine‹ und damit auf die Überzeitlichkeit der himmlischen ›musica perennis‹. Das maßgebliche ästhetische Verfahren aber, das der vorstellungswidrigen Alterität einer überzeitlichen beziehungsweise zeitlosen Musik Evidenz zu verleihen sucht, liegt in der Übersetzung des implizierten Klangphänomens in eine von vielfältigen Ambivalenzen zwischen Fläche und Raum durchwirkte Anschauungsordnung, die die Sichtbarkeit des himmlischen Szenariums immer wieder auf seine eigentliche Unsichtbarkeit hin unterläuft. Die Darstellung zeigt die bildbeherrschende Erscheinung der schwebenden Jungfrau Maria umgeben vom kreisrunden Reigen musizierender Engel, die ein veritables Orchester aus Schalmeien, Psalterium, Fidel, Laute, Schellentrommel, Triangel und Harfe formen (Abb. 2). Maria ist genau im räumlichen Zentrum dieser perspektivisch angelegten Konstellation situiert, doch figuriert sie andererseits auf vorderster Bildebene und ragt auch durch ihren größeren Figurenmaßstab und



Abb. 2: Wie Abb. 1, Detail.

ihrer von keiner anderen Figur überschrittenen, axialen und frontalen Platzierung aus dem Engelsreigen heraus. So bildet sie die Mitte eines räumlich gedachten ebenso wie eines planimetrisch konzipierten, im blauen Bogensegment über ihr vollendeten Rundes einer bildfüllend in den Rahmen eingepassten Anordnung. Es ist eine bifokale Anschauungsordnung, mit der die Darstellung hier operiert. Die himmlische Sphäre mit der perspektivisch neben und hinter Maria gestaffelten Engelschar ist in sich überaus raumhaltig und im Einzelnen von körperhaftem, leibhaft-lebendigem Volumen der Figuren geprägt (Abb. 3), meint jedoch gleichwohl einen überräumlichen und körperlosen Ort des Unendlichen, einen Ort, dessen Dimension alle irdisch ermessbare Erstreckung übersteigt. Mit ihm zugleich bekundet auch die Musik, von den Engeln so vital und beseelt intoniert,



Abb. 5: Wie Abb. 1, Detail.



Abb. 3 und 4: Wie Abb. 1, Details.



Abb. 5: Wie Abb. 1, Detail.

ihre unhörbare Dimension. Gerade die Unvereinbarkeit der beiden dargebotenen Perspektiven erweist die dem Blick gewährte Nähe und Präsenz der himmlischen Musik als eine, die allein im Bild und folglich imaginativ zu ihrer Wirklichkeit gelangt, indes sie doch tatsächlich jede Reichweite des äußeren Auges ebenso sehr wie diejenige physischen Hörens übersteigt. Pointiert gesprochen könnte man sagen, dass das Bild seine Evidenz durch eine doppelte Paradoxie erzeugt, oder anders: dass es verschiedene Dimensionen von Evidenz hervorbringt. Zum einen evidenziert es himmlische Musik in Anschauungskategorien des Raumes und des Körpers (jene Anverwandlung also, die bereits Tinctoris meinte), zum anderen aber macht es das Unhörbare dadurch erfahrbar, dass es seine Analogie zur Kategorie des Unschaubaren impliziert, kurz: es evidenziert das Unhörbare der so plastisch und körperhaft ausgewiesenen Himmelsmusik.

Die systematische Durchstrukturierung dieser ästhetischen Ordnung des Bildes, also das, was man seine ästhetische Systematik nennen könnte, ließe sich bis in viele Details hinein verfolgen. So zeugen unten hinter Maria die sichtbaren Beinpartien der Engel vom regelrechten Kreisrund ihres Reigens, der vollständig um Maria herum und konsequent auch hinter ihr fortgeführt ist und damit die räumlich stringente Konsistenz der Bildordnung bekräftigt, ungeachtet der Tatsache, dass die Engel dort eigentlich ganz verdeckt sind. Die seitlich platzierten



Abb. 6: Wie Abb. 1, Detail.

Engel, links und rechts (Abb. 4), wiederum nehmen eine rahmende und damit die Bildflächenordnung akzentuierende Funktion ein. Aber das ist nicht alles. Denn befinden sie sich einerseits vor dem Rahmen, sprich: vor dem als punziertes Ornament gestalteten Binnenrahmen des Bildes, so sind andererseits doch auch hinter dem Rahmen, das heißt dem plastisch profilierten äußeren Rahmen des Bildes angeordnet. Sie markieren dadurch in der Tat einen Zwischenbereich, der letztlich unverortbar bleibt und dies in seiner räumlichen Tiefenextension wie in derjenigen zu den Seiten hin, ins Jenseits des überhaupt bildlich Artikulierten beziehungsweise bildlich sichtbar Gemachten. Dieses »Jenseits« als einen Raum des Nicht-Bildes indizieren auch die langen Trompeten beziehungsweise Posaunen, die aus diesem Bereich heraus weit ins Bild ragen und signifikant die Unsichtbarkeit auch als Index der Unhörbarkeit verdeutlichen. Nicht von ungefähr sind gerade diese Engel, die in diesem transitorischen Rahmen- und Randbereich positioniert sind, mit einer goldpunzierten Gewandung angetan und so dem nichtfiguralen Goldgrund ästhetisch stärker als die anderen Engel angeglichen: eben ein ästhetisch transitorischer Randbereich der Entbildlichung. Maria selbst vereint, wenn man so will, in sich beide Dimensionen: einerseits die stofflich ausgewiesene, durch das Rot der Bordüren noch betonte Farbigkeit des Mantels, der im Faltenwurf zugleich eine prägnante, räumlich greifbare Plastizität ausbildet, und andererseits

den planimetrisch-abstrakten Rapport der Goldpunzierung. Die Erscheinung Mariens wird so, genau besehen, zu einem Oszillationsphänomen. Die Verbindung von höchster Plastizität und zugleich der Aufhebung dieser Plastizität in eine punzierte Flächenstruktur entspricht nicht nur genau ihrer zuvor beschriebenen Stellung in der ganzen Bildordnung, sondern ist, erneut auch hier, ein ästhetischer Index ihrer theologischen Rolle und Bedeutung, nämlich als irdisch-leibliche Frau und Mutter zugleich zur jenseitigen Himmelskönigin verklärt zu sein.

Den transitorischen Bereich bezeichnen übrigens auch die Propheten oben links und rechts (Abb. 5), unter denen wiederum nicht zufällig König David mit seinem Psalterium eine prominente, herausgehobene Stellung einnimmt. Und schließlich figuriert auch Christus hier in changierender Erscheinungsform (Abb. 6), in scheinbar perspektivischer, wie in Untersicht, verkürzt gegebener und zugleich nichtperspektivischer, von einer flächenhaften Strahlengloriole mit feinsten Linien umgebener Gestalt (ehemals in Goldgewand: nur mehr in Spuren erhalten). Diese Gestalt gewinnt er im Äther mit seinen vielzähligen Sternen, indes sein eigentlicher Ort ein Jenseits des Himmelsäthers ist.

Die Detailanalyse des Bildes ließe sich in dieser Weise noch weiter fortführen, doch zeichnet sich das Wesentliche auch so hinreichend deutlich ab. Um es nochmals für das hier verhandelte Thema zu pointieren: Die durchgängige Demonstration einer Paradoxie der sichtbaren Unsichtbarkeit, die der genuinen Medien- und Gattungsspezifik der Malerei entspringt, dient bei Lippo Memmi gewissermaßen als ein visuelles Paradigma, als ästhetisch tragende Anschauungsordnung, die zugleich damit eine intermediale Dimension erschließt, indem sie die eigentliche Unhörbarkeit der doch so suggestiv musizierenden und singenden Engel zur Einsicht bringt und, mehr noch, diese Unhörbarkeit dabei als ein Phänomen ausweist, das im Kern nicht eigentlich der medialen Stummheit der Malerei geschuldet ist, sondern dem ein tieferer, nämlich ontologisch beziehungsweise theologisch implizierter und bildlich allererst vor Augen gestellter Sinn zugrunde liegt. Lippo Memmis Werk bezeugt damit die planvolle künstlerische Arbeit, die hier im Interesse einer ästhetischen Metamorphose des Körperlichen ins Entkörperlichte, des Sichtbaren ins Unsichtbare und in der Folge auch der sichtbar inszenierten Hörbarkeit in eine imaginierte – besser gesagt – überhaupt nur zu imaginierende Unhörbarkeit am Werk ist. Nicht zuletzt prägt es auf diese Weise exemplarisch ein ästhetisch verdichtetes und sinnhaft materialisiertes Ineins von Bildsujet und Bildgestalt, von Darstellung und Dargestelltem aus und vermag allererst hierdurch zugleich zu einer anschaulichen Reflexionsfigur für ein anderes, nämlich heilstheologisch relevantes Verhältnis von Präsenz und Repräsentation zu werden.

Literatur

- Nicolaus von Capua: Compendium musicale, in: Adrien De La Fage (Hg.): Essais de dipthéographie musicale, ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la pratique, à la théorie et à la histoire. Paris 1864, S. 308–338.
- Tinctoris, Johannes: Complexus effectuum musices (c. 1472–75), in: Albert Sealy (Hg.): Johannis Tinctoris Opera theoretica, Bd. 2: Corpus scriptorum de musica. Dallas 1975, S. 165–177.
- Zarlino, Gioseffo: Le istituzioni harmoniche. Venedig 1558.
- Franz, Adolph: Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens. Freiburg i. Br. 1902.
- Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern/München 1962.
- Krüger, Klaus: Visions of Inaudible Sounds. Heavenly Music and Its Pictorial Representations, in: Andreas Beyer, Philippe Morel, Alessandro Nova (Hg.): Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance. Turnhout 2017, S. 75–91.
- Kultzen, Rolf: Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei. München 1975.
- Os, Henk van: Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450. Den Haag 1969.
- Peterson, Erik: Himmlische und irdische Liturgie, in: Benediktinische Monatsschrift 16 (1934), S. 39–47.
- Polzer, Joseph: The ›Master of the Rebel Angels‹ Reconsidered, in: The Art Bulletin 37 (1981), S. 563–584.