

figurationen  
gender literatur kultur

4. Jahrgang 2003  
Heft 1

**leichtigkeit / lightness**

herausgegeben von  
Gabriele Brandstetter



Böhlau Verlag Köln Weimar Wien

# Himmelwärts entrückt

## Die unerträgliche Leichtigkeit des Todes

Barbara Vinken

*Scandit ad aethera  
Virgo puerpera,  
Virgula jesse.  
Non sine corpore  
Sed sine tempore,  
tendit adesse.<sup>1</sup>*

Leichtigkeit und Schwere, Himmelfahrt und Höllensturz, Auffahrt und Absturz. Reißend stürzen die Verdammten, in wildem Sturz durcheinandergewirbelt, ohne Heil und Hoffnung nackt nach unten in den abgründigen, dunklen Höllenschlund: Peter Paul Rubens, *Der Höllensturz der Verdammten* in der Alten Pinakothek, München. Leicht schwebt Christus in seiner Himmelfahrt dem geöffneten Himmel entgegen. Maria wird in einer Mandorla sich türmender Wolken und nackter Engel über dem leeren Grab in wild fliegenden Tüchern jenseits aller Schwerkraft in die strahlende Glorie des Himmels entrückt: derselbe Rubens, *Mariae Himmelfahrt* in der Galeria Colonna, Rom.

Den Traum der unbeschweren Leichtigkeit, der unsere beschwerliche Erdenhaftigkeit aufhebt, hat man nicht aufgehört zu träumen. Entrückt, verzückt, außer sich, ist man allem Irdischen und seiner Schwere enthoben. Solche Entrückungen führten bei Theresa von Avila zu tatsächlichen Elevationen, und die Heilige, die nicht wußte, wie ihr geschah, war von solch himmlischen Liebesentrückungen geniert und geärgert. Claire

*1 De Voragine (1890), 511. Das „Scandit ad aethera“ entfaltet die Etymologie von der virgula (Wurzel) zur virgo (Jungfrau).*

Bretécher hat das gekonnt karikiert. Aber auch die irdischere Liebe führt zu leichtem Schweben. Die Macht, die Glieder schwerelos zu lösen, wird dem Eros seit alters zugesprochen, allerdings einem anderen, dem ozeanischen Element, aus dem die schaumgeborene Venus steigt. Als jüngstes Beispiel für diese irdischere Schwerelosigkeit der Liebe mag Catherine Cléments Roman *Martin et Hannah* dienen, der die Studentin Hannah Arendt, die später über die Liebe bei Augustinus promovieren sollte, ihr Liebe-Machen mit schwerlosem Treiben im Meer vergleichen läßt.<sup>2</sup> Neben diesen irdisch-himmlichen Liebesverrückungen, in denen die Erdschwere außer Kraft gesetzt wird, ist der Traum der Leichtigkeit mit Unsterblichkeit verbunden und mit der Unverwesbarkeit des Körpers, der in himmlische Regionen, in die Gefilde der Seligen entschwebt.

In der Antike wurden Göttersöhne und -töchter in den Himmel entrückt. Die Entrückung war Ausweis der Vergötterung. In den Himmel aufgenommen wurden die, die vom Himmel kamen: die Verwandten der Götter. In der Apotheose werden Julius Caesar und Augustus von Jupiter empfangen. „Der Gottessohn fährt, von geflügelten Rossen gezogen, zum Himmel, zum Göttervater, der ihn im Himmel erwartet. Der Wagen, der von links oben herabkommt, ist der des Phoebus“, beschreibt Hubert Schrade die älteste, in Rom erhaltene Darstellung einer Kaiservergötterung der Ära Augusti.<sup>3</sup> Aber auch antike Dichter schwingen sich in den flüssigen Äther hinauf. Das bessere Selbst des Horaz wird nicht zu Grabe getragen, sondern in einen Schwan verwandelt, der kraftvoll gen Himmel fliegt.<sup>4</sup> Das Christentum, hat man bemerkt, hätte gerade im römisch-griechischen Kontext nie den bekannten Erfolg haben können, hätte es dieser Sehnsucht nicht entsprochen und nach dem Leben Apotheose, Auffahrt, entrückte Leichtigkeit versprochen. Mit dem Christentum fahren Kaiser und Könige von dieser Welt allerdings nicht mehr in den Himmel auf; sie sind keine Göttersöhne mehr. An ihrer Stelle kommen Heilige in den Genuß Apotheose-ähnlicher Auffahrten.<sup>5</sup> Von ihnen abgesehen wird der Himmel in der Folge der Klassizismen nach der Renaissance immer dichter mit Allegorien bevölkert, und von den menschlichen Körpern, die auf der Erde weilten, bleiben nur zwei übrig, die vor den Augen der Menschen, eingehüllt in ihren geistigen Leib, bar aller fatalen Anziehung, gen Himmel entschweben, der Gottessohn Jesus und die gottgeliebte Gottesmutter Maria. Ihrer beider Himmelfahrten sind der Inbegriff der Leichtigkeit, der Überwindung von Schwerkraft und Tod.

Die Moderne schließlich mag die Erfüllung dieses Traumes schwerelosen Schwebens nicht mehr den Überirdischen überlassen, sondern nimmt

das Schicksal selber in die Hand, wenn auch nicht ohne den einen oder anderen nostalgischen Blick zurück. In eigenartiger Verbuchstäblichung von Mythen und Heilsgeschichte scheint die Technik prädestiniert, diesen Traum zu erfüllen. Marinetti träumt von der Konstruktion eines nicht gezeugten, sondern selbst geschaffenen fliegenden Menschen, der schwerelos gleitet. Surrealer wird für Apollinaire der avantgardistische Traum der Schwerelosigkeit in der Technik wahr, die aber hinter der Leistung des Gottessohnes zurückbleibt: „C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur.“ Wie Jesus, „premier aéroplane“, wird das ganze Jahrhundert in technisch gestützter *imitatio Christi* wie ein Vogel in die Luft steigen.<sup>6</sup> Die Überschreibung des alten Wunschmotivs verrät den Wunsch, den es trägt, als eine Hypothek von neuer Aktualität.

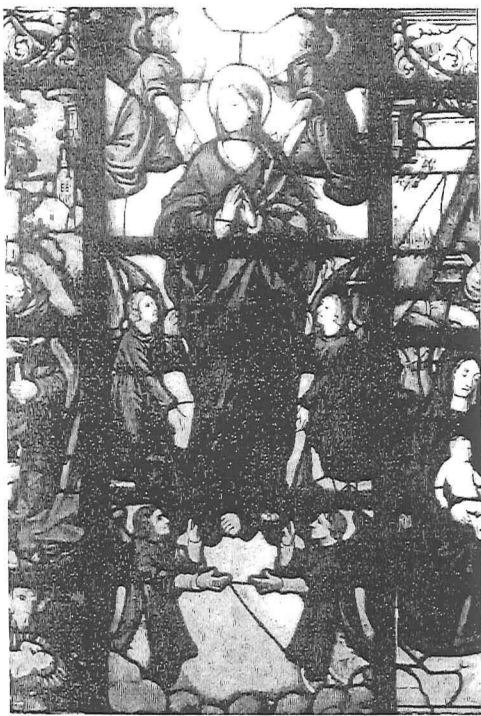
### Augustinus, *Legenda aurea*

Es war Augustinus, der das Problem von Schwerelosigkeit, Erbsünde, Fall und Himmelfahrt in Absetzung von der herrschenden platonischen Philosophie theologisch am klarsten gefaßt hat. Der Körper, das war dort der Gemeinplatz, beschwert, und Vergil, so findet Augustinus in der *Civitas Dei*, hat diesen Topos in den Unterweisungen, die Anchises seinem Sohn Aeneas in der Unterwelt erteilt, besonders schön gefaßt.<sup>7</sup> Im platonischen Weltbild drückt der Körper die Seele nach unten und hält sie wie in einem Käfig gefangen, so daß sie sich nicht emporschwingen kann, erinnert sich Apollinaire. Augustinus dagegen suchte die Schwerkraft ineins mit dem platonischen Gedanken der Entzweiung von Körper und Seele zu überwinden. Die Schwere des Körpers sieht er als Anlaß, „die irdischen Gewichte etwas genauer“ ins Auge zu fassen.<sup>8</sup> Im christlichen Glaubensbekenntnis soll der ganze Mensch, Leib und Seele, am jüngsten Tag in den Himmel aufgenommen werden. Dies widerspricht offenkundig dem, was die antiken Philosophen als Naturgesetz anerkannt hatten. Das Beispiel, das Augustinus zu ihrer Widerlegung verhandelt, ist die Auferstehung des Fleisches, die in der Himmelfahrt Christi ihre augenfällige Demonstration erfährt.

*Doch, so erklären sie nun, mit Notwendigkeit hält das natürliche Schwergewicht die irdischen Körper auf der Erde fest oder zieht sie zur Erde herab, und darum können sie nicht im Himmel sein. [...] doch muß wegen des Leibes Christi, mit dem er gen Himmel fuhr,*

2 Clément (1999), 80.  
3 Vgl. Schrade (1930), 97.  
4 Horaz (1981), II, 20, 181f. und III, 30, 263f.  
5 Man denke an die Apotheose des gemarterten St. Eustache von Simon Vouet, oberer Teil des Altarbildes in St. Eustache, Paris, jetzt in Nantes, Musée des Beaux Arts, Cat. no. 74; nach Crelly (1962).

6 Apollinaire (1995), 9.  
7 Aeneis VI; CD XIV, 3, 158. Augustinus (413-426) wird hier und im folgenden zitiert als CD mit Angabe von Buch und Kapitel nach der historisch entscheidenden französischen Version von Morcau (1994) sowie mit den Seitenzahlen der deutschen Übersetzung von Thimme (1955).  
8 CD XIII, 18, 131.



„Maria Himmelfahrt“.  
St. Etienne du Mont,  
Paris.

sowie wegen des künftigen Auferstehungsleibes der Heiligen auf den obigen Einwand geantwortet werden.<sup>9</sup>

Die beschwerliche Schwere des Körpers, Tod und Verwesung des Fleisches, kurz, die Verfaßtheit unseres irdischen Körpers, der ein Dasein zum Tode fristet und jeden Tag sterbend auf unserer Seele lastet<sup>10</sup>, liegt nicht in der Natur der göttlichen Schöpfung. Sie sind Ergebnis des Falls, Strafe für die Übertretung des göttlichen Gebotes, Lohn der Sünde, die die Menschen von Generation zu Generation vererben. Adam und Eva, im „baum- und fruchtereichen Paradies“ weilend<sup>11</sup>, waren zwar der Schwerkraft unterworfen, aber unsterblich, nicht Staub, der zum Staube zurückkehrt. Seit ihrem Ungehorsam ist unser Fleisch beschwerlicher Körper zum Tode geworden. Waren die Leiber Adams und Evas nicht dem Tode, wohl aber der

Schwerkraft unterworfen, so überwindet Christus in seiner Himmelfahrt und nach ihm alle, die in den Himmel aufgenommen werden, diese Schwerkraft. „So müssen wir denn nicht meinen, wir würden bei der Auferstehung einen solchen Leib haben, wie ihn der erste Mensch vor dem Sündenfall besaß.“<sup>12</sup> Der himmelfahrende Christus und die Seligen haben einen Körper, der weder dem Tod noch der Schwerkraft unterworfen ist. Ihre Glückseligkeit hängt letzten Endes vielleicht damit zusammen, daß sie vollkommene Bewegungsfreiheit für ihren jetzt vom Gewicht des Tons erleichterten, unbeschwerten, unverwesbaren, unsterblich ewigen Körper haben, den sie nach Gutdünken wann, wo und wie sie wollen bewegen können – „die hemmende Schwere aufheben“, heißt es bei Augustinus.<sup>13</sup> Das Versprechen der Glückseligkeit ist das Versprechen eines leichten, schwerelosen Körpers, von geistigem, aber tatsächlichem Fleisch umhüllt, der in seiner Natur und der Harmonie seiner Organe belassen wird. Der lebendige Geist hat die Menschen von Schwere und Verwesung befreit. Der Mensch hat nicht mehr den irdischen, sondern den himmlischen Leib angezogen.<sup>14</sup> An die Stelle der Zweiteilung, der Zerrissenheit des platonischen Menschen in Geist und Körper, tritt ein gefallener Leib, der entweder in einem zweiten Tod, dem Tod der Seele, immer sterbend ist, oder der eingekleidet wird in den geistigen Leib und erlöst zu einer

vollkommenen Einheit von Geist und Leib. Nach dem Kommen Christi, des zweiten Adams, haben wir es vor dem Tod mit gefallenem Fleisch zu tun, das wir von Adam geerbt haben. Es ist durch die Erbsünde in der Wurzel zersetzt, verdorben: „verderbt und gleichsam an Wurzelfäulnis erkrankt“.<sup>15</sup> Nach dem Tod hingegen kleidet Gott die Menschen, die in seiner Gnade sind, in geistiges Fleisch ein. Beide Leiber haben die gleiche Substanz, aber andere Akzidenzien. Wird das gefallene Fleisch, gezeichnet von Alter, Tod, Schwerkraft und Verwesung, von Generation zu Generation fortgezeugt und als Erbsünde weitervererbt, so ist das geistige Fleisch das göttliche Gnadengeschenk Christi, *regeneratio*, die wenigen zuteil wird und die die Seligen mit den Engeln teilen. Von der Erbsünde rein, sind sie der Schwerkraft ledig. Augustinus sieht Schwerkraft und Todesverfallenheit als Akzidenzien des Fleisches, dessen Substanz in der Auferstehung, der irdischen Eigenschaften ledig, erhalten bleibt. Denn es sind eben diese, die beschweren und nach unten ziehen. Eingekleidet in den geistigen Leib, bleibt die Substanz des Fleisches erhalten; mit der Vergänglichkeit und der Todesverfallenheit ist gleichzeitig seine Beschwerlichkeit und Last verschwunden.<sup>16</sup> Eine beschwerliche Last ist der todesverfallene Körper, diese tödliche Bleibe; aber wir erstehen nicht, von ihm befreit, um seiner ganz entkleidet zu werden, sondern wir erleben die Verwandlung des Körpers in ein Gewand der Unsterblichkeit: „Wir werden also in der Tat vom vergänglichen Leibe beschwert“, zitiert Augustinus das Buch der Weisheit, „da wir jedoch wissen, daß als Ursache dieser Beschweris nicht die Natur und das Wesen des Leibes, sondern seine Vergänglichkeit in Frage kommt, wollen wir nicht des Leibes beraubt, sondern mit Unsterblichkeit bekleidet werden.“<sup>17</sup>

Die Gnade des geistigen Fleisches ist durchgängig in eine Bekleidungsmetapher gefaßt, die das Moment der Verwandlung in seiner Paradoxie auf die Spitze treibt: Legen wir im Leben das sterbliche Fleisch an, so werden wir in der Auferstehung eingekleidet in ein geistiges Fleisch und eingehüllt in Unsterblichkeit. „Denn dieweil wir noch in dieser Hütte sind, seufzen wir und sind beschwert, da wir lieber nicht entkleidet werden wollten, auf daß das Sterbliche verschlungen werde vom Leben“<sup>18</sup>, zitiert Augustinus Paulus an die Korinther (2. Kor 4,16; 5,1-4). Während die Verdammten nackt in die Hölle stürzen, um einen zweiten, ewigen Tod zu sterben, sind die Engel und die Seligen, die zu einem zweiten, ewigen Leben schweben, stets bekleidet.

Die Aufnahme Mariens in den Himmel, volkstümlich unter Mariae Himmelfahrt bekannt, die am 15. August gefeiert wird, ist erst 1950 zum

- 15 CD XIII, 14.  
124.  
16 CD XIII, 24.  
152.  
17 CD XIV, 3, 158.  
18 CD XIV, 3, 158.

9 CD XIII, 18, 131.

10 CD XIII, 17, 130f.

11 CD XIII, 18, 131.

12 CD XIII, 23, 144f.

13 CD XIII, 18, 133.

14 CD XIII, 23, 144.

Dogma erklärt worden. Es besagt, daß Maria nach ihrem Tode anders als andere Menschen nicht der Verwesung des Fleisches ausgesetzt war und bis zum jüngsten Tag warten muß, um im Fleische aufzuerstehen, sondern daß sie kurz nach ihrem Tode mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen wurde. Um diese passive Aufnahme in den Himmel von der aktiven Himmelfahrt Christi abzusetzen, sprechen die romanischen Sprachen von *assomption*, *asunción*, *assunzione* statt Himmelfahrt. Das Jahrhundert Mariens, das mit diesem Dogma zu Ende geht, wird von dem Dogma eingeleitet, das die Voraussetzung der Himmelfahrt Mariens festschreibt: der 1858 von Pius IX. zum Dogma erklärten unbefleckten Empfängnis Mariens, wie sie Unsere Liebe Frau in den Visionen der Bernadette von Lourdes kurz nach Verkündigung des Dogmas wörtlich bestätigte. Aber lange vor dem Bedarf an dogmatischer Fixierung gehören die *Immaculata* und die Aufnahme Mariens in den Himmel zum Inventar der bildlichen Darstellungen. Dessen Bestand legt allerdings nahe, die Himmelfahrt fast wie im Gegenzug zum Interesse an der unbefleckten Empfängnis Mariens zu lesen: als Zeichen ihrer menschlichen Natur mindestens so sehr wie ihrer übernatürlichen Bestimmung, die in eben diesem Moment, der leiblichen Aufnahme in den Himmel, sinnlich vorvollzieht und darstellbar macht, was in der Erlösung zur allgemeinen Bestimmung des Menschengeschlechts geworden sein soll.

Für das Repertoire der mittelalterlichen Darstellungen von Tod und Himmelfahrt der Gottesmutter ist die *Legenda aurea* maßgeblich, die Nachrichten über den Tod Mariens aus den Apokryphen zusammenstellt und, durch Zitate aus dem Hohelied bereichert, als Liebesdialog inszeniert. Jesus sagt zu seiner Mutter, die er als die schönste der Jungfrauen Jerusalems liebt:

„Komm meine Erwählte, ich will dich auf meinen Thron setzen, denn ich habe nach deiner Schönheit begehrt!“ Und Maria antwortete: „Herr, mein Herz ist bereit, es ist bereit!“ [...] Dann stimmte der Sänger für alle den erhabenen Gesang an und sprach: „Komm vom Libanon herunter, meine Braut, steige nieder vom Libanon, denn du wirst die Krone empfangen.“ Maria antwortete: „Siehe, ich komme, denn von mir steht am Anfang des Buches geschrieben, daß ich deinen Willen tun werde, denn in dir, Gott, meinem Heil, frohlockt meine Seele!“ Und so ging die Seele Marias aus ihrem Leib und flog in die Arme ihres Sohnes.<sup>19</sup>

Nach dem Hohelied wird Maria von Christus als Taube angeredet: „Stehe auf, du meine Nächste, meine Taube, du Tempel der Herrlichkeit,

du Gefäß des Lebens“<sup>20</sup>, was die Verückung Mariens als Liebesverückung, als ein *ravissement* auszeichnet, in dem sich ihre Seele mit dem auferstandenen Sohn vereint. Gekrönt wird sie als Schönste und als Geliebteste. Vereinigung und Krönung können auf diese Weise als mystische Hochzeit zwischen Maria und dem dreifaltigen Gott, dargestellt als Vater, Sohn und Heiliger Geist, ansichtig werden.

Die Entrückung, Verückung geschieht im Moment ihres Todes. Maria trägt eine Palme als Zeichen des Sieges über die Todesverfallenheit des Fleisches. Der *Legenda aurea* zufolge wird ihr Körper in der Krönung verklärt, besiegelt die Krönung die Verklärung, die sie dem verklärten Leib des Sohns, der ihrem Leib entsproß, angleicht: „So wurde Maria mit Freuden in den Himmel aufgenommen und zur Rechten ihres Sohnes auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt. Die Apostel aber sahen ihre Seele in solchem Glanz, daß keine menschliche Zunge davon berichten könnte.“<sup>21</sup> Diese Verwandlung in einen strahlenden Lichtkörper, Verklärung, ist es, die in der Metapher der Einkleidung auf paradoxe Weise gefaßt ist. Denn obwohl die *Legenda* davon berichtet, daß Maria ganz, Körper und Seele, gen Himmel gefahren sei, halten die versammelten Geschichten, die dies erzählen, Körper und Seele noch in der Verklärung auseinander. Die weiße Klarheit der Seele Mariens ist unsagbar, das blendende Strahlen ihres Körpers überstrahlt alle Sichtbarkeit. Die *Legenda* belegt, was für die mittelalterlichen Darstellungen zentral ist, daß Undarstellbares dargestellt, Unsichtbares sichtbar gemacht, Übersinnliches durch sinnliche Mittel verdeutlicht wird. Der Moment des menschlichen Todes, der Seele und Körper trennt, wird so gezeigt, daß diese Trennung nicht als endgültiger Verfall, sondern als eine dem menschlichen Auge nicht mehr sichtbare Verklärung erscheint. Im erlösungsentscheidenden Fall der Maria wird der Tod zur Liebesvereinigung, in der Seele und Leib der Gottesmutter von unaussprechlicher, unsichtbarer Klarheit ergriffen und zur Offenbarung dessen werden, was Erlösung nach ihr sein wird. Wobei die kuriose legendarische Motivation, die Jakob von Voragine mitüberliefert, darin besteht, daß der Erlöser nicht gut den Leib, der den seinen geboren hat,



Giotto: „Maria Himmelfahrt“. Chor, Scrovegni-Kapelle der Arena Padua. In: Gizzi (2001), 200.

20 De Voragine (1982), 460.

21 De Voragine (1982), 458.

<sup>19</sup> De Voragine (1982),





Giotto: „Maria Himmelfahrt“. Chor, Scrovegni-Kapelle der Arena Padua. In: Gizzi (2001), 199.

einer Beliebtheit, deren Differenz ein Licht auf die Aktualität des Motivs in der fortschreitenden Moderne wirft: an den Portalen der gotischen Kathedralen und auf den barocken Hochaltären. Die Vorgabe des Augustinus, noch nicht dogmatisch geworden, aber prägend in Rücksicht auf Darstellbarkeit, ist die „Investitur“ des todesverfallenen irdischen Leibes durch ein neues, geistliches Fleisch. Die mittelalterliche Ausformung des Motivs der Neu-Einkleidung hält sich weitgehend im Rahmen allegorischer Ausdeutung: der Neubesetzung des alten Menschen im Neuen Bund. Die barocke Wende zeigt diese von Augustins *Doctrina christiana* autorisierte Lesart als exegetische Überformung einer tieferliegenden, von demselben Augustinus vollbrachten Figur, der christlich gewendeten, christlich verlängerten und vollendeten Technik der Metamorphose Ovids.<sup>22</sup>

Mittelalterliche Darstellungen zeigen ein zweistufiges Modell von Tod und Krönung. Die Himmelfahrt dazwischen wird, wenn überhaupt, getrennt behandelt. Im Moment des Todes tritt neben die Beweinung durch die Apostel der auferstandene Christus, der in einer anderen, der himmlischen Sphäre die Seele seiner Mutter in der Gestalt eines in Leintücher gewickelten Babys liebend im Arm hält. Wird die Auffahrt gezeigt, so zeigt sie Maria aufrecht stehend oder wie auf einem Thron sitzend, statisch, ganz eingehüllt in eine Mandorla, die durch einen Engel- oder Wolkenkranz angedeutet werden kann. Erst in Renaissance und Barock tritt die Himmelfahrt selbst in den Vordergrund. In dem epochemachenden Gemälde Tizians in der Frari-Kirche in Venedig und danach von Simon Vouet in St. Nicolas-des-Champs in Paris wird sie zum zentralen Altarbild oder Motiv der Zentralkuppel. Obwohl in der Höhenkammkunst des 18. Jahrhunderts ein deutliches Abklingen zu verzeichnen ist, bleibt die Himmelfahrt Mariens in Kirchen, die nicht im Zentrum der Kunstentwicklung liegen, bis ins 18. Jahrhundert ein Standardmotiv der Hochaltäre. Die zwischen Mittelalter und Renaissance stattfindende Ver-

den Würmern des irdischen Verfalls überlassen konnte, und sei es auch nur zeitweise,

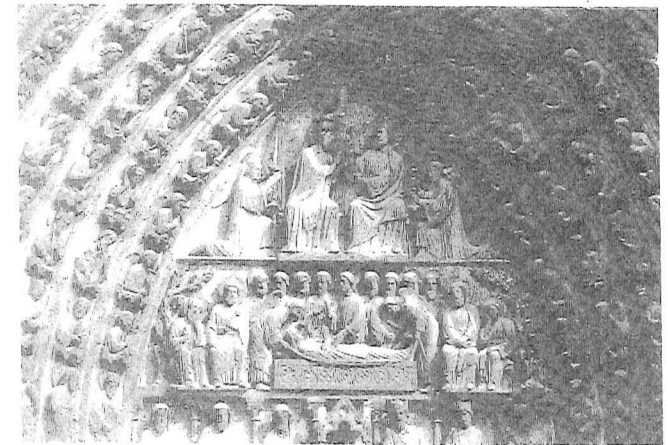
### Notre-Dame, Giotto

Die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel erfreut sich in zwei Epochen

schiebung belegt das schöne Fenster in St. Etienne du Mont im Herzen des frühmodernen Paris, in dem die Himmelfahrt ins Zentrum des Marienlebens gerückt ist.

Zweistufig ist Mariae Tod und Krönung noch über dem Portal Notre-Dame de Paris. Die Himmelfahrt selbst ist auf eine Apside verschoben. Der Tod der Gottesmutter, der

wegen seiner Kürze auch nur *dormitio*, *transitus* oder *pausatio* genannt wird, zeigt Maria, wie sie in einem Leinentuch von Engeln auf den Sarg gebettet wird, beweint von den Jüngern. Darüber thront sie als Himmelskönigin zur Rechten, von einem Engel gekrönt. Als Pendant zu ihrem Tod setzt Mariae Krönung die leibliche Aufnahme in den Himmel voraus, ohne ihr mehr als anekdotisches Gewicht beizumessen. In Notre-Dame stellt sie ein während der Revolution verstümmeltes Medaillon dar, auf dem die in Tücher gehüllte Maria in einer Mandorla stehend von Engeln emporgetragen wird. In größter ikonographischer Vollständigkeit sind Tod und Himmelsaufnahme der Jungfrau in der Arena-Kapelle von Padua zu bewundern. Giotto zeigt sie von den Aposteln beweint auf dem Totenbett. In einer deutlich davon geschiedenen, dem irdischen Auge entzogenen Sphäre liegt ihre dem Körper entwichene Seele als Baby in Steckwindeln geborgen in den Armen ihres Sohnes. Die Vereinigung zwischen der Seele der Mutter und dem leibhaftig in den Himmel aufgefahrenen Sohn findet in der überirdischen Sphäre statt, Himmlisches und Irdisches deutlich getrennt. Die Apostel, noch ganz von dieser Welt, können die Vereinigung der Seele der Mutter mit ihrem Sohn innerhalb der sie anbetenden Engelschar nicht wahrnehmen. Ein anderes Fresko zeigt, wie die Jungfrau mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen wird. In einer von Engeln getragenen Lichtmandorla wie auf einem Thron sitzend wird sie über dem leer zurückbleibenden Grab in den Himmel entrückt. Auch hier ist die himmlische Sphäre von der irdischen abgesetzt, und es ist höchstens die Frage, ob sich diese Entrückung in letzter Konsequenz den Aposteln im blendenden Licht, das strahlenförmig auf sie niedergeht, entzieht: mehr als im Entzug zeigt.



„Maria Grablegung und Krönung“. Portal der Kathedrale Notre-Dame de Paris.

<sup>22</sup> Herzog (1996), nach Haverkamp (2002).



Maria Himmelfahrt.  
Kirchenfenster der  
Kathedrale Notre-Dame  
de Paris.

Sehen sie, daß sie nichts sehen außer dem überirdischen Strahlen, dem sie verlangend die Hände nachstrecken?

Die Kleider, die Maria während ihrer Aufnahme in den Himmel umhüllen, illustrieren die Investiturmethapher Augustins. Während ihr Körper im Tod nackt unter dem Leichentuch liegt, bedeuten die neuen Gewänder der Auffahrt den neuen Leib, der sie einkleidet und von der Todesverfallenheit und Beschwernis des irdischen Fleisches befreit. Die Investitur in geistiges Fleisch wird durch den Strahlenkranz,

überirdisches Strahlen beleuchtet. In die irdische Ordnung zeichnet die Mandorla eine andere, außerirdische Sphäre ein, außerhalb von Zeit und Raum. Die kryptische Erscheinung eines außerirdischen Raums im irdischen entspricht der sichtbar unsichtbaren Erscheinung der Engel. Die Erlösung von der Erdschwere des Körpers findet in der Statik der Figur, die emporgetragen, wie in einem Fahrstuhl mechanisch emporgeschoben wird, keine bildliche Entsprechung. Entrückt aus Raum und Zeit, ist die Himmelfahrt rein symbolisch, ohne die sinnliche Leichtigkeit, die Augustinus als ihr himmlisches Korrelat postuliert hatte. Anders als die tote Maria, deren Gesicht oft die Züge einer alten Frau hat, ist sowohl die gen Himmel fahrende, als auch die gekrönte Maria Alter und Tod enthoben. Das Antlitz dieser Enthobenheit ist die Jugend, und sowohl die gekrönte als auch die himmelfahrende Muttergottes erscheint fast immer als ganz junge Frau. Die mittelalterlichen Darstellungen illustrieren einen Text, das Neue Testament samt seinen apokryphen Supplementen. Sie sind Legende dessen, was zu lesen ist. Sinnlich stellen sie eine übersinnliche Verheißung aus, die den Text als Testament unter sich zurückließ.

Mit der Renaissance verschwindet der Leichnam Marias, wenn er nicht wie in Caravaggios berühmtem Bild die Transzendenz geradezu versperrt.<sup>23</sup> Er macht dem gen Himmel fahrenden, verklärten Körper Platz. Unter Augenzeugen und Emotionen führt er in eine andere Sphäre. Maria selbst erschien schon zuvor in der Gloria, aufgerichtet betend oder thronend, allem Menschlichen fremd, und die Statik der

Himmelsaufnahme bezeugte, daß sie allem Irdischen entrückt war. Mit dem Barock Tizians wechselt die apostolische Augenzeugenschaft der Himmelfahrt die Seite. In einer Affektgeladenheit, die keiner anderen Szene als der Himmelfahrt des Sohnes geschuldet sein kann, sehen wir das leere Grab, aus dem die Gottesmutter ganz wie der Sohn in den Himmel fährt unter den Augen der erregten, überwältigten Apostelschar. Die Augenzeugenschaft dient dem Tatsachenbeweis, nicht mehr der Illustration der Schrift. Die Apostel schauen teils auf Maria, teils auf das leere Grab, den Beweis der Entrückung. Sie sind von Mantegna bis Tizian die Rückenfiguren anteilnehmender Betrachter.<sup>24</sup> Was in den mittelalterlichen Darstellungen versinnbildlichte, symbolisch dargestellte Himmelfahrt war, dient nun der Überzeugung des ungläubigen Thomas durch die Sinne; durch das Bild soll die Gemeinde der Gläubigen wie die Jünger zu anteilnehmenden Augenzeugen werden, fasziniert von dem, was es zu sehen gibt. Zwar war die Legende, derzufolge Maria dem bei der Himmelfahrt abwesenden Thomas ihren Gürtel von oben herabwarf, ein sinnlicher Glaubensbeweis, aber er war Allegorie *ad recte credendum* des sinnlich nicht Nachvollziehbaren.

Die metaphorische Investitur, Einkleidung des geistlichen Körpers, die zum allegorischen Vorschein jenseitigen Lebens taugte, vertieft sich nun in die Erscheinung des Entzugs: die sinnliche Aerodynamik des Sachverhalts der Schwerelosigkeit. Ein Glaubensinhalt wird zum miterlebbareren Ereignis, zu dessen Augenzeuge nun der Betrachter wird wie weiland die Apostel. Die umhüllenden Tücher bauschen sich, flattern, schmiegen sich theatralisch im Aufwind. Zum Venusknoten geschürzt auf Tizians Frari-Bild, zeigen sie in der Schmiegsamkeit ein Bein fast wie nackt in Tintoretts grandioser Nachfolge Tizians in der Accademia. Oder sie modellieren den Busen bei Pietro Pozzi in San Ignazio in Rom, nicht zu reden von dem Mode-Idol, als das Maria bei Jean Fouquet über den Zeiten schwebt.<sup>25</sup> So überwältigend im Prototyp der Gattung bei Tizian die auffahrende Madonna ist, der rauschende Vorgang entrückt sie in eine paradoxe Zwischenlage, die uns so nahe geht wie der Tod eines jeden.

Die liebende Entrückung, Verzückung der Maria wird nicht mehr als legendäre Vereinigung der Seele der Mutter mit dem Sohn erinnert, sondern sie offenbart im Moment der Himmelfahrt die zeitliche Dynamik des Todes, die kein Verfall, sondern Übersteigerung des Verfalls ist. Eine leiblich verzückte Maria entschwebt, schwebt der Liebesvereinigung entgegen, die sie allen eröffnet. Um ödipale Anflüge zu vermeiden, braucht der Sohngott nicht mit dargestellt zu werden, es öffnet sich

<sup>24</sup> Nietos Übersicht zählt Dürer, Mantegna, Tizian, Tintoretto, die Carracci, Rubens, Lotto und del Sarto auf.

<sup>25</sup> Die im höfischen Sinne erotischste der himmelfahrenden Marien, die mit modisch hoher Stirn, vollem Busen und eng geschmürter Taille über Fluß und Burg schwebt, ist die „Elefantenhimmelfahrt“ des Jean Fouquet aus dem Stundenbuch des Étienne Chevalier im Musée de Chantilly.

<sup>23</sup> Vgl. Nancy (1994). Ein ähnlich interessantes Beispiel ist die Himmelfahrt des Andrea del Sarto in der Galleria Pitti in Florenz, wo Maria als deutlich alte Frau in den Himmel aufgenommen wird, bei Nieto (1950), No. 213.

die strahlende Glorie des Himmels ohne seine Gestalt oder in Gestalt des Vaters. Maria wird ganz Ekstase, die Augen zum lichtdurchstrahlten Himmel gewandt, deren Abglanz schon auf sie fällt, mit sehnsuchtsvoll ausgebreiteten Armen. Der Raum des Himmels wird in den Kuppelfresken, in der römischen Kuppel des Pietro Berrettini da Cortona in Santa Maria in Vallicella oder der Kuppel Correggios in Parma, ununterscheidbar vom Lichteffekt des ins Unendliche gesteigerten Architekturrums. Rhythmisch erhebt sich der Betrachter mit den konzentrisch zum Licht drängenden Engelscharen. Alle fliegen sie der Maria beim bloßen Zuschauen nach, magisch in den strahlenden offenen Himmel gezogen.



Tizian: „Assunta“. 1518. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig.

### Tizian, Orlan

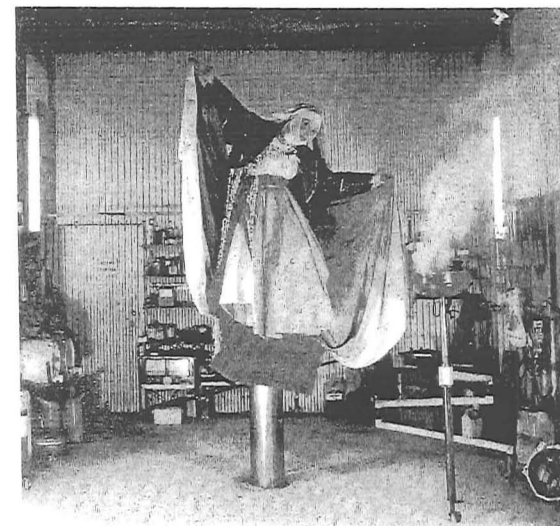
Die neue Ereignishaftigkeit des Motivs – das Dynamisch-Momenthafte der Himmelfahrt, von Geschwindigkeit und Leichtigkeit, und die Verzückerung – hat in Tizians *Assumptio* der Frari eine neue, bis in die Avantgarde Apollinaires nicht erschöpfte Suggestion erreicht. Heftig sind die Apostel ergriffen, die ihr die muskulösen Arme der *vita activa* nachstrecken, die Entschwindende zu fassen, ihr nachzufliegen. Sie alle schauen den bloßen Füßen im Wolkenkranz nach, über dem die Madonna schwebt. Anders als bei Giotto sind sie nicht mehr von einem strahlend entrückten Leib geblendet. Dieser Leib, in antiker Drapierung, der Kopfschleier, unter dem die Haare hervorquellen, von einer Fibel

lose gehalten, hält den Blicken stand. Zwar ist die Dreiteilung des Motivs beibehalten, in der die Apostel auf der Erde stehen, Maria gen Himmel schwebt und Gott Vater ihr mit fliegendem Bart entgegenkommt. Aber die Trennung der Sphären ist durchlässig geworden. Die Engel, die den Wolkenkranz schieben und zur Andeutung der Mandorla bringen, öffnen den Raum. Sie erwidern die Blicke der Apostel, und die Abschiedsszene wird zum Spektakel der Ankunft des Heils. Wie in einer Momentaufnahme werden die Apostel im Pathos sistiert; überwältigt

machen sie auf das sich vor ihren Augen abspielende Unglaubliche aufmerksam: die Öffnung des Raums, in der Entrückung greifbar nahe rückt.

Die Verschiebung vom Augenblick des Todes in der hiesigen oder der Krönung in der jenseitigen Welt in die Zwischenzone des entrückenden Entzugs trägt antike Züge. Unter den Motiven des Hoheliedes verrät sich ein mythischer Untergrund. Maria wird entrückt wie Europa, von göttlicher Liebe, die sie verzücker. Spuren dieser Ikonographie, erotisch vereindeutigt

und technisch witzig reduziert, finden wir in Marilyn Monroes über der Bodenlüftung der U-Bahn sich aufbauschemdem Plissérock, der weniger Kühlung als Auftrieb verspricht. Die Attraktion des luftigen Zugangs unter den Rock ist ein Nachwehen der Himmelfahrt, mit dem die moderne Liebesgöttin die Leichtigkeit eines Paradieses unschuldig blonder Liebesverzückerungen verspricht. Eine weniger verheißungsvolle Drapierung zeigt die nachgestellte Himmelfahrt in Orlans „Madonna at The Garage in Assumption on a Pneumatic.“<sup>26</sup> Hier wird nicht wie in der Monroeszene die Prosa des Alltags verklärt. Orlan ist berühmt geworden für die Zurschaustellung von chirurgischen Schönheitsoperationen und deren Überresten. Die künstliche Metamorphose des menschlichen Fleisches in die verschiedenen Schönheitsideale und der Weg von Blut und Tränen und grausamer Häßlichkeit zur Fleischwerdung dieser Ideale sind ihr gewöhnliches Thema. Kann diese *mise en scène* der Verklärung des Fleisches in Verzückerung anderes sein als die Inszenierung der Inszenierung kläglichen Versagens – auch ein Kommentar auf die Illusionsmalerei des Barock? Verkehrstechnik kommt Maria in Form eines Wagenhebers zur Hilfe, der sie in die Lüfte hebt und von den Haaren bis zu den Zehenspitzen verhüllende Gewänder in Wallung versetzt. Wasserdampf, der türmende Wolken evoziert, quillt aus einer Blechschale empor. Aber nichts flattert oder weht auf. Kein Stoff bauscht sich. Alles hängt wie billige Verkleidung, schlecht drapiert, herunter. Die ausgebreiteten Arme strecken sich keiner Liebesvereinigung entgegen, sie halten den Stoff mühsam ausgebreitet. Kein Strahlen läßt die Farben erglühen. Der



Orlan: „Madonna at The Garage in Assumption on a Pneumatic“, Paris 1990. In: Perez/Reinhartz, (2002), 145.

<sup>26</sup> Nach Perez/Reinhartz (2002).



erwartungsvolle Blick wird vom toten Auge der Kamera erwidert, das nichts als die Gesetze der Schwerkraft illustriert. Diese Maria ist nicht gekleidet in geistiges Fleisch, sondern in der Schwerkraft ausgesetzte Stofflichkeit. Ihre Himmelfahrt bleibt in der Garage stecken, erdenschwer, puppenhaft geschminkt, führt sie Hoffnungen ad absurdum, die sie kaum mehr, wie Marilyn, erinnert.

### **Bibliographie**

**Apollinaire, Guillaume (1995):** „Zone“. In: *Alcools*. Paris: Gallimard Folio, 7-14. **Augustinus, Aurelius (413-426):** *Vom Gottesstaat*. Übers.: W. Thimme. München: dtv klassik, 1955. **Clément, Catherine (1999):** *Martin et Hannah*. Paris: Calmann-Lévy. **Crelly, William R. (1962):** *The Painting of Simon Vouet*. New Haven: Yale University Press. **De Voragine, Jacobus (1890):** „De assumptione beatae Mariae virginis“. In: *Legenda aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta*. Hg.: Theodor Graesse. Osnabrück: Zeller, 1965 (ND d. Ausg. <sup>3</sup>1890), 504-517. In Auswahl dt. übers. v. Jacques Laager. Zürich: Manesse, 1982, 453-462. **Gizzi, Corrado (2001):** *Dante e Giotto*. Mailand: Skira. **Haverkamp, Anselm (2002):** „Dauer im Ende: Das Paradox der literarischen Kanons. Ovids Metamorphosen“. Kanonvorlesung Europa-Universität Viadrina. Frankfurt/O., 28. Oktober. **Herzog, Reinhart (1996):** „Vom Aufhören: Darstellungsformen menschlicher Dauer im Ende“. In: *Poetik und Hermeneutik* 16. München: Fink, 283-329. **Horaz (1981):** *Oden und Epoden*. Übers.: Christian Friedrich Karl Herzbach u. Johann Peter Uz. Eingeleitet u. bearbeitet v. Walther Killy u. Ernst A. Schmidt. Zürich, München: Artemis. **Nancy, Jean-Luc (1994):** *Les muses*. Paris: Galilée. **Nieto, Benedicto (1950):** *La ascunción de la Virgen en el arte – vida de un tema iconográfico*. Madrid: A. Aguado. **Perez, Nissan N./Reinhartz, Adèle (2002):** *Corpus christi – Les représentations du Christ en photographie 1855-2002*. Paris, Jerusalem: Marval. **Schrade, Hubert (1930):** „Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi“. In: *Bibliothek Warburg, Vorträge 1928-1929*. Hg.: Fritz Saxl. Leipzig, Berlin: B.G. Teubner, 66-190.