

Die Zeit im Blick. Zur bildkünstlerischen Sichtbarmachung von Zukunft im späten Mittelalter

Daniela Wagner (Tübingen)

In der Florentiner Kirche Santa Croce bot ab 1345 eine großformatige, von dem gemeinhin Orcagna gerufenen Andrea di Cione geschaffene Wandmalerei einen Ausblick auf die letzten Dinge. Das den Triumph des Todes, das Jüngste Gericht und die Hölle zeigende Bild befand sich an der südlichen Langhauswand und ist heute nur noch in wenigen Fragmenten erhalten, die erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden (Abb. 1)¹⁾. Die Überreste bestätigen, was bereits von Giorgio Vasari beschrieben wurde: Das Florentiner Fresko war eine kleinere Version der wohl nur wenige Jahre älteren Malereien im Campo Santo zu Pisa, die Vasari noch als das Werk Orcagnas erkannte und die mittlerweile in der Regel Buonamico Buffalmacco, seltener Francesco Traini zugeschrieben werden²⁾. Die drei Hauptbilder waren von einer mit floralen und geometrischen Ornamenten gefüllten Bordüre umgeben, in der Medaillons mit den »Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht« untergebracht waren³⁾. Sie waren in Pisa nicht vorhanden⁴⁾, zählen

1) Das Fresko wurde zerstört, als Giorgio Vasari im Rahmen umfassender Umgestaltungen der Kirche Altäre an den Seitenwänden der Kirche aufstellen ließ. Aufgefunden wurden die Reste der Malereien Andrea di Ciones ab 1911. Zu dem Fresko grundlegend Gert KREYTENBERG, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, S. 39–61 (mit ausführlichen Verweisen auf weitere Literatur).

2) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Text hg. von Rosanna BETTARINI, Kommentar von Paola BAROCCHI, Florenz 1967, Testo II, S. 220 f. Die Pisaner Fresken werden gedruckt und einführend erläutert von Joachim POESCHKE, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003, S. 320–337.

3) Zu den Fünfzehn Zeichen in Florenz siehe Daniela WAGNER, *Neu gesehen: Ein Fragment der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht in Florenz*, in: *Kunstchronik* 66/1 (2013), S. 28–34.

4) Zu den Rahmungen in Pisa und der damit einhergehenden Betonung des Übergangs vom Diesseits ins Jenseits, ebenfalls unter Berücksichtigung zeitlicher Aspekte, siehe Lorenzo CARLETTI/Francesca POLACCI, *Transition between Life and Afterlife. Analyzing The Triumph of Death in the Camposanto of Pisa*, in: *Signs and Society* 2 (Supplement 1) (2014), S. 84–120, hier S. 104.

auch nicht zu den »letzten Dingen« und eröffnen damit eine sich vom Hauptbild absetzende Perspektive auf das Ende: Während der Triumph des Todes, das Jüngste Gericht und die Hölle das Ende und die jenseitige Zukunft der einzelnen Gläubigen aufrufen, verweisen die Zeichen auf das Ende der diesseitigen Welt. Über die Kombination der »letzten Dinge« mit den »Fünfzehn Zeichen« werden in dem Fresko zwei Vorstellungen von endender Zeit manifest: das Ende der individuellen Lebenszeit und das Ende der irdischen Zeit, der Geschichte. Wenngleich sie unterschiedliche zeitliche Horizonte besitzen, liegen aber doch beide Ereignisse in der Zukunft der Gläubigen – die Betrachtung der Malerei wird so zu einem Blick auf verschiedene Aspekte, Kategorien und Dimensionierungen von Zeit und Zukunft.

In Orcagnas Fresko klingt ein für die folgenden Überlegungen, die sich der Frage widmen, wie Zukunft und Zukünftigkeit im Spätmittelalter über Bildmedien vermittelt werden, wesentliches Verständnis von Zukunft an. Das Kommende ist kein Singular, es ist nicht »die« Zukunft, die im Bild thematisiert wird. Vielmehr erscheint Zukunft als Plural gedacht und wird als Oberbegriff verschiedener Facettierungen zukünftiger Zeit verstanden. Ebenso wie Vergangenheit und Gegenwart ist die historische Kategorie Zukunft heterogen, wenngleich sie schwerer zu fassen ist: »Besonders prekär erweist sich die Darstellungsfrage deshalb für eine Zeit, die noch nicht gewesen ist und für die deswegen keine materiellen Objekte vorhanden sind, mit Hilfe derer Aussagen über Zeitlichkeit gemacht werden könnten«⁵⁾. Soll Zukunft gedacht werden, ist eine Konkretisierung des Abstrakts allein auf Basis von Vergangenheit und Gegenwart möglich. Die Zukunft bleibt bis zu ihrer Erfüllung ein Entwurf, eine Fiktion, die ihre Stabilität über in ihrer Vergangenheit konstruierte und gefestigte Rahmenwerke erhält. Für das Mittelalter ist das zentrale Bezugssystem die normative Vorstellung von Diesseits und Jenseits, Weltzeit und Ewigkeit. Doch auch innerhalb dieser Struktur bleibt die Zukunft, wie sie in Texten und Bildern überliefert ist, multipel: Eindrücke von Zeitlichkeit werden mit Dimensionierungen von Zeit (Dauer), Horizonten (Termine, aber auch räumliche Zuordnung zu Diesseits und Jenseits), zeitlichen Kategorien (lineare oder zyklische Verläufe, Ewigkeit) und ihrer Qualitäten (etwa Sicherheit, Bedrohung) korreliert; geformt wird die Zukunft aus ihrer Relation zu Ereignissen der Vergangenheit und dem Denken der Gegenwart⁶⁾.

5) Michael GAMPER, Zukünfte schreiben. Experimentale Eigenzeitlichkeit frühneuzeitlicher Futurologie, in: Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft (Ästhetische Eigenzeiten 1), hg. von DEMS./Helmut HÜHN, Hannover 2014, S. 317–344, hier S. 317.

6) Gerade in Hinblick auf die Ankündigung des Weltendes und die Endzeiterwartung im Mittelalter haben verschiedene Studien auf die Zusammenhänge von Zukunftsgestaltung und zeitgenössischem Denken und Lehren aufmerksam gemacht. Zu den bekannteren Phänomenen gehören die immer wieder neu vorgenommenen Berechnungen der Weltzeit (und dem Zeitpunkt ihres Endes) und des Osterfestes, die politische Nutzbarmachung von Endzeit-Polemik oder die Vorstellung vom endzeitlichen Friedenskaiser. Siehe etwa Richard LANDES, *Lest the Millennium Be Fulfilled. Apocalyptic Expectations and the Pattern of Western Chronography 100–800 CE*, in: *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, hg. von

Auch in den Bildkünsten wird Zukunft durch kognitive und ideelle Bezugssysteme fassbar gemacht⁷⁾. Es sind Motive sowie Charakteristika von Zukunft, die das körperlose Abstraktum in Verbindung mit bildkünstlerischen Mitteln aus seiner Latenz heben und es auf Basis von verbreiteten Vorstellungen und Konzepten von Zeit und Zeitlichkeit konkretisieren. Dies zeigt sich nicht nur in Orcagnas Wandmalerei, sondern auch in den anderen Bildwerken aus unterschiedlichen Medien, die hier betrachtet werden. Sie sollen dazu dienen, der bildkünstlerischen Auseinandersetzung mit Zukünftigkeit im späten Mittelalter nachzuspüren⁸⁾.

DIE ZUKUNFT SEHEN

Die von Orcagna dargestellten christlichen Vorstellungen von Sterben und Jenseits erschlossen sich den Betrachterinnen und Betrachtern aufgrund des großen Bildformats

Werner VERBEKE/Daniel VERHELST/Andries WELKENHUYSEN (*Mediaevalia Lovaniensia I/15*), Leuven 1988, S. 137–211; *Computus and its Cultural Context in the Latin West, AD 300–1200. Proceedings of the 1st International Conference on the Science of Computus in Ireland and Europe, Galway, 14–16 July, 2006*, hg. von Immo WARNTJES/Dáibhí Ó CRÓINÍN, Turnhout 2010; Hannes MÖHRING, *Der Weltkaiser der Endzeit. Entstehung, Wandel und Wirkung einer tausendjährigen Weissagung* (Mittelalter-Forschungen 3), Stuttgart 2000; *Mittelalterliche Zukunftsgestaltung im Angesicht des Weltendes – Forming the Future Facing the End of the World in the Middle Ages*, hg. von Felicitas SCHMIEDER (Beihefte zum AKG 77), Köln/Weimar/Wien 2015.

7) Die kunsthistorische Forschung hat sich bereits verschiedentlich mit Zeit und Zeitwahrnehmung beschäftigt, Schwerpunkte waren dabei die Verbindung von Zeiterfahrung und narrativem Erzählen im Bild sowie die Zeiterfahrung beim Betrachten eines Werks in Anschluss an rezeptionsästhetische Ansätze; Zukunft und Zukünftigkeit wurde dabei kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Vgl. etwa Götz POCHAT, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit* (Ars viva 3), Wien/Köln/Weimar 1996; DERS., *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts* (Ars viva 8), Wien/Köln/Weimar 2004; DERS., *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts* (Ars viva 12), Wien/Köln/Weimar 2015; Johannes GRAVE, *Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes*, in: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hg. von Michael GAMPER/Helmut HÜHN (Ästhetische Eigenzeiten 1), Hannover 2014, S. 51–72; DERS., *Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität*, in: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hg. von Michael GAMPER u. a. (Ästhetische Eigenzeiten 2), Hannover 2016, S. 139–162; *Temporality and Mediality in Late Medieval and Early Modern Culture*, hg. von Christian KIENING/Martina STERCKEN (*Cursor mundi* 32), Turnhout 2018.

8) Wesentliche Impulse für das Nachdenken über Zeit und Zukunft kamen jüngst aus der Geschichtswissenschaft, s. *Mittelalterliche Zukunftsgestaltung* (wie Anm. 6), sowie *ZeitenWelten. Zur Verschränkung von Weltdeutung und Zeitwahrnehmung, 750–1350*, hg. von Miriam CZOCK/Anja RATHMANN-LUTZ, Köln/Weimar/Wien 2016, mit einer stringenten und problembewussten Einleitung in das komplexe Thema von den beiden Herausgeberinnen, s. DIES., *ZeitenWelten – auf der Suche nach den Vorstellungen von Zeit im Mittelalter. Eine Einleitung*, in: ebd., S. 9–37.

kaum mit nur einem Blick. Die Dimensionen des einschließlich des gemalten Schmuckrahmens 7,2 x 18 m messenden Freskos erforderten entweder einen deutlichen Abstand zum Bild oder aber ein Abschreiten desselben⁹⁾. Die Lese- und Bewegungsrichtung ist durch die Chronologie der Ereignisse vorgegeben, leitet die Folge der letzten Dinge doch vom Diesseits ins Jenseits und damit von Zeit zu Ewigkeit: Auf den links positionierten, in der irdischen Welt triumphierenden Tod folgt in der Mitte des Bildes das Jüngste Gericht, das den Moment des Übergangs, die Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Zeit und Ewigkeit markiert. Die die Trias abschließende, im Jenseits verortete Hölle nimmt das rechte Drittel ein. Von ihrem Gegenort, dem himmlischen Paradies, sind keine Überreste erhalten, doch war es in Florenz wohl wie in Pisa der christlichen rechts-links-Hierarchie folgend zur Rechten des Richters positioniert. Die Hölle lag damit am Endpunkt der linearen Abfolge von links nach rechts, Weg und Ende waren den voranschreitenden Betrachterinnen und Betrachtern programmatisch vorgezeichnet. Sollte aber das Paradies als Ziel der Sequenz ins Auge gefasst werden, so waren ein Innehalten auf Höhe des Jüngsten Gerichts und eine Umkehr der Blickrichtung nach links nötig. Der so forcierte Betrachtungsprozess konnte metaphorisch als Handlungsanweisung zur Erlangung des Seelenheils aufgefasst werden. Die zentrale Bedeutung des Jüngsten Gerichts als Moment des Urteils, des Übergangs und damit der Weichenstellung für das Dasein in der Ewigkeit, wird durch seine Position in der Mitte der Trias, aber auch durch die die Bildfelder umgebenden architektonischen Elemente hervorgehoben. Sie sind linearperspektivisch konstruiert und setzen den Betrachterstandpunkt mittig vor das Bild.

Den drei Bildfeldern mit ihren Darstellungen von Tod, Gericht und Hölle ist gemein, dass sie nicht ein kollektives Ende von Mensch und Welt über ein apokalyptisches Szenario aufrufen, sondern das Sterben der zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachter perspektivieren. Die letzten Dinge zeigen, was den Einzelnen unvermeidlich bevorsteht: der Triumph des Todes über das Leben, das Urteil über die Seele und das ewige Leben in Himmel oder Hölle. Mit den das Hauptbild umrahmenden Fünfzehn Zeichen wird der Fokus verändert. Obschon sie sich als moralisch-didaktische Mahnung an die Gläubigen richtet, entwirft die Sequenz der Zeichen doch keine Aussicht auf das persönliche Ende des Lebens. Im Mittelpunkt stehen nun katastrophale oder widernatürliche Ereignisse, die auf das Ende der irdischen Welt und das damit verbundene Ende der Geschichte, der linear verlaufenden Zeit verweisen. Der thematisch zwischen Rahmung und Binnenraum bestehende Unterschied wird umso deutlicher, berücksichtigt man, dass die Reihe der Fünfzehn Zeichen keine Opfer fordert. Weder die zentralen schriftlichen Überlieferungen des vor allem durch die ›Historia scholastica‹ und die ›Legenda aurea‹ verbreiteten Themas noch die bildlichen Darstellungen verbinden höher als die Berge stehendes Was-

9) Der untere Rand des Rahmens befand sich auf einer Höhe von ca. 1,8 m. Zu diesem und weiteren Maßen siehe KREYTENBERG, Orcagna (wie Anm. 1), S. 41.

ser, Erdbeben oder einstürzende Gebäude mit Toten. Das Sterben aller Menschen ist ein gesondertes Ereignis, das erst gegen Ende der Sequenz als dreizehntes Zeichen eintritt¹⁰⁾.

Der Rahmen mit den Fünfzehn Zeichen forciert eine bestimmte Wahrnehmung und Kontextualisierung aller dargestellten Inhalte des Bildes und konkretisiert ihre Beziehung zueinander sowie zu den Betrachtenden. Das miteinander verschaltete Ensemble der Motive generiert somit Bedeutung in einer Weise, die über die Summierung der einzelnen Aspekte hinausgeht und eine auf dem Plural basierende Evidenz gewinnt¹¹⁾. Über die

10) Die hier verwendete Zählung der Fünfzehn Zeichen folgt der ›Legenda aurea‹, an der sich wahrscheinlich die Reihe in Santa Croce orientierte, siehe WAGNER, Fragment (wie Anm. 3), S. 30 f. In der ›Legenda aurea‹ werden die Fünfzehn Zeichen wie folgt wiedergegeben: »Sanct Hieronymus hat funden in den Annales Hebraeorum fünfzehn Vorzeichen des jüngsten Gerichts: ob sie aber bald nach einander kommen, oder ob wieder Zeit dazwischen liegt, das sagt er nicht. Des ersten Tages so hebet sich das Meer auf über alle Berge vierzig Ellen hoch und steht als eine Mauer an seiner Statt. Des andern Tages so schwindet das Meer unter sich, daß man es kaum sehen mag. Des dritten Tages so gehen die Meerwunder aus und lassen sich sehen, und brüllen auf gen Himmel. Der Stimme versteht niemand denn Gott. Des vierten Tages so verbrennet das Meer und alle Wasser. Des fünften Tages so geben alle Bäume und Kräuter blutfarbenen Tau. Man sagt auch, daß dann alle Vögel der Luft sich auf das Erdreich sammeln, ein jeglicher nach seiner Ordnung, und essen noch trinken nicht vor Furcht der Zukunft des strengen Richters. Des sechsten Tages so fallen alle Städte und was gebauet ist, und fahren feurige Blitze wider das Antlitz des Firmaments vom Untergang der Sonne bis gen den Aufgang. Des siebenten Tages so schlagen die Steine an einander, daß sie brechen, und spalten sich jeglicher in vier Teile und reiben sich an einander. Das Getöse, das weiß niemand denn allein Gott. Des achten Tages so wird ein großes Erdbeben, so groß, daß alle Menschen und Tiere niederfallen zur Erde und niemand stehen kann. Des neunten Tages so wird alles Erdreich gleich eben, und werden alle Berge und Bühel zu Pulver. Des zehnten Tages so gehen die Menschen aus den Höhlen, darein sie geflohen waren, als wären sie von Sinnen, und mag eins zu dem andern nicht reden. Des elften Tages so erstehen die Gebeine der Toten, und stehen über den Gräbern. Und tun sich alle Gräber auf von Sonnenaufgang bis Untergang, daß die Toten können heraus gehen. Des zwölften Tages so fallen die Sterne vom Himmel und alle Planeten und Fixsterne lassen feurige Scheweife ausgehen; und es wird abermals ein Feuerregen. Auch sagt man, daß an diesem Tage alle Tiere auf den Feldern mit Brüllen sich sammeln, und essen und trinken nicht. Des dreizehnten Tages so sterben die Lebenden, daß sie mit den Toten auferstehen. Des vierzehnten Tages so verbrennet Himmel und Erde. Des fünfzehnten Tages so wird ein neuer Himmel und eine neue Erde, und erstehen die Menschen alle.« Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, übers. von Richard BENZ, 13., neuges. Aufl., Gütersloh 1999, S. 6 f.; vgl. Jacobus de Voragine, Legenda aurea. Edizione critica (Millennio Medievale 6), hg. von Giovanni Paolo MAGGIONI, Florenz 1999, S. 16–17.

11) Dem Bild im Plural widmen sich ausgehend von den Impulsen David Ganz' und Felix Thürlemanns mittlerweile zahlreiche Beiträge und Bände; unter der Wendung ist ein »Modus von Bildlichkeit zu verstehen, der zwischen den ungeordneten oder bloß repetitiven Formen der beliebigen Bildanhäufung steht. Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so verbunden, dass eine neue mehrteilige ›Konfiguration‹ mit eigener Bedeutung aus ihnen entsteht. Auf die Spannung zwischen Vielheit und Einheit, die aus diesem Grundprinzip resultiert, bezieht sich die paradoxe Formulierung im Titel des Buchs. Der Hinwendung zum ›Bild im Plural‹ liegt die These zugrunde, dass die Verbindung mehrerer Bilder genuine Sinnpotentiale besitzt, die nicht deckungsgleich sind mit denen, über die das Bild im Singular verfügt. Auch kann die Bedeutung komplexer Bildordnungen nicht als Summe der Bedeutung ihrer Konstituenten verstanden werden.« Siehe David GANZ/Felix THÜRLEMANN, Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder,

eingefügten Bildmedaillons erreicht die Rahmung eine erweiterte Funktionalität, sie schließt nun nicht nur die verschiedenen Stationen des persönlichen Endes formal zu einer Einheit zusammen, sondern bettet den persönlichen Tod in die übergeordnete Struktur der endenden Welt(geschichte) ein. Die Einfassung ruft aber auch den heilsgeschichtlichen Kontext von göttlicher Ordnung, Bestimmung und Erfüllung auf, der wiederum aus der motivischen Verklammerung des Äußeren mit dem Inneren augenfällig wird, denn auf die Fünfzehn Zeichen folgt das Jüngste Gericht, das sich im Zentrum des Binnenraums befindet.

Mit der Rahmung des Bildes und den in den Rahmen eingefügten Bildern werden die Bildlichkeit und Medialität des Dargestellten herausgestellt und die Gläubigen zum bewussten Betrachten aufgefordert. Der Rahmen ist jedoch Teil eines größeren Kunstgriffs, den Orcagna nutzte, um die Aufmerksamkeit auf das Sehen selbst zu lenken. Aufgrund der heutigen Fragmentierung ist nicht gleich zu erkennen, dass der Rahmen einen illusionistisch angelegten Raum umschließt, der sich in die Bildtiefe öffnet. Er liegt also planparallel zur Bildfläche der letzten Dinge, ist aber weiter im Vordergrund und räumlich vom Hauptbild abgerückt zu denken¹². Gestützt wird der Rahmen von den beiden gedrehten Säulen, die Tod, Gericht und Hölle voneinander trennen. Da sie unter Zuhilfenahme der Linearperspektive illusionistisch gemalt und augentäuschend in einem gewissem Abstand vor die Bildfläche der letzten Dinge in den Rahmen gesetzt wurden, sind sie hinterschaubar zu denken. Durch das Spiel mit der Illusion wird die Trennung der Bildfelder wieder aufgehoben, die einzelnen Szenen hinter den Säulen gehen in der Imagination der Betrachtenden nahtlos ineinander über¹³. Orcagna lässt so einen überdimensionierten, linearperspektivisch konstruierten Schaukasten entstehen – oder ein Fenster, um den erst später von Leon Battista Alberti geprägten Vergleich zu bemühen¹⁴. Der Raum wird durch die Säulen und den den Rahmen einfassenden Zahnschnitt noch einmal erweitert, denn beide Elemente schließen nicht auf der Ebene des Rahmens ab,

in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. von DENS., Berlin 2010, S. 7–38, hier S. 8 (Hervorhebung im Original).

12) Die Innenkante des Rahmens ist mit einem nach innen ragenden Gesprenge aus in Kreuzblumen endenden Rundbögen versehen, hinter dem sich, wie an der linken oberen Ecke erkennbar, eine Laibung anschließt. Sie stößt auf das durch diese Tiefenillusion scheinbar nach hinten versetzte, für sich noch einmal zweifarbig gerahmte Hauptbild.

13) KREYTENBERG, Orcagna (wie Anm. 1), S. 54, verweist auf die Funktion der Säulen als optische Stütze für den Rahmen des langezogenen Bildes und hebt den Unterschied in der Betrachterwirkung von Pilastern und Säulen hervor: »Orcagna setzte dazu [d. h. zur Stützung; Anm. DW] nicht etwa Pilaster mit der Dekoration des Rahmens ein, sondern – ein sehr geschickter Griff – zwei Spiralsäulen. Bei der Verwendung von Pilastern wäre das riesige Bildfeld nämlich in drei kleinere Felder unterteilt worden, während der Einsatz der Spiralsäulen den Eindruck eines einzigen einheitlichen Feldes für alle drei Darstellungen ermöglicht, wobei der Übergang von der einen zur benachbarten durch die Spiralsäulen verdeckt wurde.«

14) Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar BÄTSCH-MANN/Christoph SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000, S. 224 f.

sondern ragen augentäuschend in den Kirchenraum hinein (Abb. 2). Mit diesem illusionistisch erzeugten Zwischenraum, der sich einerseits in Richtung des szenischen Bildfeldes öffnet und andererseits in entgegengesetzter Richtung nach außen auskragt, werden die Sphären des Bildes und der Betrachtenden räumlich verbunden. Doch der sich auf der Bildfläche entfaltende Raum schafft Distanz, rückt die szenischen Bilder von den Betrachtenden ab und kann so auch als Metapher für die Trennung von Gegenwart und Zukunft verstanden werden. Die in dem Fresko hervortretende Verklammerung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit deutet auf eine konzeptionelle Auseinandersetzung mit der Problematik der Darstellbarkeit von Zukunft, die hier (und, wie noch zu sehen sein wird, auch in anderen Fällen) offenbar über die Frage nach den Möglichkeiten des Sehens angegangen wurde.

Das irritierende Moment einer illusionistischen Raumwirkung konnte Blick und Gedanken der Betrachterinnen und Betrachter an das Bild binden, sie zum Nachdenken über das zu Sehende, aber auch über das Sehen selbst anregen und damit die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Sichtbarkeit des zu Sehenden, das heißt des Zukünftigen lenken¹⁵⁾. Dass Schwellen, Grenzen und Räume als Schaufgabe in den Bildkünsten des Mittelalters immer wieder die verschiedenen Modi des geistigen und körperlichen Sehens aufrufen und zueinander in Beziehung setzen, wurde von der kunsthistorischen Forschung bereits mehrfach betont¹⁶⁾. Orcagnas Fresko, das eben keine Szene einer visionären Offenbarung zeigt, verweist darauf, dass die Schwelle auch das Sehen der Zukunft aus der Gegenwart heraus ins Bild setzen kann. Der Blick auf die Zukunft ist aber gleichsam der Blick auf etwas Verhülltes, rekurriert also auf einer vorhergegangenen Enthüllung durch Gott. Orcagnas visuelle Konfiguration muss somit als Derivat der Modi des Sehens von Verhülltem und Enthülltem verstanden werden, die in der mittelalterlichen Kunst beständig

15) Die Bedeutung des Fensters als Sehen und Sichtbarkeit evozierendes Mittel in der Bildkunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wurde von der kunsthistorischen Forschung bereits vielfach betont. Zu den bekanntesten mittelalterlichen Darstellungen, in denen das Fenster auf die Modi des Sehens und Wahrnehmens verweist, gehören die Malereien in der sogenannten ›Getty Apokalypse‹ (Los Angeles, Getty Museum, MS Ludwig III, um 1255–1260, England): Der Seher Johannes sieht die Offenbarung hier wiederholt durch eine Fensteröffnung im Rahmen des Bildfeldes.

16) Siehe etwa Jeffrey HAMBURGER, *Seeing is Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus KRÜGER/Alessandro NOVA, Mainz 2000, S. 47–69; DERS., Rezension von David GANZ, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, in: *Kunstform* 9 (2008), Nr. 10, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2008/10/13622> (25.08.2020); Steffen BOGEN, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst um 1300*, München 2001; David GANZ, *Oculus interior. Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen*, in: ›anima‹ und ›sèle‹, *Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, hg. von Katharina PHILIPOWSKI/Anne PRIOR (Philologische Studien und Quellen 197), Berlin 2006, S. 113–144; DERS., *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008; Tina BAWDEN, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort (Sensus 4)*, Köln/Weimar/Wien 2014.

reflektiert werden¹⁷⁾. Der Blick des Sehers aus dem Offenbarungsereignis ist hier auf den Blick der Betrachterinnen und Betrachter übertragen, setzt also voraus, was dem prophetischen Sehen als Aufgabe innewohnt: die Weitergabe des Geschauten an die Gemeinschaft der Gläubigen.

Die Fünfzehn Zeichen verweisen auf das Ende der Welt und damit das Ende der Geschichte, das den eschatologischen Rahmen bildet, in den das individuelle Ende der Gläubigen eingebettet ist. Dennoch können beide Sequenzen parallel zu einander verlaufen. Die Zukunft hat unterschiedliche Erscheinungsformen und Facetten, kann unterschiedliche Dimensionen und Kontinuitäten besitzen und sich für Kollektive und Individuen verschieden entfalten. Zudem deutet das Fresko ein erweitertes Verständnis von Zukunft an, das nicht allein auf den chronologischen Verlauf der Zeit beschränkt ist. Zukunft wird hier vielmehr als Pluralität des Kommenden gedacht, ist das Kommende überhaupt, das die Endzeit und das zeitliche Schwellenereignis des Jüngsten Gerichts ebenso einschließt wie die zeitlose Ewigkeit in Himmel oder Hölle. Wesentlich ist aber auch: Die Zukunft, die in Orcagnas Werk sichtbar wird, ist gewiss und vorherbestimmt. Sie ist fester Bestandteil des christlichen Glaubens und Denkens und damit kein Gegenstand von Prophetie und Prognostik, denn wie sich das Ende vollziehen wird ist bekannt. Auch die kommende Zeit ist damit als Teil der göttlichen Ordnung ausgewiesen. Allein die Frage nach dem Zeitpunkt des Endes ist ungeklärt und fordert einerseits eine kontinuierliche Vorbereitung des eigenen Sterbens und andererseits eine beständige Aufmerksamkeit für die das Ende der Welt ankündigenden Zeichen. Das Fresko thematisiert damit eine Zukunft, die die Perspektive der einzelnen Gläubigen spiegelt und auf jene Anforderungen anspielt, die eine Auseinandersetzung mit dem unvermeidlich Kommenden mit sich bringt.

SICHERE ZEITRÄUME

Anders als die Vergangenheit wird Zukunft nicht durch Verflechtungen und Verknüpfungen von historischen Zusammenhängen, Ereignissen, Erzählungen und Artefakten greifbar, und so muss das Kommende trotz des heilsgeschichtlichen Rahmens weniger konkret bleiben als das Vergangene. In Zukunftsentwürfen wird das Gewebe des Historischen ersetzt durch qualitative Eigenschaften, wie sie sich auch in Orcagnas Fresko zeigten. So gelten etwa Katastrophen oder Wunderzeichen als ein Merkmal der Endzeit, das in der Sequenz der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht ebenso erkennbar

17) Vgl. etwa Michael CAMILLE, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, hg. von Robert S. NELSON, Cambridge 2000, S. 197–223; Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; BOGEN, *Träumen* (wie Anm. 16); GANZ, *Oculus* (wie Anm. 16), und DERS., *Medien* (wie Anm. 16).

wird wie in der Offenbarung des Johannes. Eine solche endzeitliche Zukunft ist damit eine Zeit der Gefährdung und der Instabilität. Ein besonderes Unsicherheitsfeld erwächst aus der unbekannten Dauer und dem unbekannten Termin; wann die Endzeit einsetzen oder vorüber sein wird und wann Welt und Menschheit ihr diesseitiges Ende gefunden haben werden, bleibt im Verborgenen¹⁸⁾. Für die Menschen ist damit gerade die endzeitliche Zukunft eine gleichermaßen von Wissen wie Unwissenheit geprägte Periode.

Die Unsicherheit ob des Vorausliegenden und seiner detaillierten Ausprägung betraf jedoch nicht allein den Übertritt ins Jenseits und die Sorge um das Seelenheil. Planungen sowie prospektives Denken und Handeln waren wesentlich für den säkularen Alltag, in dem Herausforderungen wie Krankheiten, Unfälle, Katastrophen, Verbrechen oder Hunger bewältigt werden mussten. Der vorausschauende Blick der Gläubigen richtete sich daher auch auf solche irdischen Belange, die zugleich nicht selten mit Fragen des guten und schlechten Sterbens verbunden waren. Bei der Sicherung der irdischen Zukunft konnten Heilige unterstützend wirken, die Gläubigen als Nothelfer und Schutzpatrone beiseite standen. Zu den beliebtesten Heiligen zählte im späteren Mittelalter Christophorus, der als Patron der Reisenden, der Seeleute und Schiffer bekannt war und zudem vor einem plötzlichen, das heißt unvorbereiteten Tod schützen konnte. Für die Bildkünste des späten Mittelalters im Übergang zur Frühen Neuzeit wurde Christophorus zu einem besonders interessanten Explorationsfeld, da sich in seinem Fall der Glaube an eine visuelle und unmittelbare Wirkmächtigkeit ausbildete: Während Heilige üblicherweise in Form eines Gebets um Beistand gebeten wurden, war es der Blick auf das Bild des heiligen Christophorus, dem eine apotropäische Wirkung zugesprochen wurde¹⁹⁾.

18) Auch die Fünfzehn Zeichen helfen bei der Terminbestimmung nicht weiter, wird doch in den schriftlichen Überlieferungen immer wieder betont, dass Hieronymus, der die Zeichen in Quellen entdeckt haben soll, nicht schreibt, ob die Ereignisse direkt hintereinander eintreten würden oder ob mit Intervallen zu rechnen sei. Entsprechende Stellen finden sich im lateinischen Korpus, etwa in der ›Legenda aurea‹ (siehe Anm. 10) und werden auch in den volkssprachigen Überlieferungen übernommen, etwa in den sogenannten Endkrist-Bildertexten, z. B. im chiroxylographischen Blockbuch ›Der Antichrist und die Fünfzehn Zeichen‹ (um 1450; Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, OS 372): *Doch so sind dy pücher nicht vber ain ob dyselben zaichen vor dem endkrist oder nach Im komen vnd geschehen werden darczu so schreibt auch sand Jeronimus nicht ob dy zaichen nacheinander on alles mittel der zeytt kumen oder langsam nacheinander das alles schullen vnd müssen wir unserm liben Herngot emphelhen*. Siehe auch Daniela WAGNER, Zeit und Zeitlichkeit in bildlichen Darstellungen der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht, in: Geschichte vom Ende her Denken. Endzeitentwürfe und ihre Historisierung im Mittelalter, hg. von Susanne EHRICH/Andrea WORM (Forum Mittelalter Studien 15), Regensburg 2019, S. 361–376, hier S. 372.

19) Zur Ausbildung der Vorstellung von der Wirksamkeit des Anblicks siehe Hans-Friedrich ROSENFELD, Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters (Acta Academiae Aboensis. Humaniora X 3), Åbo 1937, S. 420–426; des Weiteren grundlegend zu Christophorus in den Bildkünsten Horst FUHRMANN, Bilder für einen guten Tod (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte 1997/3), München 1997; ergänzend Iris WENDERHOLM, Sustinet nec fatiscit. Apotropäisches Sehen und staatstragende Verantwortung in Tizians Gemälde ›Heiliger Christophorus‹ im Palazzo Ducale in Venedig, in:

Hiervon zeugt etwa der sogenannte ›Buxheimer Christophorus‹, ein sich heute in der John Rylands Library (Manchester) befindender Einblattdruck aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 3)²⁰. Die Darstellung folgt der in der ›Legenda aurea‹ wiedergegebenen Vita des Heiligen und zeigt die ab dem 14. Jahrhundert beliebte Ikonografie des Christophorus als Riese, der einen Fluss durchquert und dabei das Christuskind auf seinen Schultern trägt. Unter dem Holzschnitt informiert eine Inschrift über die besondere Funktionalität der des Bildes: *Cristofori faciem die quacumque tueris / Illa nempe die morte mala non morieris* | *Millesimo cccc°/xx° tertio* – »An welchem Tag auch immer du das Antlitz des Christophorus betrachtest, an diesem Tag wirst du keinen schlimmen Tod sterben | 1423.« Ein schlechter Tod meint den plötzlichen Tod, das Sterben ohne Vorbereitung, das heißt ohne die Möglichkeit, vorher die Sakramente zu empfangen. Von dem Text zirkulierten verschiedene Varianten: Während im Buxheimer Blatt vom Schutz vor einem »schlechten Tod« gesprochen wird, sollen andere aus Text und Bild bestehende Darstellungen des Heiligen die Gläubigen vor schwerer Krankheit bewahren²¹. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass der Schutz für einen Tag wirksam ist und ausdrücklich durch den Blick auf das Gesicht des Christophorus erworben wird.

Aus der in den Texten formulierten Wirkungsweise ergeben sich zwei Besonderheiten: Zum einen scheint der Schutz bereits vorab garantiert – er tritt ein, sobald das Antlitz des Christophorus angesehen worden ist. Der Blick wirkt damit gewissermaßen als Aktivierung des bereits zur Verfügung stehenden Angebots. Zum anderen wird kein Gebet gefordert und eine religiöse Haltung ist allenfalls implizit mitzudenken – als fromme Handlung genügt die Anschauung des Heiligenbildes. Dabei ist es aber nicht das physische Artefakt, welches als wundertätig gilt und Schutz bietet: Die Darstellung selbst dient nur der Vermittlung zwischen den Gläubigen und dem Transzendenten. Die Wirkmacht des Heiligen wird erst mit dem *Blick* auf das Bild aufgerufen. Die Bedeutung des Sehens tritt in verschiedenen Darstellungen des Heiligen als Christusträger hervor, denn wenn gleich die Gläubigen dazu angehalten sind, Christophorus' Gesicht anzuschauen, antwortet der Blick des Heiligen oftmals nicht. Er richtet sich auf den Christusknaben auf seiner Schulter und leitet somit auch den Blick der Betrachterinnen und Betrachter weiter

Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von DERS./Uwe FLECKNER, Berlin/Boston 2017, S. 47–66. Zahlreiche Darstellungen des heiligen Christophorus versammelt Gertrud BENKER, Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol, München 1975.

20) Sog. ›Buxheimer Christophorus‹, ca. 2. Viertel 15. Jahrhundert (süddeutsch, um 1450), Holzschnitt, 20,7 x 28,9 cm. Manchester, John Rylands Library, Latin MS 366 (17249), auf den hinteren Deckelspiegel der Handschrift aufgebracht. Die auf dem Blatt zu lesende Datierung »1423« wird in der Forschung nicht mit dem Entstehungsjahr gleichgesetzt. Zu dem Blatt siehe Peter SCHMIDT, Handschrift mit dem ›Buxheimer Christophorus‹ (Katalog-Nr. 35), in: Ausst.-Kat. Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch, Nürnberg 2005, S. 153–156.

21) Siehe die Sammlung bei ROSENFELD, Christophorus (wie Anm. 19), S. 422, Anm. 1.

zur höheren Instanz. Die Funktion des Heiligen als Mediator wird so ins Bild gesetzt und betont den göttlichen, das heißt eben nicht (bild)magischen Ursprung des Schutzes. Beim kontemplativen Betrachten des Dargestellten wird der aufmerksame Betrachter oder die aufmerksame Betrachterin erkennen, dass er oder sie durch das physische Sehen des gemalten oder gedruckten Bildes zum Sehen mit dem inneren Auge geführt wird.

Aus der besonderen Konstellation von Bild, Blick und Wirkung entfaltet sich Zeit: Erst durch das Sehen des Bildes konkretisiert sich eine zeitliche Dimension, die sowohl qualitativ (Sicherheit) als auch quantitativ (Dauer eines Tages) greifbar ist. Die sich so formende Zukunft entsteht dabei zwar nicht neu – prospektiv wird bereits mit einer vorhandenen Zukunft einer bestimmten Prägung (Gefährdung) kalkuliert – sie wird aber mit dem frommen Blick verändert. Diese kurzzeitige Stabilisierung von Zukunft durch die Sicherung der unmittelbar auf den Blick folgenden Stunden ist jedoch mit einem größeren Zeitrahmen verknüpft, so betrifft das Handeln das für das jenseitige Seelenheil relevante gute Sterben. Mit dem apotropäischen Blick auf Christophorus soll die Zeit, die für die Vorbereitung auf den Tod bleibt, auf einen weiteren Tag ausgedehnt werden. Die so eröffnete Zeitspanne besitzt damit zwei übereinander gelagerte Ebenen: die des zeitlichen Horizonts im Diesseits und die der Ewigkeit im Jenseits. Beide sind beeinflusst von pragmatischen Aspekten, geht es doch bei dem Blick auf Christophorus zunächst darum, die Voraussetzungen für einen guten Tod zu schaffen und nicht um das gute Sterben selbst. Diese Ausrichtung bot zudem ein besonderes Potential der Erneuerung und Verstetigung: Bestand für die Gläubigen ein dauerhafter Zugang zu einem Bild des Christophorus, etwa weil sich eine Malerei oder eine Skulptur an oder in ihrer Kirche befand oder weil sie selbst ein Bild des Heiligen besaßen, konnte eine zyklische Kontinuität hergestellt werden, die die Sorge vor einem schlechten Tod minimierte und die Zukunft dauerhaft sicherte.

Im Corpus der Darstellungen des Christophorus finden sich im 15. und frühen 16. Jahrhundert verschiedene Werke, die auf die besondere Wirksamkeit Bezug nehmen und die Verschränkung von Blick und Bild thematisieren oder auch kritisch beleuchten. Der durch das Bild vermittelte Schutz des heiligen Christophorus war offenbar kein grundlegendes theologisches Problem, wenngleich durchaus Parallelen zu Bildverehrung und Aberglauben gesehen wurden²²). Auch Künstler griffen diese Debatte auf. Das bekannteste Beispiel ist sicherlich die Randzeichnung Hans Holbeins d. J. in Erasmus' ›Lob der Torheit‹ (1515), die einen andächtig vor einem Gemälde des Heiligen Christophorus

22) FUHRMANN, Bilder (wie Anm. 19), bes. S. 31–38. Auf die Nähe zu Aberglauben und Magie verweisen auch die übrigen Texte, die wie der ›Buxheimer Christophorus‹ in die Handschrift Manchester, John Rylands Library, Latin Ms. 366 (17249), eingefügt worden sind. Auf der letzten Seite des Codex und damit unmittelbar vor dem auf den hinteren Deckelspiegel eingeklebten Holzschnitt findet sich ›eine kleine Sammlung magisch-religiöser Schutzmittel in Text und Bild‹: Hinweise über die magische Wirkung verschiedener Edelsteine, eine Taufformel und ein Weihegebet für ein ›Agnus Dei‹, s. SCHMIDT, Buxheimer Christophorus (wie Anm. 20), S. 156.

betenden Narren zeigt (Abb. 4). Die unmittelbar unter der gedruckten Marginalie *Superstitiosus imaginum cultus* positionierte Szene interagiert mit der Schrift, die Bildkritik wird durch die Schrift unterstützt. Gleichzeitig spielt Holbein d. J. mit der Text-Bild-Disposition, die in apotropäischen Christophorus-Darstellungen Anwendung findet. Verweist die Beischrift des »Buxheimer Christophorus« auf die Wirkmacht des heiligen Antlitzes, so führt Holbeins Glosse dies mit besonderem Witz ad absurdum: Er bezeichnet die Anhänger des apotropäischen Bildkults als töricht, versetzt aber seine Betrachterinnen und Betrachter in die gleiche Position, betrachten doch auch sie den Christophorus, wenn sie die Szene mit dem Narren anschauen. Dieser Vorführung durch den Künstler ist aufgrund der unmittelbaren Wirkmächtigkeit kaum zu entkommen – ein Blick genügt, um den Schutz vor einem plötzlichen Tod zu aktivieren und zu einem Tor zu werden.

Etwa zur gleichen Zeit, zu der Hans Holbein d. J. seine Glosse schuf, zeichnete auch Albrecht Altdorfer den Heiligen (Abb. 5)²³⁾. Er zeigte den Christusträger jedoch von hinten und setzte die apotropäische Funktionalität so außer Kraft: Das Gesicht des Christophorus ist nicht sichtbar, der Heilige ist dem Schutzwunsch der Gläubigen damit nicht zugänglich. Da Christus ebenfalls als Rückenfigur erscheint, ist auch zu ihm keine Verbindung herstellbar, der Blick der Betrachterinnen und Betrachter wird von den beiden Figuren abgewiesen. Sie können sich an dem künstlerischen Eigensinn der Darstellung erfreuen, bleiben in Bezug auf die Schutz- und Heilsvermittlung jedoch, um es in Anlehnung an Daniela Bohde zu formulieren, frustriert²⁴⁾. Altdorfers Zeichnung kann vor dem Hintergrund der apotropäischen Funktion des Blicks ebenfalls als Teil der Debatte um das Christophorusbild gelesen werden, wendet er sich doch ausdrücklich vom visuellen Zugang zur Wirkmacht des Heiligen ab, um die Wahrnehmung, das heißt das Sehen, auf die bildkünstlerischen Aspekte zu lenken.

Doch nicht nur die Debatte um die Bildmacht war ein Anknüpfungspunkt für die Künstler, auch die über die Funktionalität mitschwingende und nicht im Bild selbst sichtbar werdende Zukunft wurde mitgedacht, wie eine Brüsseler Verkündigung aus dem

23) Albrecht Altdorfer, Heiliger Christophorus, 1512, Zeichnung auf braunem Papier, weiß gehöht, 27,2 x 15,5 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1925,0509.1. Zur Bedeutung von Altdorfers Zeichnungen als selbständige Werke, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Ästhetik von Druckgraphik und Zeichnung erkennen lassen, siehe Magdalena BUSHART, Druckgraphik-Derivate. Albrecht Altdorfers Helldunkelzeichnungen, in: *Jenseits des disegno. Die Entstehung selbständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Daniela BOHDE/Alessandro NOVA, Petersberg 2016, S. 102–127.

24) BOHDE befasst sich am Beispiel der Kalvarienberge mit der Verweigerung des Blicks auf Christus und erkennt in dieser »visuellen Frustration« einen »Motor der ungewöhnlichen Betrachterinvolvierung«, s. Daniela BOHDE, Blickräume. Der Raum des Betrachters in Passionsdarstellungen von Schongauer, Baldung und Altdorfer, in: *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leides Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von DERS./Hans AURENHAMMER (Vestigia Bibliae 32/33), Bern u. a. 2015, S. 377–411, hier S. 378.

Umfeld des Meisters von Flémalle erkennen lässt (Abb. 6). Das um 1420 datierte Gemälde zeigt die Verkündigung in einer traditionellen Disposition und Ikonographie der Figuren: Von links ist der grüßende Engel in eine detailreich dargestellte Wohnstube eingetreten, rechts sitzt Maria, beim Lesen überrascht und in weite Gewänder gehüllt. Getrennt werden die beiden Figuren durch den Tisch in der Mitte des Raumes. Das Gemälde wurde als Vorbild für die Mitteltafel des ungleich berühmteren Merode-Retabels erkannt²⁵⁾, doch enthält nur die Version in Brüssel die Darstellung eines mit Wachs über den Kamin an die Wand hinter Maria gehefteten Einblattdrucks (Abb. 7). Er zeigt den heiligen Christophorus und ist dem Buxheimer Exemplar nicht unähnlich: Wie diesem ist auch dem gemalten Blatt eine Inschrift beigelegt, und obwohl keine lesbaren Worte gemalt wurden, sondern Linien und Striche die visuelle Erscheinung von Schrift nachbilden, ist naheliegend anzunehmen, dass mit dem gemalten Blatt eines jener Exemplare gemeint ist, die den apotropäischen Schutz durch den Blick ansprechen.

Aus dieser Bild-im-Bild-Disposition entspinnt sich ein anachronistisches Raum-Zeit-Dispositiv, das den Gedanken der Präfiguration, wie er sich etwa in Darstellungen des Christuskindes mit Seitenwunde manifestiert, in einer komplexen Verschachtelung umsetzt. Der Holzschnitt verweist zwar – wie die Seitenwunde des Christuskindes – auf einen späteren Zeitpunkt der Geschichte, doch zugleich war der Holzschnitt der innerbildlichen Logik folgend bereits Teil des Interieurs, bevor der Engel den Raum betrat. Schon vor der Verkündigung selbst war damit ein Bild in der Wohnstube vorhanden, auf dem Maria ihren eigenen Sohn erblicken konnte, noch bevor sie ihn empfing. Aufgrund der Vorstellung von einer vorherbestimmten Geschichte ist das Auftreten Christi noch vor seiner Empfängnis aus theologischer Sicht nicht problematisch, vielmehr verweist die anachronistische Zusammenfügung von Ereignissen auf das dogmatische Gerüst von Vorherbestimmung und Erfüllung, das auch die Zukunft betrifft. Fassbar wird hier das Konzept der Figuraldeutung, wie es von Auerbach beschrieben wurde:

Die Figuren sind also nicht nur vorläufig; sie sind zugleich auch die vorläufige Gestalt eines Ewigen und Jederzeitlichen; sie deuten nicht nur auf die praktische Zukunft; sondern auf die Ewigkeit und Jederzeitlichkeit von Anbeginn an; sie weisen auf etwas zu Deutendes, das zwar in der praktischen Zukunft erfüllt wird, aber in der Vorsehung Gottes, in der kein Unterschied der Zeiten ist, stets schon erfüllt vorliegt; dies Ewige ist schon in ihnen figuriert, und so sind sie sowohl vorläufig-fragmentarische als auch verhüllte jederzeitliche Wirklichkeit²⁶⁾.

25) Werkstatt des Robert Campin, ca. 1427–1432, Öl auf Holz. New York, Metropolitan Museum of Art (The Cloisters Collection), Inv.-Nr. 56.70a–c. Einen Abriss der Zuschreibungen des Brüsseler Werks und der Überlegungen zur Frage der Beziehung zwischen den beiden Gemälden liefert Jochen SANDER, Meister von Flémalle: Verkündigung an Maria (Kat.-Nr. 3), in: Ausst.-Kat. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ostfildern 2008, S. 188–191.

26) Erich AUERBACH, *Figura*. Neuedition des Textes von 1938, in: Friedrich BALKE/Hanna ENGELMEIER, *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des ›Figura‹-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn 2016, S. 121–188, hier S. 170.

Sichtbar wird die Zukünftigkeit selbst in dem Gemälde nicht *im*, aber *über* den Einblattdruck; somit bezieht sie sich sowohl auf die in der Narration noch folgenden Ereignisse, als auch auf die Zukunft der Betrachterinnen und Betrachter. So darf nicht vergessen werden, dass trotz der Komplexität der zeitlichen Konfigurationen Christophorus' Gesicht erkennbar ist und auch hier die Betrachterinnen und Betrachter des Bildes im Bild vor einem unvorbereiteten Tod geschützt sind.

DER BESCHRÄNKTE BLICK

In beiden bisher behandelten Beispielen aktivieren Blick und Sehen die zeitliche Dimension: Wird das Erkennen der Zukunft als zeitliche Kategorie bei Orcagna durch formale Kunstgriffe forciert, so bleibt die Zukunft in Darstellungen des Christophorus eine latente, unsichtbare Möglichkeit, die sich erst über das Bild in der Wirklichkeit der Betrachterinnen und Betrachter öffnet und konkretisiert. Hier wie dort ergibt sich über die den Kunstwerken konzeptuell eingeschriebene Bedeutung des Sehens eine Spannung zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, Verhüllen und Entbergen. Die in Florenz wie in den Christophorus-Darstellungen bereits angelegte, aber vor allem über den Blick etablierte Wahrnehmung von Zeit kann sich verstärken, wenn Bildverbünde, etwa einer Liste wie den Fünfzehn Zeichen oder eines thematischen Komplexes wie der letzten Dinge, nur sequenziell erschließbar sind. Besonders eng verflochten werden Sequenzialität und Zeiterfahrung etwa in zwei Stundenbüchern, in denen sich Darstellungen der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht über mehrere Seiten erstrecken.

Im Stundenbuch M.359 der Pierpont Morgan Library²⁷⁾ begleiten die Zeichen die Laudes des Totenoffiziums – ihnen voran gehen Totentänze, auf sie folgt die Geschichte des Hiob. Das Gestaltungsmuster eines von einer floralen Bordüre umgebenen Textspiegels, an dessen Außenrändern sich durch Flechtbänder geformte halbe oder ganze Kreismedaillons mit historisierten Szenen in die Ranken einfügen, durchzieht die gesamte Handschrift. An die auf fol. 151v (Abb. 8) beginnenden und auf fol. 159r mit dem Jüngsten Gericht endenden Zeichen schließen sich jeweils ein Medaillon mit den Auserwählten im Himmel (fol. 159v) und den dem Höllenschlund zugetriebenen Verdammten an (fol. 160r). Die Abfolge erscheint ausschließlich als Bild ohne begleitenden Text; sie ist eine Verschleifung der Versionen der ›Historia scholastica‹ und der ›Legenda aurea‹²⁸⁾.

27) Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, ca. 1430–1435, Paris, 25,4 x 17,5 cm. New York, Pierpont Morgan Library, MS M.359. Das Manuskript ist vollständig digitalisiert und über den online-Katalog der Sammlung einsehbar, s. <https://www.themorgan.org/> (25.08.2020).

28) Die Reihenfolge der Fünfzehn Zeichen stimmt in der ›Historia scholastica‹ und der ›Legenda aurea‹ überein, beide Versionen unterscheiden sich nur in Details einzelner Zeichen. Bei den Darstellungen in M.359 handelt es sich um eine Mischform aus beiden Varianten, wie die Darstellungen des fünften Zeichens (die Blut gebenden Pflanzen und die – nur in der ›Legenda aurea‹ genannten – sich auf dem Feld

Aufgrund ihrer Verteilung über mehrere Seiten können nur Teile der Liste ausschnittshaft in den Blick genommen werden, das synchrone Betrachten aller Ereignisse ist nicht möglich. Die einer Doppelseite mit zwei Zeichen vorhergehenden oder folgenden Darstellungen bleiben dem Blick entzogen. Einhergehend mit der Notwendigkeit des sukzessiven Umblätterns zur Lektüre wird über die Erwartung des folgenden, noch nicht sichtbaren Medaillons eine Fortbewegung durch das Buch angeregt²⁹⁾. Gerade in Kombination der Stundengebete mit dem Motiv der Fünfzehn Zeichen, das nicht ohne seine zeitliche Komponente verstanden werden kann, wird so eine Aufmerksamkeit für den Verlauf der Zeit erzeugt. Das allmähliche Voranschreiten durch die Reihe der Medaillons mithilfe des Umblätterns findet seine Entsprechung in der Unterteilung der Endzeit in Etappen, wie sie in den Fünfzehn Zeichen aber auch in der Offenbarung des Johannes konzeptualisiert ist. Mit dem Blättern durch das Buch wird der schrittweise Ablauf performativ nachgebildet. Das selbstbestimmte Umblättern der Benutzerinnen und Benutzer treibt die dargestellte Sequenz voran oder verlangsamt sie. Auch hier ist die Sichtbarkeit ein wesentlicher Faktor: So ist das Kommende und Zukünftige im Buch wie in der Wirklichkeit der Rezipientinnen und Rezipienten den Blicken verborgen, in letzterem Fall durch die Zeit selbst³⁰⁾, in ersterem durch die medialen Eigenschaften des Buches und seines Layouts. Dieses Spiel von Sehen und Nichtsehen kann auf die grundsätzliche Bedeutung des Erkennens von Zeichen und die Gewissheit der Erfüllung bezogen werden,

versammelnden Tiere) und des zwölften Zeichens zeigen (die fallenden Sterne ohne die in der ›Legenda aurea‹ erwähnte Versammlung der Tiere auf dem Feld). Zu den verschiedenen sogenannten Leitformen der Fünfzehn Zeichen siehe William HEIST, *The Fifteen Signs before Doomsday*, East Lansing 1952; zur Verschleifung der Versionen in den bildlichen Darstellungen siehe Daniela WAGNER, *Die Fünfzehn Zeichen vor dem jüngsten Gericht. Spätmittelalterliche Bildkonzepte für das Seelenheil*, Berlin 2016, S. 87–92.

29) Das durch Bilder angeregte Blättern wurde bereits des Öfteren von der Forschung beobachtet, vgl. etwa Suzanne LEWIS, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge 1995; Kumiko MAEKAWA, *Book Experience and Image Reading. Narrative Depictions in the Prefatory Pictures of the St Louis Psalter*, in: *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts*, hg. von Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL/Johannes NATHAN, Berlin 2003, S. 235–249; Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH, *Der Codex als Bühne. Zum Szenenwandel beim Blättern in der Handschrift*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 58 (2009), S. 77–93; Anne RUDLOFF STANTON, *Turning the Pages. Marginal Narratives and Devotional Practice in Gothic Prayerbooks*, in: *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, 2 Bde., hg. von Laura GELFAND/Sarah BLICK (*Studies in Medieval and Reformation Traditions* 156), Leiden 2011, Bd. 1, S. 75–121.

30) Der Gedanke, dass die Zeit das Sehen verhindere, findet sich etwa bei Gregor dem Großen, hier im Kontext der Weissagung: »Wie aber kann er der Geist der Weissagung genannt werden, da er nichts Zukünftiges aussagt, sondern von Gegenwärtigem spricht? Hier ist nun zu bedenken, dass die Weissagung zu Recht als solche bezeichnet wird, nicht weil sie Kommendes ankündigt, sondern weil sie Verborgenes offenbart. Wie die Zeit etwas in der Zukunft Liegendes unseren Blicken entzieht, so ist die Ursache von etwas Gegenwärtigem vor unseren Augen verhüllt.« Gregor der Grosse, *Homilien zu Ezechiel*. Erstmals ins Deutsche übertr. und eingel. von Georg BÜRKE, Einsiedeln 1983, S. 37.

denn sowohl am Ende der Reihe der fünfzehn Medaillons, als auch am Ende der Zeiten steht das Jüngste Gericht.

Auch in einem anderen Stundenbuch, das die Fünfzehn Zeichen ebenfalls über mehrere Seiten verteilt zeigt, wird Zeitlichkeit mittels einer von Performativität, Layout und Inhalt erzeugten Verdichtung herausgestellt. Im um 1500 entstandenen Manuskript AF A28 der Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel stehen die Fünfzehn Zeichen neben Stundengebeten des Marienofficiums. Die Anfänge der Stundengebete werden hier jeweils mit einer illuminierten Doppelseite eingeleitet (Abb. 9)³¹⁾: Während die *verso*-Seite auf der Position des Schriftspiegels eine Szene aus dem Marienleben zeigt, beginnt auf der *recto*-Seite der Gebetstext. Die oben und innen liegenden Rahmensegmente sind mit Blüten, Früchten, Insekten und Vögeln auf gelbem Grund gefüllt, die größeren, außen und unten liegenden Felder sind szenischen Miniaturen vorbehalten. Ein kleines in den Rahmen eingefügtes Textfeld benennt die dort dargestellten Themen.

Das Marienofficium beginnt auf fol. 21v/22r mit der Verkündigung als Hauptszene und der Schöpfung von Himmel und Erde in den Rändern. Es sind Motive des Anfangs, die hier zu Beginn des liturgischen Tages mit der Matutin verknüpft werden. Zu den Laudes, also zum Wechsel von Nacht zu Tag, werden Gegenüberstellungen gezeigt (fol. 41v/42r): Im Hauptbild begegnen sich Maria und Elisabeth und damit nach Luc. 1,39–44 auch die noch ungeborenen Johannes der Täufer und Christus. Gerahmt wird die Szene der Heimsuchung mit der Schöpfung der Tiere – Landtiere und Vögel auf der *verso*- und Wassertiere auf der *recto*-Seite. Zudem ist auf fol. 42r die Schöpfung von Sonne und Mond und damit die Trennung von Tag und Nacht zu sehen. Die Sonne steht oben am Himmel, während der durchscheinende Mond nach unten zu sinken scheint. Der Zeitpunkt der Laudes wird mit den über die Bildfelder zusammengefüigten Paarungen als zeitlicher Schwellenmoment der Berührung und des Übergangs ausgewiesen. Mit der auf fol. 53v/54r eingeleiteten Prim, ebenfalls zum Beginn des Tages gebetet, gehen weitere Anfänge einher: *verso* die Geburt Christi im Hauptbild, die Erschaffung des Menschen und Gott mit den Gesetzestafeln und seinen Herrschaftsinsignien Weltkugel und Kreuz an den Rändern, *recto* das erste der Fünfzehn Zeichen. Hier wird das dem Anfang bereits innewohnende Ende thematisiert, denn wie mit der Geburt Christi dessen Tod vorherbestimmt ist, führt auch das erste Zeichen unweigerlich zum Jüngsten Gericht.

Die Konzeption der Prim-Doppelseite bildet ein eschatologisches Scharnier zwischen Anfang und Ende sowie Vergangenheit und Zukunft, denn auch die Heilsgeschichte wird hier schematisch zusammengeführt: Adam und Eva verweisen auf die Zeit *ante legem*, die

31) Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, um 1500, Flandern (Brügge?), 14,2 x 10,4 cm. Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, AF A28. Das Manuskript ist vollständig digitalisiert und einsehbar unter <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bpun/A0028/> (25.08.2020). Die auf die Doppelseite folgenden Textseiten, auf denen sich das Gebet fortsetzt, sind nicht szenisch oder dekorativ illustriert, nur Initialen sind durch Rahmungen hervorgehoben.

Gesetzestafeln in der Hand Gottes beziehen sich auf die Zeit *sub lege*, mit der Geburt Christi beginnt die bis in die Gegenwart der Betrachterinnen und Betrachter reichende Epoche *sub gratia*. Zusätzlich beginnen auf dieser Doppelseite die zukünftig angelegten Fünfzehn Zeichen, die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen und Rezipienten wird nun auf das noch Kommende und es ankündigende Zeichen gelenkt. Die Doppelseite ist damit gleichzeitig eine Schwelle, die auf den transitiven Status der Gegenwart der Betrachtenden verweist. Die nahtlos aufeinander folgenden Sequenzen Schöpfung und Fünfzehn Zeichen vermitteln zudem eine grundlegende Ordnung im Lauf der Dinge, in die auch hier Zukunft eingebunden ist. Die folgende Doppelseite fol. 59v/60r zeigt die Verkündigung an die Hirten und korrespondiert insofern mit der hier beginnenden Terz, als unter anderem das dritte Zeichen, das Schreien der Meerestiere, zu sehen ist. Zur Sext wird die Folge der Zeichen auf fol. 64v/65r mit den Ereignissen des sechsten bis neunten Tages fortgeführt, das Hauptbild zeigt die Anbetung der Könige. Auf fol. 69v/70r erscheinen zur Non die Darstellung im Tempel und die Zeichen zehn bis zwölf. Der bethlehemitische Kindermord leitet auf fol. 74v das Gebet zur Vesper ein und bildet das konsequente Pendant zum dreizehnten Tag, an dem alle Menschen sterben, um später zum Gericht aufzuerstehen. Das mit der Komplet begangene Ende des Tages wird auf fol. 82v/83r dem Ende der Welt gegenübergestellt: Der Sturz der Götzenbilder auf der Flucht nach Ägypten korrespondiert mit dem Jüngsten Gericht im Rahmen, der Textbeginn auf der *recto*-Seite mit der Aufnahme der Seelen in Himmel und Hölle. An diesem Punkt – dem Ende des Tages, dem Ende der Stundengebete und dem Ende der Welt – sind die Benutzerinnen und Benutzer der Handschrift aufgefordert, ihre Taten abzuwägen und zu imaginieren, an welchem Ort sie in Ewigkeit sein werden.

Wie schon in M.359 ist in AF A28 die vollständige Sequenz der Fünfzehn Zeichen nur sukzessive in Etappen erfassbar. Der Blick auf das Kommende, sowohl der hier verknappten Schöpfungserzählung als auch des Marienlebens und der Fünfzehn Zeichen, wird durch die Disposition der Reihen, das heißt ihre Verteilung über mehrere Seiten, zwischen denen eine unregelmäßige Anzahl weiterer Seiten liegt, beschränkt. Durch die Zusammenführung von Schöpfung, Marienleben und Fünfzehn Zeichen werden in AF A28 jedoch noch weitere die Zeit und insbesondere die Zukunft betreffende Dynamiken evoziert. Zunächst ergibt sich über die Hintereinanderschaltung von Schöpfung und Endzeit eine Klammer von Anfang und Ende, beide Themen rahmen die Szenen aus dem Leben Marias in der Handschrift formal und visualisieren so das konzeptionelle Gerüst von Welt- und Heilsgeschichte, göttlicher Ordnung und irdischer Zeit³². Über die Verklammerung der drei Themen mit den jeweiligen Anfängen der Stundengebete und damit konkreten Uhrzeiten der alltäglichen Frömmigkeitspraxis wird die Leserin oder

32) Die Kombination der Fünfzehn Zeichen mit Schöpfung und Marienleben führt auch zu einer Authentifizierung des nicht unumstrittenen Themas. Zu Authentifizierung und Glaubhaftmachung der Fünfzehn Zeichen siehe WAGNER, Fünfzehn Zeichen (wie Anm. 28), S. 131–172.

der Leser mit jedem Aufschlagen des Buches zum Gebet an den grundlegenden Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erinnert. Die sich hier entfaltende Zukunft ist damit ein Ziel allgegenwärtiger Imagination und zugleich Figuration, aber keine konkretisierte Zeitspanne wie im Fall des Schutzes durch Christophorus.

Auch mit dem von Orcagna dargestellten Zukunftspanorama ist die Sequenz im Stundenbuch nicht gleichzusetzen, wird hier doch über Schöpfung und Marienleben die Rückbindung des Kommenden an die Geschichte forciert. Die Zukunft der irdischen Welt wie auch der einzelnen Gläubigen ist damit nur ein Teil des Gesamten und weniger auf das individuelle Schicksal und drohendes Leid in Ewigkeit zugespitzt als in Florenz. Der auch in AF A28 über die zusammengeschalteten Motive und das notwendige Blättern performativ vorangetriebene Nachvollzug des Verlaufs von Zeit ist damit zugleich eine Fokussierung auf die irdische Zeit, wie gerade die Fünfzehn Zeichen zeigen, denn sie ereignen sich im Diesseits und könnten in der unmittelbaren Zukunft der Betrachterinnen und Betrachter eintreten. Doch auch hier besteht eine basale Verknüpfung mit der transzendenten Ewigkeit: Denn es ist das Handeln in der irdischen Welt, das Konsequenzen für das Heil der Seele hat und zu dem auch die achtsame Lektüre des Stundenbuchs und der kontemplative Nachvollzug seiner Texte und Bilder gehören.

Ein Stundenbuch ist aufgrund seiner besonderen Funktionalität ein Objekt außergewöhnlicher zeitlicher Verdichtung, in dem die Vorstellung einer von Symbolik und Allegorie absehenden Visualisierung von Zeit am ehesten greifbar wird³³⁾. Zeit wird im Stundenbuch zunächst nicht durch bildkünstlerische Mittel, sondern durch seine Bestandteile und deren grafische Einrichtung sichtbar. Das Kalender ist ein schematisches Abbild des zyklischen Zeitverlaufs eines Jahres, die Stundengebete respektive die Gebetsstunden bilden wiederum den Zyklus eines Tages nach. Erst mit der Bildausstattung zum Marienleben, einem für Stundenbücher üblichen Thema, wird in AF A28 wie in anderen solchen Gebetsbüchern eine quer zur Zyklizität von Tag und Jahr liegende, linear auf ein Ziel hin verlaufende Zeitebene angelegt. Der Endpunkt ist gleichermaßen die heilsgeschichtliche Erfüllung wie das Ende der Welt und damit der irdischen Zeit. Die der Marienfolge innewohnende Zeitlichkeit tritt jedoch erst durch die Kontrastierung mit Kalender und Officien hervor. In ihrem gemeinsamen Erscheinen und ihrer Verknüpfung wirken die schriftlichen, grafischen und bildlichen Komponenten zusammen und verweisen auf ein Geflecht heterogener Zeitlichkeiten. Sichtbar wird die Zeit jedoch im Stundenbuch wie in Santa Croce oder den Bild-Text-Verknüpfungen und Bild-im-Bild-

33) Zu Zeitlichkeit unter dem Gesichtspunkt der Strukturierung und Organisation von Tagesabläufen siehe Monika SCHMITZ-EMANS, Graphien der Zeit. Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hg. von Jörg ROBERT (Frühe Neuzeit 209), Berlin/Boston 2017, S. 215–235. Zeitlichkeit wird auch im Kontext des performativen Umgangs mit Handschriften immer wieder angerissen, vgl. die Angaben in Anm. 29.

Verschachtelungen von Christophorus-Darstellungen nur über Vertreter und mediale Bedingungen³⁴⁾.

Eine weitere Gemeinsamkeit der hier behandelten Werke ist das in ihnen evidente Nachdenken über die Sichtbarkeit und das Sehen von Zukunft. Die Greifbarmachung von Zukunft ging in den Darstellungen einher mit einer Flexion des Blicks und seiner Möglichkeiten. Das Sehen des Artefakts, der bildlichen Darstellung wird zum Movens für die Wahrnehmung von Zeitlichkeit, wenn sich auf einer ebenen Fläche Räume öffnen, das Antlitz eines Heiligen angeschaut werden muss oder der Blick auf das Kommende durch mediale Bedingungen verwehrt bleibt. Bedingung für eine solche Nutzbarmachung des Blicks ist nicht allein das Herausstellen des Sehens auf der ästhetischen Ebene, sondern die Kombination mit Themen, die dezidiert das Kommende betreffen. Unter Themen sind hier aber nicht allein Motive zu fassen, sondern, wie im Fall des Christophorus, auch Funktionalitäten. Ob diese Beobachtung ein grundlegendes Prinzip des Sehens von Zukunft anreißt, das in der bildenden Kunst des Mittelalters auch an anderen Stellen zu finden ist, kann anhand der wenigen hier schlaglichtartig behandelten Werke kaum beantwortet werden. Festzuhalten bleibt, dass Zukunft bereits dadurch Konkretheit gewinnt, dass sie in eine visuelle Formensprache übertragen und so – wenn auch medial vermittelt – für die Betrachterinnen und Betrachter mit dem Blick und damit einem Sinnesorgan fassbar wird. Die Bildkünste trugen so ihren Teil dazu bei, die unsehbare Zukunft zugänglich zu machen und die Betrachtung des Bildes zu einer Aussicht auf das Kommende werden zu lassen.

SUMMARY: A GLANCE AT TIME. MAKING FUTURE VISIBLE IN THE VISUAL ARTS IN THE LATE MIDDLE AGES

The chapter explores how aspects, categories, and dimensions of the future become visible in late medieval visual art and how artworks can help to understand medieval concepts of the future. It outlines three case studies that deal with different concepts of the time to come. While Orcagna's fresco of the »Last Things« in Santa Croce, Florence, combines an outlook on the end of life with the end of times, the apotropaic function of images of Saint Christopher provides protection against a sudden death for a day and by this alters the beholder's future. When browsing the series of the »Fifteen Signs before Doomsday« in two books of hours, however, the aspects of temporality and future are mediated performatively and stressed by layout and context. Although the future is shaped differently in each example, all works of art discussed here refer to vision, visibility, and the gaze in order to convey the abstract qualities of time and future.

34) Christian KIENING/Martina STERCKEN, Introduction, in: *Temporality and Mediality* (wie Anm. 7), S. 1–14, hier S. 2: »Time can only be grasped in its interconnections with temporalities and via representations, signs, and media, all of them establishing complex relationships between temporality and mediality.«



Abb. 1: Orcagna, Fragmente des Freskos der letzten Dinge, 1344/45. Florenz, Santa Croce. Abbildung aus KREY-
TENBERG, Orcagna (wie Anm. 1), Taf. 8 a.

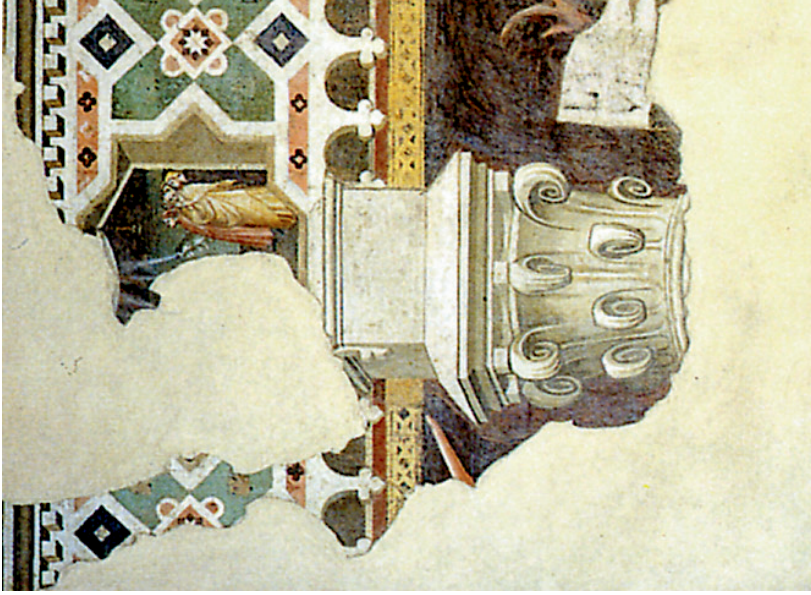


Abb. 2: Orcagna, Fragmente des Freskos der letzten Dinge, 1344/45, Detail. Florenz, Santa Croce. Abbildung aus KREYTENBERG, Orcagna (wie Anm. 1), Taf. 8 a.

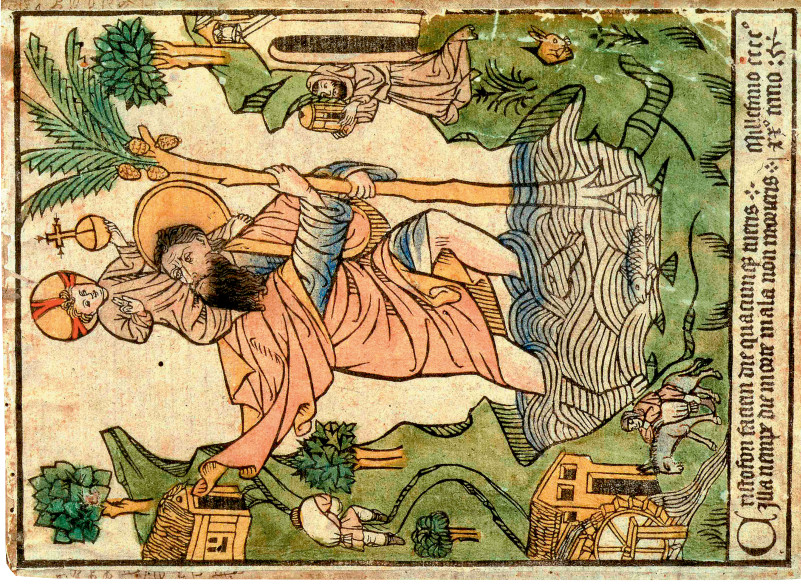


Abb. 3: »Buxheimer Christophorus«, ca. 1450. Manchester, John Rylands Library, Latin MS 366 (17249), hinterer Deckelspiegel. Abbildung aus Ausst.-Kat. Anfänge der europäischen Druckgraphik (wie Anm. 20), S. 154.

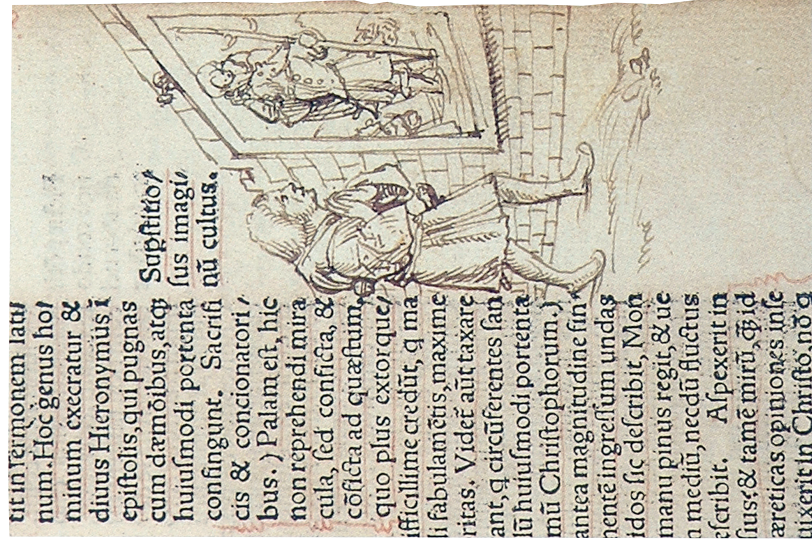


Abb. 4: Hans Holbein d. J., Ein Narr betet zum heiligen Christophorus, 1515, in: Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit, Basel, Johann Froben. Abbildung aus Aust.-Kat. Hans Holbein d. J.: Die Jahre in Basel 1515–1532, München/Berlin 2006, S. 151.



Abb. 5: Albrecht Altdorfer, Heiliger Christophorus, 1512. London, British Museum, Inv.-Nr. 1925,0509.1. Abbildung aus Jenseits des *disegno* (wie Anm. 23), S. 120.



Abb. 6: Meister von Flémalle (?), Verkündigung, ca. 1415–20. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 785. Abbildung aus Meister von Flémalle (wie Anm. 25), S. 189.

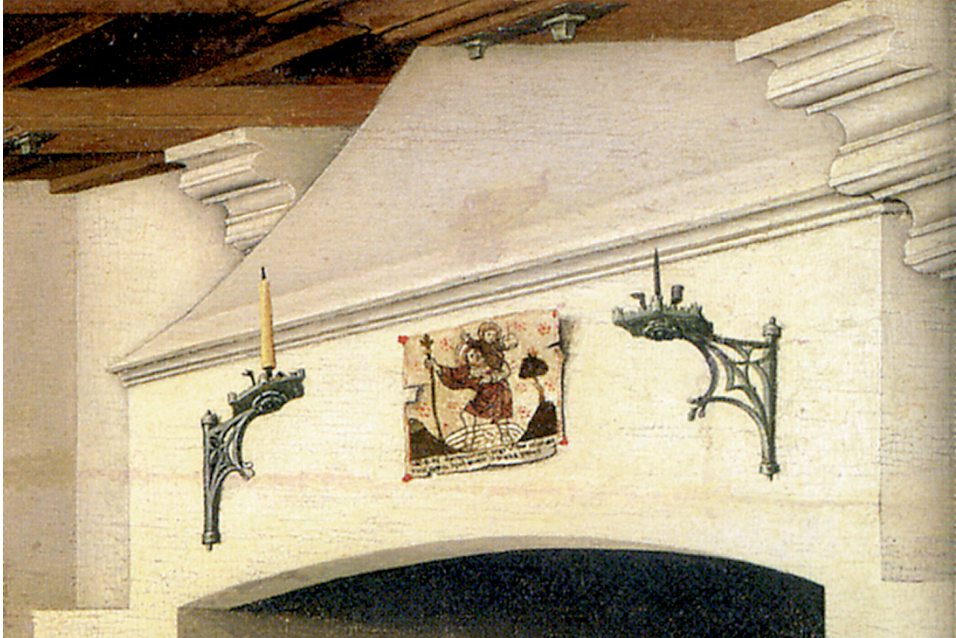


Abb. 7: Meister von Flémalle (?), Verkündigung, ca. 1415–20, Detail. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 785. Abbildung aus Meister von Flémalle (wie Anm. 25), S. 189.



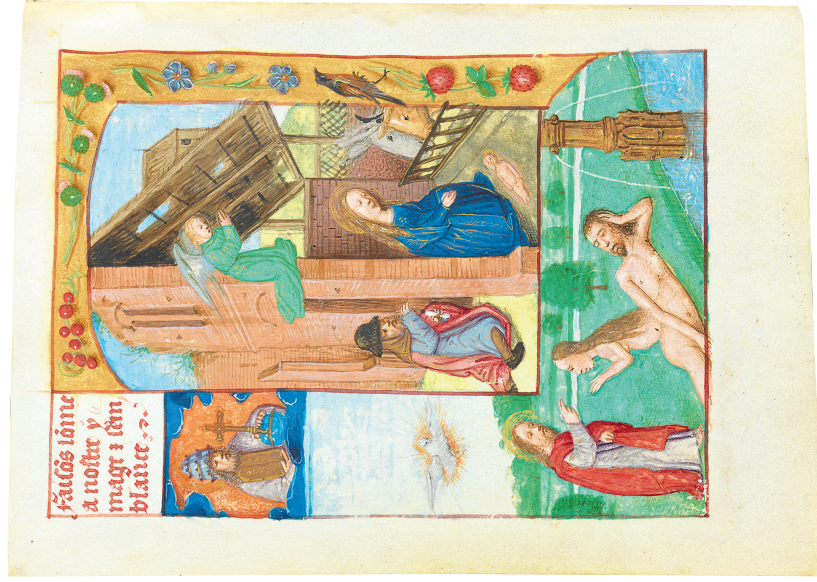


Abb. 9: Geburt Christi, Schöpfung des Menschen und erstes der Fünfzehn Zeichen in einem Stundenbuch, um 1500. Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, AF A28, fol. 53v–54r.

