

Oculus interior.

Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen*

DAVID GANZ (MÜNSTER)

Ein zentraler Topos mittelalterlicher Theologie und Frömmigkeitspraxis ist die Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Sehen, zwischen *oculi carnis* und *oculi cordis*. Während die *oculi carnis* allein zur Wahrnehmung der *visibilia* befähigt sind, gelingt es den *oculi cordis*, zur Sphäre der *invisibilia* vorzudringen. Paradigma dieser Grenzüberschreitung ist der gesamte Bereich der visionären Erfahrung, verstanden als Schau einer göttlichen Offenbarung.¹

Zur visuellen Praxis der Bildkunst stand die Differenzierung von äußeren und inneren Spielarten des Sehens in einem spannungsreichen Verhältnis. Der zentrale Platz, den die innere Schau des Visionärs in der christlichen Kultur beanspruchen konnte, schuf immer wieder neu das Bedürfnis, die visionären Erfahrungen nicht nur in Worten mitzuteilen, sondern auch in Bildern vor Augen zu stellen.² Auf der anderen Seite musste die spezielle Übermittlungsform der Vision einer bildlichen Veranschaulichung letztlich entzogen bleiben. Die Schöpfungen der Miniaturen, Glasmaler, Elfenbeinschnitzer und Steinmetze gehörten der Sphäre der materiellen Körperdinge an, für die das Sehen mit den äußeren Augen zuständig war. Inwiefern die Wahrnehmung solcher Artefakte überhaupt in ein höheres geistiges Sehen über-

* Dieser Beitrag ist Teil eines größeren Projekts zur Topologie der mittelalterlichen Visionsdarstellung. Mein Dank für Kritik und Hinweise geht an Steffen Bogen, Thomas Lentes und Bernd Mohnhaupt.

1 Eine Sammlung entsprechender Passagen aus Patristik und geistlicher Literatur bringt Gudrun Schleusener-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde. München 1985, Bd. 1, S. 931–1075. Eine systematische Untersuchung der unterschiedlichen Visionsmodelle frühchristlicher und mittelalterlicher Autoren steht bislang noch aus. Für einen kursorischen Abriss vgl. Pierre Adnès: *Visions*. In: *Dictionnaire de spiritualité*, Bd. 16. Paris 1994, Sp. 949–1002; Alois M. Haas: *Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik*. Bern u. a. 1995, S. 179–222. Verschiedene neuere Beiträge enthalten die Sammelbände *La visione e lo sguardo*. *Micrologus* 6 (1997); *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*. Hrsg. von Robert S. Nelson. Cambridge 2000.

2 Diesen medialen Aspekt thematisieren Herbert L. Kessler: *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia 2000, S. 149–189; Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München 2003, S. 35–39, 248–258.

leiten konnte, war unter den geistlichen Autoritäten eine umstrittene Frage. Zwischen dem Menschenwerk der Künstler und dem Gotteswerk der visionären Offenbarung lag ein nicht leicht zu überbrückender Graben.³

Paradoxerweise kann es beim Blick auf mittelalterliche Visionsdarstellungen oft genug den Anschein haben, die Differenz zwischen äußeren und inneren Sehen habe für die Konzeption der Bilder gar keine große Rolle gespielt. Während die Künstler der frühen Neuzeit mit mimetischen Mitteln darauf hinarbeiteten, visionäre Erfahrung als das schlechthin Andere, als das Undarstellbare und allem Irdischen Entrückte zu definieren, lässt sich an vielen mittelalterlichen Visionsdarstellungen kein vergleichbarer Sprung in den Modus einer anderen Sichtbarkeit beobachten.⁴ Es wäre jedoch ein Kurzschluss, einem Bild allein schon deshalb das Interesse am Problem der inneren Schau abzusprechen, weil es eine Vision in eine mimetisch unauffällige Form kleidet. Bei meiner Suche nach den spezifisch mittelalterlichen Repräsentationsformen der inneren Schau lasse ich mich von zwei grundlegenden Annahmen leiten:

1. Mittelalterliche Visionsdarstellungen zielen weniger auf eine mimetische Simulation der Visionserfahrung als auf eine topologische Repräsentation des Visionsgeschehens. Die Differenz zwischen geistiger Schau und körperlichem Sehen wird primär über einen Diskurs der Orte vermittelt, insbesondere über die Definition von Innen- und Außenverhältnissen.⁵
-
- 3 Im Hinblick auf diesen Punkt sind die im Folgenden behandelten Visionsdarstellungen, welche eine visionäre Erfahrung im Medium materieller Bilder nacherzählen, zu unterscheiden von den vor allem für das Spätmittelalter wichtigen Bildvisionen, bei denen ein Artefakt Ausgangspunkt für eine mystische Erfahrung wird. Zu letzteren vgl. Klaus Krüger: *Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*. In: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. Hrsg. von Hans Belting/Dieter Blume. München 1989, S. 187–200; Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, S. 459–470; Jean-Claude Schmitt: *Rituels de l'image et récits de vision*. In: *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Spoleto 1994, S. 419–459; Jeffrey F. Hamburger: *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*. In: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Klaus Krüger/Alessandro Nova. Mainz 2000, S. 47–69.
 - 4 Zu Visionsdarstellung in der frühen Neuzeit vgl. Victor I. Stoichita: *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London 1995; Ilse von zur Mühlen: *Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinsel Gottes“*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern 1998. Zu mittelalterlichen Visionsdarstellungen vgl. Jeffrey Hamburger: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998; Kessler (Anm. 2). Als Materialüberblick hilfreich: Peter Dinzelsbacher: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt 2002.
 - 5 Wichtige Anregungen hierzu bietet die Typologie von Sixten Ringbom: *Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art*. In: *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*. Hrsg. von F. G. Andersen/E. Nyholm/M. Powell. Odense 1980, S. 38–69. Allgemeine Überlegungen zur topologischen Struktur der

2. Bei der Analyse von Visionsdarstellungen ist von einer Dreiheit möglicher Orte des Sehens auszugehen: Jenseits der Dualität von äußerem Auge und innerem Auge ist als dritte Instanz das Auge Gottes anzusetzen, das durch das menschliche Sehen gewissermaßen immer schon hindurch sieht.

Meine Überlegungen zur Verortung des Visionärs gliedern sich in drei Punkte, in denen ich drei für die Entwicklung bis zum 14. Jahrhundert besonders signifikante Modelle herausgreife: das Bett als Ort der Traumvision, die Insel als Projektionsfläche jenseitiger Bilder, das Gehäuse als Ort der Introspektion. Der Schwerpunkt dieser Typologie, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, liegt auf Bildzyklen, die ein ganzes Visionsbuch wie beispielsweise die Apokalypse illustrieren. Ganz vage reihen sich die drei Modelle in eine chronologische Abfolge, die aber nicht in der Logik einer Entwicklungsgeschichte aufgefasst werden sollte.

I. Das Bett. Die Integration des Visionärs in den göttlichen Blick

Zweifellos die dominanteste Formel, derer sich die mittelalterliche Bildkunst zur Charakterisierung einer inneren Schau bedient, ist die der Erscheinung im Traum.⁶ Träume mit Offenbarungscharakter galten den maßgeblichen Autoritäten des Christentums als Spezialfall des Phänomens Vision. In der einflussreichen Visionstheorie des Augustinus nehmen die Traumerzählungen der Bibel eine prominente Stellung ein.⁷ Noch deutlicher ausgeprägt ist die Präferenz für Traumszenen in der früh- und

mittelalterlichen Bildsprache entwickelt Mary Carruthers: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200*. Cambridge, New York 1998, S. 3–6. Ein basales topologisches Strukturmodell zur Klassifizierung mittelalterlicher Visionsliteratur präsentiert Peter Dinzelbacher: *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart 1981, S. 28–36.

- 6 Zur mittelalterlichen Traumdarstellung vgl. *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*. Hrsg. von Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile. Stuttgart, Zürich 1989; Carolyn Marie Carty: *Dreams in Early Medieval Art*, Ph. D. Thesis. University of Michigan 1991; Steffen Bogen: *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*. München 2001.
- 7 Vgl. Augustinus: *De Genesi ad litteram*. Hrsg. von J. Zycha. Wien 1894 (CSEL 28), S. 379–435. Vgl. Francis X. Newman: *Somnium. Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry*, Ph. D. Diss. Princeton University 1963, S. 110–115; Martine Du-laey: *Le rêve dans le vie et le pensée de saint Augustin*. Paris 1973, S. 49–55, 88–93; Steven F. Kruger: *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge 1992, S. 35–43. Die Anerkennung bestimmter Träume als göttlicher Vision geht bei Augustinus und besonders Gregor einher mit einer eindringlichen Warnung vor Traumdeutung im Alltag, vgl. Jacques Le Goff: *Le christianisme et les rêves (II^e–VII^e siècles)*. In: *I sogni nel medioevo*. Seminario internazionale Roma, 2–4 ottobre 1983. Hrsg. von Tullio Gregory. Rom 1985, S. 171–218, hier S. 198–203; Maria Elisabeth Wittmer-Butsch: *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*. Krems 1990, S. 99–108; Bogen (Anm. 6), S. 32–38.



Abb. 1 Jakobs Traum von der Himmelsleiter (nach dem verlorenen Langhauszyklus von San Paolo fuori le mura aus dem 5. Jahrhundert), um 1635, Rom, Bibliotheca Vaticana, Barb. Lat. 4406, fol. 40 (Foto: Autor)

hochmittelalterlichen Bildkunst. Über viele Jahrhunderte hinweg ändert sich wenig an dem stark typisierten Bildmuster, das den Traumzustand anzeigt: auf der einen Seite der liegende Träumer, auf der anderen Seite der Traumbote und/oder das eigentliche Traumbild.⁸ In dieser Hinsicht bestehen keinerlei Unterschiede zwischen zeitlich so weit auseinander liegenden Werken wie dem spätantiken Wandbild des Traums von der Himmelsleiter in der Basilica San Paolo fuori le mura (Abb. 1)⁹ und der ottonischen Miniatur des Bamberger *Daniel-Kommentars*, die den Traum Nebukadnezars von der ehernen Statue darstellt (Abb. 2).¹⁰

8 Zum Aufbau mittelalterlicher Traumdarstellungen vgl. Jean-Claude Schmitt: Bildhaftes Denken. Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften. In: Paravicini Bagliani/Stabile (Anm. 6), S. 9–24, hier S. 10; Carty (Anm. 6), S. 11–39; Bogen (Anm. 6), S. 63–84.

9 Zum Bildprogramm von San Paolo liegen zahlreiche Beiträge von Herbert Kessler vor, vgl. etwa Herbert L. Kessler: Caput et Speculum Omnium Ecclesiarum. Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium. In: Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions. Hrsg. von William Tronzo. Bologna 1989, S. 119–145, hier S. 119–26. 1832 durch Brand zerstört, sind die Fresken durch Nachzeichnungen des 17. Jahrhunderts dokumentiert, vgl. Stephan Waetzold: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien, München 1964, S. 58–60.

10 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22 (olim A. I. 47), Pergament, 88 Blätter (25 x 18,5 cm), *Hohes Lied* und *Buch Daniel* mit Kommentar. Reichenau, um 1000, vgl. Henri Mayr-Harting: Ottonian Book Illumination. An Historical Study, 2. Aufl. London 1999, Bd. 2, S. 31–35.



Abb. 2 Nebukadnezars Traum von Statue, *Bamberger Danielkommentar*, um 1000, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22, fol. 31v (Foto: Autor)

Die Erwartung, das Außen des Träumers und das Innen des Geträumten müsse in irgendeiner Weise voneinander abgegrenzt werden, wird von der Mehrzahl mittelalterlicher Traumbilder enttäuscht. Die einzige Grenze, die mit einer gewissen Systematik gehandhabt wird, ist der Einschluss des Träumers in eine, wie Steffen Bogen

es formuliert hat, „Traumkapsel“, die aus der Konturlinie von Bett oder Matratze gebildet wird.¹¹

Die vollständige Umrahmung des Träumenden durch die Bettstatt kann an den theologischen Topos vom Bett als Metapher des inneren Menschen denken lassen: *Cubile nostrum est cor nostrum* („Unsere Bettstatt ist unser Herz“).¹² Der bildliche Sachverhalt wäre damit jedoch nur teilweise erfasst: Die Überblendung der äußeren Umgebung des Träumers mit dem eigentlichen Traumbild lässt das Bett zu einem doppeldeutigen Ort werden. Die Kontur der Bettstatt repräsentiert zugleich die Schwelle zwischen der Außenwelt und dem Inneren des Träumers wie die Schwelle zwischen dem Körper des Träumenden und dem göttlichem Traumbild. Die Figur des Träumers ist zugleich der äußere Mensch, der von der Außenwelt abgeschnitten wird, wie der innere Mensch, der als Sehender in das Traumbild eingefügt wird.¹³

Das ungeschiedene Nebeneinander von Außen und Innen der Traumvision erscheint aus neuzeitlich geprägter Perspektive als „Paradox“. Auflösen lässt sich die Vermengung der unterschiedlichen Orte nur dann, wenn man sie als Hinweis auf den „dritten“ Standpunkt, den des göttlichen Auges versteht. Die Traumdarstellung macht den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem inneren Bild der Vision und der äußeren Bühne einer nach göttlichen Vorstellungen ablaufenden Heilsgeschichte sichtbar. Wie Steffen Bogen in seiner Studie *Träumen und Erzählen* umfassend dargelegt hat, ist die eigentliche Heimat des Traums in der mittelalterlichen Bildkunst die zyklische Erzählung, welche den Traum einen engen syntagmatischen Zusammenhang mit einem Davor und Danach eingehen lässt.¹⁴

Eine besondere programmatische Absicht dürfen wir von Traumdarstellungen überall da erwarten, wo sie sich auf Visionen beziehen, die in den entsprechenden Referenztexten nicht als Traum angesprochen werden. Ein früher Vorstoß in diese Richtung wird im Korpus der so genannten Beatus-Handschriften aus Nordspanien unternom-

11 Vgl. Bogen (Anm. 6), S. 68–75.

12 Augustinus: *Enarrationes in Psalmos I-L*. Hrsg. von Eligius Dekkers/Johannes Frapoint. Turnhout 1956 (CCSL 38), S. 324 (XXXV, 5). Vgl. Karin Lerchner: *Lectulus floridus*. Zur Bedeutung des Bettes in Literatur und Handschriftenillustration des Mittelalters. Köln 1993 (Pictura et Poesis 6), S. 95, und allgemein zum Zusammenhang Bett – innerer Mensch ebda., S. 65 f., 75–104; Bogen (Anm. 6), S. 76.

13 Ein aufschlussreiches Beispiel für das Zugleich von Innen und Außen ist der Traum des Romanus im *Menologion* Basilius' II. aus dem späten 10. Jahrhundert: Die Erscheinung Mariens vor dem Bett des Schlafenden wird aus dem Inneren des dort dargestellten Hauses nach außen projiziert; vgl. Bogen (Anm. 6), S. 70 f.

14 Vgl. Bogen (Anm. 6), S. 85–120. Allgemein zum heilsgeschichtlichen Strukturprinzip mittelalterlicher Bildprogramme vgl. Wolfgang Kemp: *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*. München, Paris, London 1994.



Abb. 3 Die Vierundzwanzig Ältesten vor Gott, *Facundus-Beatus*, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, fol. 112v (Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg)

men, die zwischen dem 10. und dem 13. Jahrhundert datieren.¹⁵ Als Beispiel ziehe ich den *Facundus-Beatus* heran, der 1047 im königlichen Skriptorium von Leon angefertigt wurde.¹⁶

Das Bild zur großen Himmelsvision von *Apokalypse IV* (Abb. 3) zeigt einen vertikal gegliederten Aufbau in farblich differenzierten Streifen. Oben und unten sitzen in zwei Reihen die 24 Ältesten, das Zentrum nimmt ein großes Medaillonfeld ein, in dem der Menschensohn thront. Für Johannes ist ein eigenes Kompartiment am Fuße des Bildfeldes bestimmt, mit geschlossenen Augen liegt er flach auf ein Bett gestreckt und ist so dem üblichen Typus des Träumers angeglichen. Einzigartig innerhalb der mittelalterlichen Traumikonographie ist jedoch die fein gewellte Linie, welche ausgehend vom Mund des Johannes die gesamte Visionsszenerie durchquert, um innerhalb des zentralen Medaillons in den Füßen einer Taube auszulaufen.¹⁷ Wir sind hier mit dem ungewöhnlichen Fall konfrontiert, dass Bildkünstler die in der mittelalterlichen Visionsliteratur des Öfteren zu findende Vorstellung des Seelenvogels adaptieren, der den Körper durch den Mund des Visionärs verlässt.¹⁸

Anders als bei den bisher betrachteten Beispielen lassen die *Beatus*-Miniaturen den Visionär in zwei unterschiedliche Figurationen auseinander treten, die lediglich durch ein schmales Band verbunden sind. Die Schau der Himmelsvision bewirkt eine Spaltung des Johannes in seinen schlafenden, reglos liegenden Körper und seine wache, schauende Seele. Die zugehörige Beischrift stellt explizit klar, dass es der innere Modus einer geistigen Schau ist, der in diesem eigentümlichen Bildschema seinen Ausdruck finden soll: *ubi iohannes fuit in sp[irit]u ad tronum* („Wo Johannes im

-
- 15 In Verbindung mit dem *Commentarius in Apocalypsin* des Beatus von Liébana enthalten diese Manuskripte einen umfangreichen Apokalypsezyklus. Vgl. John Williams: *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 5 Bde. London 1994–2003.
- 16 Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, Pergament, 312 Blätter (360 x 280 mm); Beatus, *Commentarius in Apocalypsin*, Hieronymus, *Commentarius in Danielelem*; Schreiber und evtl. Illuminator Facundus. Vgl. El Beato de Liébana. *Códice de Fernando I y dona Sancha*. Hrsg. von Manuel Sánchez Mariana/Joaquín Yarza Luaces, 2 Bde. (Faksimile und Kommentar). Barcelona 1994; Williams (Anm. 15), Bd. 3 (1998), S. 34–40.
- 17 Diese in den meisten *Beatus*-Handschriften anzutreffende Bildlösung wird hervorgehoben bei Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 5 Bde. Gütersloh 1960–91, Bd. 5, S. 128 und eingehend analysiert in Peter K. Klein: *From the Heavenly to the Trivial. Vision and Visual Perception in Early and High Medieval Apocalypse Illustration*. In: *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence*, 1996. Hrsg. von Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf. Bologna 1998, S. 247–278, hier S. 256–258.
- 18 Mittelalterliche Darstellungen des Seelenvogels beziehen sich gewöhnlich auf den Bereich Tod und Auferstehung, vgl. Wolfgang Kemp: *Seele*. In: *Lexikon der Christlichen Ikongraphie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4. Freiburg 1972, Sp. 138–142, hier Sp. 141. Zum Seelenvogel in der mittelalterlichen Visionsliteratur vgl. Peter Dinzelbacher: *Il corpo nelle visioni dell'aldilà*. In: *Micrologus. Natura, scienze e società medievali I* (1993), S. 300–326, hier S. 309.

Geist bei dem Thron war“) – wie um die Spannung zwischen dem Äußeren und dem Inneren des Sehers noch einmal zu verschärfen, ist dieser Text mit seiner dreifachen Ortsangabe (ubi/in/ad) dem Körper des Johannes beigegeben.¹⁹

Die Beatus-Miniaturen haben den Traum des Johannes in eine Visionserzählung eingefügt, die dem biblischen Urtext nach kein Traumbericht ist. Die Erweiterung des herkömmlichen Traumformulars durch den Seelenvogel geschah möglicherweise im Anschluss an eine Tradition, die Johannes als den „weitsichtigen“ unter den Evangelisten betrachtete, der gleich seinem Symboltier, dem Adler, bis zu Gott aufzusteigen vermöge.²⁰ Ziel der Bilderfindung war es offenkundig, ein visionstheoretisches Lehrbild zu schaffen, welches den äußeren Menschen, seine Seele und Gott in einem System unterschiedlicher Orte vor Augen stellte. Das Innen, in dem der Seelenvogel schwebt, ist das Zentrum der göttlichen Botschaft, hier kann Johannes Einblick nehmen in das Geheimnis des Buches, welches der Menschensohn ihm entgegen hält. Auch hier also sorgt die Traumsituation für den Einschluss des Visionärs in einen von Gott kontrollierten Offenbarungsraum.

Die Spaltung des Johannes in Körper und Seele dient im Gesamtkontext der Beatus-Handschriften als Teilargument eines komplexen Diskurses über Medialität und Offenbarung. Der Aufstieg des Seelenvogels leitet über zu einer Serie diagrammatischer Schemakompositionen auf den folgenden Seiten der Manuskripte. Man könnte hier gleichsam den „Vogelblick“ aus göttlicher Warte visualisiert sehen, zumal Johannes aus diesen Darstellungen weitgehend ausgeblendet bleibt.²¹ Dieser Akzentuierung des bildlichen Anteils der Offenbarung steht im ersten Teil der Handschriften eine längere Miniaturenfolge gegenüber, welche ihre schriftliche Übermittlung betont. Der Einstieg in den Apokalypsezyklus vollzieht sich als Übergabe eines *Bu-*

19 Die Inschrift nimmt das *fui in spiritu* (Apk 4,1) des Bibeltexts auf, das der Beatus-Kommentar auf folgende Weise auslegt: *Quis non sentiat nihil carnale locutum, qui in spiritum ingressum se fuisse describit? Nihil sanctus Iohannes probatissimus de Deo suo corporale, nihil terrenum excipit, sed fuit in spiritu, ut adspiceret Dominum maiestatis: qui in spiritu adtendit non in carne conspexit.* (Beatus a Liébana: Commentarius in Apocalypsin. Hrsg. von Eugenio Romero-Pose. Rom 1985, S. 445). Zu Ortsangaben vom Typ „ubi“ in mittelalterlichen Bildern vgl. Herbert L. Kessler: *Diction in the „Bibles of the Illiterate“*. In: *World Art. Themes of Unity and Diversity. Acts of the 26th International Congress of the History of Art.* Hrsg. von Irving Lavin, University Park. London 1989, S. 297–308, hier 300 f.

20 Vgl. Christel Meier: *Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter.* In: *Text und Bild, Bild und Text.* DFG-Symposium 1988. Hrsg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 36–65, hier S. 44 f.; Robert Desman: *Another Look at the Disappearing Christ. Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images.* In: *Art Bulletin* 89 (1997), S. 518–549, hier S. 538–540.

21 Etwa in der Darstellung des Lamms mit den Vier Lebendigen Wesen auf fol. 116v des *Facundus-Beatus*. Allgemein zu derartigen Überschaukompositionen vgl. Madeline H. Caviness: *Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing.* In: *Gesta* 22 (1983), S. 99–120; Meier (Anm. 20).

ches, das Johannes aus den Händen eines Engels in Empfang nimmt. Die von Johannes zu schauende Botschaft ist hier von Gott bereits vollständig schriftlich fixiert. Damit aber ist auch der Visionär von Beginn an integraler Bestandteil derjenigen göttlichen Botschaft, zu deren Schau sich der Seelenvogel erhebt.²²

II. Insel und Seitenrand. Das Innere des Visionärs als Projektionsfläche und Interpretationsraum

Im mittleren 13. Jahrhundert formiert sich ein neues Modell der Lokalisierung des Visionärs in den bebilderten Apokalypse-Handschriften aus England.²³ Die Reflexion auf den Ort der inneren Schau des Visionärs ist in diesen Bildzyklen unterschiedlich weit getrieben. Eine grundlegende Operation ist nahezu allen jedoch gemeinsam: Als Auftakt des Visionsgeschehens fungiert eine Traumscene auf der Insel Patmos, auf die Johannes verbannt worden war.²⁴ Als Beispiel ziehe ich die *Getty-Apokalypse* heran, das für unsere Fragestellung mit Abstand ergiebigste Manuskript (Abb. 6).²⁵

- 22 Vgl. fol. 46r des *Facundus-Beatus*. Nur aus der hier vorgeschlagenen syntagmatischen Perspektive wird erklärbar, warum nicht schon das Bild zu Apk 1, 7–11 eine Darstellung des Johannes als Träumer enthält. Bereits hier, bei der Schilderung der Berufungsvision, gebraucht der Bibeltext die Wendung *fui in spiritu*. Die Auslegung des *Beatus*-Kommentars für diese Stelle liest sich ähnlich wie für Apk 4,1: *Ductum se esse in spiritu loquitur; id est, in secretis Dei eleuatum, ut quae dicenda sunt uideat. Et in altitudine caelorum non se corpore dicit ingressum, sed spiritu intromissum.* (Romero-Pose (Anm. 19), S. 93). Anders als Klein (Anm. 17), S. 257, dies postuliert, sind die Bilder also keine Linearübersetzung der entsprechenden *Beatus*-Passagen.
- 23 Zu einer Zusammenstellung aller erhaltenen Manuskripte dieser Gruppe vgl. Richard K. Emmerson/Suzanne Lewis: *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations*. Ca. 800–1500. In: *Traditio* 41 (1985), S. 367–409, Nr. 38–117. Zum Visionskonzept der Illustrationen vgl. insbesondere Robert Freyhan: *Joachism and the English Apocalypse*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), S. 211–244, hier S. 225–234; Newman (Anm. 7), S. 218–220; Barbara Nolan: *The Gothic Visionary Perspective*. Princeton 1977, S. 68–83; Suzanne Lewis: *Reading Images. Narrative Discourse & Reception in Thirteenth Century Illuminated Apocalypses*. Cambridge 1995; Klein (Anm. 17), S. 262–269.
- 24 Anknüpfungspunkt für diese Bildlösung sind ältere Darstellungen von Johannes als Träumer, dem ein Engel die Botschaft überbringt, vgl. Lewis (Anm. 23), S. 62 f. und Klein (Anm. 17), S. 250–252. Überwiegend handelt es sich um Einzeldarstellungen. Wichtige Vorläufer in zyklischen Zusammenhängen sind der *Osma-Beatus*, 1086, Burgo de Osma, Cabildo de la Catedral, fol. 70v, vgl. Williams (Anm. 15), Bd. 4, S. 17–25, und der *Berliner Beatus*, Mitte 12. Jahrhundert, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. Theol. Lat. Fol. 561, fol. 2, vgl. ebda., S. 46 f. Keinen schlafenden, sondern einen wachenden Visionär zeigt die älteste Familie der englischen Apokalypsen, die so genannte Morgan-Gruppe.
- 25 Los Angeles, J. Paul Getty-Museum, Ms. Ludwig III.1 (83.MC.72); Pergament, 41 Blätter (32,0 x 22,4 cm), 5 Blätter am Schluss verloren; 82 Illustrationen (10,9 x 16,3 cm); anonym lateinischer Prolog, lateinischer Apokalypsetext und Berengaudus-Kommentar; vgl. Lewis (Anm. 23), S. 342, Nr. 7 mit Literatur.

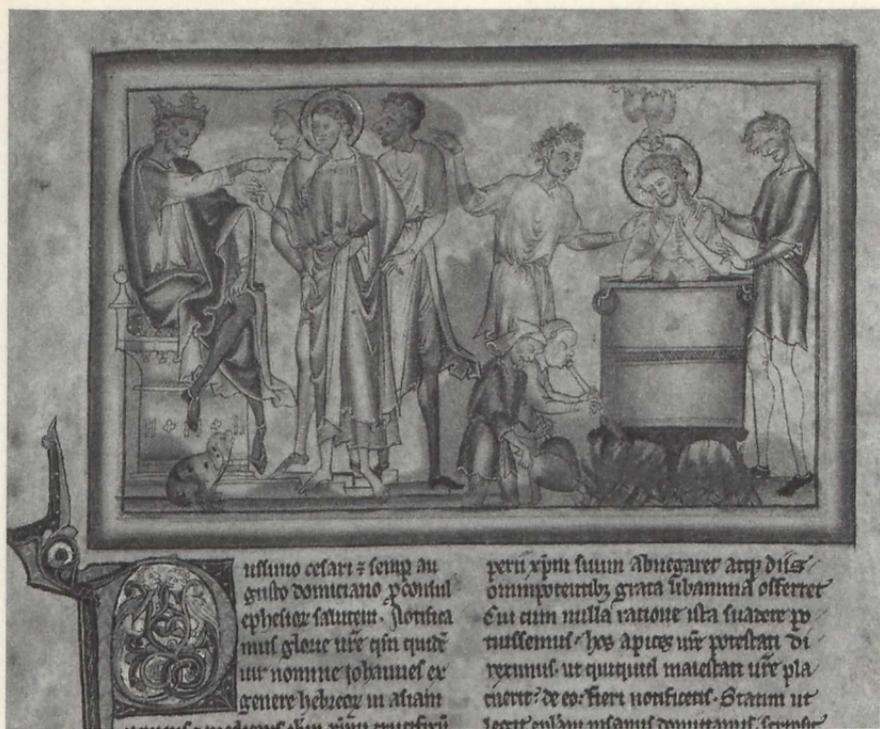


Abb. 4 Johannes vor Domitian, Ölmarter des Johannes, *Getty-Apokalypse*, um 1255/60, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III.1 (83.MC.72), fol. 1r (Foto: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

In mehrfacher Hinsicht liegt der Fall dabei grundlegend anders als bei den eben diskutierten Beatus-Handschriften. Da ist zum einen die Position des Traums innerhalb der Visionssequenz: Nunmehr eröffnet er den Einstieg in die Apokalypse und übernimmt so die Funktion eines Rahmentraums, welcher das gesamte übrige Geschehen als geistige Schau markiert.²⁶ Die Einrichtung einer eigenen Rahmenhandlung verankert die visionäre Kommunikation an einem konkreten geographischen Ort zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Diese raum-zeitliche Konstellation wird in mehreren der englischen Handschriften durch einen Vorspann von Sze-

26 Einige Jahrzehnte vor den ersten illustrierten Handschriften des *Roman de la Rose* entstanden, gehören die englischen Apokalypse-Zyklen zu den frühesten Beispielen eines Rahmentraums in der Bilderzählung, vgl. Suzanne Lewis: Images of opening, penetration and closure in the *Roman de la Rose*. In: *Word & Image* 8 (1992), S. 215–242, hier S. 215; Bogen (Anm. 6), S. 315–322.



Abb. 5 Johannes wird nach Patmos gebracht, *Getty-Apokalypse*, um 1255/60, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III.1 (83.MC.72), fol. 1v (Foto: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

nen aus dem Leben des Johannes narrativ motiviert.²⁷ So zeigt die erste Miniatur der *Getty-Apokalypse* die Verurteilung des Johannes durch Domitian und seine Marter im Ölkessel, eine für den Heiligentypus des Märtyrers charakteristische Konstellation der ‚Prüfung‘ (Abb. 4). Die wundersame Errettung des Heiligen macht die im zweiten Bild geschilderte Abschiebung des Apostels auf eine einsame Insel notwendig (Abb. 5). Wie eine große Luftblase in den Meereswogen schwebend, wird dieser Ort zuallererst als absoluter Leerraum bar jeglichen Mobiliars geschildert.

Die Einfügung der Vorgeschichte des Inseltraums verfolgt eine doppelte Zielsetzung: Zum einen geht es um einen höheren Anteil des Visionärs am Zustandekommen der Visionen. Johannes muss die höchste Prüfung des Christentums, das Martyrium, auf sich nehmen, um an jenen Ort zu gelangen, wo er die göttlichen Bilder empfangen kann. Man hat daher mit gewissem Recht davon gesprochen, die Apokalypse sei in den englischen Zyklen zum Teil einer Johannes-Vita geworden.²⁸ Dabei soll-

27 Von den 25 heute bekannten Handschriften des 13. Jahrhunderts sind oder waren nachweislich 11 mit Szenen aus der Vita des Johannes versehen, vgl. die Zusammenstellung in: Ruth Mettler/Nigel Morgan/Michelle Brown: *Die Lambeth-Apokalypse*. Faksimile-Ausgabe von Ms 209 der Lambeth Palace Library London. Stuttgart 1990, S. 337 f.

28 So die gesamte neuere Forschung im Anschluss an Freyhan (Anm. 23), S. 225. Diese Tendenz wird in der Mehrzahl der oben in Anm. 27 genannten Handschriften dadurch ver-



Abb. 6 Traum des Johannes auf Patmos, *Getty-Apokalypse*, um 1255/60, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III.1 (83.MC.72), fol. 2v (Foto: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

te allerdings nicht übersehen werden, dass die vorgeschalteten Johannesszenen sich stets auf die unmittelbare Vorgeschichte des Inselexils beschränken und die heilsgeschichtlich ungleich bedeutsamere Jüngerkarriere an der Seite Christi aussparen.²⁹

Die Reise vom Festland auf die Insel ist zugleich so ausgestaltet, dass sie metaphorisch lesbar wird als Reise von der äußeren in eine innere, imaginäre Welt. Der von den Römern betriebene Ausschluss aus der menschlichen Kultursphäre versetzt

stärkt, dass im Anschluss an die letzte Vision der Apokalypse die Rückkehr des Johannes nach Ephesus und sein Wirken bis zum Tod geschildert wird.

²⁹ Es spricht wenig dafür, die Einfügung der Vitaszenen als Versuch zu deuten, die – auch im Mittelalter nicht unumstrittene – Gleichsetzung des Autors der Apokalypse mit dem Apostel Johannes zu bekräftigen, wie Lewis (Anm. 23), S. 28 f., dies vorschlägt. Hingewiesen sei auf eine schöne Parallele zur Auswahl der Vita-Szenen auf einem englischen Johannes-Frontispiz des 12. Jahrhunderts: sog. *Avesnes-Blätter*, 1146, Avesnes-sur-Helpe, Musée de la Société archéologique, vgl. *English Romanesque Art 1066–1200*. Hrsg. von George Zarnecki/Janet Holt/Tristram Holland. Ausstellungskatalog Hayward Gallery London. London 1984, S. 116, Nr. 54.

Johannes in einen Zustand gesteigerter Empfänglichkeit für die innere Schau göttlicher Bilder. In dieser Hinsicht ist der Umschlag von der ersten zur zweiten Inselszene von höchstem Interesse (Abb. 5–6). Mit dem Eintauchen in den Traum erfährt die Ödnis der Insel eine unerwartete Belebung durch aufsprießende Pflanzen und umherkreichende Tiere. Zusammen mit den unbestimmten Gestaltqualitäten der Wellenlinien, welche den Inselrand säumen, wird hier darauf hingearbeitet, den Binnenort Insel als Projektionsfläche oder ‚Nährboden‘ für jene Bilder zu charakterisieren, die Johannes auf den kommenden Seiten schauen wird. Zugleich ist unübersehbar, wie in der Traumszene eine Zentralisierung stattfindet. Das randständige und periphere Eiland wird in die Mitte einer der großen ‚totalisierenden‘ Figuren des Christentums, der Quincunx, gerückt. Für aufmerksame Betrachter wird schon hier etwas von dem sichtbar, was vor allem in den Bildern zur großen Himmelsvision zum Vorschein kommt: die göttliche Besitznahme der menschlichen Projektionsfläche.³⁰

Zu seiner vollen Komplexität entfaltet sich der Diskurs der Orte des Sehens auf den folgenden Seiten der *Getty-Apokalypse*. Immer wieder stößt man hier auf ein Bildformular, welches den Seher außerhalb der Visionsbilder auf dem Seitenrand lokalisiert, so etwa zu Beginn der großen Himmelsvision in *Apokalypse IV* (Abb. 7). Während sich innerhalb des Bildfeldes Älteste und Engel ehrerbietig vor Christus verneigen, beobachtet Johannes diesen Vorgang von außerhalb, durch eine kleine Öffnung im Rahmen schauend. Beides, Außenposition und „Schauöffnung“³¹, ist in der *Getty-Apokalypse* zwar nicht der Regelfall, aber eine häufig genutzte Option der Visionsdarstellung.³²

Das ungewöhnliche Arrangement des von außen auf die Visionsbilder blickenden Sehers ist in der Forschung bisher grundlegend missverstanden worden, weil man übersehen hat, dass die Außenposition auf dem Seitenrand im Rahmentraum auf Patmos verankert ist. Es geht daher an der Konzeption des Zyklus als Bildfolge vorbei, wenn man die Außenposition als irdische Zone deutet, die irgendwo zwischen den himmlischen Visionsbildern und dem Leser-Betrachter zu denken sei.³³ In der Aus-

30 Zur Quincunx vgl. Kemp (Anm. 14), S. 43–46; Anna C. Esmeijer: *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the method and application of Visual Exegesis*. Assen, Amsterdam 1973.

31 Zur Schauöffnung vgl. Anna Rohlf's-von Wittich: *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18 (1955), S. 109–135; Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996, S. 29–31; Steffen Bogen: *Die Schauöffnung als semiotische Schwelle. Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi*. In: *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*. Hrsg. von Christiane Kruse/Felix Thürlemann. Tübingen 1999, S. 53–72.

32 Nur ein Teil der englischen Handschriften macht von diesen Elementen Gebrauch, um das Verhältnis zwischen Visionär und Visionsbild zu charakterisieren, vgl. Freyhan (Anm. 23), S. 232 f.

33 Vgl. Lewis (Anm. 23), S. 20: „Standing outside the frame [...] he shares a place in the corporeal world of the reader, clearly distinguishable from the spiritual, timeless realm represented within.“ Vgl. auch Freyhan (Anm. 23), S. 234; Hans Holländer: *Bild, Vision und Rahmen*. In: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Sympos-*



Abb. 7. Die Vierundzwanzig Ältesten vor Gott, *Getty-Apokalypse*, um 1255/60, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III.1 (83.MC.72), fol. 4r (Foto: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

gliederung des Sehers auf den Seitenrand ist insgesamt eine Maßnahme zu sehen, welche die relative Unabhängigkeit des Visionärs von den göttlichen Bildern betont. Die Einrichtung einer eigenen ‚Schauöffnung‘ im Rahmen der Bilder sichert diese Grenzziehung in einem festen Dispositiv ab, welches des menschlichen Blicks zur Kontaktaufnahme mit dem göttlichen Bild bedarf. Johannes ist in den englischen Handschriften nicht mehr der in das göttliche Auge eingeschlossene Visionär, vielmehr eröffnen sich ihm Freiräume der Interpretation, die an den unterschiedlichen gestischen Reaktionen auf das Geschehen innerhalb der Bildfelder ablesbar werden (Abb. 8).³⁴

sium des Mediävistenverbandes in Tübingen 1984. Hrsg. von Joerg O. Fichte/Karl Heinz Göller/Bernhard Schimmelpfennig. Berlin, New York 1986, S. 71–94, hier S. 79; Klein (Anm. 17), S. 264–268.

34 Wenige Jahrzehnte vor den englischen Apokalypse-Zyklen wird die Außenposition des Sehers bereits in einzelnen Handschriften der französischen *Bible moralisée* erprobt, die am Ende einen umfangreichen Zyklus zur Apokalypse aufweisen; vgl. insbesondere das Manuskript Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1176, fol. 223–246v. Hierzu zuletzt Silke Tammen: Schluss und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse. Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der *Bible moralisée* (Codex 1179 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien). In: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter. Hrsg. von Jan A. Aertsen/Martin Pickavé. Berlin, New York 2002, S. 321–347.

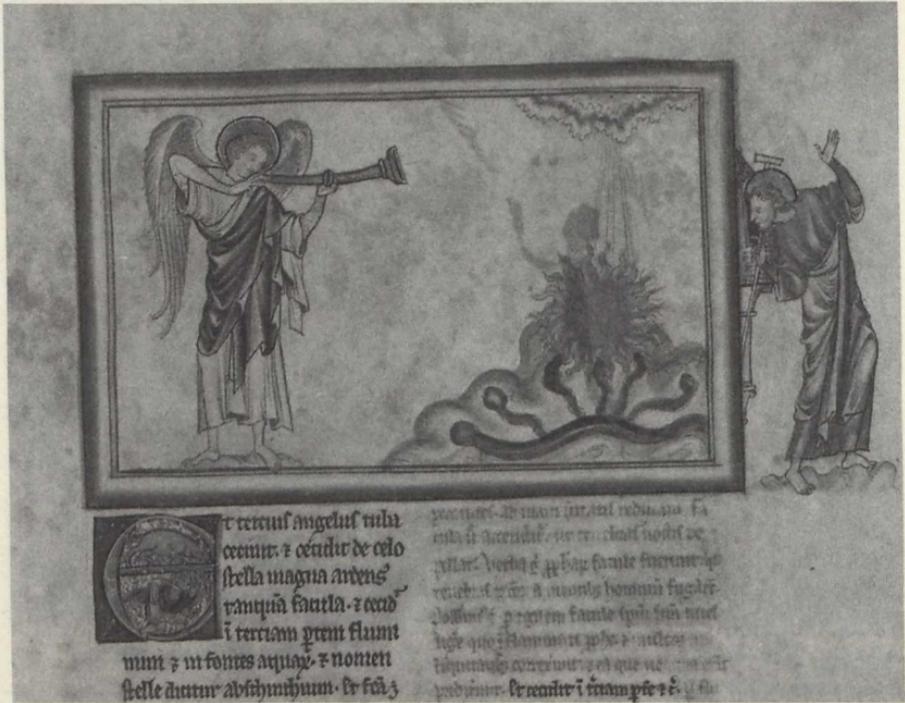


Abb. 8 Dritte Posaune, Getty-Apokalypse, um 1255/60, Los Angeles, J. Paul Getty-Museum, Ms. Ludwig III.1 (83.MC.72), fol. 12r (Foto: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

Der Blick des Visionärs durch die Schauöffnung tritt in einigen englischen Handschriften in aufschlussreiche Analogie zur Aktivität verschiedener ‚Spione‘ und ‚Voyeure‘, welche die Taufe der von Johannes bekehrten Drusiana belauschen (Abb. 9).³⁵ Der Blick durch die verschlossene Kirchentür hat die Denunziation des Apostels beim römischen Prokonsul zur Folge und ist somit der eigentliche Auslöser für die Ölmarter und das Inselexil des Johannes. Auch bei der Taufszene gilt die Sehtätigkeit einem heiligen Geschehen, zu dem sich die Betrachter ihren Zugang erst erarbeiten müssen. Ersichtlich jedoch ist das Resultat in diesem Fall ein unverständiger, rein äußerlicher Blick, der zur inneren Schau des Johannes im schärfsten Kontrast steht. Diese Differenz lässt sich auch an den Darstellungen selbst ablesen: Die Öffnung, durch die der Blickvektor von Außen nach Innen tritt, ist einmal Teil der irdischen Binnenwelt und im anderen Fall Teil der Bildgrenze. Neben dem Ausgangspunkt des Inseltraums ist es diese semiotische Brechung, welche den Blick des Johannes als visionäre Aktivität qualifiziert.

35 Zu dieser Analogie bereits Freyhan (Anm. 23), S. 232; Klein (Anm. 17), S. 264–266.

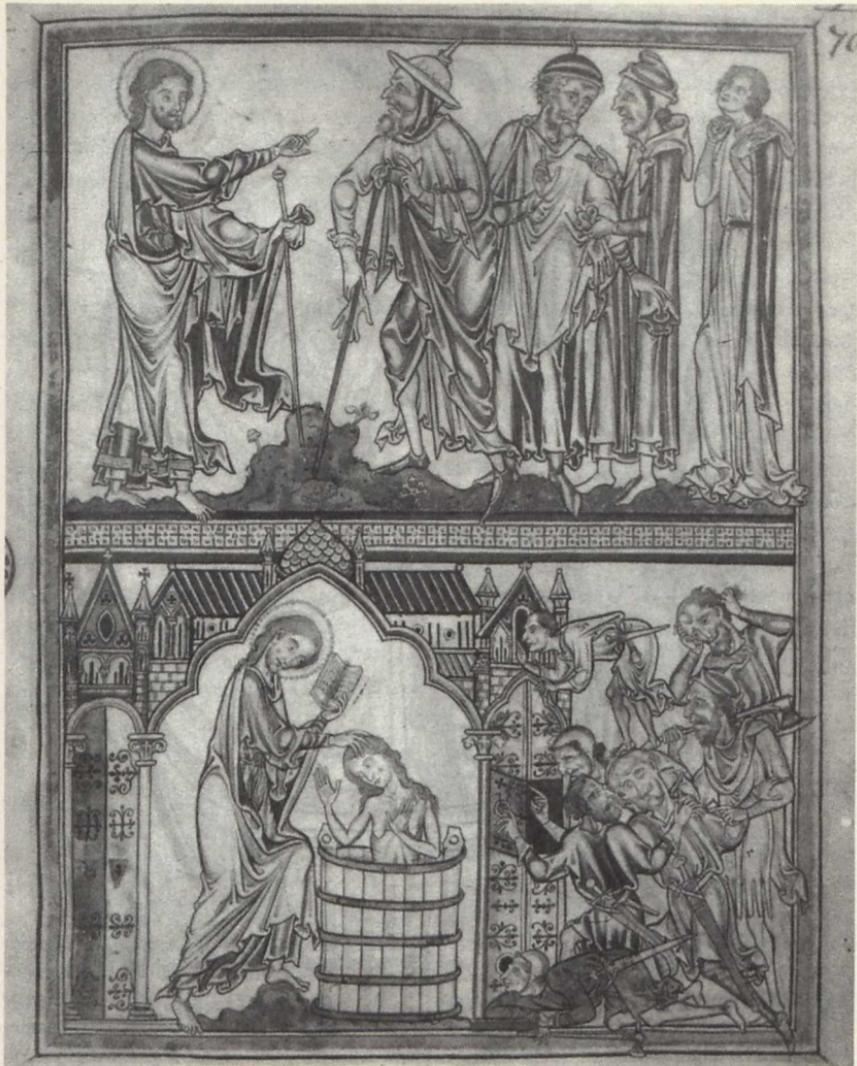


Abb. 9 Predigt des Johannes, Taufe der Drusiana, *Paris fr. 403*, um 1250, Paris, Bibliotheque Nationale, Ms. fr. 403, fol. 1v (Foto: Autor)

Das Außen des Seitenrands möchte ich insgesamt als Repräsentation eines Innen der visionären Schau gewertet wissen, das hier erstmals einen eigenen, deutlich separierten Ort angewiesen bekommt. Die Verknüpfung von Einschluss auf der Insel und Ausgrenzung auf dem Seitenrand lässt erlauben, wie heikel die Balance zwischen den unterschiedlichen Positionen der Rahmenhandlung zu konstruieren war.

III. Gehäuse. Selbstkontrolle, Überwachung und Introspektion

Einer der leitenden Topoi zur Beschreibung des inneren Menschen in der geistlichen wie der weltlichen Literatur des Mittelalters ist die architektonische Metaphorik gebauter Innenräume.³⁶ Erstaunlicherweise haben entsprechende Modelle trotz ihres hohen Visualisierungspotentials in den Visionsdarstellungen der Bildkunst lange Zeit nur eine geringe Rolle gespielt. Darstellungen von Traumvisionen, die den Träumer in seinem Schlafgemach zeigen, thematisieren kaum einmal die Grenze zum Außen, welche den Innenraum erst als einen solchen konstituiert.³⁷ Zu den wenigen Ausnahmen gehören Bilder zum Traum der Heiligen Drei Könige. In mehrszenigen Kompositionen ist das Gemach der Träumenden durch eine Tür mit der Außenwelt verbunden, in der sich die Könige auf die Reise begeben. Innenraum und Außenraum stehen für die Relation von Auftrag und Ausführung, welche das tatsächliche Eingreifen Gottes in die Heilsgeschichte sichtbar macht.³⁸ Im Unterschied zu dieser Konstellation geht es im Folgenden um einen Gebrauch der Innenräume als Gefäße der Speicherung und Verarbeitung visionärer Bilder, wie er für das späte Mittelalter charakteristisch ist.

Frühe Beispiele für einen systematischen Gebrauch von architektonisch definierten Binnenräumen sind die großen Visionszyklen, welche in der zweiten Hälfte des 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu den Schriften Hildegards von Bingen angefertigt wurden. Werfen wir zunächst einen Blick auf den ältesten der illustrierten Kodizes, die auf dem Rupertsberg entstandene Handschrift des *Liber Scivias* (Abb. 10).³⁹ Der Bildeingang des Manuskripts gibt sich zunächst als Autorenporträt

36 Vgl. Gerhard Bauer: *Clastrum Animae*. Untersuchungen zur Geschichte der Metapher vom Herzen als Kloster, Bd. 1 (Entstehungsgeschichte). München 1973, sowie die Beiträge von Mireille Schnyder und Haiko Wandhoff in diesem Band.

37 Vgl. Kemp (Anm. 31), S. 16–26.

38 Vgl. Bogen (Anm. 6), S. 87 f.

39 Ehemals Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Ms. 1 (seit 1945 verschollen), Pergament, 235 Blätter, 32,1 x 23,1 cm, 35 Miniaturen. Die gesamte Handschrift ist dokumentiert in Fotokopien von 1927 und einem 1927–33 gefertigten Pergamentfaksimile (beide Eibingen, Bibliothek der Abtei St. Hildegard). Die Mehrheit der Forschung vermutet eine Herstellung noch zu Lebzeiten Hildegards auf dem Rupertsberg. Vgl. Hildegard von Bingen: *Scivias*. Hrsg. von Adelgundis Fuhrkötter/Angela Carlevaris. Turnhout 1978, S. XXXII–XXXV; Keiko Suzuki: Bildgewordene Visionen oder Visionserzählungen. Vergleichende Studie über die Visionsdarstellungen in der Rupertsberger *Scivias*-Handschrift und im Luccheser *Liber divinorum operum*-Codex der Hildegard von Bingen. Bern, Berlin, Frankfurt a.M. 1997, S. 24–25; Albert Derolez: The Manuscript Transmission of Hildegard of Bingen's Writings. The State of the Problem. In: Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art. Hrsg. von Charles Burnett/Peter Dronke. London 1998, S. 17–28, hier S. 24. Eine direkte Zuschreibung des Bildentwurfs an Hildegard versucht Madeline H. Caviness: Hildegard as Designer of the Illustrations of Her Works. In: Burnett/Dronke (s. o.), S. 29–42. Eine abweichende Position (Datierung nach dem Tod Hildegards)



Abb. 10 Inspiration Hildegards (nach dem verlorenen *Wiesbaden-Kodex* von 1270/80), 1927-33, Eibingen, Abtei St. Hildegard, fol. 1r (Foto: Autor)

in der Tradition von Evangelisten- und Kirchenväterdarstellungen zu erkennen.⁴⁰ Tatsächlich ist das Hauptthema der Darstellung der Schreibvorgang, nichts außer den

bezieht Lieselotte Saurma-Jeltsch: *Die Miniaturen im Liber Scivias* der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Visionen und die Ordnung der Bilder. Wiesbaden 1998, S. 7–11.

40 Hierzu vgl. insbesondere Saurma-Jeltsch (Anm. 39), S. 15–17, 25–32; Christel Meier: *Ecce Autor*. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter. In: *Frühmittelalterliche Studien* 34 (2000), S. 338–392, hier S. 366, mit Hinweis auf Autorenporträts Gregors d. Gr.

Feuerzungen um das Haupt Hildegards deutet hin auf eine visionäre Schau. Doch gerade die autoritative Aufladung der Eingangsminiatur hat auch visionstheoretische Implikationen, die man mit Jean-Claude Schmitt auf die Formel der „Zurückweisung des Traumes“ bringen könnte.⁴¹ In ihrer *Protestificatio* gibt Hildegard folgende vielzitierte Aussage zum Modus ihrer visionären Schau ab:

Die Visionen, die ich sah, empfieng ich nicht im Traum, nicht im Schlaf und nicht in Geistesverwirrung, weder mit den Augen des Körpers noch mit den Ohren des äußeren Menschen, auch nicht an verborgenen Orten, sondern ich erhielt sie in wachem Zustand, bei klarem Verstand, mit den Augen und Ohren des inneren Menschen, an zugänglichen Orten, wie Gott es wollte.⁴²

Ähnlich wie Hildegard dies selbst tut, optieren die Miniaturen für eine Visionärin im Wachzustand, die ihrer selbst vollständig mächtig und der Kontrolle von außen zugänglich ist. Von dieser Überlegung ausgehend erscheint es mir wichtig, dem aufwendigen architektonischen Rahmenapparat genauere Beachtung zu schenken, denn er erlaubt es, die Lektüre des Bildes als Visionsdarstellung noch weiter zuzuspitzen. Wie zuletzt von Saurma-Jeltsch dargelegt wurde, evoziert die von Türmen flankierte Bogenstellung in Verbindung mit den Feuerzungen die Bildtradition des Pfingstwunders. Über die architektonische Rahmung wird Hildegard so in eine institutionelle Sphäre des „Kirchlichen“ eingebunden.⁴³ Doch sorgt die steinerne Umbauung auf der anderen Seite auch dafür, die Mitte, in welcher Hildegard platziert ist, als einen zurückgezogenen, einen abgeschiedenen Ort zu definieren, zu dem der Sekretär und „Schwellenhüter“⁴⁴

-
- 41 Vgl. Jean-Claude Schmitt: Hildegard von Bingen oder die Zurückweisung des Traums. In: Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld. Hrsg. von Alfred Haverkamp. Mainz 2000, S. 351–373. Zum Visionskonzept Hildegards vgl. auch Barbara Newman: Hildegard of Bingen. Visions and Validation. In: Church History 54 (1985), S. 163–175; Christel Meier: Scientia Divinorum Operum. Zu Hildegard von Bingens visionär-künstlerischer Rezeption Eriugenas. In: Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit. Hrsg. von Werner Beierwaltes. Heidelberg 1987, S. 89–141; Gilian T. W. Ahlgren: Visions and Rhetorical Strategy in the Letters of Hildegard of Bingen. In: Dear Sister. Medieval Women and the Epistolary Genre. Hrsg. von Karen Cherewatuk/Ulrike Wiethaus. Philadelphia 1993, S. 46–63; Bernard McGinn: Hildegard of Bingen as Visionary and Exegete. In: Haverkamp (s. o.), Mainz 2000, S. 321–350.
- 42 Hildegard von Bingen: *Scivias*. Übers. von Walburga Storch. Augsburg 1991, S. 5 f. (*Visiones uero quas vidi, non eas in somnis, nec dormiens, nec in phrenesi, nec corporeis oculis aut auribus exterioris hominis, nec in abditis locis percepi, sed eas uigilans et circumspecta in pura mente, oculis et auribus interioris hominis, in apertis locis, secundum uoluntatem Dei accepi*. Fuhrkötter/Carlevaris [Anm. 39], S. 4). Zur Parallele zwischen *Protestificatio* und Eingangsminiatur vgl. Saurma-Jeltsch (Anm. 39), S. 26.
- 43 Zur Pfingstikonographie als Modell für die Eingangsminiatur vgl. Caviness (Anm. 39), S. 39; Saurma-Jeltsch (Anm. 39), S. 31.
- 44 Hildegard Elisabeth Keller: Absonderungen. Mystische Texte als literarische Inszenierung von Geheimnis. In: Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neuerschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen. Hrsg. von Walter Haug/Wolfram Schneider-Lastin. Tübingen 2000, S. 195–221, hier S. 205.

Volmar nur durch eine kleine Fensteröffnung Zugang hat.⁴⁵ Der hohe Aufwand an Grenzziehung, den die Miniaturen betreiben, ist ein wichtiger Anhaltspunkt dafür, dass das Innen der Bogenstellung auch als Repräsentation eines inneren Raums der Vision gelesen werden will. Mit zu dieser Lesart passt auch der Gegensatz der beiden Aufzeichnungsmedien, in die Hildegard und Volmar den Visionstext eintragen.⁴⁶ Die für ein Autorenbild eher ungewöhnlichen Wachstafeln knüpfen an die gängige Vorstellung der Memoria als *tabula cerea* sowie den spezifisch christlichen Topos der *tabulae cordis* (2. Kor 3,3) an.⁴⁷ Im Sinne der *Protestificatio* ist Hildegard hier sowohl wacher *homo exterior* wie schauender *homo interior*.

Für die Bewertung dieser Ambivalenz von Außen und Innen ist ein Blick auf die folgenden Bildseiten der Handschriften unerlässlich. Die Figur der Visionärin bleibt auf diesen konsequent ausgeblendet. Das abrupte Verschwinden der Visionärin wird jedoch aufgefangen in der zweiten Miniatur (Abb. 11). Thema ist die erste Vision des *Scivias*, die Erscheinung des ‚Thronenden‘ auf einem Berg vor den Personifikationen der Gottesfurcht und der Armut im Geiste:

Ich sah etwas wie einen großen eisenfarbigen Berg. Darauf thronte eine Gestalt von solchem Glanz, dass ihre Herrlichkeit meine Augen blendete. [...] Und vor ihr, am Fuße des Berges, stand eine Erscheinung über und über mit Augen bedeckt. Ich konnte vor lauter Augen keine menschliche Gestalt erkennen. Und davor sah ich eine andere kindliche Gestalt in farblosem Gewand, doch mit weißen Schuhen. Auf ihr Haupt fiel ein solcher heller

- 45 Wie schon Katrin Graf: *Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter. 9. bis Anfang 13. Jahrhundert*, Basel 2002, S. 95, bemerkt, steht diese Bildlösung im Widerspruch zur Rede von den *apertis locis* der *Protestificatio*. Der ‚Fensterblick‘ Volmars dürfte eine Variation der Belauschungsszene auf Darstellungen Gregors d. Gr. sein, mit einigen signifikanten Abweichungen, vgl. zu diesem Bildtyp Johann Konrad Eberlein: *Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei*. Frankfurt a. M. 1995, S. 25–52.
- 46 Die unterschiedlichen Aufzeichnungsmedien sind bisher entweder als ‚realistische‘ Aussage über den tatsächlichen Hergang des Schreibprozesses (vgl. Derolez [Anm. 39], S. 17–18; Fuhrkötter/Carlevaris [Anm. 39], S. XX) oder als Ausdruck einer hierarchischen Abstufung zwischen Inspiration und Niederschrift (vgl. Horst Wenzel: *Autorenbilder. Zur Fixierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen*. In: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*. Hrsg. von Elizabeth Andersen/Jens Hausstein/Anne Simon u. a. Tübingen 1998, S. 1–28, hier S. 8 f.) gelesen worden.
- 47 Zu Autorenbildern mit Wachstafeln vgl. jetzt ausführlich Graf (Anm. 45), S. 142–177 gestützt auf den älteren Befund von Richard H. Rouse/Mary A. Rouse: *Wax Tablets*. In: *Language and Communication* 9 (1989), S. 175–191, hier: S. 179–180. Graf's Übersicht hält allerdings einer kritischen Überprüfung nur in Teilen stand. Viele der aufgeführten Beispiele sind keine Autorenporträts im engeren Sinn des Wortes. Für sakrale Autorenporträts kann Graf für die Zeit vor Hildegard nur einige Einzelfälle nachweisen. Gerade die für Hildegard besonders vorbildlichen Darstellungen Gregors d. Gr. zeigen meist eine umgekehrte Verteilung von Kodex und Wachstafel. Zur Wachsmetaphorik vgl. Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, New York 1990, S. 16–32; Michael Camille: *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*. In: Nelson (Anm. 1), S. 197–223, hier S. 209 f.

altam yfunditatem expositionis libror
 ut p̄dixi sentent. iuribusq; receptis. de
 egritudine me erigent. uix opus istud
 decem annis consummant ad finem
 p̄dixi. In diebus autem hēryrici
 oꝛoguntini archiepi. ⁊ Conradi roma,
 nouum regis ⁊ Gionul abbatis in
 monte beati d̄ysipodi pontificis.
 sub papa Ergemo he uisiones ⁊ uerba
 facta sunt. Et dixi ⁊ scripsi hec n̄ secundu
 adiuuentionē cordis mei aut uultus ho
 minis. sed ut ea in celestib⁹ uidi. audiui
 ⁊ p̄cepi. ⁊ secreta misteria d̄i. Et iterum
 audiui uocem de celo michi dicentem.
 Clama ⁊ scribe sic.

Incipiunt capitula libri sciencie
 simplicis hominis.

Capitula p̄ncipalis uisionis p̄ncipalis parus.

i. De fortitudine ⁊ stabilitate eternitatis
 regni dei.

ii. De timore domini.

iii. De his qui paupes sp̄s sunt.

iiii. Quod uirtutes a d̄o uenientes. tuentes d̄m
 ⁊ paupes sp̄s custodiunt.

v. Quod agnitioni d̄i abscondi n̄ possunt
 studia actuum hominum.

vi. Salomon de eadem re.



Abb. 11 Vision des Thronenden auf dem Berg (nach dem verlorenen Wiesbaden-Kodex von 1270/80), 1927-33, Eibingen, Abtei St. Hildegard, fol. 2r (Foto: Autor)

Glanz von dem, der auf dem Berge saß, dass ich ihr Antlitz nicht anzuschauen vermochte. [...] Im Berg selbst konnte ich viele kleine Fenster sehen, in denen teils bleiche, teils weiße menschliche Häupter erschienen.⁴⁸

48 Storch (Anm. 42), S. 8. (*Vidi quasi montem magnum ferreum colorem habentem, et super ipsum quendam tantae claritatis sedentem, ut claritas ipsius uisum meum reuerberaret [...]. Et ante ipsum ad radicem eiusdem montis quaedam imago undique plena*

Der Diskurs über das göttliche und das menschliche Sehen, den der *Scivias* entwickelt, wird von den Malern aufgegriffen und mit bildlichen Mitteln zugespitzt. Das interessanteste Element in dieser Hinsicht ist der goldene Lichtstrom, der von der Gestalt auf dem Berg in leichtem S-Schwung eine Brücke zur Figur der Armut im Geiste schlägt und deren Haupt quasi in sich aufsaugt. Dieses Verbindungsmotiv erinnert so sehr an die Beschreibungen, die Hildegard selbst von ihrer Visionserfahrung gibt, dass es geradezu zwingend ist, das gesamte Bild als zweite Darstellung der visionären Berufung zu deuten, die zur ersten Miniatur in einem komplementären Verhältnis steht.⁴⁹

Einer differenzierteren Betrachtung kann nicht verborgen bleiben, dass die ‚Erleuchtete‘ nicht Hildegard ist, sondern eine ‚Anderer‘, die Hildegards Visionärsrolle nur in Stellvertreterfunktion ausübt. Am Übergang von der Übermittlerin der Vision, wie sie im ersten Bild dargestellt wird und der Empfängerin der Vision im zweiten Bild erfolgt ein Schnitt, der einen Verlust der eigenen Identität bedeutet, das Gesicht der ‚Anderen‘ wird durch den von oben kommenden Goldfluss ausgelöscht, um mit der Figur Christi zu verschmelzen.

Ist die Abgrenzung eines Innen im *Wiesbaden-Kodex* nur Durchgangsstation in das Jenseits der Gottesschau, wird der Stellenwert der architektonisch definierten Innenräume im 1220/30 datierten *Lucca-Kodex* des *Liber divinorum operum* erheblich gestärkt.⁵⁰ Die Eingangsminiatur kombiniert das Autorenbild mit der ersten Visionsszene des Werks, der Erscheinung der göttlichen Caritas (Abb. 12). Der Aufenthalt Hildegards und das Visionsbild sind als getrennte Bildbereiche mit eigenen Rahmenleisten ausgestaltet. Das untere, wesentlich kleinere Bildfeld bedient sich der gleichen Elemente wie die entsprechende Darstellung des *Scivias* – Grenzziehung mittels Bogenstellungen und partielle Grenzöffnung mittels eines Fensters – die aber nunmehr anders kombiniert werden: Ein schlichtes zweizelliges Gebäude schiebt einen massiven Blickschutz zwischen die Autorin und ihren Sekretär. Das Fenstermotiv mit der Möglichkeit zum Durchblick wird jetzt eingesetzt, um die Verbindung zwischen Hil-

oculis stabat, cuius nullam humanam formam prae ipsis oculis discernere ualebam, et ante istam imago alia puerilis aetatis, pallida tunica sed albis calceamentis induta, super cuius caput tanta claritas de eodem super montem ipsum sedente descendit ut faciem eius intueri non possem. [...] In ipso autem montem plurimae fenestellae uidebantur, in quibus uelut capita hominum quaedam pallida et quaedam alba apparuerunt. Fuhrkötter/Carlevaris [Anm. 39], S. 7).

49 Dieser Zusammenhang bereits hergestellt bei Caviness (Anm. 39), S. 40; Saurma-Jeltsch (Anm. 39), S. 17 und 41.

50 Lucca, Biblioteca Statale, Codex 1942, Pergament, 164 Blätter (39,0 x 26,0 cm). Zum Kodex vgl. Hildegard von Bingen: *Liber Divinorum Operum*. Hrsg. von Albert Derolez/Peter Dronke, Turnhout 1996, CIII-CVII. Zu den Miniaturen vgl. Karl Clausberg: *Kosmische Visionen. Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute*. Köln 1980; Meier (Anm. 41); Suzuki (Anm. 39).



Abb. 12
Caritas, Liber
Divinorum Operum,
um 1220/30, Lucca,
Biblioteca Statale,
Ms. 1942, fol. 1v
(Foto: Autor)

degard und dem Visionsbild zu stiften. Aus der Öffnung des Fensters quillt ein roter Lichtfluss, der bis an das Gesicht Hildegards reicht.

Dem Luccheser Bild liegt ein neues Nachdenken über die Medialität der visionären Schau zugrunde. Besonders aussagekräftig in dieser Hinsicht ist die Art und Weise, wie der Kontakt Hildegards zum Visionsbild hergestellt wird. Geht der Lichtstrom im *Scivias* vom Körper des ‚Thronenden‘ aus, entspringt er im *Liber divinorum operum* einer Öffnung im Rahmen, welcher die Figur der Caritas umgibt. Die zugrunde liegende Vorstellung ist nicht mehr die einer Verbindung von Körper zu Körper, sondern die einer Verbindung von Körper und gerahmtem Bild, welches für die innere Schau der Visionärin geöffnet werden muss.⁵¹

Der aus dem geöffneten Fenster herabquellende Strahlenfluss hat für die folgenden Bilder des Zyklus nicht die Konsequenz, Hildegard und ihr ‚Gehäuse‘ in sich aufzusaugen: Bildseite um Bildseite kehrt die Visionärin zurück – teilweise innerhalb des Hauptbildes, teilweise als Appendix daran angeschlossen wie in der ersten Miniatur (Abb. 13–14).⁵² Das Erscheinungsbild der Visionärin ist dabei immer gleich – an einem Schreibpult sitzend, zeichnet sie das Geschaute in ihren Wachstafeln auf. Bogenelemente charakterisieren den Ort ihres Schauens als Innenraum, von dem sich das Visionsbild als ein ‚Außen‘ abgrenzt. Die Kombination aus Interieurszene und Wachstafel lässt erneut daran denken, dass hier mehr und anderes gemeint ist als der äußere Aufenthalt der Visionärin während der Schau. Entscheidend aber scheint mir, dass die Hildegard und ihr gebautes Behältnis auf jeder Miniatur ihren festen Platz haben und so zu einem unverzichtbaren Bestandteil der Visionsbilder geworden sind.⁵³

Das besondere Visionskonzept der Hildegard-Illustrationen dürfte im Wesentlichen auf den hohen Legitimationsdruck zurückzuführen sein, dem Hildegards Textproduktion ausgesetzt war. Die Verortung der Visionärin in einem Gehäuse ist eng verknüpft mit der Entscheidung für einen wachen Rezeptionsmodus der Vision, ein Sachverhalt, der angesichts der Dominanz des Traumparadigmas im 12. und 13. Jahrhun-

51 Nicht von ungefähr erinnert dieses Motiv an die Schauöffnungen der etwas später datierenden Apokalypse-Illustrationen aus dem englischen Bereich und dürfte wie diese auf den in der *Apokalypse* 4, 1 vorgeprägten Topos des *ostium apertum* zurückgehen, dessen sich auch Hildegards Zeitgenossin Elisabeth von Schönau bediente, vgl. Anne L. Clark: Elisabeth of Schönau. A Twelfth-Century Visionary. Philadelphia 1992, S. 74. Die Parallele wird bereits angesprochen bei Klein (Anm. 17), S. 277; Graf (Anm. 45), S. 115–118.

52 Zur Außenposition Hildegards vgl. Danièle Sansy: Iconographie de la Prophétie. L'Image d'Hildegarde de Bingen dans le *Liber divinorum operum*. In: Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age e temps modernes 102 (1990), S. 405–416; Suzuki (Anm. 39), S. 246–251; Graf (Anm. 45), S. 114–122.

53 Die Differenz zwischen *Liber divinorum operum* und *Scivias* wird von Suzuki (Anm. 39), S. 246–256 als Historisierung der Visionen Hildegards gedeutet, Derolez (Anm. 39), S. 25 sieht einen Zusammenhang mit den Bemühungen um eine Kanonisierung Hildegards in den 1220er Jahren.



Abb. 13 Caritas mit dem Kosmosrad, *Liber Divinorum Operum*, um 1220/30, Lucca, Biblioteca Statale, Ms. 1942, fol. 28v (Foto: Autor)



Abb. 14 Die Zeit des Gesetzes, *Liber Divinorum Operum*, um 1220/30, Lucca, Biblioteca Statale, Ms. 1942, fol. 121v (Foto: Autor)

dert gar nicht genug hervorgehoben werden kann. In vielerlei Hinsicht erweist sich das Gehäuse als Ort einer aktiven und kontrollierten Schau, die bei aller Abgrenzung prinzipiell der Überwachung von außen zugänglich ist. Gerade die Luccheser Handschrift lässt aber auch eine neue Verhältnisbestimmung von göttlichem Bildzeichen und menschlicher Rezeptionstätigkeit erkennen, das Innere der Visionärin wird als eigenständiger Resonanzraum der Visionserzählung gebraucht.



Abb. 15 Die Vierundzwanzig Ältesten vor Christus, *Lothringische Apokalypse*, um 1320/30, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Oc. 50, fol. 10r (Foto: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Regine Richter)

Seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert beginnt der Innenraum als Metapher der Innerlichkeit auch in anderen Visionserzählungen Fuß zu fassen.⁵⁴ Besonders ausgefeilte Anwendungen des Gehäusemodells finden wir in einigen Apokalypse-Zyklen des 14. Jahrhunderts, etwa einer kleinformatischen lothringischen Handschrift von ca. 1310/30, die heute in Dresden aufbewahrt wird.⁵⁵ Lediglich pro forma gibt der Inselraum hier noch den Auftakt zu der gesamten Bildfolge ab, denn die Randposition,

54 Vgl. etwa Krüger (Anm. 3), S. 188 f. zu Darstellungen, welche die Stigmatisierung des Franziskus in einem Innenraum zeigen. Im 15. Jahrhundert lassen sich ähnliche Beobachtungen an Bildern der sog. Gregorsmesse machen, vgl. David Ganz: Christus im Doppelblick. Die Vision Papst Gregors und die Imagination der Betrachter. In: *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*. Hrsg. von Thomas Lentjes/Andreas Gormans. Berlin 2006 (im Druck).

55 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Oc. 50; 59 Blätter (245 x 175 mm), 72 Illustrationen; altfranzösische Prosaversion der Apokalypse mit Prolog; vgl. *Lothringische Apokalypse. Das Manuskript OC 50 aus dem Bestand der sächsischen Landesbibliothek Dresden*, 2 Bde. (Faksimile und Kommentar). Leipzig 1982; *Écriture et enluminure en Lorraine au Moyen-Âge*. Ausstellungskatalog Musée historique lorrain Nancy. Nancy 1984, S. 114 f.; Emmerson/Lewis (Anm. 24), S. 379, Nr. 55. Ein anderes Beispiel ist die *Apokalypse von Angers* von 1375–83, Angers, Musée des Tapisseries, vgl. Pierre-Marie Auzas/Catherine de Maupeau/Christian de Mérimod: *Die Apokalypse von Angers. Ein Meisterwerk mittelalterlicher Teppichwirkerei*. München 1985.



Abb. 16 - Der schreibende Johannes, *Lothringische Apokalypse*, um 1320/30, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Oc. 50, fol. 58v (Foto: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Regine Richter)

auf der wir Johannes auf den folgenden Seiten häufig wieder finden, hat sich gegenüber dem 13. Jahrhundert in ihrer Funktion grundlegend gewandelt (Abb. 15). Als wesentliche Neuerung wäre zunächst hervorzuheben, dass der Aufenthalt *in margine* nun für verschiedene neuartige Aktivitäten des Visionärs in Anspruch genommen wird: unter anderem auch für die Niederschrift des Geschauten an einem Pult, wie sie bereits der *Lucca-Kodex* eingeführt hatte. In partiellem Widerspruch zur Fiktion des Rahmentraums wird so eine visionäre Erfahrung im Wachzustand thematisiert. Nachdrücklich unterstrichen wird diese aktive Rolle des Johannes als Autor des Visionsberichts im letzten Bild der Handschrift, welches den Seher allein zeigt, wie er sich zur Feder in seiner Hand umdreht, so als wolle er den Inhalt seines Werkes aus seinem Schreibgerät herauslesen (Abb. 16).⁵⁶

Mit der Aktivität des Johannes wandeln sich auch die Schauplätze, auf denen Johannes dem Visionsgeschehen beiwohnt: In der unscheinbarsten Variante ist dies ein grüner Hügel mit Baumbestand, der wie eine Kulisse konzipiert ist, die sich gegenüber dem Bildfeld beliebig verschieben lässt. Allein schon diese Suggestion von Beweglichkeit deutet eine Verselbständigung des visionären Schauplatzes an, die über-

56 Auf die Betonung der Schreibtätigkeit in Dresden Oc. 50 verweist bereits Suzanne Lewis: *The Apocalypse of Isabella of France*. Paris, Bibl. Nat. Ms Fr. 13096. In: *Art Bulletin* 72 (1990), S. 224–260, hier S. 250 f.



Abb. 17 Der Dritte Reiter, *Lothringische Apokalypse*, um 1320/30, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Oc. 50, fol. 13v (Foto: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Regine Richter)

all da wesentlich radikalere Züge annehmen kann, wo sich der Visionär in Gehäusen und anderen ‚Hüllräumen‘ niederlässt – und dies ist innerhalb der *Dresdener Apokalypse* der Regelfall. Die beiden Haupttypen solcher Interieurs sind der Turm und die Höhle als künstliche bzw. natürliche Form der Behausung des Sehers (Abb. 17–18).

In ihrer Verschiedenartigkeit weisen die einzelnen Gehäuse über das Geschehen auf der Insel Patmos hinaus. Die hohe Variationsbreite der Lösungen scheint vielmehr dazu bestimmt, ein visionstheoretisches Paradigma von unterschiedlichen Seiten her einzukreisen. Ein schönes Beispiel für dieses Verfahren ist die Doppelseite, welche das Erscheinen des dritten und des vierten Reiters zeigt (Abb. 17–18). Die gleiche Grundsituation des Visionsgeschehens, der Auftritt eines Berittenen, wird zu deutlich differierenden Orten und Aktivitäten des Schauens in Beziehung gesetzt. Rechts hält Johannes sich wachend in einem Turm auf, ein Fenster gibt den Durchblick auf den herannahenden Reiter Tod frei. Links befindet sich der Heilige schlafend in einer Höhle, die Vorgänge im Bildfeld werden so als Traumerscheinung charakterisiert.

Hinter der kontrastreichen Vielfalt szenischer und gegenständlicher Varianten steht ein gemeinsames Grundprinzip des Schauens: Ort der visionären Aktivität ist ein Binnenraum, der durch eine Öffnung mit seiner Umgebung kommuniziert. Die

Schluss

Abgesehen von wenigen Sonderfällen wie den Beatus-Handschriften bedienen sich mittelalterliche Visionsdarstellungen grundsätzlich des Körpers zur Repräsentation des inneren Sehens. Nur die topologischen Schwellen, die der Körper des Visionärs beim Eintritt in die visionäre Schau überschreitet, machen für die Betrachter der Bilder nachvollziehbar, dass hier ein anderes Sehen gemeint ist. Ob Bett, Insel oder Gehäuse, allen diskutierten Beispielen ist gemeinsam, dass es Einschlussdispositive sind, die den anderen Rezeptionsmodus der inneren Schau signalisieren. Die Valenz dieses Innen ist freilich eine je andere: In den Traumbildern wird der Visionär in ein Konglomerat von Elementen der Außenwelt und der inneren Erscheinung eingefügt, eine Konstellation, die auf die übergeordnete Instanz des göttlichen Auges im Blick auf die Heilsgeschichte zurückverweist. In den englischen Apokalypsen ist die Insel Metapher für den von allem Äußeren leer geräumten Imaginationsraum des Johannes. Wenn Gott diesen dann für seine Bilder in Besitz zu nehmen vermag, so bleibt er doch – siehe Außenposition – auf die eigenständige Interpretationsarbeit des Visionärs angewiesen. Das Gehäuse schließlich wird in der Hildegard-Illustration eingeführt als Ort einer selbstkontrollierten und von außen kontrollierbaren Schau, die mit dem Wachzustand der Seherin verknüpft ist. Im 14. Jahrhundert erfährt das Prinzip Gehäuse eine Umdeutung hin zum Fix- oder Kristallisationspunkt des visionären Geschehens.⁵⁸

Zur historischen Bewertung nur so viel: Erkennbar wird eine zunehmende Eigenständigkeit des inneren Auges gegenüber dem göttlichen Blick, die einhergeht mit einer schärferen Abgrenzung von den Orten des äußeren Sehens. Das 13. und 14. Jahrhundert erfindet dazu vergegenständlichte Dispositive (Schauöffnung, Gehäuse), welche abgelöst vom Körper die Wege der Schau vorstrukturieren. In diese Richtung weiterdenkend, dürfte die systematische Untersuchung des sehr umfangreichen und von der Forschung bislang nur sehr partiell gesichteten Materials mittelalterlicher Visionsdarstellungen sowohl für die Geschichte der Subjektivität wie auch für die Geschichte der Bildkonzepte vor der frühen Neuzeit von höchstem Interesse sein.

58 Zu den noch zu vertiefenden kulturgeschichtlichen Anschlussmöglichkeiten solcher Beobachtungen vgl. u. a. Thomas Lentz: *Vita Perfecta* zwischen *Vita Communis* und *Vita Privata*. Eine Skizze zur klösterlichen Einzelzelle. In: *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*. Hrsg. von Gert Melville/Peter von Moos. Köln 1998, S. 125–164; Keller (Anm. 44).