

IRIS WENDERHOLM

Gottes unsichtbarer Pinsel

Bilder von Vision und Traum in der Kunst

1 Ezechiel sieht

Die Hand des HERRN legte sich auf mich und er brachte mich im Geist des HERRN hinaus und versetzte mich mitten in die Ebene. Sie war voll von Gebeinen. (Ez 37,1)

Wie eine Momentaufnahme zeigt das Deckenbild von Johann Martin Schmidt in der Altmanni Krypta von Stift Göttweig ein kaum erklärbares Geschehen (Abb. 1): Gräber öffnen sich und Grabplatten gleiten zur Seite, Skelette richten sich auf, abgetrennte Körperteile wachsen zusammen. Einige Menschen haben bereits wieder intakte Körper, tragen jedoch keine Kleidung. Den augenscheinlichen Übergang zwischen Tod und Leben zeigen Figuren wie die zentrale Liegefigur, deren Körperteile gerade wieder lebendig zu werden scheinen, wie es bei Ezechiel heißt:

So spricht GOTT, der Herr, zu diesen Gebeinen: Siehe, ich selbst bringe Geist in euch, dann werdet ihr lebendig. Ich gebe euch Sehnen, umgebe euch mit Fleisch und überziehe euch mit Haut; ich gebe Geist in euch, sodass ihr lebendig werdet. Dann werdet ihr erkennen, dass ich der HERR bin. Da sprach ich als Prophet, wie mir befohlen war; und noch während ich prophetisch redete, war da ein Geräusch: Und siehe, ein Beben: Die Gebeine rückten zusammen, Bein an Bein. Und als ich hinsah, siehe, da waren Sehnen auf ihnen, Fleisch umgab sie und Haut überzog sie von oben. (Ez 37,5-8)

Alle, Skelette wie Verlebendigte, haben in dem Deckengemälde die Augen gen Himmel, zu der Gottesfigur und dem zentral stehenden Propheten Ezechiel, gewendet. Puttenköpfe mit aufgeblasenen Wangen symbolisieren den Wind, der über die Ebene fährt, und stehen sinnbildlich für die Dramatik des Geschehens. Starke Goldtröne evozieren ein innerbildliches Licht und scheinen das Gemälde zum Leuchten zu bringen. Der hellste und dramatischste Punkt des Bildes, hinterfangen von einem auffällig stark bewegten Gewand, ist die Partie mit dem Antlitz Gottvaters. Dieser wendet sich dialogisch dem knienden, mit einem rot-blauen Gewand bekleideten Ezechiel zu. Der Prophet ist neben Gottvater die wichtigste



Abb. 1 Johann Martin Schmidt, *Vision Ezechiels*, Deckenfresko, um 1770, Stift Göttweig, Altmanni Krypta (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

Figur, die als visueller Mittler zwischen Gottes Wort und dem Geschehen in der Ebene fungiert und die im Bibelzitat als Sprechender auftritt. Er kniet auf einem Grabhügel, an den deutlich erkennbar ein Bildnisrelief gelehnt ist. Es nimmt einen anderen medialen Status ein als die anderen Bilddetails, da es sich bei ihm offensichtlich um ein Kunstwerk handelt, das in die Bildrealität der alttestamentlichen Szene hineinbricht. Der Bärtige im Relief könnte einerseits auf Ezechiel selbst verweisen, andererseits ist aufgrund des örtlichen und historischen Kontextes eher von der Darstellung eines anderen vorbildlichen Christen auszugehen – des heiligen Bischof Altmann.

Unzweifelhaft erkennbar handelt es sich bei dem Deckengemälde um eine Darstellung der Vision des Ezechiel. Angebracht in der Altmanni Krypta von Stift

Göttweig, einem Benediktinerkloster in der Nähe von Krems, hat sich diese bemerkenswerte Visionsdarstellung erhalten, die Bezug zu ihrem unmittelbaren räumlichen Kontext nimmt. Das Deckengemälde aktualisiert und verstetigt das Erlebnis der Vision für den gläubigen Betrachter – die über mehrere Verse reichende Bibelstelle wird von Schmidt zu einem einzigen Moment verdichtet.

Gegründet wurde das Kloster 1083 als Chorherrenstift von dem später heiliggesprochenen Bischof Altmann von Passau, kurze Zeit darauf gelangte es in die Obhut der Benediktiner. Nur wenig – vor allem das im Kern romanische Langhaus – hat sich von dem ursprünglichen Bau erhalten. Das heutige Gebäude ist in weiten Teilen nach einem großen Brand im Jahre 1718 errichtet worden, die spätgotische Krypta und die Sakristeien datieren hingegen noch aus dem 15. Jahrhundert. Johann Martin Schmidt, genannt Kremser Schmidt, malte das Deckenbild um das Jahr 1770. Zu dem räumlichen Ensemble gehört zudem der Schrein mit den Reliquien des heiligen Altmann. Die Visionsdarstellung wirft eine Reihe von Fragen auf: Zum einen die Frage, warum hier, im Stift Göttweig unweit von Krems, die Themenwahl auf Ezechiels Vision fiel. Zum anderen, auf welche Weise es dem Maler gelingt, die individuelle Vision Ezechiels, die für Andere nicht sichtbar ist, darzustellen und für den Betrachter erlebbar zu machen.

2 Die Rolle von Traum und Vision in der Kunst – die Rolle von Visionen und Träumen für die Kunst

Zur Beantwortung dieser Fragen ist es notwendig, sich mit Funktion und Darstellungsmöglichkeiten von Visionen und Prophetien vertraut zu machen. Beide Termini sind eng mit dem Akt des Sehens verknüpft. Während die Prophetie im Mittelalter als „besondere Seh-Kraft“ verstanden wurde,¹ verweist der Begriff Vision bereits lexikalisch auf den Anteil, den das Sehen (lat. *visio*) an dem individuellen Erleben der Gottesgegenwart und der göttlichen Offenbarung hat.² *Visio* ist dabei zunächst eine Beschreibung des Schvorgangs und zielt auf die Wahrnehmung dessen ab, was sichtbar vor Augen steht. Hinzu kommt jedoch die Bedeutung von *visio*

1 Dies sehr explizit bei Hieronymus: *Prophetae enim prius vocabantur videntes, qui dicere poterant: Oculi nostri ad Dominum.* (I, 1.1, 40), zitiert nach D. Ganz, *Medien der Offenbarung – Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, 49 Anm. 23.

2 Das Folgende stützt sich auf die grundlegenden Arbeiten von D. Ganz, *Visio depicta – Zur Medialität mittelalterlicher Visionsdarstellungen*, in: R. Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 3: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn 2014, 145–181: 145, sowie Ganz, *Medien* (s. Anm. 1), 28.

als Sehen und Wahrnehmen von etwas Unsichtbarem, womit das Sehen mit den Augen der Seele oder denen des Geistes angesprochen ist. Die Unterscheidung zwischen den unterschiedlichen Formen des Sehens geht auf Augustinus zurück, der zwischen *visio corporalis* (Sehen mit den körperlichen Augen), *visio spiritualis* (Sehen mit den Augen der Seele) und *visio intellectualis* (Sehen mit den Augen des Geistes) differenziert.³

Für die Malerei ist genau diese Differenzierung bedeutsam: Denn wenn es in den Visionsberichten biblischer Texte um die sprachliche Schilderung des in der Vision Gesehenen geht, stellt sich die Frage, wie eine künstlerische Verbildlichung des innerlich und sehr individuell Erlebten aussehen könnte. Zugleich ist die Frage zu stellen, inwieweit innere Bilder, Träume und Visionen von Werken der bildenden Kunst abhängig sein könnten, wie sehr also die geschilderten, mentalen Erscheinungen auf reale Bilder zurückgingen.⁴ Es ist dabei bedeutsam, dass im 12. Jahrhundert mit der Einführung des prophetischen Traums ein neues Bildformular erfunden wird, das bisher nicht zu visionären Erlebnissen gezählt hatte. Diesen Traumdarstellungen liegt eine „stärkere körperliche Ausrichtung des Visionsgeschehens“ zugrunde.⁵ Beide, Traum wie Vision, machen etwas Verborgenes sichtbar. Die prophetischen Träume wurden als von Gott gesandte Traumbilder verstanden, die bereits – nachlesbar in biblischen und hagiographischen Texten – in Erfüllung gegangen waren. Träume dienten im Verständnis des Mittelalters vor allem dazu, die von Gott gelenkte Heilsgeschichte aufzuzeigen, wohingegen Visionen in der Zukunft lagen und die genaue Bedeutung des von Gott Gemeinten offen ließen.⁶ Hier war die Auslegung und Deutung der Propheten gefragt.

Als ein besonders prägnantes Beispiel für die Bilderfindung des prophetischen Traums kann die Wurzel Jesse angeführt werden, bei der – gestützt auf das Bildformular von Jakobs Traum von der Himmelsleiter – Jesse schlafend dargestellt wird: Aus seinem Körper scheint faktisch eine Wurzel hervorzuwachsen, die David als wichtigsten Ahnen Christi sowie König Salomon und die beiden Propheten Jesaja und Jeremia zeigt (Abb. 2).

3 Ausführlich dazu H.L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000.

4 Dazu siehe umfassend die Beiträge in K. Krüger/A. Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1997.

5 Ganz, *Medien* (s. Anm. 1), 29.101–116. Allgemein vgl. auch K. Seybold, *Der Traum in der Bibel*, in: T. Wagner-Simon/G. Benedetti, *Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*, Göttingen 1984, 32–54.

6 Ganz, *Medien* (s. Anm. 1), 27.



Abb. 2 Wurzel Jesse, Psalterium Donaueschingen, Straßburg, Diözese, Ms. 185, fol. 7v
(Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

Im Gegensatz zu den prophetischen Visionen liegt der Wurzel Jesse keine Referenz eines biblischen Textes zugrunde, nur eine kurze Passage aus dem Buch Jesaja kann für die Erfindung des neuen Bildformulars angeführt werden:

Und es wird ein Spross aus der Wurzel Jesse austreiben, und eine Blüte aus der Wurzel emporsteigen, und auf dieser wird der Geist des Herrn ruhen, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn. (Jes 11,1–3a)⁷

7 S. Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, 239.

In dem im 13. Jahrhundert entstandenen Donaueschinger Psalterium wird Jesse als tatsächlich schlafend auf einem zeitgenössischen Bettlager dargestellt. Seinen Traum verifizieren die beiden Prophetenfiguren, während die genealogische Verwurzelung als zusätzliches visuelles Argument angeführt wird. Auf der Gegenseite des Manuskriptes wird Christi Opfer am Kreuz dargestellt, in einem vergleichbar vegetabilen Ornament und damit den Zusammenhang zwischen Traum Jesse und Erfüllung durch Geburt und Tod Christi stärkend.

Trotz einer fehlenden biblischen Grundlage und trotz des zutiefst symbolischen Bildformulars verfügt die Darstellung der Wurzel Jesse über eine bildliche Wahrscheinlichkeit, da Träume für den Betrachter als Teil der eigenen Lebenswelt erschienen. Der prophetische Traum erfuhr vom 12. bis 14. Jahrhundert unter den Maßgaben neuer Traumtheorien eine zunehmende „Somatisierung“, die der *imaginatio* einen zentralen Stellenwert einräumten und so den Traum diskursiv zwischen den vom Körper selbst produzierten und von Gott gesandten Bildern einordneten.⁸

3 Sehen und überzeugen

In Verbildlichungen von Visionserlebnissen war die bildende Kunst auf andere Weise gefordert. Hier ging es nicht nur um die größtmögliche Annäherung und die „authentische“ Darstellung der Vision, die subjektiv erlebt wurde, sondern auch um die Überzeugung desjenigen, der nicht gesehen hatte, der nur Zeuge des mündlichen oder schriftlichen Berichts war, nicht jedoch selbst Augenzeuge.

Damit wird eines der Grundprobleme der bildenden Kunst im Kontext abendländischer Sehtheorien benannt: Nach christlicher Vorstellung ist der Kosmos in unterschiedliche „Sichtbarkeitsphären“ aufgeteilt,⁹ die auch in vielen Zeugnissen der bildenden Kunst reflektiert werden. So thematisiert eine Doppelseite des Hitda-Codex, die auf der einen Seite die Erscheinung der *Maiestas Domini* zeigt, genau diesen Umstand (Abb. 3a–b).

Wie die als fingiertes Täfelchen gestaltete gegenüberliegende Manuskriptseite beteuert, ist das sichtbare Sehen nur ein Stellvertreter des inneren Sehens: *Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum cuius splendor penetrat mundum cum bis binis candelabris ipsius novi sermonis*. Der Gläubige, der die Vision nicht direkt erleben konnte, sondern auf die sprachliche oder bildliche Vermittlung angewiesen

8 Ganz, *Medien* (s. Anm. 1), 106–107.

9 Ganz, *Visio depicta* (s. Anm. 2), 146.

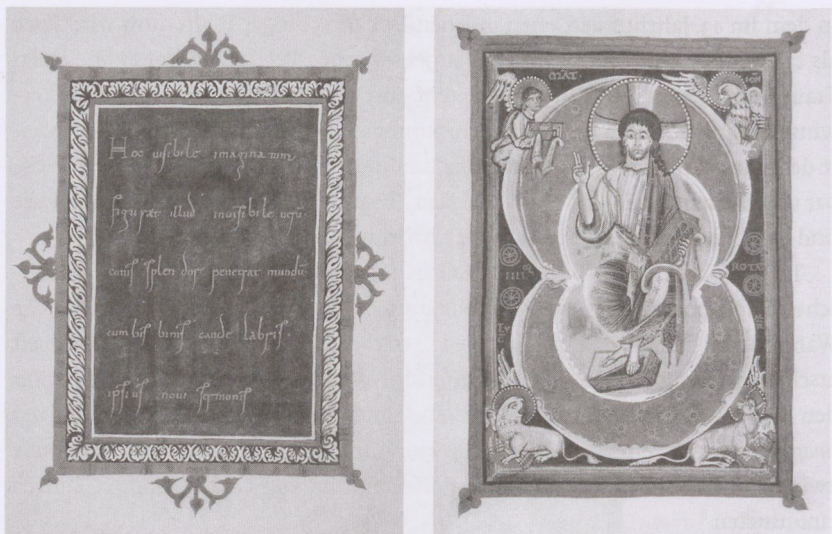


Abb. 3a und b Hitda-Codex, Titelseite und Maiestas Domini, 1000/1025, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 1640, fol. 6v-7r (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

war, gehört der (menschlichen) Sphäre an, in der Gott mit den Augen des Körpers nicht geschaut werden kann. Der Visionär hingegen verfügt als Mittler über die – einmalige oder mehrmalig verliehene – Gabe, mit den Augen des Geistes Gott erblicken zu können und somit direkte Kenntnis vom Göttlichen zu erhalten.

Die Herausforderung für das frühe Mittelalter bestand jedoch zunächst darin, auf die herrschende Bilderfeindlichkeit und die kontrovers diskutierte Möglichkeiten einer Darstellung Gottes in der Kunst zu reagieren. Hierbei kam den alttestamentlichen Theophanien bedeutsamerweise ein zentraler Stellenwert zu: Visionen wie diejenigen des Jesaja (Jes 6,1) und des Ezechiel wurden als Argument herangezogen, um das Gottesbild zu legitimieren. Diese entscheidende Rolle lässt sich etwa bei Johannes von Damaskus (ca. 676–753/54 n. Chr.) ablesen. Der Theologe und Bildtheoretiker stützt sich explizit auf das Zeugnis der alttestamentlichen Propheten, um Bilder von Gott zu befürworten:

Gläubig sind diese alle [Propheten, I.W.] gestorben, ohne die Verheißung erlangt zu haben; sie haben ihn von ferne gesehen und begrüßt (Hebr 11,13). Soll ich nun kein Bild machen dürfen von dem, der um meinerwillen in der Natur des Fleisches erschienen ist, soll ich ihn nicht ehren und verehren mit der Ehre und Verehrung, die seinem Bilde zukommt?¹⁰

Innere Bilder der Gottesschau, die von den Propheten übermittelt wurden, werden von Johannes von Damaskus für die Rechtfertigung der Herstellung künstlerischer Bilder angeführt. Damit wird visionären und künstlerischen Bildern ein ähnlich wichtiger Stellenwert in der Vermittlung zugesprochen. Wie wirkmächtig diese bildtheoretische Untermauerung und Positionierung war, lässt sich an der Stellungnahme des folgenden 7. Ökumenischen Konzils in Nicäa (787) ablesen, wo es heißt: „Das heilige Bild ähnelt einem Prototypen, nicht im Hinblick auf seine Essenz (Wesen), sondern nur im Hinblick auf den Namen und der Stellung seiner Teile, die bestimmt werden können.“¹¹ Im Rückgriff auf die im Alten Testament überlieferten Visionsbilder werden also Bilder Gottes gerechtfertigt, die als Stellvertreter und Medium angesehen werden.¹² Gerade in der Buch- und Wandmalerei des 8.–9. Jahrhundert werden dabei oftmals „heilige Bilder“ in einen narrativen oder historischen Rahmen gebettet, um sie als Teil eines historisch gesicherten Geschehens zu legitimieren.

4 Medien der Vision

Die Künstler haben seit dem Mittelalter unterschiedliche Strategien entwickelt, wie eine Vision darzustellen ist und als eine solche für den gläubigen Betrachter erkennbar wird. Bedeutsam ist auf der Darstellungsebene vor allem die Abgrenzung der Verbildlichung von Träumen: Während der Traum als Produkt des Schlafenden dargestellt wird, ist der Prophet als Visionär sehend und wach.¹³ In beiden Fällen – Traum und Vision – gibt es vor allem zwei Darstellungsmöglichkeiten, die auf immer neue Arten durchgespielt werden: In mittelalterlichen Visionsdarstellungen ging es vornehmlich darum, innere Schau und körperliches Sehen zu verbildlichen, neben die als dritte Instanz der allumfassende Blick Gottes trat. Dahingegen werden in Bildern der Frühen Neuzeit und des Barock vornehmlich

10 Johannes von Damaskus, 3. Verteidigungsschrift, Kap. 26, zitiert nach N. Zchomelidse, Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter, in: B. Janowski/N. Zchomelidse (Hg.), Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel, Stuttgart 2003, 165–189: 175–176.

11 Zitiert nach Zchomelidse, Bild (s. Anm. 10), 174.

12 Dazu grundlegend H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

13 Dazu grundlegend Bogen, Träumen (s. Anm. 7). Vgl. auch C. Hourihane, Looking Beyond. Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art, Philadelphia 2010; Wagner-Simon/Benedetti, Traum (s. Anm. 5), 32–54.



Abb. 4a und b: Bamberger Kommentare (Jesaja), Erscheinung des Thronenden und Initialseite mit Jesaja und Seraph, um 1000, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 76, fol. 10v und 11r (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

Visionen auf den Betrachter abgestimmt konzipiert, um diesen von der Wahrhaftigkeit und Authentizität der Vision zu überzeugen und in das Erlebnis einzubeziehen. Zugleich wird der als sich transformierend gedachte Körper des Visionärs möglichst täuschend nachgeahmt.¹⁴

Gerade in der mittelalterlichen Buchmalerei existieren eine Reihe prominenter Beispiele, die das Nachdenken über die Darstellungsmöglichkeiten einer prophetischen Vision dokumentieren.¹⁵ So zeigt sich in den *Bamberger Kommentaren* die Entscheidung für einen „doppelseitigen Bildprolog“¹⁶ vor der Wiedergabe des biblischen Textes samt Kommentaren sehr offen gegenüber den medialen Möglichkeiten einer Visualisierung der Gottesschau (Abb. 4a–b).

In den vermutlich um das Jahr 1000 im Skriptorium der Reichenau für Kaiser Otto III. entstandenen Kommentaren wird die Prophetie von Jesaja auf einer Doppelseite dargestellt, die zwei unterschiedliche Sphären, die himmlische und die irdische, definiert. Links ist Jesajas Vision des Herrn auf dem Flammenthron

14 Nach Ganz, *Visio depicta* (s. Anm. 2), 147–148.

15 Das Folgende nach Ganz, *Visio depicta* (s. Anm. 2), 148–149.

16 C. Winterer, *Monastische Meditatio versus fürstliche Repräsentation? Überlegungen zu zwei Gebrauchsprofilen ottonischer Buchmalerei*, in: K.G. Beuckers/J. Cramer/M. Imhof (Hg.), *Die Ottonen – Kunst, Architektur, Geschichte*, Petersberg 2002, 103–129: 125.

mit begleitenden Seraphen zu sehen. Besonders ein Bilddetail zeigt, dass die linke Manuskriptseite dezidiert auf den Betrachter ausgerichtet ist und mit diesem rechnet: So bietet sich dem Betrachter eine ovale Öffnung dar, wo das Manuskript eruptiv aufzuspringen scheint und ihm durch das Medium der Manuskriptseite hindurch einen exklusiven Blick auf die Vision gestattet. Zweifellos handelt es sich hier zudem um eine bildliche Strategie, die auf die Selbstthematizierung des Mediums abzielt. Denn der Blick auf die Vision wird als inszeniert und künstlerisch konstruiert entblößt, die Vermittlungsrolle des Manuskripts ausgewiesen und gestärkt. Die gegenüberliegende Seite zeigt den Propheten Jesaja in einer mit Tüchern umhüllten, somit als geheiligt ausgewiesenen, aber dezidiert irdisch gebauten Tempelarchitektur. Jesaja selbst befindet sich in der Initiale des Wortes „VISIO“. Damit ist nicht nur die ihm widerfahrene Gotteserscheinung bezeichnet, sondern auch der Anfang des prophetischen Buches Jesaja.¹⁷

Durch die aufeinander zu beziehenden Manuskriptseiten sind Vision und Visionär getrennt und dennoch gemeinsam dargestellt. Diese Art der Auseinandersetzung mit der Darstellungsaufgabe einer Vision ist als medienreflexiv zu bezeichnen, nutzt sie doch in ingenieurer Weise die beschränkten Möglichkeiten einer Doppelseite für die größtmögliche Wirkung, immer im offensichtlichen Bewusstsein der Vorgaben des Mediums. Ein unscheinbares Detail verbindet die Darstellung der Vision und den Visionär miteinander und verknüpft sie auf einer inhaltlichen wie medialen Ebene: Es sind die Kohlenstücke auf der linken Bildseite, die als so heiß konnotiert sind, dass der Engel sie nur mit Hilfe einer Kneifzange zu greifen vermag. Der Bezug zum biblischen Bericht über Jesaja ist deutlich: Mit glühender Kohle nämlich hatte sich Jesaja die Lippen von der „unreinen“ Sprache des Volkes gereinigt, nachdem er die Vision erlebt hatte. Der größtmögliche, selbst zugefügte Schmerz durch „Ausbrennen“ des irdisch-menschlichen Sprachorgans steht zugleich symbolisch für die Tilgung der diesseitigen Sprache. Erst durch die Reinigung der Lippen wird Jesaja in die Lage versetzt, seine Vision weiterzugeben.¹⁸ Die Vision ist als der entscheidende Moment in Jesajas Leben als Prophet zu verstehen, da er sich durch diese Gott annähert und als Mediator zwischen irdischer und himmlischer Sphäre fungiert. Das kleine Detail der Kohlestücke bietet eine kausale Verknüpfung zwischen den beiden Ebenen, da erst die Reinigung mit glühender Kohle die Übermittlung des visionären Erlebens ermöglicht. Die Übersetzung des Gesehenen ins Sprachliche kann also nur in einem Zustand der Reinheit gelingen.

17 J. Gutbrod, Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts, Stuttgart 1965, 172-174.

18 Ganz, *Visio depicta* (s. Anm. 2), 157.



Abb. 5 Giotto, Franzlegende, Vision der Throne, 1295/1300, Assisi, San Francesco, Oberkirche, Langhaus, zweites Joch, Nordwand (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

Hinzu kommt, dass die Darstellung der Kohlestücke als narratives Detail fungiert, welches die Vision authentifiziert und als in genau diesem Moment erlebt auszeichnet. Dies ist durchaus ein allgemein zu konstatierendes Merkmal von Visionsdarstellungen, denn häufig ist es genau diese Zuhilfenahme eines Details oder visuellen Markers, mit dessen Hilfe die Exklusivität der Vision dem Betrachter signalisiert wird. Dazu müssen die medialen Voraussetzungen eines Manuskripts berücksichtigt werden, das Schrift und Bild für die Übermittlung der Heilswahrheit nutzt: Während die Doppelseite in starker Verdichtung das Geschehen und die Voraussetzungen der Vision verbildlicht, wird erst in einem weiteren Schritt – mit Umblättern der rechten Seite – die Vision auch sprachlich wiedergegeben.

Eine besondere Rolle übernimmt in diesem Zusammenhang die Initiale des Wortes „VISIO“: Sie dürfte auf den besonderen Stellenwert des Buchstabens als Verkörperung der Stimme verweisen.¹⁹ Denn auch hier erfolgt ein Übersetzungsprozess, der dieses Mal jedoch nicht auf die Verbildlichung des visionären Geschehens, sondern auf die Verschriftlichung des mündlichen Berichts abzielt. Jesaja befindet sich hier paradoxerweise im ersten Buchstaben seines eigenen Berichtes.²⁰

19 Dazu U. Rehm, *Der Körper der Stimme – Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit*, *ZfKG* 65 (2002), 441–459.

20 Ganz, *Visio depicta* (s. Anm. 2), 156.



Abb. 6a und b Hans Pleydenwurff, Schmerzensmann und Stifter, 1456, Basel, Kunstmuseum, und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

5 Räume des Heils

David Ganz hat betont, dass die Polarität von Himmel und Erde grundlegend für das Verständnis der Gattung der prophetischen Vision ist, da sie die Darstellung der visionären Schau und „die Übermittlung der göttlichen Botschaft an ihren Adressaten, die Gemeinschaft der Gläubigen“, erlaubt.²¹ Diese dezidierte räumliche Unterscheidung in himmlische und irdische Sphäre ist charakteristisch für die künstlerische Umsetzung von prophetischen Darstellungen. Die irdische Sphäre ist vornehmlich durch gebaute Architektur markiert, während der himmlische Bereich in der Malerei des Mittelalters und der Frühen Neuzeit oft mithilfe der Farben Blau oder Gold gekennzeichnet ist. Giotto's Darstellung der Vision der Throne in Assisi etwa ordnet den Brüdern mit einer architektonischen Gebetsnische den irdischen Bereich zu, während die Thronesvision vor einem kräftigen Himmelsblau zu erkennen ist (Abb. 5). In Altartafeln der Zeit ist es häufig Blattgold, das auf die besondere Heiligkeit des Dargestellten oder die des Ortes verweist.

Es gibt neben der kosmologischen Trennung und Verteilung der Vision auf zwei Buchseiten weitere Bildmodelle, die bei der Darstellung von göttlicher Erscheinung und irdisch-menschlichem Propheten verwendet werden: So ist etwa

21 Ganz, *Visio depicta* (s. Anm. 2), 156.

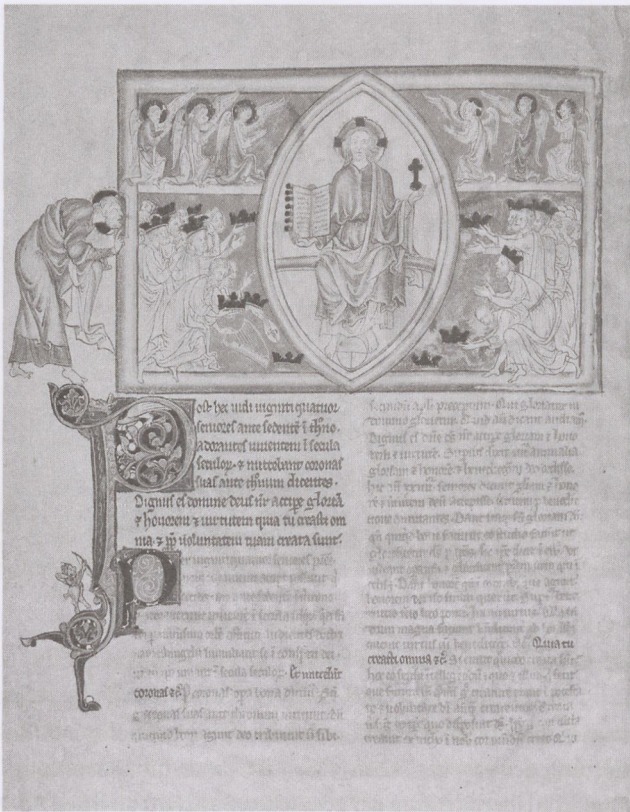


Abb. 7 Getty Apokalypse, Anbetung Gottes durch die 24 Ältesten und Engel, England 1255/60, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS Ludwig III. 1, fol. 4v (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

die Form eines Diptychons dafür geeignet, durch zwei Bildfelder eben diese kategoriale Unterteilung zu betonen und zugleich Vision und Visionär in ihrer Spezifik darzustellen. Das 1456 entstandene Diptychon von Hans Pleydenwurff, das heute zwischen Kunstmuseum Basel und dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufgeteilt ist, zeigt auf der linken Seite den von einer goldstrahlenden Mandorla umgebenen Christus als Schmerzensmann und auf der rechten Seite den Bamberger Domherrn Georg Graf von Löwenstein (Abb. 6a–b). Blickbezüge zwischen Visionär und Christi Erscheinung verbinden die Tafeln, die durch die Rahmenstruktur getrennt sind.

Werden Vision und Visionär in einem einzigen Bildraum verortet, gibt es hingegen die Möglichkeit der Kennzeichnung bzw. Abtrennung einer himmlischen

Ebene durch Wolkenbänder oder architektonische Elemente, aber auch Möglichkeiten der Überschreitung und Interaktion.²² Typischerweise wurden dabei verschiedene Betrachterrollen angelegt und Akteure definiert, die innerhalb des Bildraumes unterschiedliche Fiktionsebenen miteinander verschränkten: Dies war zum einen die Vision selbst, zum anderen die Zeugenschaft oder Teilhabe an der Vision. Diese wurde als explizit medial vermittelt dargestellt, die Propheten wurden zumeist in dem Prozess des Erlebens oder Dokumentierens gezeigt. Ein besonders sprechendes Beispiel ist die Darstellung in der Getty Apokalypse, wo der Johannes der Apokalypse einen – heimlichen – Blick auf das Göttliche, die Anbetung der 24 Ältesten, erhaschen kann, durch ein Guckloch im Bildrahmen (Abb. 7).²³

Sehr dezidiert wird hier der Akt des Sehens und der Prozess des Erkennens betont, an dem nur Johannes teilhaben kann. Diese Exklusivität des Blickes dient zugleich dazu, den Bericht des Johannes zu authentifizieren. Als Augenzeuge kommt seiner Übersetzungs- oder Übermittlungsleistung besonderes Gewicht zu. Dabei wird die Zwischenstellung des Johannes deutlich, denn er ist nicht nur Zeuge, der an dem heiligen Geschehen Anteil nimmt, sondern zugleich Medium, um das Gesehene weiterzugeben. Gleichzeitig – und das zeichnet diese Inszenierung aus – wird dieser geheime Blick auch dem gläubigen Leser und Betrachter der Manuskriptseite gestattet. Damit wird eine doppelte Möglichkeit des Sehens inszeniert, innere Schau und körperliches Sehen. Dem von Gott ausgezeichneten Augenzeugen kann der Betrachter der Buchmalerei nur nacheifern.

Wurde bei der Getty Apokalypse medial unterschieden, indem die Unterscheidung von innerem und äußeren Sehen durch verschiedene architektonische Räume akzentuiert wurde, so waren ein besonders beliebtes Darstellungsmittel Wolken oder Wolkenbänder, die Himmlisches und Irdisches gegeneinander abgrenzten. So sind in Filippino Lippis *Gürtelspende Mariens an den Apostel Thomas* die Sphären in eindeutiger Weise räumlich und damit ausweislich ontologisch voneinander geschieden (Abb. 8).

22 Diese kategoriale Unterscheidung hat S. Ringbom, *Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art*, in: F.G. Andersen et al. (Hg.), *Medieval Iconography and Narrative*, Tagungsakten (Odense 1979), 1980, 38–69, idealtypisch aufgemacht.

23 Weiterführend siehe S. Lewis, *Reading Images – Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Apocalypse*, Cambridge/New York 1995; P.K. Klein, *From the Heavenly to the Trivial – Vision and Visual Perception in Early and High Medieval Apocalypse Illustration*, Tagungsakten (Rom/Florenz 1996), Bologna 1998, 247–278: 262–269; D. Ganz, *Visionen der Endzeit. Die Apokalypse in der mittelalterlichen Buchkunst*, Darmstadt 2016.



Abb. 8 Filippino Lippi, Gürtelspende Mariens, um 1500, Florenz, Palazzo Pitti (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

6 Restriktives und ermöglichendes Sehen

Die kunsttheoretischen Anforderungen der frühneuzeitlichen Malerei brachten es mit sich, dass Vision und Visionär innerhalb eines einzigen Bildraums zu verorten waren und Realitätsbrüche vermieden wurden. Die Bestrebungen des 15. Jahrhunderts waren daraufhin ausgerichtet, das Gemälde als eine zweite Wirklichkeit zu entwerfen: Leon Battista Alberti hatte in seinem Malereitraktat (1435) gefordert, das Bild wie einen Ausblick aus dem Fenster zu konzipieren und damit bisher gängige innerbildliche Realitätsbrüche ausgeschlossen.²⁴ Diese Vorstellung machte eine überzeugende Darstellung von Raum-Zeit-Relationen erforderlich, da andernfalls die kunsttheoretischen Anforderungen und aktuellen zeitgenössischen



Abb. 9 Berthold Furtmeyr, Vision Gottes von Jesaja, 1470/72, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.3.2.IV, fol. 124r (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

Schkonventionen verletzt worden wären. Damit bedurfte es jedoch anderer als der tradierten Mittel, um dem Betrachter das übernatürliche Ereignis authentisch zu übermitteln und es zugleich von einer alltäglichen Handlung abzugrenzen.

Eine²⁴ Möglichkeit, ein Ereignis als etwas Übernatürliches zu markieren und trotzdem im gleichen Bildraum wie den Propheten zu verorten, bestand darin, die Reaktion des Propheten und diejenige der Nicht-Sehenden auf die Vision darzustellen. Hierfür war der Einsatz von Gesten nützlich, die aus dem Repertoire der antiken Rhetorik und der entstehenden darstellenden Kunst entwickelt wurden. So zeigt etwa die Gottesvision des Jesaja in der um 1470/72 entstandenen Furtmeyr-Bibel, wie sich Prophet und Gott im gleichen – irdisch konnotierten – Raum begegnen, beide jedoch sehr eindeutig als jeweils ihrer Sphäre zugehörig ausgezeichnet sind (Abb. 9). So kann Jesaja nur mit ungläubig und überwältigt erhobenen Händen auf die Vision reagieren, während die Gotteserscheinung innerhalb eines Strahlenkranzes und begleitet von Seraphinen als im Zustand der Göttlichkeit befindlich dargestellt wird.

Albrecht Dürer trennt in der Kupferstich-Passion die beiden Sphären sehr deutlich voneinander, verortet sie jedoch in einem einzigen Realitätsraum: In der Erscheinung am Ölberg kniet Christus mit gen Himmel gestreckten Armen auf der Erde (Abb. 10).

24 Dazu L.B. Alberti, *De statua. Das Standbild*, hg. von O. Bätschmann u.a., Darmstadt 2000. Mit weiterer Literatur vgl. G. Blum, *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion*. Alberti, Lukrez und das Fenster als Bild gebendes Dispositiv, in: H. Bredekamp u.a. (Hg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München 2010, 79–118.



Abb. 10 Albrecht Dürer,
Kupferstich-Passion,
Erscheinung am Ölberg,
1508 (Archiv des
Kunstgeschichtlichen
Seminars der Univer-
sität Hamburg)

Damit werden seine beiden Naturen deutlich herausgestellt, denn als Mensch ist er der Erde verbunden, als Gott hat er Anteil am himmlischen Geschehen. Sein Gewand wird von gleißend hellem, göttlichem Licht beschienen, seine Rechte stößt optisch an den strahlenden Bereich, in dem ein Engel ihm das Kreuz als Symbol und Vorausschau seiner Passion weist. Licht und Wolkenformationen machen deutlich, dass hier zwei Sphären aufeinandertreffen und miteinander in Beziehung gesetzt sind, diese aber die Wahrscheinlichkeit in keiner Weise verletzen. Unterstrichen wird dies zudem durch die Begleiter Christi. Sie befinden sich zwar im gleichen Realitätsraum, verpassen jedoch schlafend die göttliche Erscheinung,



Abb. 11 Filippo Lippi, Verkündigung, um 1450, München, Alte Pinakothek (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

an der der gläubige Betrachter wiederum durch das Medium des Kupferstiches teilhaben kann.

Viele Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts zeigen Maria und den Engel in einem Raum. Filippo Lippi grenzt zwar Gottvater optisch von dem irdischen Geschehen ab, indem dieser auf Wolken und stark verkleinert – als bildliche Metapher für große Ferne – erscheint (Abb. 11).

Auch die Geisttaube „reist“ auf einer Wolke und getragen von einem goldenen Strahl zur Gottesmutter. Der Engel der Verkündigung hingegen ist sowohl durch seine Größe und seine Präsenz im gleichen Raum wie Maria verortet, lediglich die



Abb. 12 Antonello da Messina, *Madonna der Verkündigung*, um 1475, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

unwirklich bunt gestalteten Marmoroberflächen und die Engelsflügel in Form von Pfauenfedern verweisen auf einen besonderen transitorischen Moment und Ort.

Es gibt wohl kaum eine konsequentere Lösung als diejenige von Antonello da Messina, der das Verdikt der Wahrscheinlichkeit und die Anforderungen an die frühneuzeitliche Historienmalerei ingenüös umsetzt (Abb. 12): In seiner *Maria der Verkündigung* ist das überirdische Wesen des Engels nicht dargestellt, sondern allein Maria wird in dem Moment gezeigt, in dem der Engel zu ihr tritt und ihr von ihrer Mutterschaft Christi berichtet.

Das einzige, was der Maler darstellt, ist die Reaktion Mariens auf die Worte des Engels. Dadurch löst er das Problem der beschränkten menschlichen Sehfähigkeiten und der Unsichtbarkeit alles Göttlichen, indem er nur die irdische Sphäre Mariens darstellt und nicht diejenige Gottes und des Engels.

Einen anderen Weg zeigt das Gemälde von Januarius Zick mit der Begegnung Sauls und Samuels bei der geistbegabten Frau von Endor (Abb. 13), in dem die unterschiedliche Färbung oder Beleuchtung der Figuren die verschiedenen Wertigkeiten innerhalb eines Bildraums akzentuiert.

In leuchtend grellen und übernatürlichen Farben ist die Frau dargestellt, die die Erscheinung Samuels verantwortet, fahlweiß und grotesk überzeichnet. Zugleich wird die Übermacht der Erscheinung betont, da die Vision so überwältigend ist, dass Saul seine Augen und damit das eigentliche Medium seiner Zeugenschaft verschließen und diese sogar in seinem Mantel verbergen muss.

Die Thematisierung des Nicht-Schauen-Dürfens oder Nicht-Schauen-Könnens ist charakteristisch für die frühneuzeitlichen Bildlösungen. In Johann Martin Schmidts Deckengemälde in Stift Göttweig wendet Ezechiel seinen Blick vom Gräberfeld ab und der Erscheinung Gottvaters zu (Abb. 1). Damit wird der privilegierte Blick thematisch, den Ezechiel, so nah an Gott, erhaschen kann. Überdeutlich ist der Prophet als Instrument und Medium dargestellt.

7 Zurück zur Vision des Ezechiel

Die Ausgangsfragen lauteten: Weshalb ist die Wahl für das Deckenfresko der Altmanni Krypta gerade auf eine Darstellung der Ezechielvision gefallen und wie gelingt es dem Maler die individuelle Vision, die für andere nicht sichtbar ist, für den Betrachter erlebbar zu machen?

In der Altmanni Krypta in Stift Göttweig befindet sich die Visionsdarstellung in einem Raum, der nicht nur mit den gläubigen Betrachtern geteilt wird, sondern zudem noch den Schrein mit den Reliquien des heiligen Altmann beherbergt. Damit wird deutlich, dass hier im Rekurs auf eine bedeutende alttestamentliche Vision eine Aktualisierung und Anpassung auf den Glaubensraum des Stiftes Göttweig erfolgen soll. Denn die Ezechiel-Vision, in der es um die Verlebendigung toter Gebeine und das Wiedererstarken des auserwählten Volkes Israel geht, wird eingesetzt, um den lebendigen Geist des heiligen Altmann zu evozieren, der das Kloster gegründet hatte. Altmann hatte 1083 als Bischof von Passau mit der Gründung des Chorherrenstiftes dem Christentum einen Ort mitten in den Bergen geschaffen, an dem der christliche Glaube wachsen und gedeihen sollte. Genau darauf zielt



Abb. 13 Januarius Zick, Begegnung Sauls mit Samuel, 1752, Würzburg, Martin von Wagner Museum (Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

auch das Deckengemälde von Johann Martin Schmidt ab, der nicht nur die Verlebendigung der Leiber oberhalb des Altmanni Schreins zeigt, sondern auch Blumen und Pflanzen erblühen lässt. Sie rahmen das Visionsereignis und betonen die Kraft der Verlebendigung und Erneuerung des Glaubens, die eine Teilhabe an der göttlichen Offenbarung mit sich bringt:

Und er sprach zu mir: Du Menschenkind, diese Gebeine sind das ganze Haus Israel. Siehe, jetzt sprechen sie: Unsere Gebeine sind verdorrt, und unsere Hoffnung ist verloren, und es ist aus mit uns. Darum weissage und sprich zu ihnen: So spricht Gott der HERR: Siehe, ich will eure Gräber auf tun und hole euch, mein Volk, aus euren Gräbern herauf und bringe euch ins Land Israels. Und ihr sollt erfahren, dass ich der HERR bin, wenn ich eure Gräber öffne und euch, mein Volk, aus euren Gräbern heraufhole. Und ich will meinen Odem in euch geben, dass ihr wieder leben sollt, und will euch in euer Land setzen, und ihr sollt erfahren, dass ich der HERR bin. Ich rede es und tue es auch, spricht der HERR. (Ez 37,11–14)

Dass die Vision jedoch nicht einer vergangenen Zeit angehört, sondern von großer Aktualität für das 18. Jahrhundert ist, zeigen zwei wichtige Bilddetails: Zum einen ist das Bildnisrelief durch die Positionierung im Raum über der Altmanni

Krypta und über dem Schrein mit seinen Gebeinen eindeutig als Verweis auf den Gründungsvater des Klosters zu lesen, womit auf einer personellen Ebene alttestamentliches Geschehen, Gründungsjahr des Klosters und Jetzt-Zeit des Betrachters verknüpft werden. Zum anderen ist am rechten Bildrand ein deutlicher Übergang vom Bildraum der Vision in den Betrachtterraum der Krypta markiert, das Gewölbe scheint sich in den übernatürlichen Raum des Visionsereignisses fortzusetzen.

Damit wird der Betrachter in die Offenbarung Gottes und seinen Auftrag eingebunden, nämlich den der Stärkung und der Vereinigung:

So spricht Gott der HERR: Siehe, ich will die Israeliten herausholen aus den Völkern, wohin sie gezogen sind, und will sie von überall her sammeln und wieder in ihr Land bringen und will ein einziges Volk aus ihnen machen im Land auf den Bergen Israels, und sie sollen allesamt einen einzigen König haben und sollen nicht mehr zwei Völker sein und nicht mehr geteilt in zwei Königreiche. (Ez 37,21–22)

Zusammenfassung

Die bildliche Darstellung von Traum- und Visionsberichten biblischer Texte in der Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit steht unter zahlreichen Herausforderungen. Wie ist innerliches und individuelles Erleben darzustellen? Wie sind Räume des Heils, sind irdische und himmlische Sphäre, zu gestalten und in ihrer Unterschiedlichkeit sichtbar zu machen? Wie wird visionäre Gottesschau künstlerisch aufgegriffen, ohne zum theologischen Problem zu werden? Anhand ausgewählter Beispiele sollen die gefundenen Lösungsansätze besprochen werden, um schließlich besonders die Auferweckungsvision des Propheten Ezechiel (Ez 37), dargestellt von Johann Martin Schmidt (um 1770, Benediktiner-Stift Göttweig, Krypta) in ihren wirkungsästhetischen Konsequenzen auswerten zu können.

The pictorial representation of dream and vision reports of biblical texts in medieval and early modern art faces various challenges. How should inner and individual experiences be portrayed? How is the realm of salvation, are the earthly and the celestial sphere to make manifest in their differences? How is the vision of God artistically taken up without becoming a theological problem? Using selected examples, the approaches found will be discussed, in order to focus especially on the esthetical effect of the vision of resurrection of the prophet Ezechiel (Ezek 37), by Johann Martin Schmidt (ca. 1770, Benediktiner-Stift Göttweig, crypt).