

## Visualisierungen des Traums

*Notizen zu einigen Traum-Darstellungen der Kunstgeschichte*

*Karin Wendt*



### Die (Be-)Deutung von Träumen

Dass ein Mensch – oder auch ein Tier – im Schlaf träumt, lässt sich zunächst nur indirekt beobachten bzw. vermuten: an unwillkürlichen Bewegungen der Augen und Muskeln, an etwaigen Lauten oder durch die Messung von Gehirnströmen. Dass und vor allem was jemand geträumt hat, erfahren wir erst im Nachhinein, post-träumerisch. Im Traum ist der Mensch allein, in seiner „eigenen“ Welt. Für uns selbst sind Träume zwar präsentisch erfahrbar, aber eben nur im Schlaf, sie sind daher auf eine andere Weise schwer zugänglich. Wir nehmen schlafend etwas wahr, das wir kaum beeinflussen können, und wir nehmen es mehr oder weniger erinnernd nach dem Aufwachen noch einmal wahr, nun aber mit Abstand – objektiv, analytisch, fragend oder genau umgekehrt: subjektiv, synthetisierend, responsiv?

Im Traum, sagt Kant, ist die Einbildungskraft tätig, ohne dass es für das Subjekt sinnliche Eindrücke der Außenwelt gibt. Es „herrschen dieselben Gesetze des Geistes wie im Wachen, die Phantasietätigkeit ist hier ebenso wirksam, nur dass die lebhaften sinnlichen Eindrücke des Wachens wegfallen und nicht mehr die ‚Chimären‘ verdunkeln, welche nun ‚ihre ganze Stärke‘ haben“<sup>1</sup>. Und er vermutet darin wie im Schlaf eine Entlastungs- und Regenerationsfunktion:

*„Der Schlaf, als Abspannung alles Vermögens äußerer Wahrnehmungen und vornehmlich willkürlicher Bewegungen, scheint allen Tieren, ja selbst den Pflanzen ... zur Sammlung der im Wachen aufgewandten Kräfte notwendig; aber eben das scheint auch der Fall mit den Träumen zu sein, so daß die Lebenskraft, wenn sie im Schlafe nicht durch Träume immer rege erhalten würde, erlöschen und der tiefste Schlaf zugleich den Tod mit sich*

*führen müsste. — Wenn man sagt: einen festen Schlaf, ohne Träume gehabt zu haben, so ist das doch wohl nicht mehr, als dass man sich dieser beim Erwachen gar nicht erinnere."*<sup>2</sup>

Ich finde Kants Beschreibungen hilfreich, denn sie machen deutlich, warum wir einerseits ein vitales Interesse an Träumen haben und andererseits das Bedürfnis, sozusagen Licht in das ‚dunkle‘ Wesen des Traums zu bringen.

Träume bilden Schnittstellen: zwischen dem Wach- und dem Schlafzustand, zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen, zwischen der Außen- und der Innenperspektive, zwischen der Erfahrung von Selbst- und Fremdbestimmtheit und nicht zuletzt zwischen unmittelbarer und mittelbarer Erfahrung. Die Erfahrung zu träumen, ist eine Schwellen- und Grenzerfahrung; das Erlebte und das Erleben selbst bleiben rätselhaft. Wie ist das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit? Wieviel Wahrheit oder was für eine Wahrheit zeigt sich im Traum? Wer ist das Subjekt des Traums? Gerade der Grenzcharakter bringt oder verleitet dazu, im Traum ein Tor bzw. einen Zugang zur Wirklichkeit zu vermuten, der uns diese anders sehen und deuten lässt als im wachen Zustand. Der Traum als Gegenrealität verbindet sich mit Vorstellungen einer anderen Welt, einer anderen Vernunft oder einer anders bestimmten Zukunft als der, die wir im vollen Bewusstsein haben.

Die Auseinandersetzung mit Träumen ist von Anfang an auch eine Geschichte der instrumentellen Deutung von Träumen. Seit der Antike galten Traumerfahrungen als möglicher Ort der Begegnung mit der metaphysischen Welt. Visionen und Auditionen im Schlaf konnten göttliche Botschaften oder Zeichen enthalten und von daher nicht nur für den Träumenden selbst bedeutsam sein. Dass ein Traum von übergeordneter Bedeutung war und ob er richtig oder auch falsch gedeutet worden war, erwies sich im Nachhinein. So wurden Machtansprüche, Kriege, Naturkatastrophen und historische oder biographische Wendepunkte rückblickend oft auch durch Erzählungen von prophetischen Träumen bzw. Visionen erklärt oder legitimiert. Die Idee der versteckten Botschaften in Träumen ist auch noch für den modernen Menschen virulent. Jede Form der Oneirologie bleibt jedoch in gewisser Hinsicht ein Herrschaftsdiskurs, insofern dem Unter- und Unbewussten eine eigene, dem Subjekt nur bedingt zugängliche Rationalität zugeschrieben wird.

### **Wie Bilder von Träumen erzählen**

Das schillernde Phänomen von Träumen als Wahrnehmung von etwas objektiv nicht Sichtbaren oder Hörbaren ist auch in ästhetischer Hinsicht reizvoll und herausfordernd. Zunächst werden Träume vornehmlich in Erzählungen und in der Dichtung, in volkskundlichen Handbüchern, in historischen Berichten, aber auch in philosophischen Abhandlungen bearbeitet und überliefert. Erst um 800 n. Chr. setzt in der westlichen Welt mit der Buchmalerei auch eine bildnerische Tradition ein.

Spätestens mit der Kunst von Giotto gibt es eigene bildnerische Topoi und wiederkehrende Elemente, die die Darstellung von Träumen auszeichnen. Die Traum-Themen speisen sich aus den biblischen Geschichten des Alten und Neuen Testaments und apokryphen Schriften, aus histori-

schen Überlieferungen der frühen Kirche und aus den Heiligenerzählungen, ab dem 13. Jahrhundert vor allem denen der *Legenda aurea*. Mit der Wiederentdeckung und Übersetzung antiker Autoren setzt ab dem 15. Jahrhundert in der bildenden Kunst zudem ein generelles Interesse an antiken Motiven und speziell der Traumdeutung ein.

### *Die Figur des Schlafenden*

Wie lässt sich aber bildnerisch darstellen, dass und wovon ein Mensch träumt? Ein zentraler Topos in Traum-Darstellungen ist die Figur eines Schlafenden. Sie taucht in fast allen Bildern über Träume auf. Dass der Hauptprotagonist träumt und nicht nur schläft, wird oft durch himmlische Boten angezeigt.

Der Inhalt, der dem Schlafenden im Traum durch einen Engel übermittelt wird, kann dabei durchaus unsichtbar bleiben, wie etwa in Giotto di Bondones Darstellung vom „*Traum des Joachim*“ (1303-1305) in der Scrovegni-Kapelle in Padua.



Links stehen zwei Hirten, die bei Nacht über ihre Herde wachen, während Joachim in einer Felsklausen am rechten Bildrand schläft. Von links oben fliegt ein Engel ins Bild, der mit ausgestrecktem rechten Arm in Richtung des Heiligen nach unten steuert. Mindestens der links außen stehende Hirte nimmt die Himmelserscheinung offenbar auch wahr, denn er wendet seinen Blick nach oben in Richtung des Engels; da die Hirten wach sind, können sie aber die Worte des Engels vermutlich nicht hören und damit die Botschaft nicht „verstehen“. Dass Hirten das Himmelsereignis – und damit den prophetischen Traum von der späten Geburt eines Sohnes für Joachim und seine Frau Anna – bezeugen, dürfte vom Betrachter als ein Verweis auf deren zentrale Rolle auch bei der späteren Geburt Jesu verstanden worden sein.

Um zu veranschaulichen, was sich vor den Augen des Schlafenden abspielt, wird die Traum-Szene oft räumlich separiert, der Bildraum also parataktisch aufgeteilt, wie im Fresko „*Der Traum des Papstes Innozenz III.*“ (um 1295/1300) von Giotto und Werkstatt in der Oberkirche San Francesco in Assisi.



Rechts sehen wir das päpstliche Gemach mit dem schlafenden Papst und vor dem Bett auf dem Boden zwei seiner Diener, die bereits auch eingenickt sind. Die linke Bildhälfte zeigt die Vision des Papstes, der im Traum Franziskus sieht, wie dieser – im Bild im Vergleich zur kleiner dargestellten Kirche überlebensgroß – die baufällige Lateranskirche wieder aufrichtet. Die Figuren sind in den gleichen Größenverhältnissen wiedergegeben, wobei die am Boden sitzenden Diener vor dem dominanten Rot von päpstlicher Stola und herrschaftlich hoch gelagertem Bett jedoch etwas kleiner wirken, was ihrer sozialen Stellung entsprechen würde. Innozenz' Traum begründet, warum dieser dem Heiligen am darauffolgenden Tag die Gründung seines Ordens gewähren wird. Hier ist kein göttlicher Mittler erforderlich. Unmittelbar einsichtig und geradezu spektakulär verhindert die Figur des Heiligen, dass die linke Bildhälfte vollends kippt und auf das päpstliche Gemach mit dem schlafenden Papst samt ahnungslosen Dienern stürzt.



Architektonisch getrennt und doch räumlich vereint erscheinen Vision und Visionär hingegen in Simone Martinis Fresko „*Der Traum des Hl. Martin*“ (1322-26) in der Unterkirche San Francesco in Assisi. Auch hier wird der Träumende im Bett liegend und schlafend gezeigt. Hinter dem Bett sehen wir Christus stehen, der auf den Schlafenden zeigt und einer Gruppe von dichtgedrängten Engeln erklärt, dass er selbst der Bettler war, dem der Heilige die Hälfte seines Mantels gegeben hatte.

Bemerkenswert ist zunächst, dass sich die Erscheinung von Christus und Engeln nicht außerhalb des Hauses ereignet, sondern im Innenraum, geradezu intim in nächster Nähe zum Schlafenden. Der Raum scheint fast zu beengt, um der großen Gesprächsgruppe Platz zu bieten. Dem Eindruck, dass es sich um ein reales Geschehen handeln könnte, um eine tatsächliche Begegnung zwischen dem wie ein *dottore* gestikulierenden Christus, seinen aufmerksamen Zuhörer:innen und dem Heiligen, widerspricht jedoch die architektonische Rahmung, die zwei ineinander verschachtelte Räume anzeigt. In der Betrachtung nehmen wir so die Situationen der vertikalen Gruppe und des Liegenden nicht als auf einer Ebene stattfindende Ereignisse wahr. Hinzu kommt, dass der Heilige von tatsächlich so vielen neben seinem Bett stehenden Leuten auch wach geworden sein dürfte. Die nicht ganz logische Raumdarstellung ist sicher auch einer noch nicht ausgereiften Kenntnis der Perspektive zuzuschreiben. Gleichwohl visualisiert Martini hier überzeugend, dass es um zweierlei geht: wahrzunehmen und unterscheiden zu lernen.

### **Die (Un-)Sichtbarkeit des Traums**

„Wahr“, könnte man pointiert sagen, ist der Traum – als innere visuelle und auditive Wahrnehmung von etwas äußerlich nicht Sicht- oder Hörbaren – nicht dem Inhalt, sondern nur dem Erleben, also der Art und Weise seiner Form nach. Diesen ästhetischen Mehrwert galt es künstlerisch herauszuarbeiten. Unter den zahlreichen Traum-Bildern der nachfolgenden Kunstgeschichte gibt es gleichwohl nicht viele, die sich nicht nur inhaltlich, also symbolisierend oder anekdotisch, mit dem Thema des Traums auseinandersetzen, sondern formale Fragestellungen bearbeiten. Mit zwei von ihnen möchte ich mich nachfolgend etwas näher beschäftigen. Beide vergegenwärtigen auf ganz unterschiedliche Weise den Charakter, wenn man so will das Wesen des Traums als einer eigenen Wahrnehmungsrealität.

Bei dem einen handelt es sich um eines der berühmtesten Fresken der italienischen Frührenaissance und eine der ersten Nachtdarstellungen der Kunst: „*Konstantins Traum*“ von **Piero della Francesca**, zu sehen in der Hauptkapelle der Basilika San Francesco in Arezzo, ist Teil eines zwischen 1453 und 1459 gemalten Freskenzyklus über die „Legende vom Wahren Kreuz“.

Bei dem anderen handelt es sich um ein in seiner Art und Stellung singuläres Aquarell aus einem Skizzenbuch des deutschen Renaissance-Künstlers **Albrecht Dürer** mit dem Titel „*Traumgesicht*“ aus dem Jahr 1525, heute aufbewahrt im Kunsthistorischen Museum der Albertina in Wien. Es dokumentiert einen persönlichen Albtraum des Künstlers und hat in der Kombination aus Bild und Text eine vielschichtige Deutungs- und Wirkungsgeschichte entfaltet.

## 1. Piero della Francesca, *Konstantins Traum* (1457-1458)

### Zwei Versionen der Geschichte

Historischer Hintergrund für die Erzählung vom Traum des Konstantin ist die sogenannte **Schlacht an der Milvischen Brücke**. Johannes Wacha gibt im **Blog** der Tübinger Medienwissenschaft eine lebhaftere Schilderung der Ereignisse:

*„Kein anderer Traum prägte die Geschichte Europas so nachhaltig wie derjenige Konstantins des Großen. Am Abend des 27. Oktober 312 bereitet Konstantin sich auf die entscheidende Schlacht gegen seinen Kaiserrivalen Maxentius vor. Das Römische Reich befindet sich in einem Jahrzehnt des politischen Tumults. Eine Reihe von Kaisern und solchen, die es werden wollen, ringen im Westreich um die Macht. Darunter Maxentius, der Rom hält, und sein Schwager Konstantin. Im Herbst 312 marschiert Letzterer mit seiner Armee auf Rom, um die Frage nach dem kaiserlichen Purpur zu klären. Die antike Stadt ist das Herz des Kaiserreichs. Beide wissen: Wer Rom hält, hält auch die Krone. Maxentius begegnet Konstantin mit seinem Heer nördlich der Stadtmauern, an der Milvischen Brücke. Diese führt über den Tiber und verbindet die nördlichen Außenbezirke mit dem Zentrum der antiken Metropole. ... Das Heer in der Unterzahl und von der Reise erschöpft, schlägt Konstantin sein Lager auf und legt sich am Vorabend der Schlacht zur Ruhe. Im bald-kaiserlichen Zelt, so berichtet sein Berater Lactantius, wird er in der Nacht von einem Engel in weißem Gewand heimgesucht. Der hält ein glühendes, goldenes Kreuzifix, darunter erscheinen die Worte ‚In hoc signo vinces‘, ‚In diesem Zeichen wirst du siegen‘. Der friedlich schlummernde Konstantin und sein mäßig interessierter Diener, wie sie auf zahlreichen Renaissancegemälden zu sehen sind, entspringen dabei allerdings den Ideen fantasiereicher Maler ein Jahrtausend später. [...] In den frühen Überlieferungen steht fest: Konstantin allein sah den Engel.“*

Später legt der christliche Historiker **Eusebius von Caesarea**, Konstantins langjähriger Begleiter und Biograph, eine etwas andere Version vom Ablauf der Ereignisse vor, die der göttlichen Prophezeiung und damit der Legitimität von Konstantins Herrschaft noch mehr Gewicht verleihen sollte. Konstantin habe nach eigener Aussage das Kreuz nicht nur im Schlaf, sondern bei Tag mit den Worten  $\epsilon\nu\ \tau\omicron\upsilon\tau\omega\ \nu\iota\kappa\alpha$  („Durch dieses (Zeichen) siege“) und vor den Augen seiner Armee am Himmel gesehen. Auf Münzen und Bildern setzt sich später die grammatisch nicht korrekte Übersetzung durch, die den Imperativ durch das futurische „vinces“, „wirst du siegen“, ersetzt.

Historisch belegt ist, dass Konstantin am darauffolgenden Tag in die Schlacht zieht und Maxentius an den Tiber drängt, wo dieser vom Pferd stürzt und ertrinkt. Die eigentlichen Gefechte ereigneten sich vermutlich ein paar Kilometer entfernt von der Brücke.

Warum Konstantin als Anhänger des römischen Sonnengottes **Sol invictus** seinen Sieg auf den Gott der Christen zurückführte und sich zu ihm bekennt, kann nicht vollständig aufgeklärt werden. Denkbar ist eine Himmelserscheinung, die er als Kreuz deutete. Der Überlieferung nach soll er danach veranlasst haben, das Christus-Monogramm auf den Schlachtschilden seiner Soldaten anbringen zu lassen.

Die weitere Entwicklung ist bekannt. Konstantin war nun Alleinherrscher im westlichen Teil des Römischen Reiches. Unter seiner Herrschaft wird das Christentum legalisiert, mit der **Mailänder Vereinbarung** werden Christen fortan nicht mehr verfolgt, sondern staatlich gefördert. Das Christentum wird 393 n. Chr. zur Staatsreligion und als eine der Weltreligionen die Kultur in Europa bis heute prägen.

#### *Der Freskenzyklus in der Basilika San Francesco in Arezzo*



Noch zu Lebzeiten von Franz von Assisi baute der Orden der Franziskaner am Poggio del Sole (Sonnenhügel) südwestlich von Arezzo eine erste Kirche mit Konvent. Zerstörungen durch Söldnertruppen machten einen Nachfolgebau erforderlich, der 1318 innerhalb der Stadt errichtet wurde. Die heutige Basilika San Francesco ist ein gotischer Backsteinbau und mit ihrer schlichten Fassade ein typisches Beispiel für eine Bettelordens-Kirche. Die Oberkirche hat ein Chorgewölbe

mit drei Kapellen und im Langhaus einen offenen Dachstuhl. Der Glockenturm entstand erst um 1600. In der Unterkirche befindet sich die Bacci-Kapelle, die der Künstler Piero della Francesca zwischen 1453 und 1459 mit einem zehnteiligen Freskenzyklus ausgemalt hat, der die „Legende vom Wahren Kreuz“ („**Leggenda della Vera Croce**“) zum Thema hat.

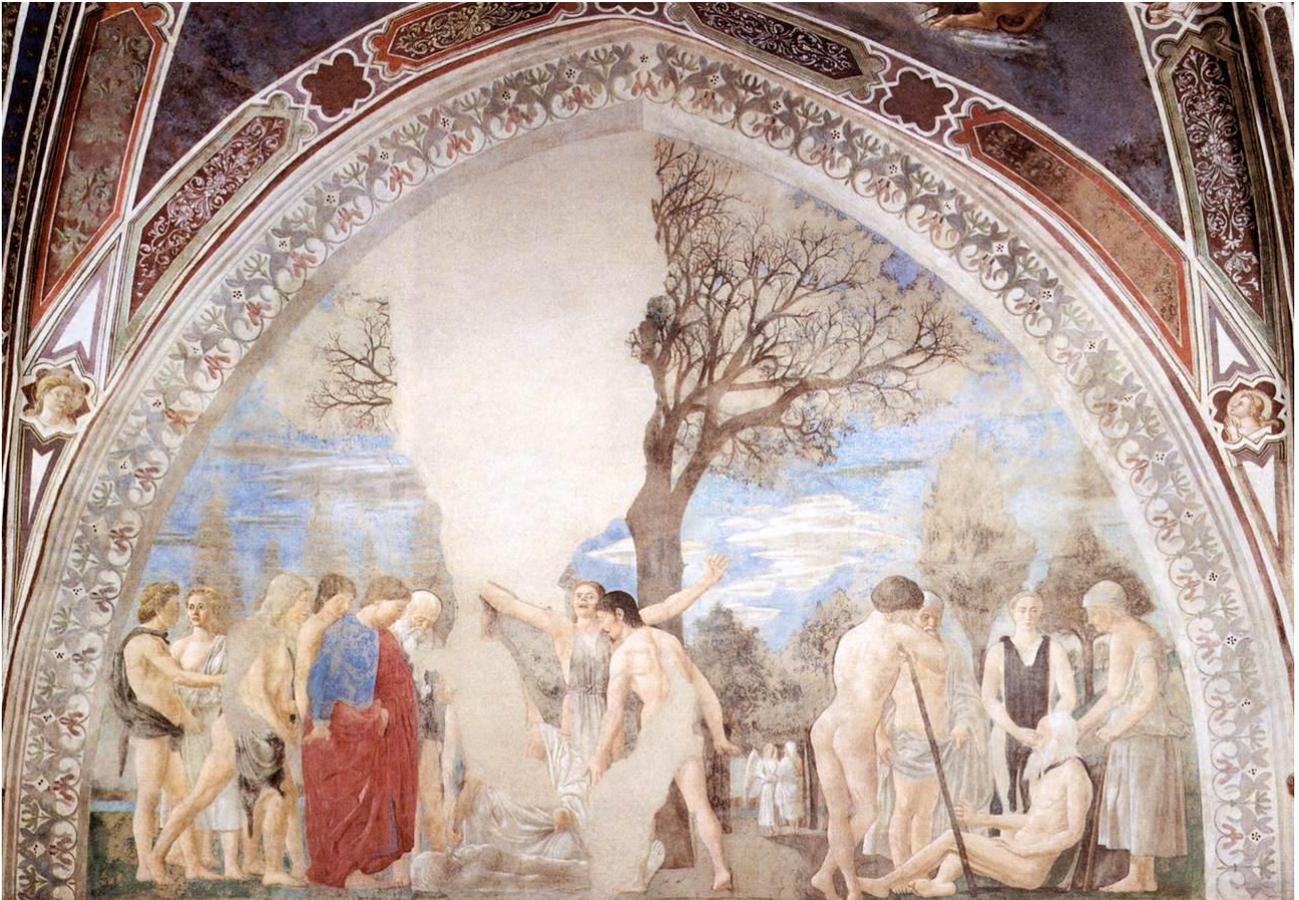


Als Piero della Francesca im 15. Jahrhundert von der Familie Bacci beauftragt wird, ihre Hauskapelle in der Basilika auszumalen, ist die konstantinische Wende fester Bestandteil der kirchlichen Propaganda und ihrer christlichen Legendenbildung. In der durch und durch antijüdischen Legende vom „wahren“ Kreuz geht es nun ganz dingmagisch darum nachzuzeichnen, wann das Holz entstanden ist, an dem Jesus gekreuzigt wurde, warum es so lange verschwunden war – daran sind natürlich von Anfang an die Juden Schuld, die den Sieg des Christentums verhindern wollten – und dann unter Kaiser Konstantin wiederentdeckt und fortan angebetet werden konnte.

Erzählerisch orientiert sich Piero an der populären Version in der **Legenda aurea** von Jacobus de Voragine.

Dieser hatte die Erzählung durch eine Vorgeschichte über die ersten Menschen erweitert. Danach wurde der Baum, aus dem das Kreuz Jesu gemacht wurde, von Adams Sohn Seth aus einem Zweig vom Apfelbaum der Erkenntnis im Garten Eden gepflanzt und später von der Königin von Saba, die die Bedeutung des Baumes erkannt hatte, angebetet. Mit „Adams Tod“ beginnt auch Pieros Zyklus. Er zeigt im Bild drei Episoden: rechts den sterbenden Adam, der seinen Sohn Seth

zum Paradiesgarten schickt, um Öl für seine Heilung zu besorgen. In der Ferne sehen wir Seth und den Erzengel Michael, der Seth das Öl geben soll, im Gespräch. Mittig zeigt Piero die Königin in antiker Anbetungshaltung vor dem mächtigen Baum, während links Adams Beerdigung stattfindet und Seth in dem noch offenen Grab den Zweig einpflanzt.



Es folgt das Treffen der Königin von Saba mit Salomon, die ihm vorhersagt, dass am Holz des von ihr angebeteten Baumes der Erlöser hängen und das jüdische Reich in der Folge zerfallen würde – ein antizionistisches Motiv. In der dritten Szene sieht man drei Männer, die den Baumstamm abtransportieren. Salomon hatte nach dem schlechten Omen den Baum fällen lassen, um ihn zu vergraben. An der Grabungsstelle entstand der Legende nach ein Teich, und als sich die Passionsereignisse abzeichneten, tauchte der Stamm nach oben und wurde für die Errichtung des Kreuzes Christi genutzt. Diese Szene zeigt Piero della Francesca aber nicht.

Mit einem erneuten zeitlichen Sprung nach vorne sehen wir im vierten Panel Konstantins Traum und im fünften den Sieg über Maxentius in der Schlacht an der Milvischen Brücke.

Die sechste Episode ist der sadistische Höhepunkt der Erzählung. Sie zeigt, wie eine Figur am Seil aus einer Grube gezogen wird: die „Folter des Juden“. Auf Initiative von Konstantin und seiner Mutter Helena war nach dem Verbleib des Kreuzes gesucht worden. Nachdem niemand Auskunft geben wollte, befahl Helena, alle, die eine Antwort verweigerten, verbrennen oder

sieben Tage lang in eine trockene Grube werfen zu lassen. Unter Folter konvertiert ein Jude namens Levit und gibt den Fundort preis.



Abgesehen davon, dass der rote Faden der antijüdischen Verschwörungserzählung – nur die späteren „Christusmörder“ hätten die ganze Zeit über gewusst, wo das Kreuz begraben war, es aber aus machtpolitischen Gründen geheim gehalten – in dieser Szene erstmals offensichtlich

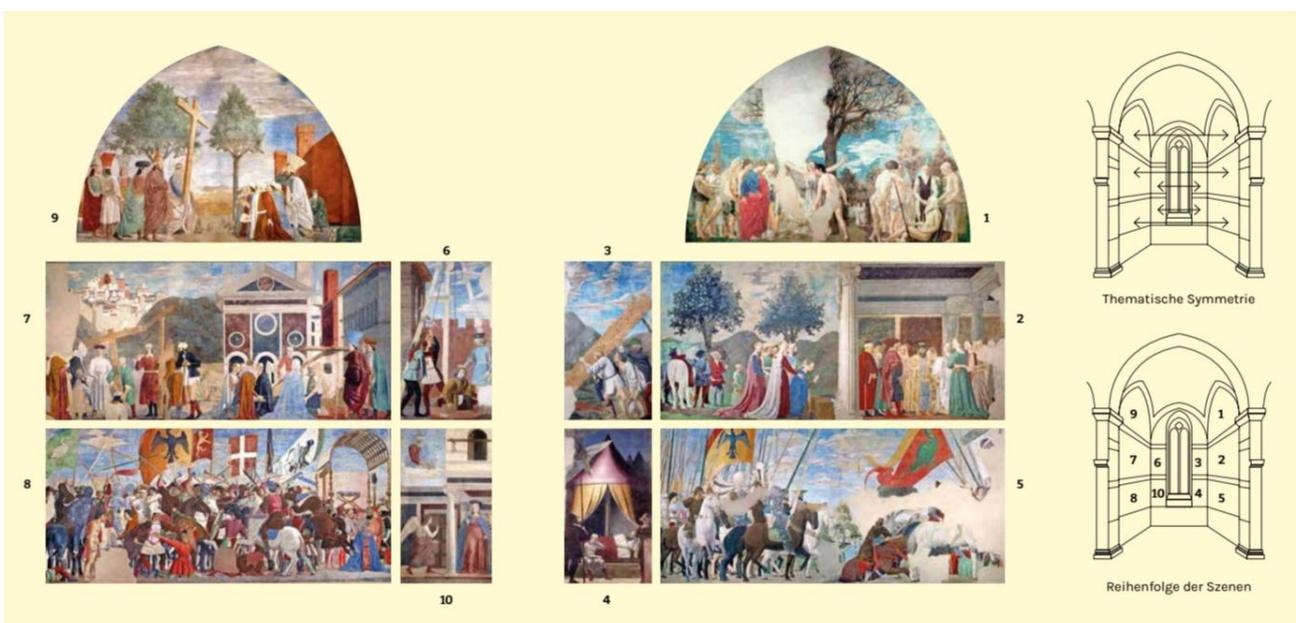
wird, kann man fragen, wie Pieros Darstellung (im Ausschnitt) der Judenverfolgung konkret aussieht. Mit aller Vorsicht kann man, glaube ich, argumentieren, dass es dem Künstler darum geht, die Gleichgültigkeit des Folterers, das körperliche Engagement seiner Helfer und nicht zuletzt das zum Einsatz kommende technische Knowhow seiner Zeit sichtbar zu machen und dabei auf eine herabsetzende Kennzeichnung der Figur des Juden zu verzichten. Es sei denn, man sieht in dessen eleganter Kleidung das Stereotyp vom „reichen Juden“. Aus meiner Sicht legt die künstlerisch souveräne Darstellung die Verantwortung über die Beurteilung der Szene aber letztlich in die Hand des Betrachters.

Die nachfolgende Szene zeigt die Wiederauffindung des Kreuzes und die Beweisführung seiner Echtheit, indem es zur Wiederbelebung eines Toten eingesetzt wird. Analog zur Gründungsschlacht an der Milvischen Brücke wird eine weitere Schlacht zwischen dem Oströmischen Reich und dem Sassanidenreich Anfang des 7. Jahrhunderts abgebildet, die „Schlacht zwischen **Herakleios** und **Chosrau**“. In der vorletzten Szene der „Kreuzverherrlichung“ sieht man den letzten byzantinischen Kaiser dann mit seiner Entourage und dem „wahren Kreuz“, das er nach seinem Sieg über den Perserkönig Chosrau II. zurückerobert hatte und das nun von Jerusalemer Honoratioren begeistert in Empfang genommen wird.

Der Zyklus endet mit einer Darstellung der Verkündigung, die nicht Teil der Legende ist, aber in ihrer heilsgeschichtlichen Funktion den Bildzyklus abrundet. Die italienische Wikipedia sieht darin ein Pendant zu Konstantins Traum, da in beiden Szenen ein Engel auftaucht.

\*\*\*

Die Museen in Arezzo stellen auf ihren Seiten einen **Leitfaden** zur Verfügung, der die Anordnung der Fresken und ihren Inhalt übersichtlich veranschaulicht.



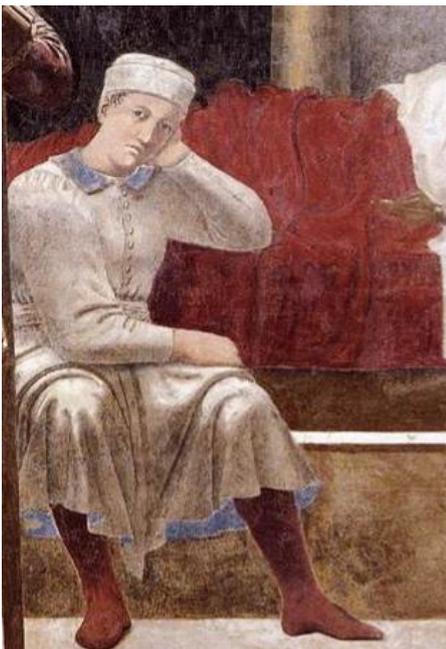
Der Betrachter ist im Bild<sup>3</sup>



Kommen wir nun zurück zum eigentlichen Thema der Traumdarstellung und zum Fresko „*Konstantins Traum*“. Es misst 329 x 190 cm und zeigt die Personen damit etwa lebensgroß.

Wir blicken von vorne in ein geöffnetes Rundzelt, dahinter sind die Silhouetten weiterer Zelte des römischen Heerlagers zu erkennen. Ein dunkelblauer Sternenhimmel zeigt an, dass es Nacht oder früher Morgen ist. Im Zelt sehen wir den zukünftigen Kaiser auf seinem Bettlager schlafend. Davor sitzt sein Diener, ein sogenannter **Cubicularius**, der sich auf dem Bettrand abstützt und den Betrachter anschaut. Zwei Soldaten halten Wache, von denen der eine vorne rechts im Bild mit seinem Zepter den Kaiser horizontal abschirmt, während der andere links im Vordergrund mit dem Rücken zum Betrachter steht und in voller Rüstung mit einer langen Lanze das Schlaflager nach hinten absichert. Links oben über dem Zelt ist ein im Sturzflug herabfliegender Engel zu sehen, der ein kleines glänzendes Kreuz hält und damit in Richtung des unten schlafenden Konstantin zeigt.

Beeindruckend und höchst durchdacht ist die Komposition zunächst mit Blick auf die Deixis der Blicke und Gesten, die um die zentrale Vertikale der Zeltstange zirkulieren und dabei, würde man sie in einer Linie verbinden, die rechte Hälfte eines pythagoreischen Dreiecks bilden.



Die größte Aufmerksamkeit zieht zuerst der geradezu lässig wirkende Diener auf sich, der uns direkt in die Augen schaut. Mit ihm werden wir in die Szene hineingeholt. Er lenkt durch die „Kraftlinien seiner Gliedmaßen“<sup>4</sup> unseren Blick auf die riesige Lanze des Wachsoldaten, der von vorne wie auf einer Bühne stehend angestrahlt wird. Der Blick folgt dem Lanzenverlauf und geht nach oben zum Himmelsboten. Jetzt nimmt man wahr, dass das Licht, das die Szene im Zelt erhellt, offenbar von dort, genauer: vom kleinen goldenen Kreuz ausgeht. Der Geste des Engels folgend, geht der Blick hinunter zu Konstantin, neben dem der Soldat sein Zepter in Richtung des Arms des Dieners hält, so dass sich die Komposition in einem fortlaufenden Kreis schließt.

Neben Blickachsen organisiert Piero della Francesca den Bildaufbau durch Farbfelder. Die flächige Gliederung erzeugt eine besondere Ruhe und Konzentration, die Farben wirken, charakteristisch für die Freskotechnik, transparent – gleichsam ‚atmend‘ – und verleihen jedem Detail ein eigenes Gewicht. Bewegung und Unruhe bringt einzig der dramatisch dezentral in die Szene einbrechende Engel, seine Darstellung mit gesenktem Kopf und in extremer Verkürzung wurde besonders von Pieros Künstlerkollegen bewundernd hervorgehoben. Über die Farben schafft Piero della Francesca auch inhaltlich lesbare Verbindungen. So wird die Verbundenheit des persönlichen Dieners mit seinem Herrn durch die Farben seiner Kleidung, die mit den Laken und Decken des kaiserlichen Bettes korrespondieren, unterstrichen.



### Lichtquellen

Pieros besondere Bildidee mit Blick auf das Traum-Thema ist es nun, den Bildraum, in dem sich der Traum ereignet, durch ein nur zeichenhaft existierendes Licht zu erhellen und in Farben auszumalen, während das einzige reale Licht der Sterne die Welt im Dunklen lässt. Ein Negativ des Bildes zeigt das sehr gut. So inszeniert Piero della Francesca den Moment des Traums als visionäre Bildrealität, die sich nur bei Nacht erfahren lässt.

Die italienische Wikipedia schreibt: „Der wahre Protagonist der Szene ist das Licht, das vom Kreuz selbst auszugehen scheint, das Zelt und das kaiserliche Bett erhellt und die Soldaten und den Hintergrund im Schatten lässt. Es handelt sich um ein ‚mystisches‘ Licht [...], um einen Übergang / eine Passage zwischen dem ‚Schatten‘ des Heidentums und dem ‚Licht‘ der christlichen Vernunft, das die Erscheinung als ein wesentlich leuchtendes Ereignis verklärt.“<sup>5</sup>

Ein interessantes Detail brachten Restaurierungsarbeiten zutage: am Himmel befinden sich Sternbilder, die gespiegelt eine Himmelskarte bilden mit der annähernden Konstellation am Jahrestag des Traumdatums<sup>6</sup>. Dies zeigt, wie der Künstler das astronomische und historische Wissen seiner Zeit mit der im Glauben bezeugten Realität innovativ zu verbinden verstand.

Im nicht übertragenen Sinn ist aber natürlich die sinnierende Figur des Dieners der eigentliche Hauptdarsteller des Bildes. In ihm zeigt sich der Humanist Piero, der unseren Blick auffängt und ihn als Frage zurückspiegelt: Wie nimmst Du das Ganze wahr? Wo stehst Du im Bild? Was ist deine Perspektive? Bist Du wach oder träumst Du auch?



### Eine andere (moderne) Lesart

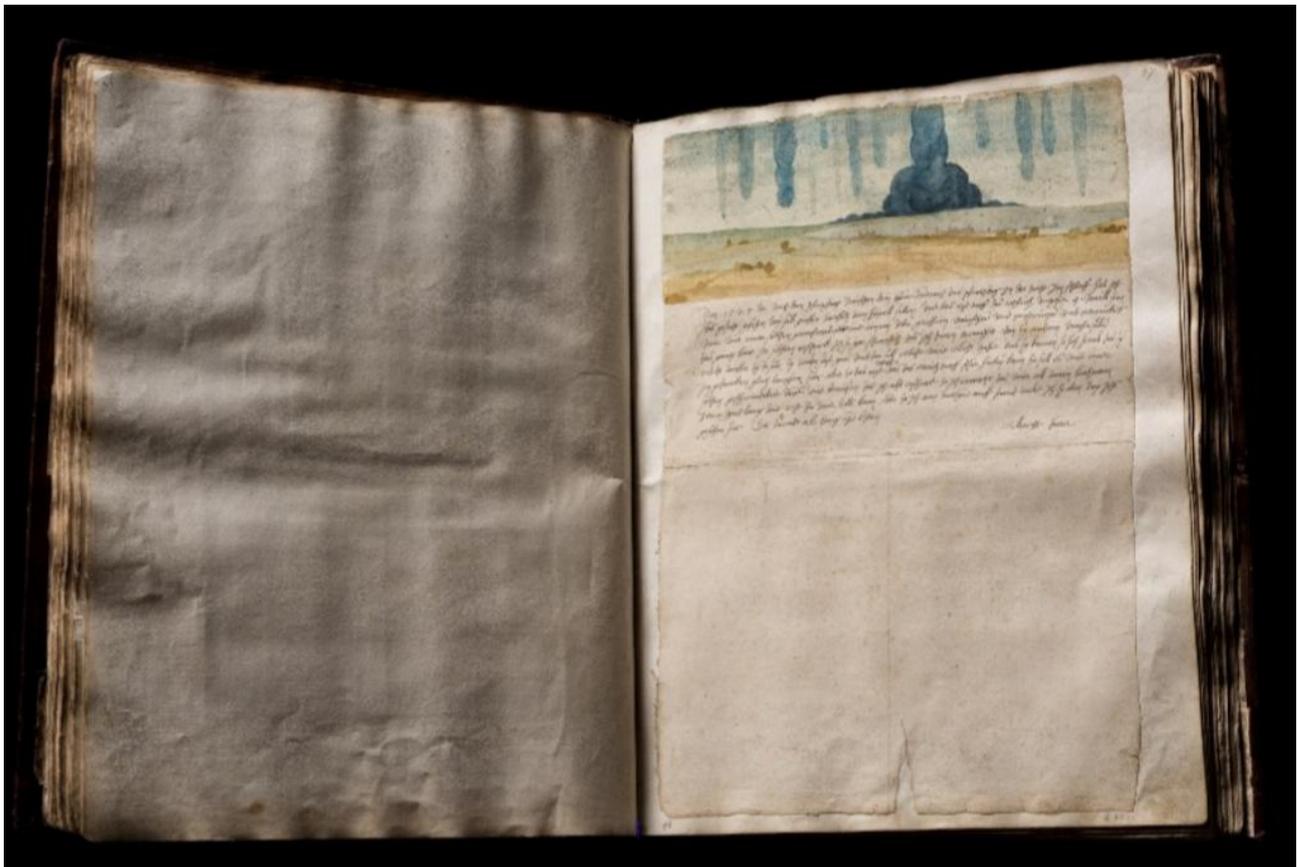
Schauen wir auch noch einmal auf den Engel, den Traumboten, der das entscheidende Zeichen sendet. Im Sturzflug ähnelt er einem großen weißen Vogel – einer Taube? Dieser Eindruck mag natürlich auch der teilweisen Zerstörung des Freskos an dieser Stelle geschuldet sein, die den Engel als Fragment erscheinen lässt. Gleichwohl ist klar: Licht, Farben und Kreuz werden vom Engel in das Bild gebracht. Damit ordnet Piero sie der geistigen bzw. spirituellen Dimension zu.

In einer – zugegebenermaßen modernen – Lesart könnte man darin einen Hinweis erkennen, dass die kriegerische Instrumentalisierung des Kreuzes zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststeht. Noch ist die Geschichte offen, eine andere soteriologische Deutung ist möglich. Die Szene nicht autonom, sondern im Kontext des Freskenprogramms gelesen, erweist sich diese Lesart jedoch als Traum, der sich nicht erfüllen wird. Dies hat die Geschichte nach dem Aufwachen gezeigt.

## 2. Albrecht Dürer, *Traumgesicht* (1525)

Etwas ganz anderes als Piero della Francesca versucht der Künstler Albrecht Dürer mit Blick auf das Motiv des Traums gut 70 Jahre später mit einem Aquarell, in dem er einen persönlichen Albtraum verarbeitet. Wir hatten das Motiv der 153. Ausgabe von *tà katoptrizòmena* vorgestellt und Andreas Mertin hat in einem Beitrag bereits wesentliche Aspekte herausgearbeitet.<sup>7</sup> Ich schließe an seine Überlegungen an und wiederhole zum Verständnis auch einige Hintergrundinformationen.

### *Das Kunstbuch*



Beim „*Traumgesicht*“ aus dem Jahr 1525 handelt es sich um ein kleines, in Blau- und Ockertönen nass-in-nass laviertes Aquarell im Querformat, das das obere Viertel einer Seite ausfüllt. Bündig darunter hat der Künstler mit Tinte einen Text notiert, rechts darunter mit seinem vollen Namen unterschrieben. Die untere Hälfte des Blattes ist leer. Das Blatt misst 30 x 42,5 cm und wird mit weiteren Zeichnungen im sogenannten Kunstbuch im Kunsthistorischen Museum der Albertina in Wien aufbewahrt.

## Bild und Text



Schauen wir uns Zeichnung und Text im Verbund an, fällt ins Auge, dass beide von Dürer formal unmittelbar aufeinander bezogen werden. Sie sind optisch gleichwertig und bilden zusammen ein Bild. Das Aquarell soll also illustrieren oder visualisieren, was er darunter in Worten beschreibt, und die Worte sollen erläutern, was die Zeichnung zeigt. Beides verbürgt er mit seinem Namen. Lesen wir also nochmal, was er genau schreibt.

Hier die Transkription der handschriftlichen Notizen.

### Originaltext in heutiger Schrift

Im 1525 Jor nach dem pfinxstag zwischen dem Mittwoch und pfintztag in der nacht im schlauff hab ich dis gesicht gesehen wy fill großer wassern vom himmell fillen Und das erst traff das erthrich ungefer 4 meill fan mir mit einer solchen grausamkeit mit einem über großem rauschn und zersprützn und ertrenckett das gantz lant In solchem erschrack ich so gar schwerlich das ich doran erwachett edan dy andern wasser filn

### „Übersetzung“ durch ChatGPT<sup>1</sup>

Im Jahr 1525, nach Pfingsten, in der Nacht zwischen Mittwoch und Donnerstag, habe ich im Schlaf dieses Gesicht gesehen: Ich sah, wie viele große Wassermassen vom Himmel fielen. Das erste traf die Erde ungefähr vier Meilen von mir entfernt<sup>2</sup> mit einer solchen Grausamkeit, mit einem überaus großen Rauschen und Zerspritzen, dass das ganze Land überflutet wurde. Dabei erschrak ich so sehr, dass ich davon erwachte, noch bevor die anderen Wassermassen herunterfielen.

Und dy wasser dy do filn dy waren fast gros und der fill ettliche weit etliche neher und sy kamen so hoch herab das sy im gedancken gleich langsam filn. aber do das erst wasser das das ertrich traff schir herbey kam do fill es mit einer solchen geschwindigkeit wynt und brausen das ich also erschrack do ich erwacht das mir all mein leichnam zitrett und lang nit recht zu mir selbs kam

Aber do ich am morgn auff stund molet ich hy oben wy ichs gesehen hett. Got wende alle ding zu besten<sup>3</sup>

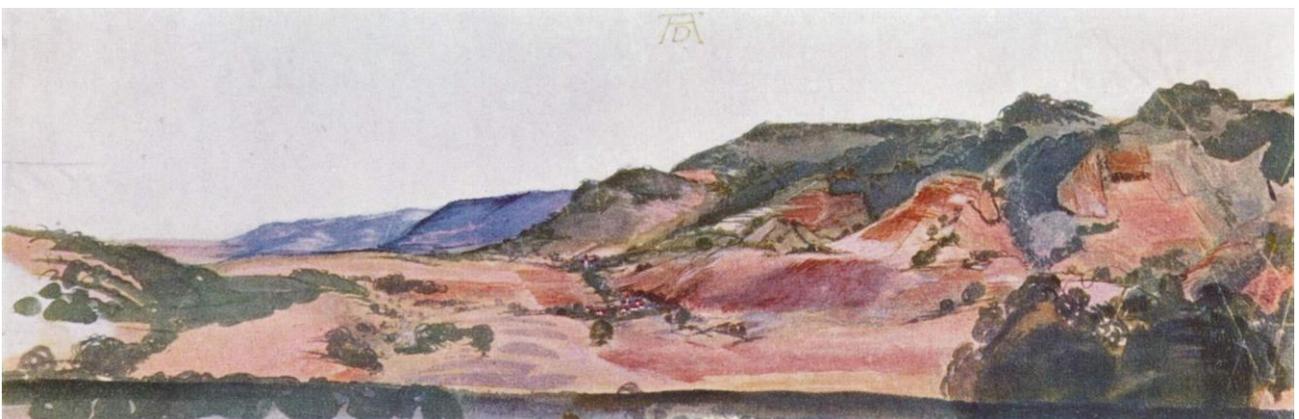
Die Wassermassen, die dann folgten, waren ebenfalls sehr groß. Einige fielen weiter entfernt, andere näher, und sie kamen so hoch herab, dass sie in meiner Vorstellung eher langsam zu Boden fielen. Aber als das erste Wasser, das die Erde traf, herankam, fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit, mit Wind und Brausen, dass ich dermaßen erschrak, dass ich, als ich erwachte, am ganzen Körper zitterte und lange Zeit nicht zu mir selbst kam.

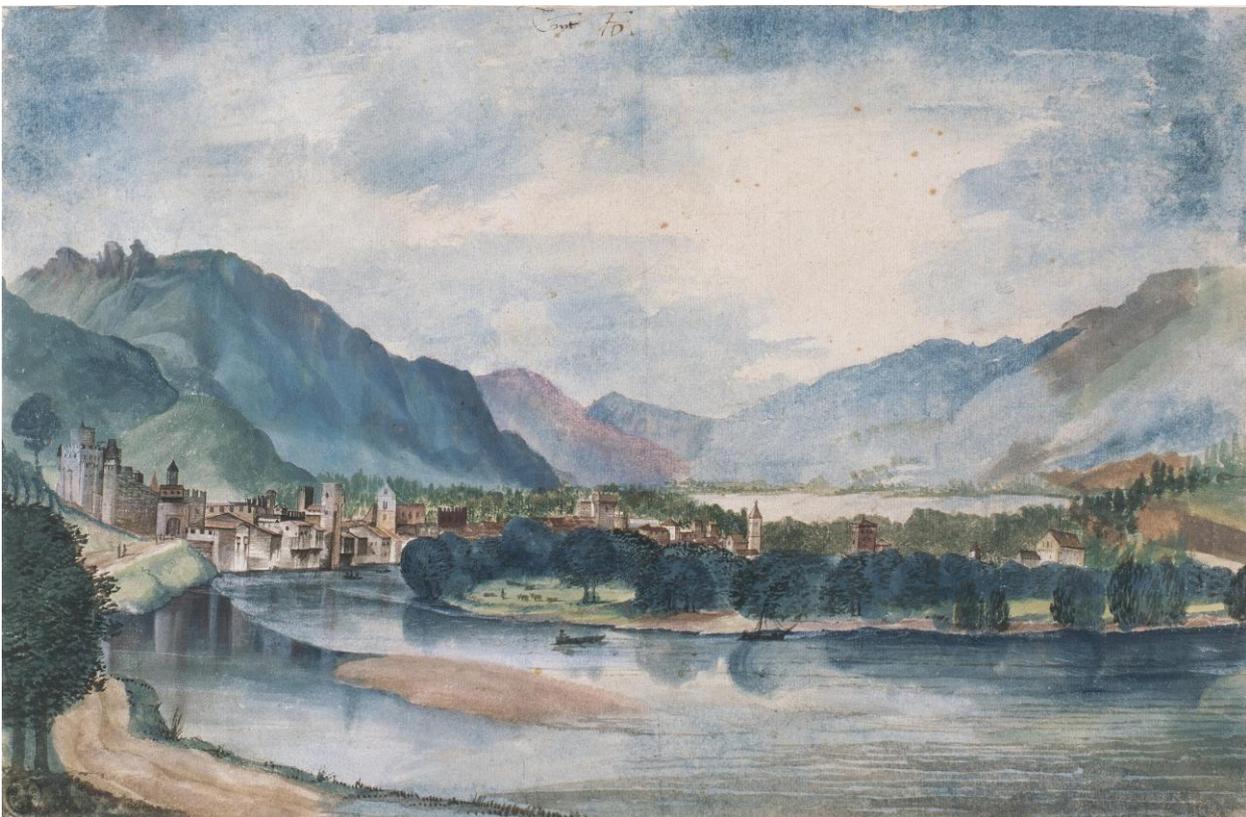
Als ich jedoch am Morgen aufstand, malte ich hier oben (auf dem Papier) auf, wie ich es gesehen hatte. Möge Gott alle Dinge zum Besten wenden.

In einem Traum – Dürer schreibt „Gesicht“, ein Ausdruck seiner Zeit für ein Traumbild oder eine Vision –, an den er sich taggenau erinnert, habe er gesehen und gehört, wie zunächst in einigen Kilometern Entfernung ungeheure „Wassermassen“ geräuschvoll heruntergingen und das Land überfluteten. Dies habe ihn so geängstigt, dass er davon aufgeschreckt kurz erwachte, um im darauffolgenden Schlaf das Phänomen erneut und in noch größerer Heftigkeit zu durchleben. Nun kommen die Wassermassen mal näher, mal sind sie weiter entfernt. Wie typisch im Traum kann er Geschwindigkeiten nicht genau ermessen und Grenzen verschwimmen, so dass Phänomene und körperliches Erleben gefühlt einander durchdringen.

### *Aquarellskizzen*

Das Aquarellieren ist eine schnelle Technik, jeder Pinselstrich muss „sitzen“, weil sich einmal platzierte und verlaufene Farbe anders als in einer Stiftzeichnung und in der Malerei nicht korrigieren lässt. Wie souverän Dürer diese Technik beherrschte, zeigen andere Landschaftsaquarelle, etwa die Seeansicht von „*Trient, von Norden gesehen*“ (Frühling 1495) oder das ebenfalls sehr kleinformatige skizzenhaft gehaltene Aquarell „*Tal von Kalchreuth*“ (1494-1495) oder ein nicht genau lokalisierter „*Weiher im Walde*“ (ca. 1497).





Vergleicht man diese Skizzen mit dem „Traumgesicht“, ist deutlich zu sehen, dass sie - selbst die phantastisch anmutende Darstellung des Teichs - die landschaftlichen Gegebenheiten präziser und nachvollziehbarer herausarbeiten. Jenes wirkt hingegen in der Tat, „wie für Träume fast typisch, eher unspezifisch“<sup>8</sup>.

## Ungestaltetes gestalten

Nun kann man jedoch weiter fragen, worin dieses Unspezifische eigentlich besteht, wodurch es sich als solches ausdrückt. Schauen wir also nochmal genau hin.



Der Blick geht von links vorne in eine sich horizontal weit erstreckende Landschaft unter einem hohen Himmel. Die aquamarinblaue Hauptwassersäule ist leicht rechts der Mitte am Horizont platziert, so dass sich perspektivisch eine gewisse Tiefe ergibt. Das gigantische Ausmaß des Starkregens kann man ermessen, wenn man der im Vergleich winzigen Bäume und angedeuteten Stadtsilhouette gewahr wird. Nun begreift man, dass die seitlich der Wassersäule wogenden Wellen ihrer Größe nach **Monsterwellen** sind, die die komplette Landschaft überfluten und die Häuser verschlingen werden. Schließlich erkennt man auch die feinen Linien, die seitlich vom Hauptregeneignis wegspritzendes Wasser zeichnen und die ungeheure Wucht anzeigen, mit der der Regen niedergeht.

Was aber eigenartig bleibt und künstlerisch geradezu ungeschickt aussieht – eben ‚unspezifisch‘ –, ist die „wurstartige“ Form der Wassersäulen, wie es der Kunsthistoriker Thomas Hensel in einer jüngst erschienenen Studie<sup>9</sup> zum „Traumgesicht“ beschreibt:

*„Statt natürlicher Regengüsse, seien sie auch noch so sintflutartiger Natur, sehen wir nun eher befremdliche, wurstartig eingeschnürte Gebilde in der Luft hängen – gerade so, als würden die Wassermassen durch irgendeine himmlische Peristaltik gleichsam auf die Erde gewürgt.“<sup>10</sup>*

Und in der Tat, so schreibt Hensel weiter, lässt sich hier eine Maltechnik ablesen, die in Teilen von einer gezielten Gestaltung absieht, um dem Prozesshaften Raum zu geben bzw. freien Lauf zu lassen. Hensel erläutert, wie der Künstler das Blatt zunächst durchnässt, auf einer seinerzeit gebräuchlichen schrägen Zeichenunterlage platziert und dann mit magerem oder fettem Pinsel am oberen Blattrand punktuell die Pigmentlösung aufträgt, so dass die Farbe von selbst herunterfließt. Zudem variiert er den Neigungsgrad von Hand, um die Farbe mal langsam und mal schneller verlaufen zu lassen. So erreicht er durch „Hin- und Herwiegen des Blattes und das kalkulierte Eintrocknenlassen unterschiedlich satter Lösungen [...] bestimmte Pigmentaush-

*schwemmungen, die zum Teil wie Konturierungen wirken*<sup>11</sup>. Bei den nicht gesättigten Verläufen der blässeren Wassersäulen sieht man gut, wie sich die Pigmente unten tropfenartig gesammelt haben und getrocknet sind.



Hensel sieht in diesem Verfahren nun ein gezieltes Changieren zwischen Gestaltung und Zufall, zwischen „Kontingenz und Kalkül“<sup>12</sup>, mit meinen Worten: ein Drip Painting *avant la lettre*. Wenn ich Hensels Überlegungen richtig verstehe, bildet Dürer mit den amorphen Wassersäulen, die sich wie Regenbomben zu entladen scheinen, das im Traum Gesehene und Durchlebte poetisch nach und fordert so die ästhetische Urteilsbildung heraus. Wir begreifen das im Text Geschilderte nur als Visualisierung eines Traums, wenn wir es nicht nur im Bild zu identifizieren versuchen, sondern die Bildentstehung sehend nachvollziehen und das Ereignis des Bildes vom Ereignis des vorausgegangenen Traums unterscheiden.

Zur bisher in der Forschung vorherrschenden Einordnung des „*Traumgesichts*“ als privates Dokument eines traumatischen Widerfahrnisses käme eine zweite Lesart hinzu, die von einem ästhetisch reflektierenden Entwurf ausgeht und weitere Fragen zur Stellung des Blattes im Gesamtoeuvre anstoßen kann.<sup>13</sup> Ich finde Hensels Beobachtungen und seine Deutung plausibel, erklären sie doch die moderne Anmutung und den Rätselcharakter des Bildes, das eine Naturkatastrophe vor Augen zu bringen sucht, die sich vor dem inneren Auge vollzieht und nicht gänzlich mimetisch darstellbar ist. Die Lesart erklärt auch noch einmal anders, warum das „*Traumgesicht*“, unabhängig vom apokalyptischen Motiv in Verbindung mit einer persönlich verbürgten Erfahrung, zu einer so wirkungsvollen „Projektionsfläche“<sup>14</sup> werden konnte.

Es ist ein durch und durch artifizielles Bild, dessen Ambiguität es bis in die Moderne kulturell anschlussfähig und visuell herausfordernd macht.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, I. Teil, § 31, A (IV 77 f.), zitiert nach: Rudolf Eisler: Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften / Briefen und handschriftlichem Nachlaß (1930), Georg Olms Verlagsbuchhandlung: Hildesheim 1961, Stichwort: **Traum**.
- <sup>2</sup> Ebd.
- <sup>3</sup> Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992; ders., Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München: Verlag C.H. Beck 1996.
- <sup>4</sup> Wikipedia, Art.: Sogno di Costantino.
- <sup>5</sup> Ebd.
- <sup>6</sup> Vladimiro Valerio, *Piero e gli astri. Il primo cielo stellato nella pittura occidentale*, in: C. Bertelli, A. Paolucci (ed.) *Piero della Francesca e le corti italiane* (catalogo ill.), Milano: Skira 2007.
- <sup>7</sup> Andreas Mertin, Albrecht Dürers „Traumgesicht“ und Jean Pauls „Rede des toten Christus“. Eine Erinnerung. *Tà katoptrizòmena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 153 – Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz, erschienen 01.02.2025, <https://www.theomag.de/153/pdf/am870/pdf>. Nachfolgend zitiert: Mertin, Albrecht Dürers „Traumgesicht“.
- <sup>8</sup> Mertin, Albrecht Dürers „Traumgesicht“.
- <sup>9</sup> Thomas Hensel, Albrecht Dürers *Traumgesicht* von 1525. Ein Bildexperiment zwischen Kontingenz und Kalkül, in: *Spiegelkabinett. Reflexionen der Designforschung*, Nr. 1 („Homo faber ludens“), 2024, hg. von Evelyn Echle und Thomas Hensel (**Reprint**). Nachfolgend zitiert: Hensel 2024.
- <sup>10</sup> Hensel 2024, S. 6.
- <sup>11</sup> Hensel 2024, S. 15-16.
- <sup>12</sup> Hensel 2024, S. 5; 31.
- <sup>13</sup> So erkennt Hensel auch im handschriftlichem Notat eine ästhetische Durchformung, etwa durch bewusste Stilanleihen aus der **Prodigienliteratur** (S. 5-6). In seiner Studie kommt Hensel zu einer weitergehenden These hinsichtlich einer möglichen Beziehung des Blattes zu Dürers Entwurf für ein Bauernkriegsdenkmal, der „Bauernsäule“, die ebenfalls in das Jahr 1525 datiert.
- <sup>14</sup> Mertin, Albrecht Dürers „Traumgesicht“.

### VORGESCHLAGENE ZITATION:

Wendt, Karin: Visualisierungen des Traums. Notizen zu einigen Traum-Darstellungen der Kunstgeschichte, *tà katoptrizòmena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 155 – Fort-Schreibungen, erschienen 01.06.2025 <https://www.theomag.de/155/kw100.pdf>