

Offenbarung 12 im Spiegel der Zeit
Eine Untersuchung theologischer und künstlerischer Entwicklungen
anhand der apokalyptischen Frau

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Würde eines
Doktors der Theologie

dem Fachbereich Evangelische Theologie
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von
Johanna Monighan-Schäfer
Marburg a.d. Lahn

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Frühmittelalterliche Apokalypsen.....	6
2.1	Geschichtlicher Überblick.....	6
2.1.1	Frühmittelalterliche Apokalypsen und ihre Vorlagen.....	7
2.2	Karolingische Apokalypsen.....	10
2.2.1	Trierer Apokalypse.....	11
2.2.2	Die Apokalypse von Cambrai.....	13
2.2.3	Die Apokalypsen von Valenciennes und Paris.....	13
2.2.4	Die apokalyptische Frau in <i>Trier</i>	14
2.2.5	Die triumphierende Kirche in <i>Valenciennes</i>	16
2.3	Die Bamberger Apokalypse.....	17
2.3.1	Das Ottonenreich und Reichenau.....	17
2.3.2	Beschreibung der Bamberger Apokalypse.....	18
2.3.3	Der Malprozeß.....	20
2.3.4	Die apokalyptische Frau.....	22
2.3.5	Interpretation.....	25
2.4	Die Beatuskommentare.....	28
2.4.1	Beatus und seine Zeit.....	28
2.4.2	Der Kommentar.....	30
2.4.3	Die Illustrationen.....	32
2.4.4	Drei Darstellungen der apokalyptischen Frau.....	34
3	Die Apokalyptische Frau in der Romanik und Gotik.....	42
3.1	Veränderungen in Gesellschaft, Theologie und Kunst.....	42
3.1.1	Theologische Entwicklung.....	44
3.1.2	Marienfrömmigkeit.....	48
3.1.3	Wandel in der Kunst.....	50
3.1.4	Ursprünge.....	50
3.2	Die Fresken von Civate.....	51
3.3	Veroneser Novum Testamentum.....	52
3.4	Bildinitiale zum Kommentar des Rupert von Deutz.....	55
3.5	Der Oxforder Haimo Kodex.....	56
3.6	Die englisch-französischen Apokalypsen.....	60
3.6.1	Ursprünge.....	60
3.6.2	Ikonographische Gruppierung.....	62
3.6.3	Auftraggeber und Werkstätten.....	63
3.6.4	Gründe zur Entstehung.....	64
3.6.5	Illustrationsprinzipien.....	65
3.6.6	Die apokalyptische Frau in den englisch-französischen Apokalypsen.....	67
3.6.7	Douce 180.....	68
3.6.8	Die apokalyptische Frau in Douce 180.....	70
3.7	Das Matutinalbuch aus Scheyern.....	74
3.8	Marienkrönung im Braunschweiger Dom.....	80
3.9	Die Marienkapelle der Burg Karlstein.....	83
4	Der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit.....	87
4.1	Kultureller Wandel.....	87
4.2	Blockbücher.....	88
4.2.1	Die Apokalypseblockbücher.....	89
4.2.2	Die Apokalypse der Bayrischen Staatsbibliothek.....	92
4.3	Der typographische Druck.....	93
4.3.1	Die Frühdrucke der Bibel.....	95
4.4	Die Kölner Bibel.....	97
4.4.1	Die Darstellungsweise der Kölner Bibel.....	99
4.4.2	Die Herkunft der Bilder.....	102
4.4.3	Die Darstellung der apokalyptischen Frau.....	104
4.4.4	Die Nachfolger der Kölner Bibel.....	109
4.5	Entwicklungen im ausgehenden 15. Jahrhundert.....	111
4.6	Albrecht Dürer.....	112
4.6.1	Dürers Apokalypse.....	113
4.6.2	Das Verhältnis zwischen Text und Bild.....	116

4.6.3	Ikonographische Vorläufer.....	117
4.6.4	Die Holzschnitte zur Apokalypse.....	119
4.6.5	Beziehung der Apokalypse zur Gegenwart.....	122
4.6.6	Die apokalyptische Frau.....	124
4.6.7	Die Wirkung von Dürers Apokalypse.....	127
5	Die Reformation.....	131
5.1	Die Reformationszeit.....	131
5.2	Martin Luther.....	132
5.2.1	Die Übersetzung.....	132
5.2.2	Die erste Vorrede.....	133
5.2.3	Luthers Auslegung der Apokalypse.....	133
5.2.4	Die Illustrationen zur Apokalypse.....	134
5.2.5	Luther und die Aufgabe der Bilder.....	135
5.3	Das Septembertestament.....	136
5.3.1	Cranach und Luther.....	136
5.3.2	Luthers Einfluß auf die Apokalypseillustrationen.....	137
5.3.3	Die Herstellung des Septembertestaments.....	138
5.3.4	Vorbild Dürer.....	139
5.3.5	Beziehung von Bild und Text.....	141
5.3.6	Antirömische Polemik und soziale Umstände.....	141
5.4	Cranachs Illustration zum 12. Kapitel.....	143
5.4.1	Luthers Stellung zu Maria.....	145
5.5	Weitere Ausgaben von Luthers Neuem Testament.....	147
5.5.1	Wiederverwendung der Druckstöcke des Septembertestaments.....	147
5.5.2	Illustrationen von Hans Holbein.....	148
5.5.3	Hans Burgkmairs Apokalypseillustrationen.....	149
5.5.4	Die revidierte Ausgabe von 1530.....	151
5.5.5	Die Vollbibel von 1534.....	154
5.5.6	Matthias Gerungs Bilder zum Kommentar von Sebastian Meyer.....	157
5.5.7	Virgil Solis und das Ende der lutherischen Bildexegese.....	160
5.5.8	Jean Duvet.....	162
6	Die nächsten Jahrhunderte.....	166
6.1	Die Apokalypse im 17. und 18. Jahrhundert.....	166
6.1.1	Die apokalyptische Frau als Immaculata.....	166
6.2	Die Apokalypse von William Blake: Beginn einer Privat-Ikonographie und Privat-Theologie.....	172
6.3	Das 19. Jahrhundert.....	176
6.4	Apokalypsezyklen im 20. Jahrhundert.....	178
6.4.1	Joseph Weisz: Apokalypse als Kriegsbewältigung.....	178
6.4.2	Die Apokalypse von Max Beckmann: Der Künstler wird zum Seher.....	185
6.5	Apokalypsedarstellungen im Kirchenbau nach 1945.....	192
6.5.1	Herbert Boeckls Seckauer Fresken: Apokalypse als Heilsgeschichte.....	193
6.5.2	Emil Wachter: Apokalypse als Gegenwart.....	203
6.5.3	Hermann Gottfried und die Situation zeitgenössischer Kunst im Kirchenbau.....	214
6.5.4	Ein Ausblick auf das 21. Jahrhundert.....	218
7	Schlußbemerkungen.....	219
8	Literaturverzeichnis.....	223
9	Abbildungen.....	237

1 Einleitung

Im zwölften Kapitel der Offenbarung beschreibt der Seher Johannes die Vision einer Frau am Himmel, die von der Sonne bekleidet ist, auf dem Mond steht, und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen trägt. Da die Frau im Text nicht eindeutig benannt wird, wurde sie zu unterschiedlichen Zeiten unter anderem als die historische Gestalt der Maria, als eine Personifikation der Ekklesia oder als ein Sinnbild für das Volk Israel ausgelegt. Die verschiedenen Deutungen der Theologen und Künstler spiegeln sich in den künstlerischen Darstellungen des Themas wider.

Am Motiv der apokalyptischen Frau soll gezeigt werden, wie die mehrdeutige, bildliche Sprache der Offenbarung von der Kunst in verschiedenen Epochen rezipiert wurde. Die Künstler machten sich, angeregt durch die symbolisch offene Sprache des Buches, ihre eigenen Vorstellungen von den zukünftigen Dingen und fühlten sich aufgefordert die Visionen bezogen auf ihre jeweilige Zeit und Situation zu sehen, um so ein für sie "reales" Bild der Endzeit zu schaffen.

Die Sprache der Apokalypse enthält viele bildliche Elemente, daher kann eine bildliche Darstellung der apokalyptischen Erzählung ohne viel Innovation auskommen. Sobald der Maler aber die Bedeutung der Vision in seine Illustration mit einbringen möchte, verändert und erweitert sich die Ikonographie zum Teil erheblich. Anhand der hinzugefügten ikonographischen Elemente kann die Interpretation des Textes "abgelesen" werden.

Da die apokalyptische Frau sehr verschiedene Deutungen im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat und sehr oft illustriert wurde, liefert sie ausreichend Material für eine eingehende Untersuchung. Dabei soll neben einer Bildbeschreibung und Identifikation der dargestellten Einzelmotive, vor allem auf die ikonologische Interpretation der ausgewählten Kunstwerke Wert gelegt werden, die versucht den Sinngehalt oder die tiefere Bedeutung des Kunstwerkes zu erschließen. Erwin Panofskys ikonologisch-ikonographische Methode¹ basiert auf der Erkenntnis, daß jedes Kunstwerk in sich bestimmte

¹ Erwin Panofsky entwickelte die ikonologisch-ikonographische Methode in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Sie beschäftigt sich neben der Beschreibung und Klassifizierung von Kunstwerken mit deren Inhalt. Panofskys Methode teilt sich in drei Abschnitte: In der vor-ikonographischen Phase wird das Kunstwerk beschrieben, Formen und Motive identifiziert. Die darauf folgende ikonographische Analyse verknüpft alle Motive im Bild und

Prinzipien manifestiert, die symptomatisch für die Zeitepoche, das Land, die Weltanschauung oder den Künstler sind. Besonders die Ikonologie erforscht die Entstehung und Bedeutung von Kunstwerken sowie den Einfluß von Theologie, Philosophie und Politik auf Künstler und Werk. Die vorliegende Untersuchung wird durch diese Methode die sich ständig verändernde Wechselwirkung von Theologie und Kunst von der ersten Darstellung (um 800) bis zur Gegenwart anhand des Motivs der apokalyptischen Frau aufzeigen.

2 Frühmittelalterliche Apokalypsen

Die ekklesiologische Auslegung der apokalyptischen Frau

2.1 *Geschichtlicher Überblick*

Das Buch der Apokalypse hatte keinen nennenswerten Einfluß auf die frühchristliche Kunst vor 350 A.D.². Allerdings gab es schon vorher die Motive des Lammes, des Kreuzes und der leiblichen Darstellung Christi, welche aus dem apokalyptischen Kontext herausgelöst und fast ausschließlich in ihrer christologischen Heilsbedeutung gebraucht wurden. Unter Kaiser Theodosius, Ende des 4. Jahrhunderts, waren dann alle theologischen und imperialen Voraussetzungen für eine Invasion³ apokalyptischer Elemente in der Kunst erfüllt.⁴ Hierbei handelt es sich nicht um Abbildungen, die sich allein auf den Text der Apokalypse stützen, also sehr textnah sind, sondern um eine Mischung von Apokalypsemotiven aus dem biblischen Buch, Motiven älterer Grabkunst und imperialer Propaganda.⁵ Die wichtigste Form visueller Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts, die monumentalen Wandbilder in Kirchen, konzentrieren sich auf die Motive der vier himmlischen Wesen⁶ (Apk. 4,5,7,14,19), Alpha und Omega⁷ (Apk. 1,21, 22), die 24 Ältesten⁸ (Apk. 4,5,7,11,14,19), das Lamm auf dem Paradiesberg⁹ (Apk. 22) und das himmlische Jerusalem¹⁰ (Apk. 21). Diese Darstellungen aus der Apokalypse dienen der Verherrlichung Christi; es sind aber keine Illustrationsfolgen im

² Vgl. J. Schäfer, *Motive aus der Apokalypse*, 1.

³ Vgl. F. van der Meer, *Majestas Domini*.

⁴ Im wesentlichen schufen die folgenden drei Faktoren die Voraussetzung für die Aufnahme von apokalyptischen Themen in die kirchliche Kunst seit der 2. Hälfte des 4. Jhds.: 1. Die Anerkennung des Christentums in 313 A.D. vom römischen Staat. 2. Die Wesensgleichheit Christi mit Gott wurde in den Konzilen von Nicäa, 325 A.D., und Konstantinopel, 381 A.D., bestätigt. 3. Der römische Kaiser legitimiert seinen Herrschaftsanspruch auf Erden mit der himmlischen Herrschaft Christi, d.h. er ist direkt von Christus, dem Weltenherrscher, eingesetzt.

⁵ Vgl. D. Kinnley, *Apocalypse*, 200.

⁶ In der christlichen Monumentalkunst können die vier Wesen zum ersten Mal um 400 in S. Pudenziana, Rom belegt werden.

⁷ Im Laufe des 4. Jahrhunderts wird das Christusmonogramm im Kranz zum häufigsten christlichen Zeichen in allen Kunstgattungen, z.B. auf dem Mailänder Sarkophag, Ende 4. Jahrhundert.

⁸ Das älteste bekannte monumentale Wandbild mit der Darstellung der 24 Ältesten befindet sich in S. Paolo fuori-le-mura, um 450 A.D.

⁹ Zur Mitte des 4. Jahrhunderts erscheint das erhöhte Lamm in der Sarkophagkunst, in Wandbildern und der Katakombenmalerei. Die erste bekannte Darstellung stammt aus der Katakombe von SS. Marcellinus und Petrus, um 340 A.D.

¹⁰ Seit Ende des 4. Jahrhunderts erscheint das himmlische Jerusalem als Hintergrund für Szenen der Traditio Legis oder Christus als Lehrer. In S. Pudenziana, um 400 A.D., die älteste Darstellung in der Monumentalkunst, ist Christus in der Lehrversammlung dargestellt.

eigentlichen Sinne. Im 6. Jahrhundert gab es wahrscheinlich schon zusammenhängende Zyklen zur Apokalypse, doch nicht früher, da mit Ausnahme von S. Maria Maggiore (5. Jhd.) keine größeren Bildfolgen zum Neuen Testament im Westen bekannt sind.¹¹ Demgegenüber gibt es im Osten, da die Apostolizität der Apokalypse vom 3. bis 6. Jahrhundert angezweifelt wurde, keine Apokalypsezyklen in der byzantinischen Kunst.¹²

Vom 8. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Buchmalerei der wichtigste Kunstbereich der zyklischen Darstellung der Apokalypse. In der Buchmalerei beinhalten Bibelhandschriften,¹³ Apokalypsehandschriften,¹⁴ Kommentare,¹⁵ liturgische Bücher¹⁶ und Enzyklopädien¹⁷ Darstellungen zum letzten Buch des Neuen Testamentes.

2.1.1 Frühmittelalterliche Apokalypsen und ihre Vorlagen

Die ältesten durchgehenden Illustrationen zur Apokalypse, die uns erhalten blieben, sind die Handschriften von Trier, Cambrai, Valenciennes, Paris, Bamberg und die Beatuskommentare aus Nordspanien. In ihrer Darstellungsweise gehen die Apokalypsehandschriften außerhalb Spaniens eindeutig auf spätantike Vorbilder zurück; wahrscheinlich auf einen Bilderzyklus aus Rom vom 5. oder 6. Jahrhundert.¹⁸ Allerdings weichen die frühmittelalterlichen Apokalypsehandschriften in Themenwahl und Ikonographie beträchtlich voneinander ab; deshalb ist anzunehmen, daß dieser gemeinsame spätrömische Prototyp sich verzweigt hat und unterschiedlich reduziert und erweitert wurde.¹⁹

Der früheste Nachweis einer antiken Vorlage befindet sich in der Lebensbeschreibung des Benedict Biscop, verfaßt von Beda Venerabilis (gest.

¹¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 116.

¹² Vgl. W. Neuss, *Apokalypse RDK*, 757. Zur Entwicklung der Auseinandersetzung über die Kanonizität der Apokalypse vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 77-79.

¹³ Seit dem 9. Jahrhundert sind Apokalypsetexte mit Titelbildern und figürlichen Initialien nachzuweisen. Seit dem 11. Jahrhundert gibt es Bilderzyklen, die dem Text beigeordnet sind.

¹⁴ Seit dem 9. Jahrhundert wird die Apokalypse als selbständiges Buch illustriert, da Teile der Apokalypse in die Liturgie zwischen Ostern und Pfingsten aufgenommen wurden, um allgemein die schwierigen Texte verständlicher zu machen.

¹⁵ Beatus Liebanas Kommentar zur Apokalypse ist der erste illustrierte Kommentar. Als älteste Darstellung gilt das Beatus Fragment 4 von Silos aus der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts.

¹⁶ Liturgische Bücher aus dem Mittelalter enthalten keine Apokalypsezyklen, sondern zumeist nur Einzeldarstellungen.

¹⁷ Enzyklopädien wie das *Liber floridus* (Lambert Omer) oder der *Hortus deliciarum* (Herrad von Landsberg) aus dem 12. Jahrhundert enthalten einzelne Apokalypsebilder.

¹⁸ Diese These hat sich weitgehend durchgesetzt, vgl. M.R. James, *Apocalypse*, 37; P. Huber, *Apokalypse*, 23; G. Suckale-Redlefsen, *Bamberger Apokalypse*, 100.

¹⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 137.

735 A.D.). Er erwähnt, daß Benedict heilige Bilder, unter anderem von der Offenbarung des Johannes, von Rom nach Wearmouth in Northumbrien brachte (um 676).²⁰ Es ist allerdings nicht erwiesen, ob es sich um Musterbücher, Handschriften oder auf Holz gemalte Bilder handelt.²¹ Höchstwahrscheinlich hat Benedict Biscop mehrere Motive, vielleicht sogar einen ganzen Zyklus der Apokalypse für die Kirche St. Peters in Wearmouth mitgebracht, da es galt, die ganze Nordwand mit Szenen aus der Apokalypse zu schmücken.²²

Etwa ein Jahrhundert später, unter Karl dem Großen (768-814) und seinen Nachfolgern errang die Kunst im Zusammenhang mit der Kirchenreform einen hohen Stellenwert. Besonders die Architektur und die Buchmalerei kamen zu hoher Blüte und führten zur karolingischen Renaissance. In dieser Zeit suchte die germanisch-keltische Kultur die Antike.²³ Diese Orientierung an antiken Vorlagen ist eindeutig an der ältesten erhaltenen Apokalypsehandschrift ablesbar: der Trierer Apokalypse. Sie wurde wahrscheinlich Anfang des 9. Jahrhunderts im Einflußgebiet von Tours angefertigt²⁴ und enthält die älteste Darstellung der Himmelsfrau von Kapitel 12 der Offenbarung. Etwa hundert Jahre später wurde eine Kopie in der Gegend von Cambrai von der Trierer

²⁰ Vgl. P. Meyvaert, *Bede*, 66. In den *Historia Abbatum* erwähnt Beda, daß Benedict Biscop bei seiner vierten Reise nach Rom, unter anderem „picturiae imaginum sanctorum“ mit Szenen aus den Visionen des Apokalypse des Johannes „imagines visionum apocalypsis beati Iohannis“ mit sich brachte. Sie waren für die Ausschmückung der Nordwand der St. Peters Kirche bestimmt, die Benedict in 673/4 in Northumbrien gegründet hatte.

²¹ Theodor Frimmel und Lilli Burger postulieren, daß Benedict Bilderhandschriften aus Rom mit sich brachte (Frimmel, *Apokalypse*, 8; Burger, *Himmelskönigin*, 21). Gertrud Schiller nimmt an, daß es sich um „ein Musterbuch ohne Text mit Modelldarstellungen für einen Apokalypsezyklus“ handelt (*ICK 5.1*, 137). Paul Meyvaert dagegen ist davon überzeugt, daß Benedict Gemälde auf Holz nach England brachte: „by *picturae* he meant pictures for the church wall, not manuscripts or small-scale models“ (*Bede*, 67/68). Allgemein wird angenommen, daß für eine überaus lange Reise von Rom nach England nur leichtes Gepäck möglich war, also eher Manuskripte aus Pergament in Frage kommen. Meyvaert zeigt aber auf, daß Benedict wahrscheinlich mit etwa hundert Gefährten reiste und viele schwere Bücher für seine Bibliothek noch zusätzlich im Gepäck hatte (*Bede*, 75). Es ist schwer zu sagen, welche Art von Bildern Benedict mit sich brachte. Trotzdem haben wir den eindeutigen Beleg für italische Apokalysedarstellungen am Ende des 7. Jahrhunderts in England.

²² Wir wissen nichts Näheres über die Art der Darstellung und Szenenauswahl dieser Bilder (G. Schiller, *ICK 5.1*, 137). Aber es muß wohl eine größere apokalyptische Bilderreihe gewesen sein, da eine ganze Seitenwand der Kirche verziert werden sollte (T. Frimmel, *Apokalypse*, 9; L. Burger, *Himmelskönigin*, 21/22).

²³ Vgl. W. Neuss, *Apokalypse*, 273.

²⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 138; P. Huber, *Apokalypse*, 23; T. Renna, *Trier*, 49. Peter Klein begrenzt den Entstehungsraum allgemein auf Nordfrankreich (*Rhoda*, 274).

Handschrift angefertigt.²⁵ Die Ikonographie der beiden Apokalypsen ist weitgehend identisch, *Cambrai* zeichnet sich jedoch durch ihren malerischen Stil aus.

Die Apokalypse von Valenciennes vom ersten Viertel des 9. Jahrhunderts²⁶ wurde etwa zur gleichen Zeit wie die Trierer Apokalypse angefertigt, unterscheidet sich aber stark in ihrer Ikonographie und beinhaltet keltische Elemente. Deshalb wird davon ausgegangen, daß ihre ursprünglich italische Vorlage vor 700 in England reduziert und vereinfacht wurde.²⁷ Sie gelangte später in die Gegend um Lüttich²⁸ und diente der Valencienneser Apokalypse als Vorlage. Anfang des 10. Jahrhunderts²⁹ wurde die Valencienneser Handschrift unter anderem als Vorlage für die Apokalypse von Paris benutzt.³⁰ Die Textfassung und Kapiteleinteilung stimmt mit Valenciennes überein, aber mehrmals weichen Bildelemente selbständig von der Vorlage ab, deshalb ist die Apokalypse von Paris keine Kopie, sondern eine Schwesterhandschrift.³¹ Die Bamberger Apokalypse vom Anfang des 11. Jahrhunderts³² läßt sich durch ikonographische Ähnlichkeiten in dieselbe Gruppe wie Valenciennes und Paris

²⁵ Gertrud Schiller (*ICK 5.1*, 138, 144), sowie Peter Klein (*Rhoda*, 273) und James Snyder (*Reconstruction*, 155) halten *Cambrai* für eine direkte Kopie. Dementgegen sieht Franz von Juraschek (*Apokalypse*, 4) *Cambrai* als eine Schwesterhandschrift von *Trier*.

²⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 145; P. Klein, *Rhoda*, 274.

²⁷ „Jedenfalls wurde um 700 der italische Zyklus der Familie II in Nothumbrien einer starken Reduktion und Vereinfachung unterzogen, deren Ergebnis wir heute in in den karolingischen Kopien von Valenciennes und Paris vor Augen haben“ (G. Suckale-Redlefsen, *Bamberger Apokalypse*, 109).

²⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 145. Dagegen sieht Peter Klein den Entstehungsort von *Valenciennes* und *Paris* in Nordostfrankreich (*Rhoda*, 274). Lilli Burger (*Himmelskönigin*, 22) und Wilhelm Neuss (*Apokalypse RDK*, 761) halten das Bistum Salzburg für den Entstehungsort.

²⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 146; P. Klein, *Rhoda*, 274.

³⁰ Peter Klein vermutet, daß *Paris* in Nordostfrankreich entstanden ist (*Rhoda*, 274).

³¹ Vgl. Ebd., 146. Dementgegen sieht Lilli Burger *Paris* als eine vergrößerte Kopie von *Valenciennes* (*Himmelskönigin*, 29).

³² Seit Ende des 19. Jahrhunderts wird schon um die genaue Datierung dieser Handschrift gerungen. Die vorgeschlagenen Datierungen lassen sich in drei Gruppen einteilen:

1. Vor 1002: Schramm, 1928; Fauser, 1958; Klein, 1992; Mayr-Harting, 1991.

2. Um 1010: Wölfflin, 1918; Fischer, 1929.

3. Um 1020: Boekler, 1950; Kortenweg, 1985; Block, 1994; Nilgen, 1999.

(Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 95).

Klein legt eindeutig dar, daß die Ikonographie und die Darstellungsweise der Bamberger Apokalypse auf eine Datierung vor dem Perikopenbuch Heinrich II (um 1007) schließen läßt. Außerdem deutet das Herrscherbild auf Otto III. als Auftraggeber hin. Somit kann *Bamberg* um 1002 datiert werden (*Apokalypse*, 7-35; vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 147). Diese Frühdatierung macht die Bamberger Apokalypse zu einem wegweisenden Werk in der Liuthar-Gruppe.

einordnen.³³ Wahrscheinlich gehen alle drei Handschriften auf denselben italischen Prototypus zurück,³⁴ wobei sich die Bamberger Apokalypse näher an der spätantiken Vorlage orientiert.³⁵

Demgegenüber bilden die Illustrationen der Beatuskommentare eine eigenständige und kohärente Gruppe.³⁶ Da Nordspanien politisch sowie kulturell vom 8. bis Mitte des 11. Jahrhundert isoliert war, hatten die Beatusillustrationen keinen Einfluß auf die frühmittelalterliche Kunst des restlichen europäischen Kontinents.³⁷

2.2 Karolingische Apokalypsen

Das Zentrum der karolingischen Renaissance war ursprünglich die Kaiserresidenz in Aachen, deren Architektur, wie für diese Epoche typisch, auch ein Rückgriff auf die Antike ist. Karl der Große scharte Gelehrte aus England, der Lombardei und dem südlichen Gallien um sich, um eine umfangreiche Kirchen- und Bildungsreform zu bewirken.³⁸ Leiter dieser multinationalen „Hofakademie“ war Alkuin.³⁹ Der Zerfall der Reichseinheit im 9. Jahrhundert hatte eine Dezentralisierung zur Folge, aber die Impulse der karolingischen Renaissance lebten in den bedeutenden Klöstern weiter.⁴⁰ Die karolingischen Theologen schauten ebenfalls bei ihren Bemühungen um die Apokalypse in die Vergangenheit: zu den Vätern. „Das Verständnis der Bibel wird jetzt an zweierlei Wort gebunden, an die Bibel selbst und an die Auslegung der *patres*.“⁴¹ Der Apokalypsenkommentar des führenden Lehrers der fränkischen Theologie Alcuin ist im großen und ganzen eine Zusammenfassung des Werkes von Ambrosius Autpertus (8. Jhd.), mit Zitaten von Beda (672-735).⁴² Diese wiederum übernehmen ihre Schlußfolgerungen von Primasius (6. Jhd.), der sich durchweg auf Tychonius (4. Jhd.) stützt. Auf

³³ Valenciennes, Paris und Bamberg gehören zu einer Gruppe mit demselben Archetyp; W. Neuss, *Wurzeln*, 187; M.R. James, *Apocalypse*, 37; P. Klein, *Rhoda*, 274; R. Bäumer, *Marienlexikon*, 192.

³⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 147.

³⁵ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 107; G. Schiller, *ICK 5.1*, 147; M.R. James, *Apocalypse*, 38.)

³⁶ Vgl. P. Klein, *Rhoda*, 272.

³⁷ Zur Stemma der frühmittelalterlichen Apokalypsen: P. Klein, *Rhoda*, 296. Mayr-Harting, *Buchmalerei*, 440; G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 110.

³⁸ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 134.

³⁹ Vgl. Ebd. 134. Alkuin war Leiter der Hofakademie von ca. 782 bis 796.

⁴⁰ Vgl. Ebd. 134.

⁴¹ W. Kamlah, *Geschichtstheologie* 13.

⁴² Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 26; W. Kamlah, *Geschichtstheologie*, 14.

den Schultern der tychonischen Regel von Genus und Species⁴³ erreicht die Allegorese in der karolingischen Theologie ihren Höhepunkt. Es galt, über den bloßen Buchstaben hinaus den spirituellen Gehalt der Schrift zu erkennen, welches in verschiedenen, sich teilweise widersprechenden Auslegungen mündete.

Weiterhin kommt die Buchmalerei in der karolingischen Zeit in der Palastschule und den großen Klöstern zur Blüte. Hier lebte im 9. Jahrhundert die karolingische Renaissance weiter mit unterschiedlichen Einflüssen einerseits italienisch-römischer, andererseits insularer Traditionen irischer und angelsächsischer Prägung.⁴⁴ Die Buchmalerei des frühen Mittelalters ist durch erstaunliche Reife in der Gestaltung von Zeichnung und Farbgebung, aber Armut in der Bildfindung gekennzeichnet. Immer wieder wird von den Vorgängern kopiert, nur wenig neue Bildgedanken werden hinzugefügt. Der Rückgriff auf anerkannte Vorbilder steigerte vielmehr das Ansehen eines Werkes.⁴⁵ Die karolingischen Apokalypsen von Trier, Cambrai, Valenciennes und Paris greifen auf spätantike Vorbilder zurück und sind selbst Grundlage für die reichen Apokalypsezyklen der Gotik. Sie bilden die Brücke über das erste Jahrtausend.

2.2.1 Trierer Apokalypse

Die Trierer Handschrift (Trierer Stadtbibliothek, Cod. 31) ist der älteste vollständige Bilderzyklus, der aus der Zeit von Karl dem Großen erhalten ist. Sie illustriert den Vulgatatext⁴⁶ auf 74 ganzen Seiten, zumeist im Format von 26,2 x 21,6 cm.⁴⁷ Im Gegensatz zur spätantiken Buchillustration sind die Bilder nicht in die Textkolumnen eingefügt, sondern nehmen die ganze Seite ein.⁴⁸ Jeder Darstellung steht eine Textseite gegenüber; Bild und Text sind getrennt,

⁴³ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 13; G. Kretschmar, *Offenbarung*, 98. Tychonius (gest. 550/60) beeinflusste mit dieser Regel die Exegese des Mittelalters. In „De genere et specie“, seiner vierten Regel, geht Tychonius davon aus, daß der Heilige Geist in der Bibel in Mysterien spricht. Er kann den *genus* (eine allgemeine Kategorie) heimlich durch die *species* bezeichnen. Somit kann ein Einzelereignis aus der Bibel auf das Allgemeine der Gegenwart hindeuten. Damit war das Tor zur allegorischen Auslegung weit aufgetan.

⁴⁴ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 134.

⁴⁵ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 79.

⁴⁶ Der Text der Trierer Apokalypse scheint zu einem späteren Zeitpunkt korrigiert worden zu sein, um sie dem Vulgatatext anzupassen. Wahrscheinlich handelt es sich ursprünglich um einen Prävgatatext (J. Snyder, *Reconstruction*, 148).

⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 140.

beziehen sich aber aufeinander. Wichtige Abschnitte werden dabei in mehrere Szenen unterteilt.

Es handelt sich bei dieser Handschrift wahrscheinlich um das Werk eines Künstlers.⁴⁹ Die schlichten Zeichnungen sind mit schwarzer Feder aufgetragen. Sie zeichnen sich durch ihren kühnen Strich aus, wirken aber teilweise flüchtig und unachtsam. Die Federzeichnung ist durch eine kontrastarme Farbskala koloriert, zumeist in lichtem Blau und Rot. Silber oder Gold fehlen gänzlich. Der Rahmen begrenzt die Zeichnung durch schlichte menningrote Bänder mit schwarzen Rändern. Die wenigen Landschaftselemente und die Wolkenstreifen mit Kumuluswolken erinnern an die frühchristliche Wandbilder des 6. Jahrhunderts aus Rom und Ravenna.⁵⁰ Besonders Details wie Schriftrollen, römische Gewänder, antike Möbel und Architekturelemente sind den Darstellungen von spätantiken Elfenbeinschnitzereien und Monumentalkunstwerken wie S. Vitale und S. Apollinare in Ravenna sehr ähnlich.⁵¹ Allerdings stützt sich der Trierer Miniaturist nicht gänzlich auf seine Vorlagen, sondern führt einige Neuerungen ein. Wie viele andere Künstler der karolingischen Epoche gruppiert er mehrere Szenen zusammen auf einer Seite, teilweise nur durch eine Linie getrennt. Diese Trennlinie markiert verschiedene inhaltliche Bereiche: der obere Bildteil, die himmlische Sphäre, dort befinden sich Wolken und Engel; der untere Bildteil bezeichnet die Erde mit ihren Bewohnern. Hinter dieser Bildeinteilung steht ein geozentrisches Weltbild.⁵² Nicht nur in der Komposition, sondern auch Szenen und Bildelemente werden vom Trierer Künstler neu gestaltet. Der Seher Johannes erscheint in jedem Bild; er hält eine Buchrolle oder schreibt. Er sieht die Visionen, bleibt aber meist unberührt. Außerdem werden manchmal Zuschauer in das Visionsbild miteinbezogen. Sie tragen zeitgenössische karolingische Kleidung⁵³ und zeigen somit den Bezug der Johannesapokalypse zur Gegenwart der Leser auf. Darstellungen von Dämonen und des Satans, sowie Gerichtsszenen fehlen in

⁴⁹ Vgl. J. Snyder, *Reconstruction*, 148.

⁵⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 142.

⁵¹ Vgl. J. Snyder, *Reconstruction*, 154.

⁵² Vgl. O. Pächt, *Bookillumination*, 162.

⁵³ Die Art der Kleidung ist umstritten. T. Renna (*Trier*, 55) und J. Snyder (*Reconstruction*, 150) sehen die Kleidung allgemein als römische Reminiszenzen an, während T. Frimmel (*Apokalypse*, 17), P. Huber (*Apokalypse*, 23) und G. Schiller (*ICK 5.1*, 144) Ritter und Zuschauer in zeitgenössischer karolingischer Tracht gekleidet sehen. Es scheint, daß die Figuren des Himmels und der Seher Johannes in römischen Tuniken gekleidet sind, um sie von den Zuschauern, die in einer anderen Zeit leben, zu unterscheiden.

den spätantiken Vorlagen. Das Hinzufügen dieser neuen Szenen basiert auf einer Wandlung des Glaubensbewußtseins; die Visionen der Apokalypse zeigen nicht mehr nur den allgemeinen Weg der Kirche durch die Zeit, sondern der Gläubige als Einzelperson ist direkt in den Kampf von Gut und Böse miteinbezogen.⁵⁴

2.2.2 Die Apokalypse von Cambrai

Cambrai (Bibl. Munic., Ms.386) ist eine Kopie von *Trier* und wurde wahrscheinlich in Cambrai Anfang des 10. Jahrhunderts angefertigt.⁵⁵ In ihrer Ikonographie und Komposition gleichen sich die beiden Handschriften. Die Apokalypse von Cambrai unterscheidet sich aber durch ihren malerischen Stil, welcher den Darstellungen mehr Lebendigkeit und Dynamik verleiht. Auch Landschaftselemente kommen vermehrt vor, und die Rahmenleisten der Miniaturen sind reicher ausgeschmückt. Der Bildzyklus Trier-Cambrai hatte keine nachweisbare Nachfolge. Nur einige Elemente der Apokalypshandschriften des 12. Jahrhunderts enthalten Reminiszenzen der Apokalypsen von Trier und Cambrai.⁵⁶

2.2.3 Die Apokalypsen von Valenciennes und Paris

Die Apokalypse von Valenciennes (Bibl. Munic., Ms. 99) wurde wahrscheinlich im ersten Viertel des 9. Jahrhunderts in Lüttich geschaffen⁵⁷ und unterscheidet sich von dem Bildzyklus Trier-Cambrai in mehrfacher Hinsicht. Der Vulgatatext enthält Prä-vulgataelemente, welche auf eine ältere Vorlage schließen lassen. Der Text ist in 64 Abschnitte unterteilt, dem aber nur 38 Miniaturen zugeordnet sind. Die Überschriften und der Text korrespondieren nicht immer mit den Darstellungen, ein Hinweis darauf, daß die Vorlage wahrscheinlich eine andere Textenteilung und mehr Miniaturen hatte.⁵⁸

Das Illustrationsprinzip von *Valenciennes* ist ein völlig anderes als das von Trier-Cambrai. Die Bilder sind durch breite, kolorierte Leisten gerahmt und setzten die Visionen des Johannes in Szene. Auf narrative Darstellung wird

⁵⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 144; F. Juraschek, *Apokalypse* 32.

⁵⁵ G. Schiller (*ICK 5.1* 138, 144), sowie P. Klein (*Rhoda*, 273) und J. Snyder (*Reconstruction*, 155) halten *Cambrai* für eine direkte Kopie. Dementgegen sieht F. Juraschek (*Apokalypse*, 4) *Cambrai* als eine Schwesterhandschrift von *Trier*.

⁵⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 144.

⁵⁷ Vgl. P. Klein, *Rhoda*, 274; G. Schiller, *ICK 5.1*, 146.

⁵⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 145; F. Juraschek, *Apokalypse*, 14-16.

zugunsten einer Reduktion und Konzentration der Bildinhalte verzichtet. Die Darstellungen sind auf wenige Figuren und Gegenstände reduziert, somit sah der Miniator wahrscheinlich die Notwendigkeit den Darstellungen kurze deutende Beischriften aus dem Vulgatatext beizuordnen. Weiterhin unterscheidet sich auch die Darstellungsweise von *Valenciennes* zu Trier-Cambrai. Der manchmal etwas unbeholfene Figurenstil, zeigt Parallelen zur angelsächsischen Kunst des 7./8. Jahrhunderts,⁵⁹ während *Trier* dem spätantiken Vorbild näher steht.

Etwa hundert Jahre später entstand in Nordfrankreich die Apokalypse von Paris (Bibl. Nat., Ms NAL 1132), eine Schwesterhandschrift von *Valenciennes*.⁶⁰ Beide weisen die gleiche Textfassung und Kapiteleinteilung des Vulgatatextes auf. Allerdings enthält *Paris* vierzig Miniaturen, wurde also um zwei erweitert. Die farbig getönten Umrißzeichnungen sind lebendiger als in *Valenciennes* und weichen auch mehrere Male selbständig voneinander ab.⁶¹

2.2.4 Die apokalyptische Frau in *Trier*

Die Trierer Apokalypse illustriert das 12. Kapitel der Offenbarung auf drei Seiten: 1. Das große Zeichen,⁶² 2. der Kampf Michaels gegen den Drachen⁶³ und 3. die Frau in der Wüste.⁶⁴ Jede dieser drei Darstellungen steht einer Textseite gegenüber, dadurch sind die Miniaturen voneinander getrennt. Die erste Szene zeigt die Frau als Zeichen am Himmel.⁶⁵ Der obere Teil des Bildes ist vom unteren nur durch eine dünne Wellenlinie getrennt. Die Trennlinie markiert den oberen Teil als himmlische Sphäre, während der untere Teil die Erde bezeichnet.⁶⁶ Die Frau ist hier im Gegensatz zur dritten Szene wesentlich größer dargestellt,⁶⁷ sie nimmt den rechten Teil des oberen Bildteils ein. Wie auch in den anderen karolingischen Apokalypsen ist die Frau ohne Kind und ohne Bezug auf die bevorstehende Geburt dargestellt. Sie steht

⁵⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 145.

⁶⁰ Vgl. ebd., 146. Dementgegen sieht Lilli Burger *Paris* als eine vergrößerte Kopie von *Valenciennes* (*Himmelskönigin*, 29).

⁶¹ Vgl. ebd., 146.

⁶² Fol. 37 r.

⁶³ Fol. 38 r.

⁶⁴ Fol. 39 r.

⁶⁵ Abb.1

⁶⁶ Unter der Trennlinie befindet sich der Bereich der Erdenbewohner. Die Vegetation der Erde ist durch flüchtige Striche am unteren Bildrand angedeutet.

⁶⁷ In der dritten Miniatur (fol. 39 r) schwebt die Frau mit Adlerflügeln ausgestattet zwischen Himmel und Erde. Sie ist klein und mit einem dunklen Überwurf bekleidet, wodurch sie als irdische Kirche von der überzeitlichen Kirche am Himmel unterschieden ist. Siehe Abb.2.

frontal dem Betrachter zugewandt, schaut aber nach links auf den Drachen. Ihre Hände hält sie vor der Brust in Gebetshaltung. Sie ist im Typus der Ekklesia-Orans dargestellt: die betende Kirche. Sie trägt einen antiken Ärmelchiton mit glockenförmigen Überwurf an dem eine Kopfbedeckung befestigt ist. Ihr Haupt ziert ein Nimbus an dem außen zwölf Sterne einen Kranz bilden. Ihre Füße stehen auf Sol und Luna, die nach antikem Vorbild personifiziert sind.

Der Drache in der linken oberen Bildhälfte nähert sich gefährlich der Frau. Sie hat ihr Angesicht dem Drachen zugewandt und schaut ängstlich auf die sich nahende Bedrohung. Die betenden Hände scheinen daher gleichzeitig eine abwehrende Geste zu sein. Der Drache nimmt den größten Teil des Himmels ein. Sein schwanenförmig gebogener Schlangenleib mit zwei Flügeln an der Seite bewegt sich bedrohlich auf die Frau zu. Der große Kopf mit zehn Hörnern schaut eindringlich auf sein Ziel. Aus dem aufgerissenen Rachen faucht eine schlangenartige lange Zunge. Aus seinem Hals wachsen unnatürlich sechs kleine Köpfe, die ebenfalls auf die Frau gerichtet sind. Sein langgezogener Körper windet sich zweimal, trotzdem reicht der Platz im Himmel nicht für ihn aus und das Schwanzende reicht bis in den irdischen Bereich hinein. Die Macht des Drachens ist so groß, daß er ein Drittel der Sterne - in dieser Darstellung sind es alle elf Sterne - auf die Erde werfen kann. Unterhalb des Drachens befindet sich eine Gruppe von vier Soldaten mit Schild und Speer bewaffnet. Ihre regelmäßige Schrittstellung zeigt an, daß sie im Anmarsch begriffen sind. Sie haben ihre Augen auf ihr Ziel gerichtet: den Seher Johannes. Angriffslustig marschieren sie auf ihn los. Johannes, in antiker Tunika, ist dem Betrachter zugekehrt und von den Soldaten abgesondert. Bekennend hält er seine rechte Hand hoch und schaut zur Vision am Himmel. Sein Nimbus und die Schriftrolle kennzeichnen ihn als den Apostel Johannes.⁶⁸ Der Richtungsgegensatz zwischen dem Drachen und der Frau wird in der unteren Szene von dem Seher und den Soldaten wieder aufgenommen. Die Frau und der Seher sind frontal dargestellt, dem Betrachter zugewandt, der Drache und die Soldaten dagegen greifen von der Seite an.

Trier zeichnet sich durch seine narrative Darstellungsweise aus. Dabei weicht der Miniaturist mehrere Male selbständig vom biblischen Text ab, um seinen

⁶⁸ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 25.

Schwerpunkt zu verdeutlichen. Die Geburt des Kindes wird einfach weggelassen. Dagegen werden Soldaten hinzugefügt, die die bedrohliche Macht des Drachens wiederholen. Die Frau erscheint ängstlich im Angesicht solch enormer Bedrohung. Betend hofft sie auf Gottes Hilfe. Sie ist die betende Kirche, welche auf die alles entscheidende göttliche Hilfe gegen Satans Angriffe wartet.

2.2.5 Die triumphierende Kirche in *Valenciennes*

Auch diese Apokalypse aus spätkarolingischer Zeit stellt die Frau als Zeichen am Himmel, getrennt vom Michaelskampf und dem Wüstenaufenthalt dar.⁶⁹ In der Trierer Apokalypse lebt das Bild von der Konfrontation, der Miniaturist von *Valenciennes* verzichtet dagegen auf eine Konfrontation zwischen Drachen und Frau. Die Figuren sind getrennt, übereinander angeordnet ohne einander wahrzunehmen. Die apokalyptische Frau beherrscht die Bildkomposition mit ihrer frontalen, symmetrischen Haltung. Ihre Arme sind seitlich weit ausgestreckt und bilden zusammen mit dem Leib eine Kreuzform. Sie ist in Gebetshaltung (2. Form) dargestellt, wobei ihre Handinnenflächen bittend nach oben gerichtet sind. Dabei schaut sie den Betrachter, einer Ikone ähnlich, frontal an. Sie trägt einen eng gegürteten gelben Mantel. Ihr glattes, gescheiteltes Haar trägt sie offen.⁷⁰ Ihr Haupt umgibt ein großer gelb-grün getönter Nimbus, der oben den Bildrahmen überschneidet. Dieser Lichtkreis bezeichnet die Sonne, mit der die *mulier amicta sole* gekleidet ist. Ihre purpurne Lichtkrone besteht aus zwölf roten Strahlen, die von ihrem Haupt ausgehen, an deren Enden zwölf gelbe Kugeln angebracht sind. Die apokalyptische Frau steht auf dem personifizierten Mond, der die Wandlung vom Vollmond zur Sichel veranschaulicht. Das kleine Rundbildchen bietet der Frau aber keine reale Standfläche, denn sie scheint über dem Drachen zu schweben.

Die Frau ist der Blickrichtung des Drachens enthoben. Dieser bewegt sich in steilen Windungen durchs Bild. Er gleicht mehr einer Riesenschlange als einem Drachen, da ihm Krallen und Flügel fehlen. Sein Körper ist so groß, daß das lanzenförmige Schwanzende den Rahmen auf der einen Seite, seine Zungenspitze dagegen die gegenüberliegende Seite berührt. Sechs kleine

⁶⁹ Abb.3

Köpfe mit Hörnern wachsen aus seinem Nacken. Die Augen des großen Kopfes starren ins Leere.

Valenciennes reduziert die Vision der apokalyptischen Frau auf das Elementarste. Der Betrachter muß die Handlung durch das Lesen des biblischen Textes selbst nachvollziehen.⁷¹ Nicht die Illustration des Ereignisses, sondern die Frau und der Drache als überzeitliches Symbol sind dem Miniaturist wichtig gewesen. Von Angst und Bedrohung, die in der Trierer Apokalypse zum Ausdruck kommen, ist hier nichts mehr zu spüren. Die Frau in der Gebetshaltung des Kreuzes wird zum Symbol, sie verkörpert die triumphierende Kirche. Sie ist den Angriffen des Drachens/Satans enthoben und Teil des göttlichen Bereichs, mit den Gestirnen als himmlischen Schmuck. *Valenciennes* stellt das himmlische Urbild der Kirche dar als Verheißung des gegenwärtigen und zukünftigen Sieges des Gottesvolkes.

2.3 Die Bamberger Apokalypse

2.3.1 Das Ottonenreich und Reichenau

Im 10. Jahrhundert stieg das ottonische Reich zur führenden Macht in Europa auf und beeinflusste auch auf künstlerischem Gebiet seine Nachbarländer. Wie Otto I. das Kaisertum Karls des Großen im großen Stil wiederaufleben ließ, so fand auch die karolinigische Renaissance eine Weiterführung. Dabei geht die Buchmalerei des 10. Jahrhunderts nicht auf die Antike zurück, sondern entwickelt die karolingische Kunst weiter.⁷² Die karolingischen Handschriften dienen einzig als Vorlagen; die ottonischen Künstler entwickeln daraus ihren eigenen Stil. Die Buchmalerei wird in den vom Kaiser geförderten Klöstern entfaltet und erreicht ihre Blüte während des ersten Viertels des 11.

Jahrhunderts. Mit dem Tod Heinrich III. endet jene Epoche.⁷³

Der ottonische Stil tritt am konsequentesten in den Miniaturen der Reichenauer Schule seit 990 hervor. Das Kloster Reichenau wurde in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts von dem iro-schottischen Missionar Pirmin gegründet.⁷⁴ Unter

⁷⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 4.1*, 79. Ihre Kleidung mit Gürtel und das Fehlen eines Schleiers sind typisch für die Ekklesiadarstellung (Ekklesia unter dem Kreuz).

⁷¹ Dabei helfen die Beischriften zur Frau und dem Drachen nur wenig, da sie mehr oder weniger nur die Person, nicht aber die Handlung beschreiben. Interessant ist, wie wichtig Zahlenwerte für den Miniaturenmalers sind.

⁷² Vgl. E. Harnischfeger, *Apokalypse*, 19; G. Schiller, *Offenbarung*, 11.

⁷³ Vgl. A. Boeckeler, *Bildvorlagen*, 7.

⁷⁴ Vgl. E. Harnischfeger, *Apokalypse*, 31. Pirmin (724-27) brachte aus seiner Heimat Buchmalereien nach Reichenau und legte damit den Grundstock einer Schreibstube.

Karl dem Großen blühte das Kloster auf und blieb für die nächsten Jahrhunderte eng mit dem Kaiserhaus verbunden.⁷⁵ Schon im 9. Jahrhundert besaß die Reichenauer Klosterschule führende Lehrkräfte, eine umfangreiche Bibliothek und wahrscheinlich auch einige Buchmaler. Reichenau stieg unter Abt Rondmann (972-84) zum künstlerischen Zentrum des ottonischen Kaiserreiches auf.⁷⁶ Abt Witigowo (985-997) war der größte Kunstförderer auf Reichenau und zugleich Ratgeber Otto II. und dessen Nachfolger.⁷⁷ Unter Witigowos Leitung entstanden viele reiche Kodices und die Fresken der St. Georgs Kirche in Oberzell. Die typischen Reichenauer Miniaturen treten erst ab der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Erscheinung und erreichen ihren Höhepunkt um 1000. Die ersten Miniaturen aus der Zeit um 970 gehören zur Eburnant-Gruppe,⁷⁸ der Egbert Kodex (um 984) hingegen gehört schon zur jüngeren Ruodprecht-Gruppe.⁷⁹ Seit 990 entwickelte sich die Liuthar-Gruppe,⁸⁰ welche acht bis zehn Werke umfaßt. Das Evangeliar Otto III., die Bamberger Apokalypse und das Perikopenbuch Heinrich II. zählen zu den drei Hauptwerken der Liuthar-Gruppe. Besonders beeindruckend ist die Bamberger Apokalypse, da sie unter den 27 erhaltenen ottonischen Evangeliiaren als einzige das letzte Buch der Bibel illustriert.⁸¹ Dieser Kodex stellt demnach keine Routinearbeit dar, sondern entfachte eine Suche nach neuen Ausdrucksformen.

2.3.2 Beschreibung der Bamberger Apokalypse

Die Bamberger Apokalypse wurde höchstwahrscheinlich von Otto III. (983-1002) um 1001 in Auftrag gegeben und wurde in den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts geschaffen.⁸² Heinrich II. schenkte die Handschrift dem Stift St.

⁷⁵ Vgl. Ebd. Abt Waldo (782-806) von Reichenau war Vertrauter Karls des Großen und wurde Erzieher des Kaisersohns Pippin. In der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts wurde Abt Walahfrid Strabo Erzieher Karls des Kahlen. Auch während des 10. Jahrhunderts griff Abt Hatto III. in die politischen Geschehnisse des Reiches ein.

⁷⁶ Vgl. C. Nordenfalk, *Buchmalerei*, 197.

⁷⁷ Vgl. E. Harnischfeger, *Apokalypse*, 32.

⁷⁸ Vgl. K. Martin, *Wandbilder*, 31. Die erste stilistische Gruppe der Reichenauer Malereien ist nach dem Schreiber Eburnant benannt.

⁷⁹ Vgl. Ebd. Die zweite stilistische Gruppe der Reichenauer Malereien ist nach dem Schreiber Ruodprecht benannt.

⁸⁰ Vgl. Ebd., 32. Die dritte und wichtigste Gruppe Malereien von Reichenau ist nach dem Schreiber Ruodprecht benannt. Sie beginnt mit dem Aachener Evangeliar (um 990) und endet mit dem Perikopenbuch Heinrich II (um 1007).

⁸¹ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 43.

⁸² Seit Ende des 19. Jahrhunderts wird schon um die genaue Datierung dieser Handschrift gerungen. Die vorgeschlagenen Datierungen lassen sich in drei Gruppen einteilen:

Stephan zu Bamberg 1020. Die Bamberger Apokalypse mit ihrer reichen Bildausstattung war demnach ein herrschaftlicher Auftrag, wahrscheinlich als Privatlektüre des Kaisers konzipiert.

Die Bamberger Apokalypse besteht aus zwei Teilen: der eigentlichen Apokalypse und einem Perikopenbuch. Im 19. Jahrhundert bekam der Kodex einen neuen Einband und wurde beschnitten. Die ursprüngliche Größe wurde auf die Maße 29,5 x 20,4 cm reduziert. Auch während des Werkprozesses hat es einige Eingriffe gegeben: Die Lagen haben unterschiedliche Zahlen, weiterhin fehlt ein Autorenbild und zwischen der Apokalypse und dem Perikopenbuch befinden sich für eine Handschrift dieser Art ungewöhnlich, das Herrscherbild Otto III. sowie die Darstellung der Tugenden und Laster.⁸³ Der Bildschmuck zeigt jedoch, daß die Apokalypse und das sich anschließende Perikopenbuch von Anfang an zusammen konzipiert waren.

Der Apokalypsetext der Vulgata ist in 63 mit Initialien geschmückte Abschnitte eingeteilt. Der Text wurde in dunkelbrauner Tinte, meist fehlerfrei geschrieben, während die Überschriften in Rot gehalten sind.⁸⁴ Die Apokalypse ist mit fünfzig Miniaturen reich ausgestattet. Dreißig Miniaturen ohne Beischriften füllen eine ganze Seite, zwanzig stehen in unterschiedlichen Formaten zwischen dem Text. Die Bilder folgen immer den entsprechenden Textabschnitten. Insgesamt überwiegt die kontinuierliche Erzählweise, doch des öfteren werden monumentale Einzelbilder eingefügt, welche einen einzigen wichtigen Moment festhalten.

Das Perikopenbuch ist demgegenüber nur bescheiden mit fünf ganzseitigen Miniaturen ausgestattet. Es ist ein liturgisches Buch, dessen Evangelienlesungen nach Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres geordnet

1. Vor 1002: Schramm, 1928; Fauser, 1958; Klein, 1992; Mayr-Harting, 1991.

2. Um 1010: Wölfflin, 1918; Fischer, 1929.

3. Um 1020: Boekler, 1950; Kortenweg, 1985; Block, 1994; Nilgen, 1999.

(Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 95).

P. Klein legt eindeutig dar, daß die Ikonographie und die Darstellungsweise der Bamberger Apokalypse auf eine Datierung vor dem Perikopenbuch Heinrich II (um 1007) schließen läßt. Außerdem deutet das Herrscherbild auf Otto III. als Auftraggeber hin. Somit kann *Bamberg* um 1002 datiert werden (*Apokalypse*, 7-35; vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 147). Diese Frühdatierung macht die Bamberger Apokalypse zu einem wegweisenden Werk in der Liuthar-Gruppe.

⁸³ Vgl. H. Wölfflin, *Apokalypse*, 8. Klein (*Apokalypse* 39) nimmt an, daß das Herrscherbild während der Fertigstellung nach dem Tod Ottos III. an den Schluß des Buches verbannt wurde.

⁸⁴ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 44; G. Schiller, *ICK 5.1*, 147.

ist.⁸⁵ Es ähnelt den anderen Evangelien der Liuthar-Gruppe und stellt keine Neuerung dar. Wir wissen nicht wer, die Bamberger Apokalypse illustriert und geschrieben hat, sicher ist nur, daß sie auf Reichenau von mehreren Malern ausgeführt wurde.⁸⁶ Dem Malstil zufolge wurden die Apokalypse und das Perikopenbuch von denselben Malern ausgeführt.⁸⁷

2.3.3 Der Malprozeß

Die Bamberger Apokalypse stellt eine Ausnahme unter den vielen Evangeliaren der ottonischen Kunst dar. Deshalb gab es wahrscheinlich auf Reichenau kein Vorbild, und eine auswärtige Vorlage mußte benutzt werden.⁸⁸ Da das Kloster Reichenau enge politische Beziehungen zu Italien betrieb, wird vermutet, daß eine Vorlage italienischen Ursprungs der Bamberger Apokalypse zugrunde liegt.⁸⁹ Der Apokalypsezyklus in der Kathedrale von Novara⁹⁰ weist einige markante Ähnlichkeiten zur Bamberger Apokalypse auf. Die heutige Forschung ist der allgemeinen Überzeugung, daß die Bamberger Handschrift ikonographisch mit *Valenciennes*, *Paris* und Novara in eine Familie einzuordnen ist.⁹¹ Als gemeinsame Wurzel kann ein italischer Prototypus aus dem 5. oder 6. Jahrhundert angesehen werden.⁹² *Valenciennes* und *Paris* gehen auf eine insulare Kopie des Prototypus zurück, Bamberg und Novara dagegen auf eine karolingische Kopie oder nehmen den italischen Archetyp direkt als

⁸⁵ Das Perikopenbuch enthält nur Darstellungen zu den wichtigsten Feiertagen wie Weihnachten, Ostern (Kreuzigung und Auferstehung), Pfingsten und Himmelfahrt.

⁸⁶ Vgl. E. Harnischfeger, *Apokalypse*, 49.

⁸⁷ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 75. H. Wöflin (*Apokalypse*, 7) geht sogar davon aus, daß die Apokalypse und das Perikopenbuch von demselben Maler geschrieben und illustriert wurden.

⁸⁸ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 43.

⁸⁹ Vgl. A. Boeckeler, *Bildvorlagen*, 11. Reichenau hatte nicht nur politische Bindungen, sondern auch Grundbesitz in Italien. Daher sieht Boeckeler die Möglichkeit einer italienischen Handschrift als Vorlage für die Bamberger Apokalypse. Des weiteren meint er, daß durch Beziehungen zu Tours ein westfränkischer Einfluß auf die Reichenauer Miniaturen zu sehen ist. Henry Mayr-Harting geht soweit eine Vorlage für die Darstellung der Bamberger apokalyptischen Frau in der Exultet-Rolle von Voltorno (981-87) zu sehen. Diese Annahme scheint angesichts der ikonographischen Verschiedenheiten jedoch als unwahrscheinlich.

⁹⁰ Die Apokalypsefresken von Novara entstanden um 1000. Von den acht Wandflächen sind nur sieben mehr oder weniger gut erhalten. Sie zeigen Darstellungen von Kapiteln 8,9 und 12 der Offenbarung. Das achte Bild (Abb. 4) zeigt die apokalyptische Frau mit dem Drachen und dem Knaben im offenen Grab. Die sechs anderen Bilder zeigen größere Verwandtschaft zur Bamberger Apokalypse, wohingegen die Darstellung des 12. Kapitels in wesentlichen Punkten abweicht. Es wird angenommen, daß diese künstlerisch unabhängige Gestaltung einer unterschiedlichen theologischen Deutung dieses Kapitels zugrunde liegt (P. Hoegger, 27/28).

⁹¹ Vgl. W. Neuss, *Wurzeln*, 187; M.R. James, *Apokalypse*, 37; P. Klein, *Rhoda*, 274.

⁹² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 147.

Vorlage.⁹³ Stilistisch spiegelt Bamberg jedenfalls in ihrer Darstellungsweise eine ältere Version der Familie wieder.

Der Bamberger Apokalypse liegt eine Art Montagetechnik zugrunde. Dabei wurden einzelne Elemente aus der Vorlagensammlung genutzt und neu zusammengefügt.⁹⁴ Zuerst wurden die Umriss des Hintergrundes und der Figuren mit dünner Feder gezeichnet. Obwohl die Proportionen idealen Maßen entsprechen, wurden für die Zeichnung kein Zirkel oder Lineal verwendet.⁹⁵ Die Vorzeichnung war für den Maler bindend, da bei der Übermalung nur wenige Abweichungen vorkommen. Als erstes wurde der Goldgrund mit dem Pinsel aufgetragen, danach die restlichen Streifen im Hintergrund mit Deckfarbe ausgefüllt. An den Figuren wurden zunächst Flügel und Arme, dann das Gewand und die Haare bearbeitet. Zum Schluß wurden die Falten der Gewänder modelliert, die Pupillen eingefärbt und die Umriss konturiert.⁹⁶ Die Malerei des Hintergrundes wirkt allgemein flächig wie ein Anstrich. Auf Raumtiefe wird verzichtet: Fläche steht gegen Fläche. Das Gold dominiert und gibt den Miniaturen ein himmlisches, irrales Leuchten. Die Farben erscheinen selten im reinen Pigment; sie sind fast immer durch Mischung ins Kühle gebrochen. Kalte und lichte Töne wie Lila, Seegrün, Sandgelb sowie Altrosa und bläuliches Weiß werden von den Malern bevorzugt. Bei der Auswahl der Farben ist nicht Naturnähe, sondern ihre seelische Wirkung ausschlaggebend. Da die Reichenauer Maler kühle, weltabgewandte Farben verwendeten, erhielt die Malerei einen pneumatischen, irrealen Charakter.

Die Figur beherrscht das Bild; sie trägt die Komposition und Handlung. Die veränderten Proportionen unterstreichen die Gesten, sie veranschaulichen die Handlungszusammenhänge und Emotionen. Die Konturen der Figuren und Gegenstände sind dünn in schwarzer Farbe aufgetragen; ihre Modellierung wird durch helle und dunkle Linien hervorgehoben. Es sind Formeln für die Dinge der Wirklichkeit. Individualität und Wirklichkeitsnähe waren nicht wichtig, wie Zeichen werden sie in die Gesamtkomposition gesetzt. Des

⁹³ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 107; G. Schiller, *ICK 5.1*, 147; M.R. James, *Apocalypse*, 38. Das Schema von P. Klein in Suckale-Redlefsen, *Buch*, 110 ist zur Verdeutlichung der Beziehungen in Familie II hilfreich.

⁹⁴ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 85.

⁹⁵ Vgl. Ebd., 47. Hinweise gegen eine Anwendung von Lineal und Zirkel sind teilweise ovale Niben und Abweichungen bei der Übermalung. Dies widerspricht E. Harnischfegers (*Apokalypse*, 208-210) Auffassung, der in den Proportionsmaßen der Darstellung der apokalyptischen Frau genau abgemessene Details sieht.

weiteren wechseln Licht und Schatten beliebig in demselben Bild und scheinen ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten zu folgen.⁹⁷ Diese verschiedenen Darstellungsmittel erzeugten eine der irdischen Welt abgewandten Malerei, in der Grund anstatt Perspektive, Komposition anstatt Bewegung, Glanz anstatt natürlicher Farbe und sakrale Ordnung anstatt realer Welt vorherrschen. In der Bamberger Apokalypse verbindet sich der geistige Stil der ottonischen Buchmalerei mit dem visionären Charakter der Offenbarung zu einer unvergleichlichen Einheit.

2.3.4 Die apokalyptische Frau

Die Bamberger Apokalypse illustriert das 12. Kapitel der Offenbarung auf drei Seiten: 1. Das große Zeichen, 2. der Kampf Michaels gegen den Drachen und 3. die Frau in der Wüste. Diese drei Bilder weichen in ihrer Darstellungsweise und Farbgestaltung erheblich voneinander ab, deshalb kann angenommen werden, daß sie von unterschiedlichen Malern angefertigt wurden.⁹⁸

Die apokalyptische Frau ist in dieser Bilderreihe von Kapitel 12 als hieratisches Einzelbild hervorgehoben; nur ein Moment der Erzählung wird festgehalten. Die ganzseitige Miniatur wird umfaßt von einer rotvioletten Leiste mit schwarzer Binnenkontur.⁹⁹ Der Hintergrund des Bildes wird von flächigen Streifen gebildet. Auf Landschaft und Perspektive wurde verzichtet, um sie durch symbolische Flächen zu ersetzen. Das Geschehen findet dadurch in einem irrealen, übernatürlichen Raum statt. Die Erde am unteren Bildrand wird durch einen grünen Streifen, der Himmel durch den Goldgrund angedeutet. Der göttliche Bereich im oberen Drittel ist zweigeteilt in einen blauen und einen rosafarbenen Streifen. Durch die Streifen und Figuren entsteht ein intensives Spannungsverhältnis in der Komposition. Die apokalyptische Frau als wichtigster Handlungsträger des Bildes überschneidet die drei oberen Farbstreifen.

Die Frau beherrscht das Bildfeld; sie trägt Komposition und Handlung. Die Gestalt steht auf der nach oben geöffneten Mondsichel und erscheint

⁹⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁷ Vgl. H. Wölfflin, *Apokalypse*, 10; G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 87.

⁹⁸ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 90.

⁹⁹ Vgl. Ebd., 78. Diese Leiste stellt eine Art Standardrahmen für die Bamberger Apokalypse dar, allerdings gibt es einige Ausnahmen, wie z.B. die Frau auf der Flucht. Dieses Blatt wurde wahrscheinlich später hinzugefügt.

schwebend am Himmel. Wie die Heiligen in der Bamberger Apokalypse erscheint sie barfuß, einem überirdischen Wesen gleich.¹⁰⁰

Die apokalyptische Frau trägt ein knöchellanges, purpurnes Gewand mit Schmuckbordüren. Ähnlich den Darstellungen Otto III. und der Hure Babylon ist die apokalyptische Frau mit einem herrschaftlichen Gewand¹⁰¹ in zeitgenössischer Tracht¹⁰² bekleidet. Ihre Kleidung gibt ihr königliche Würde. Ihr strähniges, blondes Haar ist offen und fällt auf ihre Schultern. Oben ist ihr Haar in antiker Manier zu einem Schleifenknoten gebunden.¹⁰³ Bei den anderen Frauendarstellungen in der Bamberger Apokalypse wird das Haar von einem Schleier bedeckt. Die einzigen Ausnahmen bilden die apokalyptische Frau und die Hure Babylon, denn beide sind keine menschlichen, verheirateten Frauen, sondern herrschaftliche, überirdische Gestalten.

Das Sonnenrad um ihr Haupt scheint eine Weiterentwicklung der Strahlenkrone von *Valenciennes* zu sein. Der Bamberger Maler verstärkte die Strahlen und Kugeln durch ihre symmetrische Anordnung. Das zwölfzackige Strahlenrad hat gelbe Kugeln an den Enden, welche die zwölf Sterne repräsentieren. Jeder Stern sendet eine Strahlenbahn zur Mitte. Das Sonnenrad der apokalyptischen Frau scheint sich zu drehen. Es bildet ein intensives, geistiges Kraftzentrum um ihren Kopf, einem übergroßen Heiligenschein gleich.

In der Bamberger Apokalypse schauen die meisten Figuren aus den Augenwinkeln. Die apokalyptische Frau aber sieht im Gegensatz zu dem Knaben und dem Drachen den Betrachter frontal an. Ihre Augen wirken starr und vergrößert, als ob sie übernatürliche Ereignisse verfolgen.

Die Himmelsfrau zeichnet sich in ihrer Haltung durch ihre starre Frontalität aus. Als einziges scheinen sich nur die Arme an dieser monumentalen Gestalt zu bewegen. Die veränderten Proportionen der Arme und Hände unterstreichen

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., 80-81. Im Gegensatz zur apokalyptischen Frau tragen verheiratete Frauen in der Bamberger Apokalypse bodenlange Tuniken, die nur die Spitzen der Schuhe sehen lassen.

¹⁰¹ Christus, die Engel, Johannes und die Apostel tragen eine Tunika mit Mantelpallium, welche in der Taille scherpenartig verschlungen ist. Nur die apokalyptische Frau, die Hure Babylon und Otto III. sind mit einem purpurnen Gewand mit Bordüren bekleidet.

¹⁰² H. Wölfflin (*Apokalypse*, 26), R. Schneider (*Apokalypse*) und P. Klein (Suckale-Redlefsen, *Buch*, 127) sehen in dem purpurnen Gewand der apokalyptischen Frau die ottonische Tracht reflektiert, während Suckale-Redlefsen (*Buch*, 81) es als ein byzantinisches Prunkgewand bezeichnet.

¹⁰³ G. Suckale-Redlefsen (*Buch*, 66,81) bezeichnet den Haarknoten als spätantike Mode, die oft in der ottonischen Malerei vorkommt, während P. Klein (Suckale-Redlefsen, *Buch*, 127) dies als zeitgenössische Haartracht ansieht.

die Gestik, welche Handlung und Emotionen veranschaulichen. Mit ihrer linken Hand wehrt sie den Drachen ab, mit der rechten zieht sie den raumlos schwebenden Knaben an sich. Dabei scheint die Haltung des rechten Armes unnatürlich gebogen. Klein sieht darin ein Indiz, daß der ottonische Maler den Knaben aus einer älteren Vorlage neu eingefügt hat, denn die karolingischen Darstellungen der apokalyptischen Frau lassen den Knaben aus.¹⁰⁴ Das Kind gleicht eher einem kleinen Männchen. Es schaut hilfeschend mit erhobenen Armen zur Frau auf. Ungewöhnlich für die Zeit ist die Blöße des Knabens. Nacktheit war im frühen 11. Jahrhundert verwerflich. Schon die nackten Darstellungen der weiblichen Laster am Ende der Apokalypse müssen die Betrachter schockiert haben. Außerdem sind die Genitalien des Knaben voll ausgebildet und stärker hervorgehoben als bei den weiblichen Lastern. Sie haben eine dunklere Färbung wie die Teufel in fol. 49v., 51r und 53r. Insgesamt muß das neugeborene Kind der apokalyptischen Frau in seiner nackten Erscheinung ungeheuerlich gewesen sein, eine Überraschung, mit welcher der Betrachter nicht gerechnet hat.¹⁰⁵

Im Gegensatz zur starren, aufrechten Haltung der apokalyptischen Frau windet sich der Drache schlangenartig in einer Diagonale durch den unteren Bildteil. Sein Schwanzende berührt wie in *Valenciennes* die untere linke Ecke, während seine Hörner den rechten Bildrand überschneiden. Der Drache ist nicht wie im biblischen Text beschrieben feuerrot, sondern seine Haut ist mit drei Streifen in Purpur, Grün und Blau überzogen. Diese Farben spiegeln sich im Gewand und dem Sonnenrad der Frau wider. Der Drache gleicht durch die Beine und Flügel mehr einem Reptil als einer Schlange. Seine heuschreckenartigen Flügel wachsen aus den Beinen heraus und sind drohend gegen die Frau aufgestellt. Die Flügel ähneln dem Drachen von *Trier*, während seine Beine keine Vorläufer in den karolingischen Vorlagen haben. Der Drache sitzt lauernd auf dem grünen Erdstreifen und kehrt seinen Kopf rückwärts der Frau und dem Knaben zu. Dabei windet er den Kopf so stark, daß er den zweiten Flügel teilweise überdeckt. Gefährlich faucht er die Frau und das Kind mit aufgerissenem Rachen an. Eine Schlangenzunge ähnlich der Drachendarstellung in *Valenciennes* zischt aus seinem Rachen heraus. Aus

¹⁰⁴ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 127. Interessanterweise erscheint in den etwa zeitgleichen (um 1000) Fresken von Novara der Knabe in ähnlicher Haltung, aber in einem offenen Grab sitzend.

seinem Nacken wachsen wie im Text beschrieben sechs kleine Köpfe mit zehn Hörnern. Auch sie starren fauchend auf die Frau und den Knaben. Der Drache ist trotz der fehlenden Machtattribute - den Kronen und dem Drittel der Sterne – als gefährliche Bestie dargestellt. Der Frau scheint das aber keine Angst einzujagen, denn sie steht aufrecht und starr ohne dem Drachen viel Beachtung zu schenken. Nur der Knabe entflieht ängstlich dem bösen Reptil und sucht Schutz bei der Frau.

Über dem Drachen im rechten oberen Bildteil befindet sich eine Basilika mit Haupt- und Seitenschiff. Sie scheint auf dem Goldgrund zu stehen, überschneidet die blaue und rosafarbene himmlische Zone und ist somit Teil des göttlichen Bereiches. Ein übergroßer Holzschrein tritt aus ihrem Eingangsportal hervor. Die Basilika stellt den geöffneten Tempel mit der Bundeslade dar. Diese Erscheinung war ursprünglich Teil des 12. Kapitels der Offenbarung, wurde aber in der neueren Kapiteleinteilung seit dem 13. Jahrhundert dem 11. Kapitel zugeordnet.¹⁰⁶ Das Kirchengebäude ist im typischen Stil der Bamberger Apokalypse dargestellt. Das Dach besteht aus sich kreuzenden Balken, die mit roten Ziegeln bedeckt sind. Als Kirche hat sie einen Turm mit einem Kreuz auf der Spitze. Sie ist ein Sinnbild für das alt- und neutestamentliche Gottesvolk.¹⁰⁷ Die Bundeslade steht für die Gegenwart Gottes im Alten Testament und das Kreuz ist ein Symbol für die christliche Kirche. Es handelt sich um eine Darstellung der universalen Kirche.

2.3.5 Interpretation

Die Bilder der Bamberger Apokalypse spiegeln nicht zeitgenössische Ereignisse wider, sondern sind Leitbilder von überzeitlicher Gültigkeit. Obwohl die Darstellungen zur Offenbarung zur Zeit der symbolträchtigen Jahrtausendwende entstanden, sind sie nicht von einer Weltuntergangsstimmung geprägt.¹⁰⁸ Mehrere Hinweise in- und außerhalb der Bamberger Apokalypse unterstützen diese These: Es gibt keine ottonische Annalen oder weitere Quellen, die auf eine apokalyptische Stimmung um das

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., 82.

¹⁰⁶ Vgl. Aust. Kat. Bamberger Apokalypse, 12. Erst seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts wurde durch Stephan Langton die jetzt gültige Kapiteleinteilung der Bibel eingeführt.

¹⁰⁷ Vgl. G. Schiller, *Offenbarung*, 14

¹⁰⁸ Vgl. R. Schneider, *Apokalypse*; P. Klein, *Apokalypse* 38; A. Fauser, *Apokalypse*; G. Schiller, *ICK 5.1*, 147; G. Suckale-Redlefsen, *Buch* 96,114.

Jahr 1000 hindeuten.¹⁰⁹ Chiliastische Sektierer gab es nur im äußersten Westen, in Frankreich.¹¹⁰ Außerdem war die Bamberger Apokalypse ein herrschaftlicher Auftrag. Otto III. gab diesen letzten künstlerischen Auftrag wahrscheinlich 1001.¹¹¹ Die Apokalypsehandschrift war wohl primär als private Lektüre des Kaisers und seiner Ratgeber gedacht. Wie Peter Klein anhand des Herrscherbildes aufzeigt, war die Bamberger Apokalypse ein Instrument für ideologische Propaganda und die überzogenen imperialen Ansprüche Ottos III.¹¹² Auch Gertrud Schiller sieht in den visionären Bildern dieser Handschrift eine Hinwendung zur Eschatologie der geistig Führenden reflektiert und beschreibt sie als deren Leitbilder zur christlichen Weltherrschaft.¹¹³ Auffallend ist auch, daß in der Bamberger Apokalypse wenig endzeitliche Szenen vorkommen. Es fehlt das Wirken des Antichristen (Apk. 20,7-9), die endzeitlichen Katastrophen und Kriege (Apk. 6) und der letzte Angriff des Satans (Apk. 20). Weiterhin wird durch den ottonischen Malstil der visionäre, überzeitliche Charakter des letzten Buches der Bibel noch verstärkt. Im Einklang damit steht die Auslegungsgeschichte der Apokalypse. Das letzte Buch der Bibel wurde seit Augustin nicht mehr chiliastisch interpretiert, sondern erhielt eine moralisierend-ekklesiologische Auslegung.¹¹⁴ Der offiziellen Doktrin ottonischer Geistlicher zufolge konnte das Weltende nicht berechnet werden. Entgegengesetzte Meinungen wurden als Irrlehre attackiert.¹¹⁵ Man glaubte, daß die Herrschaft des Antichristen durch ein christliches Imperium aufgehalten werden könnte, und Otto III. schien diese Rolle zu erfüllen.¹¹⁶

Die Darstellung der apokalyptischen Frau ist dem dazugehörigen biblischen Textabschnitt zugeordnet und orientiert sich nah an dessen Ausführungen. Es gibt kaum abweichende Deutungen.¹¹⁷ Allerdings kann bei näherer Betrachtung nicht davon ausgegangen werden, daß die Wiedergabe des Textes

¹⁰⁹ Vgl. G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 114. H. Mayr-Harting (*Buchmalerei*, 239) ist jedoch der Ansicht, daß es inoffizielle Ängste unter der Bevölkerung gab.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. P. Klein, *Apokalypse*, 38.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 147.

¹¹⁴ Vgl. P. Klein, *Apokalypse*, 38.

¹¹⁵ Vgl. H. Mayr-Harting, *Buchmalerei*, 238, 239.

¹¹⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 147.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., 148.

ohne exegetische und dogmatische Intentionen ausgeführt wurde.¹¹⁸ Die Frau ist als unerschrockenes, majestätisches und überirdisches Wesen dargestellt. Die Art der Darstellung weist eindeutig darauf hin, daß sie keine gewöhnliche Frau ist, sondern eine Personifikation der Kirche. Als solche hat sie keine Angst vor dem Drachen. Dieser ist abweichend vom Text ohne Machtsymbole dargestellt und kriecht am Boden. Er scheint keine echte Bedrohung zu sein. Das Hinzufügen der Basilika in den Hintergrund verstärkt die Darstellung der Frau als Ekklesia. Sie symbolisiert die universale Kirche des Alten und Neuen Testaments.

Besonders die Einfügung des Knaben und seine schockierende Nacktheit stellen eine Neuerung dar. Die Geburt des Kindes ist als Errettung vor dem Drachen dargestellt.¹¹⁹ Dieser flieht vor seinen Angriffen und sucht Schutz bei der Mutter. Der Knabe verkörpert, entgegen Henry Mayr-Hartings Ausführungen, nicht die Kirche, die vor der Waffengewalt der irdischen Könige flieht.¹²⁰ Wie in der vorherrschenden Auslegung des frühen Mittelalters, symbolisiert der Knabe die Gläubigen, die täglich aus der Predigt der Kirche geboren werden und den Leib Christi formen. Der Drache ist der Teufel, welcher hinter der falschen Kirche und Herodes steht und sie zu bösen Taten anstiftet.¹²¹ Vom 4. bis Ende des 7. Jahrhunderts war diese Auslegung des Tychonius nur wenig abgewandelt worden. Gregor der Große bezog dabei die Versuchungen des Teufels auf den einzelnen Christen, der versucht, die Heiligen zu Fall zu bringen.¹²² Seit dem 8. Jahrhundert herrscht eine Kombination der ekklesiologischen und mariologischen Auslegung vor. Ambrosius Autpertus ist der wichtigste Vertreter im 8. Jahrhundert und sieht im Sinne der Species die Frau als Maria, das Abbild der Kirche, welche Christus gebiert. Auf der anderen Seite, im Sinne des Genus, ist die Frau die Kirche, welche täglich neue Völker als den Leib Christi gebiert. Sie erleidet die Feindschaft des Teufels, der versucht, ihr die Gläubigen zu entreißen.¹²³ Auch Haimo von Auxerre mit seinem einflußreichen Kommentar von der Mitte des

¹¹⁸ Anders P. Klein (Suckale-Redlefsen, *Buch* 114).

¹¹⁹ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 31.

¹²⁰ Vgl. H. Mayr-Harting, *Buchmalerei*, 216.

¹²¹ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 15.

¹²² Vgl. Ebd., 21. Im 7. Jahrhundert interpretieren Gregor der Große und seine Schüler Paterius und Alulf die Frau als Kirche. Der Teufel attackiert diese Kirche, besonders die Heiligen anvisierend. „...le diable s'attaque à cette église, visant tout spécialement les „étoiles“, c'est-à-dire les Saints dont la justice brille ...“

9. Jahrhunderts sieht die apokalyptische Frau im mystischen Sinn als Personifikation der Kirche.¹²⁴ In der Bamberger Apokalypse erscheint die apokalyptische Frau als herrschende Kirche, die Christen vor den Versuchungen¹²⁵ des Teufels in Schutz nimmt. Die Nacktheit des Knabens könnte seine geistliche Geburt andeuten, die ihn vor den Angriffen Satans bewahrt.

2.4 Die *Beatus*kommentare

2.4.1 Beatus und seine Zeit

Im letzten Viertel des 8. Jahrhunderts verfaßte der kantabrische Benediktinermönch Beatus einen umfangreichen Kommentar zur Apokalypse.¹²⁶ Dieser hatte einen hohen Stellenwert in der Geschichte Spaniens und wurde mannigfach kopiert. Aus dem 9. bis zum frühen 13. Jahrhundert sind heute 32 Beatushandschriften erhalten, neun davon sind nicht illustriert; zwei weitere stammen aus dem 16. Jahrhundert.¹²⁷

Beatus wurde wahrscheinlich um die Mitte des 8. Jahrhunderts geboren.¹²⁸ Er war ein gebildeter Mönch, vielleicht auch Abt des Klosters San Martino, welches im 6. Jahrhundert gegründet wurde.¹²⁹ Der Kommentar weist auf, daß Beatus zu gebildet war, um aus dem abgelegenen kantabrischen Gebirge zu stammen. Er war möglicherweise einer der vielen Immigranten, die aus einem der südlichen Kulturzentren nach Liébana vor den Arabern flohen.¹³⁰ Einen Teil seines Lebens verbrachte er außerhalb der Klostermauern als Gelehrter am asturischen Hof. Später kehrte er zurück nach Liébana, wo er seinen Apokalypsekommentar schuf.¹³¹ Er starb der Tradition zufolge 798.¹³²

Zur Zeit des Beatus hatten die Araber Kontrolle über fast ganz Spanien. 711 setzten die islamischen Streitkräfte bei Gibraltar Fuß auf spanischen Boden. Sie besiegten in den folgenden Jahren den westgotischen König Roderich und

¹²³ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 25; Kretschmar, *Offenbarung*, 132.

¹²⁴ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 139.

¹²⁵ Möglicherweise könnte die Hervorhebung der Geschlechtsteile auf sexuelle Versuchungen hinweisen.

¹²⁶ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 13. Der Kommentar trägt nirgends seinen Namen, sondern im 16. Jahrhundert schrieb Ambrosio de Morales ihn Beatus zu.

¹²⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 134; Stierlein, *Visionen*, 163.

¹²⁸ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 14; Schiller, *ICK 5.1*, 119.

¹²⁹ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 31.

¹³⁰ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 83, 84.

¹³¹ Vgl. Ebd., 86.

¹³² Vgl. J. Williams, *Beatus*, 13.

nahmen ohne großen Widerstand Cordoba, Toledo und Astorga ein.¹³³ Nur in den nördlichen, von allen Seiten schwer zugänglichen Provinzen Spaniens konnten sich vier kleine Königreiche unter christlichen Herrschern behaupten.¹³⁴ Die Christen erlitten unter ihren arabischen Nachbarn einige massive Benachteiligungen, so daß manche von ihnen in die nördlichen Provinzen flohen und einen mozarabischen Einfluß mit sich brachten. Alfons I. weitete Astrurien weiter aus, und im 8. Jahrhundert gab es ein friedliches Nebeneinander von Christen und Arabern. Dadurch erblühte Oviedo, die Hauptstadt Astruriens zu einem literarischen und klösterlichen Mittelpunkt.¹³⁵ Der größte Teil Spaniens blieb jedoch für Jahrhunderte unter arabischer Kontrolle. Dadurch war Spanien politisch und kulturell vom übrigen Europa abgeschnitten.¹³⁶ Aufgrund dieser historischen Gegebenheiten bilden die Beatushandschriften eine in sich geschlossene Gruppe der Apokalypseillustrationen.

Die Offenbarung war zur Zeit des Beatus ein theologisch relevantes Buch. Schon vorher spielte die Apokalypse eine wichtige Rolle in der Überwindung des Arianismus, welcher durch die Westgoten nach Spanien gelangt war.¹³⁷ Die Debatte über die menschliche und göttliche Natur Christi wurde Ende des 8. Jahrhunderts wieder neu entfacht. Beatus widersetzte sich 783 öffentlich gegen den Adoptionismus, dessen Hauptvertreter Elipandus, der Bischof von Toledo, war. Die Lehre, daß Christus seiner göttlichen Natur nach Gottes Sohn, und seiner menschlichen Natur nach adoptierter Sohn Gottes war, verbreitete sich von Spanien zum Hof Karl des Großen bis nach Rom aus. Die Apokalypse mit Christus, dem Sohn Gottes, als zentraler Figur wurde von Beatus als Garant des orthodoxen Glaubens angesehen.¹³⁸ Seine negative Haltung zum Adoptionismus ist auch in seinem Kommentar zu erkennen.¹³⁹ Die Apokalypse spielte auch eine bedeutende Rolle in der mittelalterlichen Liturgie Spaniens. Im übrigen Europa galten die Evangelien als wichtigere

¹³³ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 33.

¹³⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 120.

¹³⁵ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 52, 54.

¹³⁶ Vgl. W. Neuss, *Apokalypse*, 273.

¹³⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 120. Die Westgoten herrschten über Spanien von 507 bis 711. Sie waren Arianer, also gegen die Trinitätslehre.

¹³⁸ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 87-95.

¹³⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 122. Anders J. Williams, *Beatus*, 114.

Fundamente des christlichen Glaubens,¹⁴⁰ wie zum Beispiel an der Vielzahl der erhaltenen Evangeliare aus ottonischer Zeit zu erkennen ist. Seit dem 4. Konzil von Toledo in 633 wurde vorgeschrieben, daß man in den Kirchen Spaniens zwischen Ostern und Pfingsten aus der Apokalypse liest oder predigt.¹⁴¹ Dabei wurde das Hauptgewicht auf die Kapitel 1,2,3,7 und 21 gelegt.¹⁴² Die Beatuskommentare dagegen waren weniger als Kirchenlesungen gedacht, sondern „for the edification of the brothers.“¹⁴³ Viele Glossen und Korrekturen in den Beatuskommentaren weisen auf eine spirituell erbauende Funktion für eine gelehrte Leserschaft hin. Weiterhin wird der Beatuskommentar bei Stierlein nicht nur als Instrument gegen Häresie, sondern auch gegen den Islam angesehen.¹⁴⁴ Der Kommentar selbst beinhaltet aber keine speziellen Referenzen zum Islam. Außerdem herrschte Ende des 8. Jahrhunderts relativer Friede zwischen Arabern und Spaniern. Im 9. und 10. Jahrhundert änderte sich diese Situation, und es kam zum offenen Kampf zwischen den beiden Völkern. In dieser Zeit wurde der Beatuskommentar vielfach kopiert und mozarabische Elemente gelangten in die Darstellungen. Dies deutet auf eine anti-islamische Funktion der Beatuskommentare hin, allerdings nur in späteren Jahrhunderten.¹⁴⁵

2.4.2 Der Kommentar

Um seinen Kommentar zu verfassen, mußte Beatus Zugang zu einer umfangreichen Bibliothek gehabt haben. Er hat die Werke von hochgeschätzten Exegeten, wie Irenaeus, Tychonius, Gregor von Elvira, Bacharius, Jerome, Augustin, Fulgentius, Aspringius, Gregor der Große und Isidor konsultiert.¹⁴⁶ Seine Erläuterungen, die *explanatio*, zum Text der Apokalypse sind jeweils einer *storia*, einem Textabschnitt, zugeordnet. Dabei handelt es sich eher um eine Kette von Zitaten von verschiedenen Auslegern als um seine eigene Interpretation.¹⁴⁷ Oftmals begnügt Beatus sich damit, große Auszüge von Tychonius und Victorin wiederzugeben, ohne ihre manchmal

¹⁴⁰ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 163-64.

¹⁴¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 120.

¹⁴² Vgl. J. Williams, *Beatus*, 104.

¹⁴³ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 113.

¹⁴⁴ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 95.

¹⁴⁵ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 130-39.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., 15.

¹⁴⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 122; G. Kretschmar, *Offenbarung*, 125.

widersprüchlichen Aussagen zu harmonisieren.¹⁴⁸ Bei seinen Ausführungen beruft sich Beatus besonders auf Tychonius; er steht somit in einer spirituellen Auslegungstradition. Beatus sieht das Buch der Offenbarung nicht als eine Deutung von zukünftigen Ereignissen, sondern als eine Beschreibung des überzeitlichen, geistigen Kampfes der Kirche.¹⁴⁹

Beatus schrieb die erste Fassung seines Kommentars, welche nicht oder nur teilweise illustriert war, 776 im Kloster San Martino von Liébana. Allgemein wird angenommen, daß Beatus seinen Kommentar 784 überarbeitete. Der Kommentar durchlief eine dritte Redaktion zu Beginn des 10. Jahrhunderts und wurde kurze Zeit später nochmals revidiert und durch das Hinzufügen des Daniel-Kommentars wesentlich erweitert.¹⁵⁰

Der umfangreiche Kommentar des Beatus umfaßt in der Regel 12 Bände. Zu Beginn enthalten die meisten Beatuskommentare eine Miniatur mit dem Kreuz von Oviedo oder eine Majestas Domini. Dieser folgt eine Widmung an den Bischof von Osma, ein Prolog und ein Brief des heiligen Hieronymus.¹⁵¹ Der eigentliche Kommentar umfasst den altlateinischen Bibeltext, Illustrationen und eine Aneinanderreihung von älteren Exegeten. Dreimal gibt es größere Einschreibungen: Exkurse über die Kirche und den Antichristen. Auch diese haben jeweils Miniaturen, welche den Text verdeutlichen. Dem Apokalypsekommentar folgen dann einige Worterklärungen und der Kommentar zum Buch Daniel mit elf Illustrationen.

Von den 108 Illustrationen basieren 68 auf dem Text der Apokalypse. Zu Beginn des Kommentars sind Bilder der Evangelisten und genealogische Tabellen zum Stammbaum Christi beigefügt. Des weiteren gibt es Illustrationen zum Kommentar wie die Weltkarte, die Apostel, die Arche Noah

¹⁴⁸ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 21-22. „Beatus est un moine benedictin espagnol dont le commentaire sur l'Apocalypse ressemble davantage à une „chaîne“ qu'à une composition originale. On a vu plus haut le parti qu'on en peut tirer car Beatus, incapable d'adapter, se contente de faire de larges extraits principalement de Tychonius et de Victorin sans se préoccuper d'harmoniser leurs idées parfois inconciliables.“

¹⁴⁹ Vgl. W. Neuss, *Apokalypse*, 271; J. Williams, *Beatus* 21: Beatus hatte keine chiliatische Neigung, sondern interpretiert viele Stellen in der Apokalypse im spirituellen Sinn. Zum Beispiel: „... one thousand is not tied to a specific computation of ages, but is interpreted as a symbolic number referring to „this world, not to a perpetual time in which they will reign with Christ without end“ (XI:5,18-19), and the reign of the Church through all time.“

¹⁵⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.1, 123.

¹⁵¹ Vgl. W. Neuss, *Apokalypse*, 6.

und der Kampf des Vogels mit der Schlange, um nur einige zu nennen.¹⁵²
Insgesamt sind die Bilder ein integraler Bestandteil des Werkes.¹⁵³

2.4.3 Die Illustrationen

Durch die politisch und kulturell isolierte Lage war die Kunst Spaniens vom 8. bis Mitte des 11. Jahrhunderts vom Rest Europas praktisch abgeschnitten. Die frühmittelalterlichen Apokalypsen aus Frankreich und Deutschland haben spätantike beziehungsweise karolingische Bildvorlagen. „Most historians have assumed also that, like the text, the illustrations in the first illustrated Commentary would not have been invented by Beatus or some scribal colleague, but adopted from some earlier, pre-Beatus manuscripts.“¹⁵⁴ Emile Mále vermutet, daß „possibly the illustrators of the Beatus imitated pictures of a manuscript from Syria or Egypt.“¹⁵⁵ Auch John Williams tendiert dazu einen nordafrikanischen, anstelle eines spätantiken Prototyps für die Beatusillustrationen anzunehmen. Aber soweit zu gehen und eine Luxusausgabe des Tychoniuskommentars nach 390 als Vorlage für die ersten Beatusillustrationen anzunehmen, erscheint eher spekulativ.¹⁵⁶ Denn es ist nicht sicher, ob die Bildquellen der Beatuskommentare Umformungen antiker Vorlagen oder selbständige Konzeptionen sind.¹⁵⁷ Henry Stierlein geht davon aus, daß der Prototyp der Beatuskommentare aus dem 7. Jahrhundert stammt und wahrscheinlich nicht mehr als 24 Illustrationen umfaßte.¹⁵⁸ Dabei waren die Miniaturen wie in spätantiken Kodices ungerahmt in die Kolumnen des Textes integriert.¹⁵⁹

Die älteste erhaltene Miniatur stammt aus dem Beatusfragment 4 in Silos aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Der Stil dieser Handschrift repräsentiert eine rohe Frühform, die später künstlerisch qualitativvoller abgewandelt wurde.¹⁶⁰ Seit dem 10. Jahrhundert bilden sich zwei Gruppen der Beatushandschriften heraus. Die erste Gruppe ist seit Beginn des 10. Jahrhunderts bis 1200 zu verfolgen, und beinhaltet die zweite Textredaktion

¹⁵² Vgl. W. Neuss, *Apokalypse*, 7-8; J. William, *Beatus*, 31.

¹⁵³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 122; Pächt, *Bookillumination*, 161.

¹⁵⁴ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 31.

¹⁵⁵ Vgl. M.R. James, *Apocalypse*, 39.

¹⁵⁶ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 35.

¹⁵⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 123.

¹⁵⁸ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 211.

¹⁵⁹ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 53.

¹⁶⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 124.

von 784. Innerhalb dieser Gruppe entstanden im Laufe der Zeit durch das Benutzen verschiedener Fassungen und zusätzlicher Vorlagen Variationen und Stilwandlungen. Seit 930 bilden dadurch zwei Kodices einen Nebenzweig innerhalb dieser Gruppe, der bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts reicht. Die zweite Gruppe der Beatushandschriften läßt sich seit dem zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts verfolgen, die sich auch wieder in zwei Untergruppen einteilen läßt. Die wesentlich erweiterte Bildfassung basiert auf der dritten revidierten Textfassung vom Anfang des 10. Jahrhunderts. Diese Gruppe ist weitaus kohärenter und nimmt durch das Hinzufügen des Daniel-Kommentars, des Prologes und der belehrenden Einschübe über die Kirche weitere Bildmotive auf.¹⁶¹

Die Miniaturen der ersten erhaltenen Beatushandschriften vom Ende des 9. Jahrhunderts und Beginn des 10. Jahrhunderts reduzieren ihre Formenwelt drastisch. Die Zeichnung ist spitz, kantig und zweidimensional. Die menschliche Figur erscheint meist frontal und ist auf die elementarste Kennzeichnung beschränkt.¹⁶² Ab dem 10. Jahrhundert vermehren sich die Handschriften und Werkstätten. Spanien übertrifft dabei den Rest Europas.¹⁶³ Durch den Einfluß karolingischer und arabischer Kunst entwickelt sich ab 940 im Gebiet um Leon ein unverwechselbarer vorromanischer Stil.¹⁶⁴ Dieser typisch leonesische Stil verwendet mozarabische Elemente und füllt den Hintergrund der Miniaturen mit farbigen Streifen. Die Anzahl der Miniaturen nimmt beträchtlich zu, wie auch deren Farbigkeit. Ein regelrechter Farbrausch strömt dem Betrachter entgegen.¹⁶⁵ Um 950 breitet sich dieser Stil von Leon durch die Ausdehnung Astruriens auch auf die christlichen Nachbarprovinzen aus. Seit dem 11. Jahrhundert öffnen sich die religiösen, geistigen und künstlerischen Grenzen Spaniens und neue Kulturströmungen wirken auf die Miniaturen der Beatusillustrationen ein. Monastische Beziehungen sowie Pilgerfahrten und die Kreuzzüge ließen Spanien wieder Anschluß an das übrige Europa, insbesondere Frankreich, finden.¹⁶⁶ Mitte des 11. Jahrhunderts läßt sich im Beatus Facundus dadurch eine zaghafte Abkehr vom leonesischen Stil

¹⁶¹ Vgl. Ebd.

¹⁶² Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 182.

¹⁶³ Vgl. C. Nordenfalk, *Buchmalerei*, 163.

¹⁶⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 126.

¹⁶⁵ Über die Anwendung und Bedeutung von Farbe in den Beatushandschriften vgl. Bolman, *De coloribus*.

¹⁶⁶ Vgl. H. Stierlein, *Visionen* 225; G. Schiller, *ICK 5.1*, 126.

erkennen.¹⁶⁷ In den nächsten Jahrzehnten wird die Anpassung an den romanischen Stil aus Frankreich mehr und mehr vollzogen. Die Horizontalstreifen des Hintergrundes fallen weg, die Figuren und Gewänder werden abwechslungsreicher gestaltet und Flechtwerkornamentik wird in die Illustrationen eingefügt. Nach dem Zurückdrängen der arabischen Fremdherrschaft im 11. und 12. Jahrhundert verringerte sich das Interesse an der Apokalypse.¹⁶⁸ Die letzten erhaltenen Kopien der Beatuskommentare wurden zu Beginn des 13. Jahrhunderts hergestellt. Sie stehen eindeutig unter frühgotisch-französischem Einfluß und enthalten mehrfache ikonographische Erweiterungen und Änderungen.¹⁶⁹ In summa hatten die Beatusillustrationen kaum Ausstrahlung über die Grenzen Spaniens hinweg. Nur die Apokalypsefresken von St. Civate des 11. Jahrhunderts und die Trinity Apokalypse (M. 13. Jhd.) scheinen einige Elemente der Beatushandschriften aufgenommen zu haben.¹⁷⁰

2.4.4 Drei Darstellungen der apokalyptischen Frau

Wegen der verschiedenen Textgrundlagen und der Beifügung des Kommentars unterscheiden sich die Illustrationen der Beatushandschriften auffallend von der aus Italien stammenden Bildtradition des frühen Mittelalters.¹⁷¹ Die Beatushandschriften stellen im Gegensatz zu den außerspanischen Traditionen das ganze Kapitel 12 simultan dar,¹⁷² während die karolingischen und ottonischen Apokalypsen das Kapitel in drei verschiedene Szenen einteilen. Eine weitere Besonderheit der Beatushandschriften ist die Darstellung des Höllensturzes der Verdammten anstatt der Vertreibung des besiegten Drachens. Des weiteren erscheint die apokalyptische Frau in den Beatuskommentaren als Ekklesia.¹⁷³

¹⁶⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 127. Anders: Stierlein, *Visionen*, 212.

¹⁶⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 127. Besonders der Sturz des Kalifen von Cordoba (1031) und die Eroberung Toledos (1085) waren Meilensteine in der Reconquista, der Rückeroberung Spaniens durch die christlichen Herrscherhäuser des Nordens.

¹⁶⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 127.

¹⁷⁰ Vgl. J. Williams, *Beatus*, 95-100; G. Schiller, *ICK 5.1*, 135.

¹⁷¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 127.

¹⁷² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 97.

¹⁷³ Vgl. Ebd.

2.4.4.1 **Beatus Escorial**

Beatus Escorial (Cod. 2 & II5)¹⁷⁴ vom Ende des 10. Jahrhunderts gehört zur ersten Gruppe der Beatuskodices. Der Bildzyklus basiert auf der zweiten Textfassung von 784.¹⁷⁵ Der Drache ist in dieser Gruppe als Schlange dargestellt und richtet sich steil auf. Auffallend ist auch, daß der Drache den Wasserstrom direkt gegen die Sonnenfrau richtet und nicht, wie im biblischen Text, erst später gegen die Frau in der Wüste. Außerdem wurde auf den Engelskampf und die Darstellung der Frau am Zufluchtsort verzichtet.¹⁷⁶ *Escorial* zählt zu den frühen Handschriften der Beatuskommentare der ersten Gruppe und zeichnet sich durch seinen spitzen, kantigen Stil aus. Die Figuren sind meist frontal dargestellt und auf die elementarste Kennzeichnung beschränkt.¹⁷⁷ Die Darstellung des 12. Kapitels ist in *Escorial* zweigeteilt. Im rechten Bildteil ist die apokalyptische Frau wie in den karolingischen Apokalypsen in Orantenhaltung dargestellt. Sie zeichnet sich durch ihre starre Frontalität und Symmetrie aus. Die Sonnenfrau hebt beide Arme gleichzeitig zum Himmel empor, ihr langes Gewand bedeckt gleichmäßig ihren Körper bis auf die Fußspitzen, ihr Haar fließt zweigeteilt auf ihre Schultern, selbst die Flügel erscheinen symmetrisch in gleicher Länge hinter ihrem Körper. Sie steht auf dem dunklen Vollmond und trägt das Sonnenrad über ihrem Haupt. Über der Sonne erscheinen im Gegensatz zum biblischen Text neun und unter dem Mond nochmals sieben Sterne. Da die unteren Sterne vom Schwanzende der Schlange umfassen werden, ist anzunehmen, daß diese das gefallene Drittel der Sterne andeuten. Die Schlange ist so bedrohlich und groß, daß sie die ganze rechte Bildhälfte einnimmt. Der große Kopf speit den Wasserstrom gegen die Frau, während die restlichen sechs Köpfe genüßlich zuschauen. Auf dem linken Bildfeld bringt die Frau oben den Knaben zu Gottes Thron. Es ist die gleiche Frau wie auf der rechten Seite; es ist die Sonnenfrau, allerdings diesmal in einem dunkleren Kleid, ohne Flügel und einem Sonnenrad mit zwölf Strahlen.¹⁷⁸ Der Knabe ist bekleidet und erscheint älter als ein neugeborenes Kind. Er ist dem auf dem Thron sitzenden zugekehrt und hält erwartend seine Hand offen. Die Person auf dem Thron ist mit Nimbus, Bibel und Sprechgestus

¹⁷⁴ Abb. 6.

¹⁷⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 124.

¹⁷⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 98.

¹⁷⁷ Vgl. H. Stierlein, *Visionen*, 182.

¹⁷⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 98.

als Gott gekennzeichnet und nimmt den Knaben zu sich. Unterhalb dieser Szene schieben zwei große Engel einen Verdammten in die Unterwelt, die schon mit vielen abgeschlagenen Köpfen gefüllt ist. Am unteren Bildrand liegt Satan mit gespreizten Armen und Beinen in einem gitterartigen Höllenverlies. An dieser Darstellung des 12. Kapitels der Offenbarung läßt sich der Einfluß durch den beigefügten Kommentar deutlich erkennen. Dem Miniaturisten war es nicht nur wichtig, den biblischen Text zu illustrieren, sondern auch Auslegungen aus dem Beatuskommentar einzufügen. Die Exegese des Beatus ist sehr stark von Tychonius beeinflusst, der in der apokalyptischen Frau die wahre Kirche sieht.¹⁷⁹ Die anderen Exegeten, die Beatus zusätzlich konsultierte, stehen auch in der spirituellen Tradition und tendieren zu einer ekklesiologischen Auslegung.¹⁸⁰ Es wird angenommen, daß Beatus die mariologische Auslegung gar nicht kannte.¹⁸¹

In *Escorial* ist die Ekklesia als betende Kirche dargestellt, die sich nicht von der Schlange in die Flucht schlagen läßt, sondern hilfeschend ihre Hände im Gebet zum Himmel emporstreckt. Wie in den karolingischen Apokalypsen ist sie als Orantin und ohne Kind dargestellt. Die apokalyptische Frau ist allein mit dem Drachen konfrontiert. Dieser wird bei Tychonius als Teufel der falschen Kirche ausgelegt, dessen falsche Propheten (der Schwanz) die gefallenen Gläubigen mit sich ziehen.¹⁸² Die Sterne unterhalb des Mondes stellen in ihrer symbolischen Siebenzahl die gefallenen falschen Brüder dar. In der zweiten Szene bringt die apokalyptische Frau den Knaben zu Gottes Thron. Der Knabe ist ein Gläubiger, Teil des Leibes Christi, welcher aus der Predigt der Kirche spirituell geboren wurde und dessen Geist von den Angriffen des Teufels zu Gott erhoben ist.¹⁸³ Beatus zufolge kehrt sich der Mensch im kontemplativen Leben den himmlischen Dingen zu und wird wie der Knabe zu Gottes Thron entrückt. Diese Auslegung von Apk. 12,5 b führt

¹⁷⁹ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 14; G. Kretschmar, *Offenbarung*, 125.

¹⁸⁰ In seiner Einführung zum Kommentar erläutert Beatus, daß er die Werke von namhaften Exegeten, wie Irenaeus, Tychonius, Gregor von Elvira, Bachiarius, Jerome, Augustin, Fulgentius, Aspringius, Gregor der Große und Isidor konsultiert hat. Tatsächlich stützt sich seine Exegese hauptsächlich auf Tychonius, nur in Kap. 12: 1, 7-9 läßt er die Auslegung von Victorin neben der des Tychonius stehen, ohne die beiden zu harmonisieren.

¹⁸¹ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.2, 97.

¹⁸² Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 15. Der Schwanz des Drachen sind die falschen Propheten, die die falschen Brüder mit sich ziehen.

¹⁸³ Vgl. Ebd., 15-16. Siehe Auslegung des Tychonius zu Vers 2 und Vers 5.

die Deutung des Tychonius eindeutig weiter und ist von monastischen Idealen geprägt.¹⁸⁴

Der Verdammte in der unteren Bildhälfte ähnelt dem Knaben oben in Kleidung, Größe und Aussehen. Dieser wird nicht vom Vater aufgenommen, sondern wird von den Engeln in die Hölle geworfen. Die nach unten gekehrten, abgeschlagenen Köpfe symbolisieren die Seelen der gefallenen Christen. Das Hinzufügen dieser Szene, welche nicht im 12. Kapitel vorkommt, geht auf den Einfluß des beigefügten Kommentarteils zurück. Beatus beschreibt, daß die Gläubigen wie das Kind von Vers 4b jeden Tag vom Teufel verfolgt werden.¹⁸⁵ Die Verdammten sind die von Satan und seinen falschen Propheten verführten Brüder, deren Schicksal in der Hölle endet.¹⁸⁶ Satan ist dort allerdings schon für tausend Jahre gebunden.¹⁸⁷

In den Darstellungen zu Kapitel 12 ist klar zu erkennen, an welche Leserschaft die Beatuscodices gerichtet waren. Das Buch sollte den Mönchen Anleitung zur Kontemplation sein, den eigenen Geist zu Gott zu entheben, und dem orthodoxen Glauben der Kirche anzuhängen.¹⁸⁸

2.4.4.2 Lissabon

Der Beatuskodex von Lissabon (Cod. 160)¹⁸⁹ wurde 1189 angefertigt und wird wie *Escorial* der ersten Gruppe der Beatushandschriften zugeordnet.¹⁹⁰

Innerhalb dieser Gruppe entstanden im Laufe der Zeit durch das Benutzen verschiedener Fassungen und zusätzlicher Vorlagen Variationen und Stilwandlungen. *Lissabon* entstand 200 Jahre nach *Escorial*. Zu dieser Zeit, Ende des 12. Jahrhunderts, hatten sich die Beatusillustrationen dem romanischen Stil aus Frankreich weitgehend angepaßt. Die Figuren zeigen persönlichen Ausdruck und die Gewänder werden abwechslungsreicher gestaltet.

Ebenso wie in *Escorial* befindet sich die apokalyptische Frau auf der rechten Bildhälfte. Sie hat ihre starre Symmetrie eines Symbols verloren und zeigt eine

¹⁸⁴ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 127.

¹⁸⁵ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 15. Auslegung des Tychonius von Vers 4b: Dies ist die ewige Feindschaft von Teufel und Christus. Die Christen, Glieder des Leibes, dessen Haupt Christus ist, können kein anderes Schicksal erfahren. In diesem Sinne ist das Kind von Apk. 12 jeden Tag verfolgt.

¹⁸⁶ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 15.

¹⁸⁷ Offb. 20, 2-3.

¹⁸⁸ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 127.

¹⁸⁹ Abb. 7

¹⁹⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 131.

jugendliche Frau, die in höfischer Tracht gekleidet ist. Sie hält ihre rechte Hand an ihre Brust und die linke auf ihren Leib, um ihre Schwangerschaft anzudeuten. Die apokalyptische Frau steht frontal auf der Mondscheibe, hat aber ihr Gesicht dem Drachen zugeneigt und schaut ihn an. Die Sonnenbraut trägt einen Schleier, darüber eine Sternenkronen. Oben läßt die volle Sonne ihre Strahlen auf die Schultern und das Haupt der Frau fließen. Die apokalyptische Frau in *Lissabon* ist durch den romanischen Einfluß anmutiger, feminin und jugendlich dargestellt, also mehr den Mariendarstellungen angepaßt. Allerdings wird durch die weiteren Bildelemente eine ekklesiologische Auslegung der Frau eindeutig.

Neben der Sonne erscheinen einige Sterne, wie auch unterhalb des Mondes und der Drachenschlange. Der Drache dominiert die Bildmitte, schlängelt sich zweimal und richtet sich bedrohlich gegen die Frau auf. Der Wasserstrom aus seinem Rachen richtet er auf die Füße der Frau. Aus seinem Nacken wachsen sechs lange Häuse mit Tierköpfen, welche die Frau und die oberen Sterne zu verschlingen suchen. In seinen beiden Windungen reißt die Schlange jeweils einen weiteren Stern mit sich. Die Wiederholung der Sterne weist auf die von Beatus zitierte Exegese des Tychonius hin, der in dem Schwanz die falschen Propheten sieht, welche die gefallenen Brüder mit sich in den Abgrund ziehen.¹⁹¹ Deshalb reicht der Schwanz der Schlange bis zum unteren Bildrand, bis tief in die Hölle hinein. Dort befinden sich die gefallenen Sterne, die Köpfe der Verdammten und ein gefesselter Jüngling. Er ist eine Verkörperung Satans, der seine linke Hand zur Frau aufhebt. Er kann ihr aber nichts antun, da er gebunden ist. Ungewöhnlich sind die Darstellungen der zwei Frauen mit den Kindern am rechten Bildrand. Die Darstellung des Thrones Gottes, so typisch für die Beatusillustrationen, fehlt völlig. Die Frauen sind übereinander angeordnet und scheinen im Raum zu schweben. Sie stehen seitlich abgewandt und tragen jeweils ein gewickeltes Kind in den Händen. Unterhalb der Wickelkinder befindet sich jeweils ein größeres Kind in antikem Gewand, beide sind im Begriff aus dem rechten Bildrand zu gehen. Anstatt der Entrückung des Sohnes werden in *Lissabon* die Wickelkinder von Ammen nach oben gehalten. Die Wiederholung der Frauen und der Verzicht auf eine

¹⁹¹ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 15.

Angabe des Ortes verweist auf die spirituelle, überzeitliche Geburt der Gläubigen in Christus. Diese sind auf dem Weg zum Vater.¹⁹²

2.4.4.3 Morgan Ms. 429

Diese Beatushandschrift wurde 1220 vollendet und zählt zu den letzten erhaltenen Kopien dieser Kommentarreihe. *Morgan Ms. 429*¹⁹³ läßt sich dem zweiten Nebenstrang der Gruppe II zuordnen, die sich seit dem zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts verfolgen läßt. Die wesentlich erweiterte Bildfassung basiert auf der dritten revidierten Textfassung vom Anfang des 10. Jahrhunderts.¹⁹⁴ Die zweite Gruppe zeigt die apokalyptische Frau zweimal: als Sonnenfrau am Himmel und am Zufluchtsort in der Wüste. Der Drache hat nicht nur sechs kleine Köpfe, die aus dem Nacken des großen Kopfes herauswachsen, sondern sieben riesige, langgestreckte Hälse; dadurch nimmt er den größten Teil des Bildes ein. Außerdem wird der Drache nicht aufgerichtet, sondern waagrecht liegend dargestellt. Eine weitere ikonographische Eigenart dieser Gruppe besteht darin, daß die Drachenschlange den Wasserstrom nicht gegen die Sonnenbraut, sondern auf die Frau in der Wüste richtet. Stilgeschichtlich steht *Morgan Ms. 429* eindeutig unter frühgotisch-französischem Einfluß und enthält mehrfache ikonographische Erweiterungen und Änderungen.¹⁹⁵

Morgan Ms. 429 stellt wie die meisten Handschriften der Gruppe II das Kapitel 12 auf zwei Seiten verteilt dar. Da *Morgan Ms. 429* die größte Beatushandschrift mit den Maßen von 52 x 36,4 cm ist,¹⁹⁶ erhält die Vision der apokalyptischen Frau vorher unbekannte Ausmaße und eine erhöhte Bedeutung. Der Streifenhintergrund der früheren Handschriften der Gruppe II im leonesischen Stil ist aufgelockert und durch verschieden geformte Farbfelder ersetzt. Diese werden von breiten Bändern außen umrahmt. Die Sonnenfrau steht auf der rechten oberen Bildhälfte frontal auf der nach unten geöffneten Mondsichel. Sie trägt einen antiken Ärmelchiton mit glockenförmigen Überwurf, an dem eine Kopfbedeckung befestigt ist. Unterhalb des langen Gewandes treten ihre nackten Füße hervor. Anstatt des Kranzes von zwölf Sternen, steht eine Vielzahl von Sternen hinter ihr am

¹⁹² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 99; G. Kretschmar, *Offenbarung*, 127.

¹⁹³ Abb. 8.

¹⁹⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 124.

¹⁹⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 97.

Himmel und umgibt sie. Die Sonne, welche die apokalyptische Frau bekleidet, bedeckt als zackiges Sonnenrad den Leib der Schwangeren. Mit ihrer rechten Hand zeigt sie in die Mitte des Sonnenrades, ihre Linke deutet auf den Drachen. Die bescheidene Kleidung und das Fehlen der Krone lassen die Sonnenfrau nicht als hoheitliche Gestalt, sondern als einfache Frau erscheinen. Sie entspricht dem schlichten, monastischen Bild der Ekklesia. Neben der Frau schwebt ein Engel, bewaffnet mit einer spitzen Lanze, abwehrend zwischen ihr und den lauenden Drachenköpfen. Seine sieben Köpfe sind dicht nebeneinander steil aufgerichtet und versuchen die *mulier amicta sole* anzugreifen. Unterhalb der Köpfe tritt aus dem Schlangenleib der Wasserstrom hervor, welcher sich an der Frau in der Wüste vorbei windet und eine andere Richtung einschlägt. Die Frau sitzt wie auf einer Insel in Sicherheit an ihrem Zufluchtsort. Sie hält einen Stab in ihrer linken Hand und zeigt mit ihrer rechten auf den vorbeifließenden Strom. Sie verkörpert die von Gott genährte Kirche der Endzeit.¹⁹⁷ Der Drache liegt schlangentartig verschlungen auf seinem Leib, welcher das ganze Bild durchzieht. Über ihm kommt eine große Engelschar der Sonnenfrau zu Hilfe und versucht den Drachen aus dem himmlischen Bereich zu vertreiben. Die Engel tragen antike Gewänder und sind mit Nimbus und großen Flügeln ausgestattet. Sie sind alle kämpferisch mit Lanze dargestellt. Ein Teil der Schar schaut den Drachen mit festem, die anderen mit entsetztem Blick an. Eine neue frühgotische Lebendigkeit zeichnet die Figuren aus; sie zeigen Gefühle und sind emotional in das Geschehen miteinbezogen. Die Betonung des Engelkampfes und der Mithilfe der Engel bei allen Ereignissen des 12. Kapitels scheint dem Miniaturisten von *Morgan Ms. 429* wichtig gewesen zu sein. Engel stehen der Ekklesia zur Seite und helfen ihr den Angriffen des Teufels zu widerstehen.

Auf der rechten oberen Bildhälfte wird der Knabe von einem Engel zu Gottes Thron begleitet. Die Figur auf dem Thron ist eindeutig als Christus mit Kreuznimbus, Sprechgestus und Buch dargestellt. Der Knabe steht auf dem Schwanzende des Drachens und wendet seine Hände im Gebet auf Christus zu. Er ist derjenige, welcher Beatus zufolge durch seine kontemplative Lebensweise die Angriffe des Satans mit Füßen tritt und zu Gottes Thron

¹⁹⁶ Vgl. D.S. Raizman, *Morgan Beatus*, 23.

¹⁹⁷ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 19, 21. Auslegung des Pseudo-Augustinus und Gregors des Großen.

enthoben wird.¹⁹⁸ Für alle anderen, die sich verführen lassen, geht der Weg unterhalb des Throns weiter. Dort werden die nackten Verdammten in die Hölle geworfen, in welcher der Satan als dunkle Figur im Verlies gefesselt liegt.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., 15-16.

3 Die Apokalyptische Frau in der Romanik und Gotik

Die Wandlung zur mariologischen Auslegung

3.1 Veränderungen in Gesellschaft, Theologie und Kunst

Schon im 5. Jahrhundert läßt sich eine Deutung der apokalyptischen Frau auf Maria nachweisen.¹⁹⁹ Die vorherrschende Auslegung im frühen Mittelalter sieht die Frau des 12. Kapitels der Offenbarung als eine Personifikation der Ekklesia. Im weiteren Verlauf der Geschichte gewinnt die mariologische Auslegung mehr und mehr an Gewicht, bis sie die apokalyptische Frau in ein Andachtsbild Mariens verwandelt. Die apokalyptische Frau wird aus ihrem narrativen Kontext gelöst und wird zum selbständigen Andachtsbild.²⁰⁰

Seit dem 12. Jahrhundert wird ein abstrakter Scholastizismus von einem gefühlsbetonten Mönchtum abgelöst.²⁰¹ Nur eine Auslegung der Schrift zu hören, war nicht mehr genug, die Menschen wollten ihre Sinne benutzen, um Gott zu verstehen. Seit Mitte des 12. Jahrhunderts wurden Bücher nicht mehr laut in Gruppen gelesen, sondern der Gläubige liest den Text schweigend für sich selbst. Das Lesen des biblischen Textes und Kommentars sollte nicht nur den Verstand unterrichten, sondern zur meditativen Anbetung führen.²⁰² In diesem Prozeß hatten die Illustrationen des Textes eine herausragende Rolle, da der wichtigste Sinn, das Sehen, angesprochen wird.

Diese Änderung in der Glaubenserfahrung im 12. und 13. Jahrhundert bringt die großen Orden hervor. Zisterzienser, Franziskaner und Dominikaner beherrschen die Kunst seit dem 13. Jahrhundert.²⁰³ Die Orden bezeugen Maria große Verehrung, da sie ihre Ideale der Armut und Keuschheit verkörpert. Maria wird zur Mittlerin zwischen dem Gläubigen und Gott erhöht, eine Stellung, die vormals nur der Kirche zugeschrieben wurde. Diese Erweiterung der Stellung Marias ist indirekt auf eine Kritik an der als korrupt, selbstherrlich

¹⁹⁹ Epiphanius (gest. 403)

²⁰⁰ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1990*, 80. Bergamini geht in ihren Ausführungen noch einen Schritt weiter und sieht in der Loslösung der apokalyptischen Frau aus ihrem narrativen Kontext ein Symbol für die Unbefleckte Empfängnis Marias: „...she emerges from the narrative context to become an independent icon, a focus of devotion and a symbol of ... the doctrine of Mary's complete purity from original as well as actual sin.“

²⁰¹ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 107.

²⁰² Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1990*, 4.

²⁰³ Vgl. S. Beissel, *Geschichte*, 328.

und weltlich wahrgenommenen Kirche des 12. und 13. Jahrhunderts zurückzuführen.²⁰⁴

Seit Beginn des Mittelalters ist die allegorische Auslegungsmethode in der Tradition des Tychonius ausschlaggebend für die Interpretation der Offenbarung. Beda Venerabilis, wichtigster Ausleger des frühen Mittelalters, steht ganz in dieser Tradition: Die apokalyptische Frau ist die Kirche. Mit Ambrosius Autpertus, im 8. Jahrhundert, wird die Möglichkeit der Allegorese, mehrere unterschiedliche Auslegungen selbständig nebeneinander gelten zu lassen, ausgeschöpft, wobei die apokalyptische Frau als Kirche, aber gleichzeitig auch als Maria interpretiert wird. Im 12. Jahrhundert erreicht die Allegorese ihren Höhepunkt.²⁰⁵ Aber noch in demselben Jahrhundert beginnt eine neue Phase der Auslegungsgeschichte: Die allegorische Leseweise wird von einer wörtlicheren, geschichtstheologischen Interpretation abgelöst. Erste Anzeichen finden sich bei Berengaudus und Rupert von Deutz bis mit Joachim von Fiore der völlige Umschwung stattfindet.

Diese theologischen Veränderungen in der Exegese und Frömmigkeit spiegeln sich in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts wieder. Die Betrachtung der Natur und die spekulative Ergründung des Wissens gingen Hand in Hand. Die Künstler wollten in ihren Darstellungen ein menschliches Ideal erschaffen und passten auch die Kleidung der Figuren mehr und mehr der Tracht der Zeit an.²⁰⁶ Seit dem späten 12. Jahrhundert erscheint die aktuelle Deutung der Apokalypse auch im Bild. Verschiedene Menschentypen der Gegenwart werden den Figuren der apokalyptischen Visionen gegenübergestellt. Frühere Apokalypseillustrationen zentrieren sich auf himmlische Visionen, während spätere den Episoden auf der Erde mehr Aufmerksamkeit schenken. Schlachten, Bestien und die Person des Johannes werden zu den zentralen Themen der Offenbarung erhoben.²⁰⁷ Die Interpretationen der Endzeit werden bildlich wiedergegeben, und auch vermehrte Darstellungen des Antichristen weisen auf eine neue Weltanschauung hin.²⁰⁸

²⁰⁴ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 57.

²⁰⁵ Vgl. W. Kamlah, *Apokalypse*, 13

²⁰⁶ Vgl. S. Beissel, *Geschichte*, 329.

²⁰⁷ Vgl. D. Chritton, *Apocalyse*, 58, 59. „In the early cycles frequent illustrations are found of celestial visions, the Majestas Domini, the adoration of the Lamb, the heavenly choruses, for example, but in later cycles more emphasis was placed on the earthly episodes – the battles, the beasts, the adventures of St. John.“

²⁰⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 162.

3.1.1 Theologische Entwicklung

3.1.1.1 Tychonius

Die ersten uns erhaltenen Zeugnisse der Auslegungsgeschichte stammen aus dem 3. und 4. Jahrhundert und alle deuten die apokalyptische Frau als eine Personifikation der Kirche.²⁰⁹ Tychonius mit seinem einflußreichen Kommentar *Liber regularum* aus dem 4. Jahrhundert wird zur Leitlinie für die weitere Auslegungsgeschichte.²¹⁰ Er systematisiert die Exegese mit seiner Theorie über die Regel *De genus et species*. Des weiteren führt er die Rekapitulationstheorie ein, seine 6. Regel, die annimmt, daß sich der Inhalt der Offenbarung mehrmals im Laufe des Buches wiederholt. Beide Regeln des Tychonius beeinflussen die Exegese des 12. Kapitels der Offenbarung beträchtlich. Im mystischen Sinn der Species ist die apokalyptische Frau eine geheime Bezeichnung für den Genus (allgemeine Kategorie), die Kirche.²¹¹ Diese Unterscheidung wird später von anderen Exegeten erweitert und führt zur ekklesiologisch-mariologischen Auslegung. Die 6. Regel des Tychonius sieht das Buch der Offenbarung nicht als eine logische, chronologisch aufgebaute Folge von Ereignissen an, sondern eine Vision oder eine Gruppe von Visionen kann die Botschaft der vorherigen Kapitel wiederaufnehmen und sie dabei in anderer Sprache ausdrücken.²¹² Daher wird das Schicksal der Kirche in Kapitel 12 nicht als ein Ereignis der Endzeit angesehen, sondern zeigt den ewigen Streit zwischen Gott und Satan. Die apokalyptische Frau ist demnach die wahre Kirche, die vom Teufel der falschen Kirche verfolgt wird. Augustinus (354-430) baut in seinen Ausführungen über das 12. Kapitel der Offenbarung auf Tychonius auf,²¹³ vergleicht aber zu einem anderen Zeitpunkt die Mutterschaft der Kirche mit Maria, Mutter des Heilandes.²¹⁴ Primasius, im 6. Jahrhundert, nähert Genesis 3,15 und Offenbarung 12,4 einander an. Er läßt außerdem die Möglichkeit offen, daß das ganze 12. Kapitel auf das Leben Christi bezogen werden könne, außer die Leiden der Geburt, die Maria nicht

²⁰⁹ Hippolyt (Anfang 3. Jahrhundert), Victorin (gestorben 304).

²¹⁰ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 97.

²¹¹ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 14.

²¹² Vgl. Ebd., 13.

²¹³ Vgl. Ebd., 17/18. Augustin schrieb keinen eigentlichen Kommentar zur Apokalypse, aber aus verschiedenen Werken, u.a. aus seinem Kommentar zu Psalm 142,3 ist zu ersehen, daß er die apokalyptische Frau als die Kirche, gegründet auf Christus, auslegt, die Menschen zum ewigen Leben gebiert.

²¹⁴ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 24. In *Sermo 25, De Verbis Evangelii Matth. XII*.

gekannt habe.²¹⁵ Dieses Zugeständnis zu einer mariologischen Auslegung ist wahrscheinlich als Hinweis zu sehen, daß diese verbreitet war. Einziges erhaltenes Zeugnis einer mariologischen Exegese aus dieser Zeit finden wir bei Epiphanius im 5. Jahrhundert. In seinem *Sermo: De laudibus sanctae Mariae Deiparae* „feiert er die Gottesmutter als Weib, das mit der Sonne bekleidet ist und in ihrem Schoß das Licht trägt.“²¹⁶ Eine Neigung zur rein mariologischen Exegese gab es wahrscheinlich während des ganzen Mittelalters, sie taucht aber nur gelegentlich auf, wie zum Beispiel bei Ökumenius (6. Jahrhundert) und Arethas (E. 9. Jahrhundert).

3.1.1.2 Ekklesiologisch-mariologische Auslegung

Das Bestreben der meisten spiritualistischen Ausleger in der Tradition des Tychonius ist es, Marias Leben und Kapitel 12 zu vergleichen oder zwei unterschiedliche Auslegungen, eine ekklesiologische und eine mariologische Interpretation selbständig nebeneinander stehenzulassen. Quodvultdeus ist der erste Zeuge einer ekklesiologisch-mariologischen Auslegung um 450. Er führt die spiritualistische Tradition des Tychonius weiter und es gelingt ihm erstmals, die ekklesiologische und mariologische Auslegung zu vereinen, indem er in der apokalyptischen Frau Maria (Species) als Abbild der Kirche (Genus) sieht.²¹⁷ Ambrosius Autpertus, im 8. Jahrhundert, schrieb einen umfassenden Kommentar zur Apokalypse und seine Auslegung der apokalyptischen Frau sollte für die nächsten Jahrhunderte bestimmend werden, für spätere Ausleger und für die Kunst. Während des gesamten 12. Kapitels schlägt er zwei parallele Interpretationen vor: Maria (Species), Abbild der Kirche, gebiert Christus, dieser wird zum Himmel erhöht, nachdem er dreieinhalb Jahre gepredigt hat. Die andere Interpretation ist gattungsgemäß die Kirche (Genus), die den Leib Christi gebiert und die ständige Feindschaft des Teufels und seiner Untertanen erleidet.²¹⁸ Ambrosius öffnet die 4. Regel des Tychonius zur Typologie. Das 12. Kapitel der Offenbarung wird bei ihm nicht nur mit dem Leben Jesu, sondern mit dem ganzen Alten und Neuen Testament

²¹⁵ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 20.

²¹⁶ E. Vetter, *Mulier*, 34 (Fußnote 13).

²¹⁷ L. Bergamini, *Narrative 1985*, 23. Quodvultdeus schreibt in *De Symbolo III ad Catechumen*: „Mulierem illam virginem Mariam significasse, quae caput nostram integra integrum peperit, quae etiam ipsa figuram in se sanctae Ecclesiae demonstravit.“

²¹⁸ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 25; L. Fonck, *Weib*, 375. In *Expositionis in apocalysin Libri I-5* schreibt Ambrosius: „Et quia plerumque genus invenitur in specie, ipsa beata ac pia Virgo hoc loco personam gerit ecclesiae, quae novos cotidie populos parit.“

verglichen. Da ist es nicht mehr weit zu dem Schritt die Geschehnisse der Offenbarung mit der Geschichte der Kirche zu vergleichen, wie zum Beispiel in den Versen 5 bis 7, in denen Ambrosius den Kampf am Anfang des Christentums sieht, der in der Endzeit neu entfacht wird.²¹⁹

Die wichtigsten Nachfolger von Ambrosius, Alkuin, Haimo von Auxerre, Rupert von Deutz und Joachim von Fiore, übernehmen alle die ekklesiologisch-mariologische Interpretation vom 8. bis ins 13. Jahrhundert. Allerdings tritt eine neue Strömung im 12. Jahrhundert zu Tage, die auf der zeitlichen Perspektive des Ambrosius aufbaut.

3.1.1.3 Die geschichtstheologische Interpretation

Bei Berengaudus finden wir die ersten Schritte hin zu einer geschichtstheologischen Auslegung. Dieser Exeget wurde früher ins 9. Jahrhundert, in der neueren Forschung aber um 1100 datiert, wegen seiner chronologischen Abfolge der Ereignisse in der Offenbarung.²²⁰ Im allgemeinen steht er in der Tradition von Ambrosius und Haimo, unterscheidet sich aber von ihnen in zahlreichen Detailauslegungen und in einer Tendenz in der Offenbarung mehr zu sehen als ewig gültige Prinzipien, welche die Welt regieren. In den Versen 1-4 des 12. Kapitels sieht er die Frau als Kirche, welche mit den noch Ungläubigen schwanger ist. In Vers 5 läßt er die Möglichkeit offen, daß die Frau auch Maria sein könnte, Mutter und Tochter der Kirche.²²¹ In den sieben Köpfen des Drachens sieht er ein Abbild der sieben Zeitalter der Verdammten: von der Sintflut, über die gottlosen Juden, die den Herrn töteten, zu den Verfolgungen der Kirche und letztendlich dem Antichristen.²²² Sein Interesse in die Zahl Sieben ging noch weiter und er teilte, entgegen der Rekapitulationslehre des Tychonius, das ganze Buch der Offenbarung in sieben Abschnitte der Kirchengeschichte ein, wobei die letzten zwei Abschnitte die Ereignisse der Endzeit beschreiben.²²³ Das Interesse des Berengaudus am Antichristen und seine lineare Einteilung der Offenbarung machten ihn zu einem wichtigen Wegbereiter der historisch-prophetischen Auslegung.

²¹⁹ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 25, 26.

²²⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 244; B. Nolan, *Perspective*, 10.

²²¹ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 27.

²²² Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 39.

²²³ Vgl. B. Nolan, *Perspective*, 11.

Rupert von Deutz schrieb seinen Kommentar am Anfang des 12. Jahrhunderts; er lehnt sich oft an Ambrosius und Haimo an, trotzdem hat er das Gefühl, allein unter der Inspiration Gottes zu schreiben.²²⁴ Er interpretiert die Offenbarung wesentlich eindeutiger als Berengaudus als einen Ablauf historischer Ereignisse in der Geschichte der Kirche. Wie seine Vorgänger sieht er die apokalyptische Frau als Kirche, aber auch als Maria, die das bedeutendste Mitglied der Kirche ist. Die sieben Köpfe des Drachens bezeichnen die sieben Weltreiche, die gegen das Volk Israel und die Kirche kämpfen: von Ägypten, über Mazedonien, zu Rom und dem zukünftigen Reich des Antichristen.²²⁵ Desgleichen sieht er die detaillierte Geschichte Israels und der Kirche in der ganzen Offenbarung repräsentiert, geht aber in seinen Erläuterungen nie über das 4. Jahrhundert A.D. hinaus. Über den Zeitraum zwischen Kaiser Valencianus und dem Kommen des Antichristen ist er merkwürdigerweise still. Joachim von Fiore (1135-1202) ist die logische Erweiterung von Rupert und markiert den endgültigen Wendepunkt zur geschichtstheologischen Interpretation.²²⁶ Seine Theorie der drei Zeitalter hat er wahrscheinlich schon vor seinem Kommentar zur Apokalypse gefunden²²⁷ und wendet diese systematisch auf das letzte Buch der Bibel an. Das erste Zeitalter reicht von der Schöpfung zur Geburt Christi, das zweite von der Geburt bis 1260, und das dritte, spirituelle Zeitalter, ist die Epoche der Mönche. Kapitel 12 beschreibt demnach die vierte Periode des zweiten Zeitalters. Die 1260 Tage der Frau in der Wüste bezeichnen die Anzahl der Jahre von Christi Geburt bis zum Beginn des neuen Zeitalters. Die apokalyptische Frau ist die Kirche der Eremiten und Mönche, die während der 1260 Jahre der päpstlichen Kirche verborgen blieb. Aber die Frau ist auch Maria, Mutter Christi, Abbild der Kirche und die Mutter aller Gläubigen. Die Köpfe des Drachen bezeichnen sieben Verdammte, die mit anderen den Körper des Teufels bilden. Seine Liste beginnt mit Herodes, Nero, einem Arianer und Chosroes. Mit dem fünften Drachenkopf führt Joachim den Weg in seine Gegenwart und sieht den König des neuen Babylons, Heinrich I., in ihm verkörpert. Der sechste Kopf könnte Saladin, der Türke sein, der siebte ist der noch nicht erschienene Antichrist.²²⁸

²²⁴ Vgl. W. Kamlah, *Apokalypse*, 83; P. Prigent, *Apocalypse*, 39.

²²⁵ Vgl. W. Kamlah, *Apokalypse*, 93; P. Prigent, *Apocalypse*, 40.

²²⁶ Vgl. B. Nolan, *Perspective*, 25.

²²⁷ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 41.

²²⁸ Vgl. Ebd., *Apocalypse*, 42, 43.

Joachims Auslegungen werden von seinen Nachfolgern, besonders von den spirituellen Franziskanern, weitergeführt. Einer seiner Nachfolger, der Minoritenbruder Alexander von Bremen,²²⁹ erweitert die Auslegung des Joachim, in dem er in allen Visionen der Offenbarung eine Parallele in der Geschichte der Kirche findet. Die apokalyptische Frau ist die Kirche, aus deren Gliedern der Kaiser Heraklius geboren wird. Der feindliche Drache ist Chosdroes, König der Perser. Kaiser Konstantin bereitet der Kirche einen Zufluchtsort in Byzanz, wo sie während der 1260 Tage vom Wort Gottes genährt wird.²³⁰

Die geschichtstheologische Auslegung gewann im 13. und 14. Jahrhundert viele Anhänger, da die Exegeten wie auch ihre Mitmenschen ihre eigene Zeit verstehen wollten. Mit dem Aufkommen der neuen Orden und dem Niedergang eines korrupten Papsttums sahen viele das Ende der Zeit nahe herangekommen.

3.1.2 Marienfrömmigkeit

Zwei Entwicklungen beeinflussten die Interpretation der apokalyptischen Frau in entscheidender Weise im 12. Jahrhundert: erstens, das Aufkommen der geschichtstheologischen Exegese, die ihre weite Verbreitung durch Joachim von Fiore erhielt, und zweitens, die Oktavpredigt des Bernhard von Clairvaux,²³¹ der die apokalyptische Frau zu einem Motiv der Marienfrömmigkeit machte.²³²

Zu Beginn des Mittelalters herrschte die spiritualistische Auslegungsmethode des Tychonius vor, deren Vertreter schon früh beginnen Ereignisse im Leben Marias mit Offenbarung 12 zu vergleichen. Bald wurde die apokalyptische Frau als Kirche und Maria angesehen. Vom 8. Jahrhundert an ist eine deutliche Steigerung der Stellung Marias in der Theologie, Frömmigkeit und Kunst zu erkennen. Festtage Marias, das Fest der Himmelfahrt und ihrer unbefleckten Empfängnis, ursprünglich nur im Osten gefeiert, verbreiten sich im Westen.²³³ Im 11. Jahrhundert, erweitert Peter Damian die Stellung Marias, indem er Maria als die Mutter der Kirche sieht.²³⁴ Eine weitere Entwicklung der Unterordnung der Kirche wird durch die einflussreiche Predigt des Bernhard

²²⁹ Kommentar um 1250 geschrieben.

²³⁰ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 45; J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 381.

²³¹ Bernhard lebte von 1090 bis 1153.

²³² Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 33.

²³³ Vgl. Ebd., 36.

von Clairvaux erreicht, welcher Maria zur Mittlerin zwischen Christus und der Kirche macht. In seinem Sermo *Dominica Infra Octavam Assumptionis B.V. Mariae*²³⁵ verehrt Bernhard Maria als die zum Himmel aufgefahrene Jungfrau.²³⁶ Der Mond unter ihren Füßen symbolisiert die irdische Unbeständigkeit, aber auch die Kirche.²³⁷ Der Glanz der Sonne, welche sie bekleidet, ist Christus selbst. Wie die apokalyptische Frau sich zwischen dem Mond und der Sonne befindet, so steht Maria zwischen Christus und der Kirche.²³⁸ Der Höhepunkt seiner Predigt bildet die Auslegung der zwölf Sterne, in denen er die Praerogative des Himmels, des Leibes und des Herzens sieht, die Maria auszeichnen. Der Schein dieser hohen Privilegien ist heller alles andere in der Welt.²³⁹ Bernhard beendet seine Predigt mit der Bitte an Maria, die personifizierte Kirche: „*Ciba hodie pauperes tuos Domina.*“²⁴⁰

Bernhards Predigt über Offenbarung 12 gab neue Impulse zur wachsenden Marienfrömmigkeit und verbreitete sich schnell im Westen. Er hat viele Nachfolger im 12. und 13. Jahrhundert, wie Richard St. Victor, Hugo St. Cher,²⁴¹ Albertus Magnus und Bonaventura, die in der apokalyptischen Frau Maria sehen. Richard St. Victor endet seine Ausführungen über Marias Sündlosigkeit mit einem Fürbittengebet an die Mutter Christi.²⁴² Bonaventura erwähnt die Sonne als Zeichen der absoluten Reinheit Marias. Ihre Sündlosigkeit und ihre Rolle als Mutter verleihen ihr die Macht zur Fürbitte.²⁴³ Da ist der Weg nicht mehr weit zum Dogma der Unbefleckten Empfängnis.

²³⁴ Vgl. Ebd., 38. In einem Auszug aus seinem Sermo 63 schreibt Peter Damian: „Hoc itaque modo et ex Maria orodiisse videtur Ecclesia.“

²³⁵ Vgl. Ebd., 40/41.

²³⁶ Entgegen W. Kamlahs Behauptung, daß Bernhard die apokalyptische Frau nur mit Mühe mit Maria identifizierte (vgl. Kamlah, *Apokalypse*, 131)

²³⁷ L. Bergamini, *Narrative 1985*, 41. Ein Auszug aus Bernhards Predigt: „*Solet autem luna non modo defectum corruptionis, sed et stultitiam mentis, nonnunquam vero et Ecclesiam hujus temporis designare...*“

²³⁸ Ebd., 43. „... *mulier inter solem et lunam, Maria inter Christum et Ecclesiam constituta.*“

²³⁹ Im Gegensatz zu L. Bergamini, die behauptet, die Privilegien Marias erleuchten die Kirche (Vgl. Bergamini, *Narrative 1985*, 42) „...*quibus reginae nostrae diadema praeefulgeat universis.*“

²⁴⁰ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 78.

²⁴¹ Vgl. P. Prigent, *Apokalypse*, 37. Hugo (gestorben 1263) übernimmt Bernhards Interpretation der Sterne als die 12 Praerogative Marias.

²⁴² Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 44. Am Ende seines Kommentars über das Hohelied, fleht Richard Maria als Mutter Christi und Königin der Welt an, ihm im Tod zu Hilfe zu kommen.

²⁴³ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 48, 49.

3.1.3 Wandel in der Kunst

Diese Veränderungen in der Gesellschaft, Theologie und Frömmigkeit treten seit dem 12. Jahrhundert deutlich zu Tage. Diese Entwicklungen gehen einher mit Änderungen in der Kunst. Parallel zum Wandel in der theologischen Interpretation der Offenbarung wird auch die Ikonographie von Künstlern erneuert.²⁴⁴ Ab dem 12. Jahrhundert beginnt in Exegese und bildlicher Darstellung im Zusammenhang mit der Entwicklung der Mariologie, die Deutung auf Maria die ekklesiologische Interpretation abzulösen.²⁴⁵ Zunächst erhält die apokalyptische Frau Züge Marias. Später wird sie und das Kind als Einzelmotiv herausgelöst, wobei der Schwerpunkt des Bildes auf der Zuneigung zwischen beiden liegt. Vom 12. bis 15. Jahrhundert unterläuft die apokalyptische Frau die erstaunliche Entwicklung von einer Illustration des 12. Kapitels der Offenbarung zum selbständigen Andachtsbild.

3.1.4 Ursprünge

Die Apokalypseillustrationen des frühen Mittelalters und der Romanik sind durch einen italischen Archetyp aus dem 5. oder 6. Jahrhundert miteinander verbunden, außer den spanischen Beatusillustrationen, die in einem kulturellen und politischen Vakuum entstanden.²⁴⁶ Klein teilt die außerspanischen Apokalypsen in drei verschiedene Gruppen ein: 2. Gruppe: *Trier* und *Cambrai*, 3. Gruppe: *Valenciennes*, *Paris*, *Bamberg* und *Novara*, und die 4. Gruppe: *Rhoda-Bibel*, *Berliner Beatus*, *Haimo-Kodex* und *Liber Floribus*.²⁴⁷ Die Spuren dieser ikonographischen Beziehungen lassen sich besonders in der dritten und vierten Gruppe bis ins 13. Jahrhundert verfolgen.

In der Bamberger Apokalypse, Teil der 2. Gruppe, zeigt sich zum ersten Mal eine Neuerung in der Ikonographie, die für die weitere Entwicklung ausschlaggebend wird.²⁴⁸ Im Gegensatz zu ihren karolingischen Vorgängern, steht die apokalyptische Frau nicht allein, sondern ist nur durch eine Fingerspitze mit dem neugeborenen Knaben verbunden. Von einer innigen

²⁴⁴ Vgl. B. Nolan, *Perspective*, 55.

²⁴⁵ Vgl. J. Fonrobert, *LCI I*, Sp. 146.

²⁴⁶ Zur Stemma der frühmittelalterlichen und romanischen Apokalypsen: P. Klein, *Rhoda*, 296, H. Mayr-Harting, *Buchmalerei*, 440; G. Suckale-Redlefsen, *Buch*, 110.

²⁴⁷ Vgl. P. Klein, *Rhoda*, 273-275.

²⁴⁸ Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 58. In Bamberg ist das Kind Träger des dramatischen Geschehens, es verbindet den Drachen und die Frau. Burger (*Himmelskönigin*, 40) erwähnt, daß im Beatus Facundus, entstanden um 1047, ein Kind zum ersten Mal im Leib der Mutter erscheint, was nicht mit der originalen Illustration übereinstimmt.

Beziehung zwischen Mutter und Kind ist hier noch nicht zu sprechen; doch das sollte sich ändern.

3.2 Die Fresken von Civate

Etwa ein Jahrhundert später wurden die Fresken in der Klosterkirche von St. Pietro al Monte von Civate erschaffen.²⁴⁹ Es handelt sich hierbei nicht um einen Zyklus zur Offenbarung, sondern um eine lose Gruppierung von Apokalypse-Motiven. Bei einem Umbau am Ende des 11. Jahrhunderts wurde die Benediktinerabtei mit einem neuem Wandschmuck ausgestattet. Wahrscheinlich sind mehrere Künstler aus der Lombardei für die Planung und Durchführung der Fresken verantwortlich.²⁵⁰ Der Eingang stellt das Thema der *Traditio legis* dar, während die anderen Bilder sich mit dem neuen Jerusalem und den vier posauneblasenden Engeln befassen. In der Lünette über den drei Öffnungen der Vorhalle ist das große Wandgemälde mit den Geschehnissen aus dem 12. Kapitel der Offenbarung angebracht.²⁵¹

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf dem Kampf des Michaels und seiner Heerscharen mit dem Drachen (Offb. 12, 7-9). Über dem schlangenartig gewundenen Drachen thront von vier Engeln umgeben Gottvater. Ihm bringt ein Engel zu seiner Rechten den neugeborenen und zum Himmel entrückten Knaben dar. Die anderen Engel, auf der rechten und linken Seite durchbohren den Drachen mit ihren Speeren. Der beflügelte Erzengel Michael, in Ritterrüstung und mit Speer bewaffnet, führt den Kampf der himmlischen Heerscharen an. Er durchbohrt mit drei weiteren Engeln den Kopf des Ungeheuers. Links unter den Strahlen der Sonne liegt die apokalyptische Frau halbaufgerichtet auf einer Kline. Diese Haltung ist eindeutig dem byzantinischen Geburtsbild²⁵² entliehen, sowie auch die Darstellung der Hebamme am unteren Ende der Kline, die das neugeborene Kind emporhält. Der nackte Knabe, dessen ausgestreckte Arme eine Kreuzform bilden,²⁵³ starrt dem gierigen Drachen furchtlos in die Augen.

In dem Fresko von Civate sehen wir zum ersten Mal eine Angleichung der apokalyptischen Frau an Maria. Wie es in der theologischen Exegese der

²⁴⁹ Abb. 9.

²⁵⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 178.

²⁵¹ Ebd. 178/179.

²⁵² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 180; L. Burger, *Himmelskönigin*, 58. Lilli Burger sieht in der Hebamme und dem Knaben eine Annäherung an die Badeszene des byzantinischen Geburtsbildes.

Offenbarung schon seit einiger Zeit geläufig war, so wird nun hier die Geburt des Knaben, der die Völker mit eisernem Stabe leiten wird,²⁵⁴ mit der Geburt Christi verglichen. Das macht auch die fragmentarisch erhaltene Inschrift im Rahmen des Bogenfeldes über dem Drachenkampf deutlich. Es heißt dort: „Der alternde Mensch leidet, aber der rote Drache freut sich des Opfers. Der Erlöser wurde zu Gott entrückt; schon thront er im Reiche des Vaters und feiert seinen Ruhm im Himmel, von wo der Drache durch die Übermütigen herabgeworfen ward, mit denen er von Michaels Speer durchbohrt wurde.“²⁵⁵ In Civate taucht zum ersten Mal diese schriftliche Benennung des Kindes als Erlöser auf.²⁵⁶ Nicht nur die Inschrift, sondern auch die Angleichung an das östliche Geburtsbild, welches schon seit dem 8. Jahrhundert in Oberitalien bekannt war, macht das Fresko von Civate zur ersten erhaltenen Darstellung des Mischtypus, einer Ekklesia mit den Zügen Marias. Das zweifache Auftauchen des Knaben, als nackte Orantengestalt und neben dem Thron Gottes, betont die Verschmelzung der beiden exegetischen Interpretationen.²⁵⁷ Wie schon bei Augustin, so wird auch hier die Mutterschaft der Frau aus Offenbarung 12 mit der Mutter Christi verglichen.²⁵⁸

3.3 Veroneser *Novum Testamentum*

Ein Neues Testament aus Verona²⁵⁹ aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts zeigt eine Darstellung der apokalyptischen Frau, welche der von Civate ähnlich ist. In den fortlaufend geschriebenen Text sind auf 27 Seiten sechzig Darstellungen in verschiedenem Format als Randillustrationen unregelmäßig eingefügt.²⁶⁰ Der Miniaturenmalers des Veroner Testaments geht relativ frei mit seiner Vorlage bei der Gestaltung seiner Illustrationen um. Durch die Anordnung des Textes steht ihm oft wenig Platz zur Verfügung. Anscheinend hat er die Darstellungen seiner Vorlage zum Teil miteinander verschmolzen oder stark verkürzt. Mehrere Szenen werden teilweise neu angeordnet oder erscheinen auf zwei Seiten verteilt. In den Darstellungen ist

²⁵³ Vgl. Ebd., *ICK* 5.2, 102. Die Kreuzform des Kindes deutet auf eine Gebetshaltung hin.

²⁵⁴ Offb. 12: 5.

²⁵⁵ L. Burger, *Himmelskönigin*, 58. Fußnote S. 129: „(Homo) dolet sene (scens) sed munere gaudet (rufus) draco. (Salv)ator ad Deum raptus patria jam sede(ns) (glor)iat in excelsis. Deiectus inde superbis cum quibus Michaelis cuspide fossus: de...“

²⁵⁶ J. Fonrobert, *Weib*, Sp. 146.

²⁵⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.1, 180.

²⁵⁸ Vgl. L. Bergamini, *Narrative* 1985, 24. In *Sermo* 25, *De Verbis Evangelii Matth. XII*.

²⁵⁹ Bibl. Vat. Lat. 39. Abb. 10.

²⁶⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.1, 156.

eine Anlehnung an die dritte und vierte Gruppe der frühmittelalterlichen und romanischen Apokalypsen zu sehen, wie zum Beispiel die Bamberger Apokalypse und den Berliner Beatus,²⁶¹ aber kein uns erhaltener Prototyp ist mit Sicherheit zu bestimmen. Das Veroneser Neue Testament erweist sich jedoch durch eigene Formulierungen und Neuschöpfungen des alten Bildmaterials als wichtiges Werk im Übergang von der romanischen zu der in vieler Hinsicht freier gestaltenden gotischen Epoche.²⁶²

Die vier Einzelgestalten zu Kapitel 12, 1-6 sind um den biblischen Text gruppiert. In der oberen Hälfte stehen sich die apokalyptische Frau und der siebenköpfige Drache gegenüber. Auf der linken Seite, unterhalb der stehenden Frau, ist diese nochmals abgebildet. Sie liegt wie in Civate, nach italienischer Tradition,²⁶³ halbaufgerichtet auf einer Kline. Sie reicht den neugeborenen, mit einem kurzen Kittel bekleideten Knaben den göttlichen Händen im Himmel entgegen. Neu an dieser marienähnlichen Darstellung²⁶⁴ ist die Eindeutigkeit, mit der auf Maria hingewiesen wird. Die Haltung ist wie in Civate dem byzantinischen Geburtsbild angeglichen und weist damit auf eine Parallele zwischen Christi Geburt und dem Knaben von Offenbarung 12 hin. Der Kasel der Frau trägt ein sternförmiges Kreuz auf dem Kopf und den Schultern und zeichnet sie dadurch als Theotokos, Mutter der Heilandes, aus.²⁶⁵ Weiterhin ist der Knabe durch seinen Kreuznimbus als Christus identifiziert, während seine Mutter die himmlischen Konstanten der Sonne, der Sterne und des Mondes verloren hat und somit in den historischen Kontext gerückt ist.

Die erste Frauengestalt, links oben, steht auf der Mondsichel in Orantenhaltung. Die Frau trägt eine ähnliche Kasel wie die untere Figur über ihrem Gewand. Hinter ihrem Kopf erscheint ein großer Nimbus von zwölf Sternen umgeben, der die Kreisform der Sonne und des Mondes wiederaufnimmt. Vor ihrem Leib erstrahlt in einer leuchtenden Sonne ein dem Christusbild angeglichenes Anlitz,²⁶⁶ von dem Strahlen ausgehen, die eine runde Sonnenscheibe bilden. Die apokalyptische Frau ist in ihrer Gestik als

²⁶¹ Vgl. Ebd. Die Darstellung der Majestas Agni trägt parallele Züge zur dritten Gruppe, besonders zur Bamberger Apokalypse, und wie im Berliner Beatus sind die vier Wesen und Ältesten in die Darstellung miteinbezogen.

²⁶² Vgl. Ebd., 157.

²⁶³ Vgl. Ebd., *ICK* 5.2, 102.

²⁶⁴ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 59.

²⁶⁵ Vgl. Ebd.

²⁶⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.2, 102.

Orantin und durch die Christusscheibe vor dem Leib dem östlichen Marientypus der Blacherniotissa angeglichen.²⁶⁷ Eine ähnliche Gestaltung der Sonne findet sich schon in einer Beatushandschrift aus der Mitte des 10. Jahrhunderts.²⁶⁸ Madrid, Vitr. 14-1 stellt das umwickelte Kind in das Sonnenzeichen vor den Leib der Frau. Im Veroneser Neuen Testament handelt es sich nicht mehr um das neugeborene Kind, sondern um den verherrlichten Gottessohn. Die Sonnenbekleidung der apokalyptischen Frau ist hier eindeutig Christus. Die meisten Ausleger des Mittelalters stimmen mit dieser Interpretation überein. Wir finden bei Tychonius die Auslegung des Christus als die Sonne der Gerechtigkeit, welche der Kirche bei der Reinigung durch die Taufe angezogen wird.²⁶⁹ Seine Nachfolger der spirituellen Exegese sehen ebenfalls in der Sonne den Herrn.²⁷⁰ Auch Ökumenius, im 6. Jahrhundert, interpretiert die Sonne als Christus, die Sonne der Gerechtigkeit. Im Gegensatz zu Tychonius interpretiert er die apokalyptische Frau als Maria, Bewohnerin des Himmels. Christus, die Sonne der Gerechtigkeit, umhüllt und beschützt sie.²⁷¹ Ökumenius ist der erste Vertreter einer kohärenten mariologischen Auslegung des 12. Kapitels der Offenbarung. Sein Nachfolger, Arethas, gegen Ende des 9. Jahrhunderts, übernimmt diese Interpretation der Sonne.²⁷² Auch Ambrosius Autpertus, im 8. Jahrhundert, sieht in der Sonnenbekleidung die Sonne der Gerechtigkeit.²⁷³ Alle drei Auslegungsstränge, die spirituelle, die rein mariologische und die ekklesiologisch-mariologische Auslegung stimmen mehrheitlich mit der Interpretation der Sonne als Zeichen des Christus überein. Daher stimmt die formale Anlehnung an das byzantinische Marienbild der Blacherniotissa im Veroner *Novum Testamentum* nicht unbedingt inhaltlich überein.²⁷⁴ Die Frau wird von den meisten Auslegern immer noch auch als *Ekklesia* gesehen, der Christus als Licht in der Dunkelheit scheint. Beide

²⁶⁷ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 38.

²⁶⁸ Wahrscheinlich zwischen 930-950 entstanden.

²⁶⁹ Vgl. J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 369.

²⁷⁰ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 21. Gregor der Große (7. Jhd.) erwähnt, daß die Sonne den Herrn bezeichnet.

²⁷¹ Vgl. Ebd., 29. „La femme céleste est donc Marie, citoyenne des cieux bien qu’elle nous consubstantielle. .. Le Christ, soleil de justice l’enveloppe et la protège.“

²⁷² Vgl. Ebd., 30.

²⁷³ Vgl. J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 376.

²⁷⁴ Entgegen Ewald Veters Argument (*Mulier*, 38), der in den zwei Darstellungen des Veroneser Testaments zum einen eine Anlehnung an das Motiv der Blacherniotissa, zum anderen an das Geburtsbild Christi sieht. Er schreibt: „Die formale Anlehnung ist Ausdruck einer Entsprechung im Inhaltlichen. Sie bezeugt die Gleichsetzung der Gottesmutter mit dem apokalyptischen Weib.“

Darstellungen der apokalyptischen Frau sind als Mischtypen zu verstehen, die über eine bloße Andeutung mariologischer Züge, wie es noch in Civitate der Fall war, hinausgehen. Die Illustrationen personifizieren einerseits die Kirche und gleichzeitig auch Maria, das Abbild der Kirche. Damit nähern sich die Darstellungen der ekklesiologisch-mariologischen Exegese des Quodvultdeus, Ambrosius Autpertus und Haimo von Auxerre.

3.4 Bildinitiale zum Kommentar des Rupert von Deutz

Die Handschrift des Rupert von Deutz²⁷⁵ stammt aus der Zeit um 1160.

Ruperts illustrierter Kommentar enthält elf Initialen zur Apokalypse, wobei sich einige nur durch den Einfluß des Kommentars erklären lassen.²⁷⁶ Daher können die Darstellungen ikonographisch auch in keine Bildtradition eingeordnet werden.²⁷⁷

Fol. 100 r. beginnt mit der E-Initiale zum Kapitel 12 der Offenbarung.²⁷⁸ Die apokalyptische Frau ist hier isoliert von ihrem Kontext dargestellt, ohne Kind und Drachen. Sie steht mit beiden Fußspitzen auf der nach oben geöffneten Mondsichel. Ihre zierliche Gestalt ist in ein langes Gewand gehüllt, das sich eng an ihren Körper anschmiegt. Auf ihrem Haupt trägt sie ein rundes Käppchen, unter dem ihr lockiges Haar auf beiden Seiten auf ihre Schultern fällt. Über ihr schweben sechs Sterne. Hinter ihrem Körper befindet sich eine große zackige Sonne, die von gerollten Blumenranken umspielt wird. Der Buchstabe E bildet den äußeren Rahmen, während der mittlere Balken die Vision mit der Initiale verbindet.

Die apokalyptische Frau erhält durch ihre schlanke Gestalt und den Gestus der erhobenen Hand mariologische Züge. Allerdings weist weder die Darstellung selbst, noch der Kommentar auf eine Verkündigungsmadonna hin, die Bürger in der Figur sehen will.²⁷⁹

Rupert von Deutz markiert den Beginn der geschichtstheologischen Auslegung, da er in der Offenbarung die Geschichte Israels und der ersten vier

²⁷⁵ Heiligenkreuz, Stiftsbibl. Ms 83.

²⁷⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 159. Wie zum Beispiel die Q-Initiale zum 4. Kapitel, die sich allein auf die offene Himmelstür bezieht.

²⁷⁷ Vgl. Ebd. 158.

²⁷⁸ Abb. 11. Die Initiale beginnt den folgenden Textabschnitt: „E-t apertum est templum Domini in coelo...“

²⁷⁹ L. Burger, *Himmelskönigin*, 84: „In einem Apokalypsekommentar des Rupert von Deutz ist uns eine Federzeichnung erhalten, in welcher die Sonnenbraut zum ersten Male in Gestalt der Verkündigungsmaria auftritt.“ Auch E. Vetter (*Mulier*, 36) und G. Schiller (*ICK 5.2*, 101) sprechen sich gegen eine solche Deutung aus.

Jahrhunderte der Kirche wiederfindet. In den Versen 4 und 5 des 12. Kapitels macht er Anspielungen an die Ereignisse im Leben Marias, zum Beispiel die Verfolgung durch Herodes, sowie die Geburt und Himmelfahrt des Herrn.²⁸⁰ Die Initiale nimmt aber nur Bezug auf Vers 1, das große Zeichen am Himmel. Rupert lehnt sich oft an Ambrosius und Haimo an, daher interpretiert er wie seine Vorgänger die apokalyptische Frau als Kirche, aber auch als die Jungfrau Maria, die davon das bedeutendste Mitglied ist.²⁸¹ Er macht in seinen Auslegungen zum ersten Vers keine Anspielungen auf die Verkündigung oder die Geburt Jesu. Die geöffnete Hand und der erschrockene Blick der Initialenfigur zur Seite ist daher eher als Abwehrgeste der Kirche gegen die Angriffe des Drachen zu verstehen.²⁸²

3.5 Der Oxforder Haimo Kodex

Die Handschrift Ms. Bodl. 352 in der Oxforder Bodleian Library ist das erste erhaltene Zeugnis eines illustrierten Kommentars, abgesehen von den spanischen Beatuskommentaren, die aber kaum durch die theologische Auslegung des asturischen Mönches beeinflusst wurden.²⁸³ Das Buch enthält neben dem Kommentar von Haimo von Auxerre, der etwa 130 Seiten umfaßt, noch drei weitere Texte, darunter die Homilien zu Johannes 14 von Gregor dem Großen. Der Zyklus der Illustrationen ist wahrscheinlich ohne eigenen Text dem Kommentar später beigefügt worden.²⁸⁴ Als Entstehungsort der Apokalypseillustrationen wird St. Blasien im Schwarzwald angenommen. Der Kommentar des Haimo von Auxerre war im Mittelalter weit verbreitet.²⁸⁵ Haimo war Mönch und lehrte von 840 bis 860 an der berühmten Schule von Auxerre.²⁸⁶ Sein Kommentar zur Offenbarung ist wahrscheinlich in dieser Zeit entstanden. Er lehnt sich besonders an Ambrosius Autpertus, Beda und

²⁸⁰ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 40.

²⁸¹ Vgl. Ebd. 39.

²⁸² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 101.

²⁸³ Vgl. B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 43. Entgegen G. Schiller, *ICK 5.1*, 158, die behauptet, daß es vor 1200 keine illustrierten Kommentare außerhalb Spaniens gab. Der illustrierte Kommentar des Haimo von Auxerre wird aber allgemein in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert.

²⁸⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 151. Möglicherweise könnten beide, die Illustrationen und der Kommentar, aus St. Blasien stammen.

²⁸⁵ Vgl. B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 43. Stegmüller führt fast 90 Handschriften in seiner Untersuchung von 1951 an.

²⁸⁶ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 27. Leider haben wir keine weiteren Informationen über die Person und das Leben des Haimo.

Primasius an.²⁸⁷ Damit vereint er die ekklesiologisch-mariologische mit der spiritualischen Auslegung. Von Ambrosius übernimmt er, daß jede Vision in der Offenbarung einen zweifachen Sinn, einen intellektuellen und einen mystischen, enthält.²⁸⁸

Der Illustrationszyklus umfaßt achtzehn Bildseiten, wobei fünfzehn mit mehreren Darstellungen in Kompartimente verschiedener Formate eingeteilt ist. Dadurch entstehen 65 oft gekürzte Illustrationen zu den 22 Kapiteln der Offenbarung.²⁸⁹ Auf den Leisten, welche die Bildseiten rahmen, sind horizontal und vertikal Ausschnitte aus dem Vugatatext der Offenbarung zu lesen. Durch das Rahmen der Illustrationen wird eine bildliche Rangordnung geschaffen und eine narrative Erzählweise betont.

Der Miniaturist mußte durch die Kürzung seiner Vorlage die Motive oftmals neu anordnen und durch Hervorhebung einzelner Figuren aus dem dichten Geflecht der Szenen Akzente setzen. Die Illustration des starken Engels aus Kapitel 10 und der apokalyptischen Frau stehen isoliert und sind dadurch in ihrer Wichtigkeit betont.²⁹⁰ Weiterhin ist auch das Zurückdrängen der Zerstörungen und Kampfszenen charakteristisch für den Haimo-Kodex. Durch die Aufnahme einiger Liturgien erhält der Zyklus einen positiven, verheißungsvollen Ton.

Ikonographisch hängt der Zyklus von der zweiten und vierten Gruppe der frühmittelalterlichen Apokalypsen ab. Filiationen mit *Trier-Cambrai* und der Rhoda Bibel sind im allgemeinen auffällig. In der Darstellung der apokalyptischen Frau sind Gemeinsamkeiten aber eher mit dem Berliner Beatus und dem Liber Floridus der vierten Gruppe zu erkennen. Es können aber nur partielle Übereinstimmungen festgestellt werden, da es im 12. Jahrhundert keine ungebrochenen Filiation mehr gibt.²⁹¹

Der Illustrationszyklus zeichnet sich durch ikonographische Neuerungen, seine ausgeprägte Gebärdensprache, einen unbeholfenen Malstil und starke Farbigkeit aus. Die grundlegende Zeichnung in brauner Tinte war von vornherein zur farbigen Ausgestaltung angelegt. Auffallend ist die dicke

²⁸⁷ Vgl. B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 78; Prigent, *Apocalypse*, 27.

²⁸⁸ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 130.

²⁸⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 151.

²⁹⁰ Vgl. Ebd.

²⁹¹ Vgl. B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 78; Schiller, *ICL 5.1*, 151. Beachtenswert dazu ist auch der Stemma von P. Klein (*Rhoda-Bibel*, 296).

Farbschicht, die teilweise durch ein zu dickes Auftragen der Farbe, eine Nachlässigkeit des Malers, abgeplatzt ist. Gesichter, Hände und Füße sind in abgetöntem Weiß gehalten, die Nimben in Gold. Die Farbigkeit des Zyklus wird durch Einsetzen akzentuierter deckender Grundfarben, wie Seegrün, Mittelblau, helles Gelb, Zinnoberrot und Purpur, das oft im Hintergrund erscheint, erreicht.²⁹² Der Faltenwurf der Kleidung und die Gestaltung der Figuren läßt auf einen Einfluß aus Böhmen und Bayern schließen.²⁹³ Die Gesichtstruktur im Haimo-Kodex ist meist gleichbleibend. Die Umrisse sind oval und schmal mit einer langen Nase und eng beieinander liegenden, runden Augen. In vereinzelt Fällen ist ein byzantinischer Einfluß in der Gesichtsmodellierung zu erkennen. Engel, Älteste und Christus tragen ihr Haar halblang, während die Sterblichen mit kurzem Haar ausgezeichnet sind. Frauen tragen ein Kopftuch, welches das Gesicht umrahmt und den Haaransatz bedeckt.²⁹⁴ So auch in beiden Darstellungen der apokalyptischen Frau. Die Erscheinung der apokalyptischen Frau am Himmel ist im Haimo-Kodex²⁹⁵ isoliert von der Bedrohung durch den Drachen dargestellt. Im ersten Bild thront die Frau in einem riesigen Lichtkreis, der ihren ganzen Körper umfängt. Sie sitzt frontal auf einer Sphaira mit dem Mond als Schemel unter ihren Füßen. Auf der Brust trägt sie eine goldene Scheibe, die weiten Ärmel ihres Kleides haben goldene Saumbänder. Ihre Arme sind weit ausgebreitet, ähnlich wie in *Valenciennes*. Auf ihrem Kopf trägt sie, wie andere Frauengestalten im Haimo-Kodex, ein langes Tuch, das ihr Gesicht an den Seiten umrahmt. Ihr Gesichtsausdruck wirkt majestätisch und starr, da sie den Betrachter mit beiden Augen anblickt. Ihr Haupt ist von einem goldenen Nimbus mit zwölf roten Sternen umgeben. In den vier Ecken des Bildes, außerhalb des Sonnenkreises, befinden sich vier Männerbüsten mit Bärten. Diese Figuren sind wahrscheinlich auf die Evangelistensymbole in anderen Majestasbildern zurückzuführen.²⁹⁶

Die apokalyptische Frau ist in ihrer königlichen Gestalt hier deutlich als Kirche dargestellt. Dies entspricht auch der Exegese des Haimo von Auxerre. Beruhend auf seinen Vorgängern, deutet Haimo die Frau des 12. Kapitels

²⁹² Vgl. B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 85, 86.

²⁹³ Ebd., 88, 89.

²⁹⁴ Ebd., 90, 91.

²⁹⁵ Abb. 12. Fol. 8 v.

²⁹⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.2, 100; B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 70.

zuerst als Kirche, den Leib Christi.²⁹⁷ Im ganzen ist Haimos Kommentar von der Verantwortung der Kirche für die Verkündigung des Evangeliums geprägt.²⁹⁸ Daher wird die Zusammenstellung der Personifikation der Ekklesia mit den Evangelistensymbolen verständlich, denn sie bringen laut Gertrud Schiller die vierfache Verkündigung des Evangeliums der Kirche zum Ausdruck.²⁹⁹

Ähnlich wie Ambrosius sieht auch Haimo einen zweiten Sinn in der apokalyptischen Frau. Deshalb folgt im Anschluß an die ekklesiologische Darstellung eine weitere mariologische Interpretation. Im zweiten Bildfeld sitzt die apokalyptische Frau im Halbprofil auf einem Thron mit Kissen, ihre Füße ruhen auf einem Schemel. Sie hat außer ihrem Nimbus alle himmlischen Auszeichnungen verloren. Die Frau richtet ihren Blick starr auf den Drachen, während sie den Knaben zur göttlichen Hand emporhält. Die Darstellung der Frau erinnert an Madonnenbildnisse der Thronenden, die ihr Kind präsentiert.³⁰⁰ Außerdem ist der Knabe durch Kreuznimbus und Weltkugel eindeutig als Christus gekennzeichnet. Haimo sieht in der apokalyptischen Frau nicht nur die Kirche (Genus), sondern im mystischen Sinn auch Maria (Species).³⁰¹ Sie gebiert Christus und die Kirche. Haimo geht sogar soweit den Drachen mit der Bedrohung des Christuskindes durch Herodes und der Flucht nach Ägypten zu vergleichen.³⁰² Nur die Schmerzen bei der Geburt in Offenbarung 12,2, könnten nicht auf Maria gedeutet werden, da diese ohne Sünde empfing. Deshalb bezieht sich diese Aussage nur dem mystischen Sinn nach auf die Kirche.³⁰³ Für alle anderen Verse gibt Haimo zwei voneinander unabhängige Deutungen: eine auf die Kirche, die andere auf Maria.³⁰⁴

²⁹⁷ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 27.

²⁹⁸ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 141.

²⁹⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 100; B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 70. Polaczek erwähnt ähnliche Darstellungen in Prüfening und im Hortus Deliciarum, in denen die thronende Kirche von Evangelistensymbolen umgeben ist.

³⁰⁰ Vgl. B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 71; G. Schiller, *ICK 5.2*, 100.

³⁰¹ L. Fonck, *Weib*, 674: „Ipsa autem beata Die genetrix in hoc loco personam gerit Ecclesiae. Neque enim omnia, quae hic narratur, iuxta litteram beatae Virgini specialiter congruere possunt, sed electorum Ecclesiae secundum mysticam narrationem generaliter conveniunt, in qua quotidie fit hoc signum, quia quotidie concipitur in ea christua et nascitur.“

³⁰² L. Bergamini, *Narrative 1985*, 26. Haimo schreibt in seiner Exposition in Apocalypsin, Lib. III: „Quantum ad beatam Mariam pertinet, diabolus stetit ante eam, volens per Herodem Filium ejus interficere, quando ille fugit in Aegyptum.“

³⁰³ Vgl. G. Kretschmar, *Offenbarung*, 139.

³⁰⁴ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 27; J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 375; G. Kretschmar, *Offenbarung*, 139.

Im unteren Bild der fol. 8v. des Haimo-Kodexes, steht der marienhaften apokalyptischen Frau der Drache gegenüber. Er ist nur durch drei Sterne, die vom Himmel gefallen sind, von der Frau getrennt. Die Verkörperung Satans hat einen dicken, schlangenartigen Körper, der sich mehrmals windet. Hinter dem großen, gehörnten Kopf wachsen sieben kleine feuerspeiende Köpfe aus seinem Nacken. Am Ende des Schwanzes befindet sich ein weiterer mittelgroßer Kopf. Damit hat der Drache neun Köpfe, entgegen dem biblischen Text, obwohl die Anzahl der Hörner stimmt. Diese ungewöhnliche Zahl der Köpfe kann wohl daraus entstanden sein, daß der Miniaturenmalers eine Bildvorlage mit dem Hauptkopf und den sieben kleinen Köpfen mit der exegetischen Literatur kombinierte.³⁰⁵ Der Maler hat wahrscheinlich den Kommentar des Berengaudus gekannt, der den Schwanz des Drachen als Antichrist interpretiert.³⁰⁶ Im Haimo-Kodex finden wir zum ersten Mal den Kopf am Ende des Schwanzes, ein Motiv, das ikonographisch in die englisch-französischen Apokalypsen des 13. Jahrhunderts weitergetragen wird.

3.6 Die englisch-französischen Apokalypsen

3.6.1 Ursprünge

Während der Herrschaft der Karolinger war die Apokalypse anscheinend kein beliebtes Buch und wurde daher im Gegensatz zu anderen biblischen Texten wenig illustriert.³⁰⁷ Bebilderte Apokalypsen in England entwickelten sich schon im 10. und 11. Jahrhundert, wurden durch die Eroberung der Normandie unterbrochen und Anfang des 12. Jahrhunderts neu aufgenommen.³⁰⁸ Zwischen 1245 und 1275 tauchen die ersten erhaltenen Apokalypsezyklen in rascher Aufeinanderfolge in England auf. Sie bauen sich auf einem einheitlichen Illustrationsprinzip auf, welches sich seit Ende des 13. Jahrhunderts auch auf dem französischen Kontinent ausbreitet und im 14. Jahrhundert von der flämischen Buchmalerei aufgegriffen wird. Die Ikonographie dieser von England ausgehenden Gruppe war noch im Spätmittelalter maßgebend.³⁰⁹

³⁰⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.2, 101; B. Polaczek, *Apokalypseillustration*, 71.

³⁰⁶ Vgl. J. Poesch, *Antichrist*, 219. Berengaudus sieht im Schwanz des Drachen den Antichristen, der viele der besten Menschen seiner Zeit verführen wird: „Per caudam vero, quae finis est corporis, Antichristus designatur.“

³⁰⁷ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 89; G. Schiller, *ICK* 5.1, 244; P. Klein, *Endzeiterwartung*, 159. Als Beweis wird erwähnt, daß nur sehr wenige Handschriften erhalten geblieben sind und diese einen provinziellen Charakter haben.

³⁰⁸ Vgl. Ebd. 91.

³⁰⁹ Vgl. P.M. Auzas, *Buch*, 16. Bis zur Erneuerung durch Albrecht Dürer.

In der neueren Forschung wird angenommen, daß der Prototyp der englisch-französischen Apokalypsen um 1240 in England entstand, aber heute verloren ist.³¹⁰ Er wurde im 12. Jahrhundert entwickelt und lebt ein Jahrhundert später wieder auf.³¹¹ Seine Wurzeln sind in den romanischen Handschriften der 4. Gruppe zu sehen, wobei keine der erhaltenen Apokalypsen als direkte Vorlage diente. Nur vereinzelte Elemente und thematische Akzente sind aus folgenden Handschriften des 12. Jahrhunderts übertragen worden: der Haimo-Kodex, der Berliner Beatus, das Liber Floridus und der Hortus Deliciarum.³¹² Besonders der Oxforder Haimo-Kodex, durch seine Betonung der narrativen Abfolge der Geschehnisse und der aktiven Rolle des Johannes, gilt als wichtiger Verbindungsstrang zu den englischen Apokalypsen des 13. Jahrhunderts. Der Liber Floridus und der Hortus Deliciarum sind beides moralisierende Schriften und enthalten die Legende des Antichristen, der in den englischen Apokalypsen, besonders in der Morgan-Familie, wieder auftaucht.³¹³ Erwähnenswert sind noch wichtige parallele Apokalypsezyklen des 13. Jahrhunderts: die um 1220/30 in Paris entstandene Bible Moralisée und das Apokalypseportal von Reims in den 1260er Jahren. Allerdings ist der Archetyp der englischen Apokalypsen, laut Peter Klein, nicht von diesen zeitgenössischen Zyklen beeinflusst worden, sondern alle haben aus demselben romanischen Fundus geschöpft.³¹⁴ Von dem Prototyp der Morgan-Familie leiten sich alle englischen Apokalypsezyklen des 13. Jahrhunderts direkt oder indirekt ab. Entgegen Robert Freyhan ist Morgan Ms. 524 nicht selbst der Prototyp, wurde aber dort am getreuesten bewahrt. Morgan Ms. 524 und Paris Fr. 403 haben denselben Archetyp, wobei Paris früher entstanden ist als Morgan, etwa um 1245-1250. Paris reduziert und ändert seine Vorlage von ganzseitigen auf halbseitige Illustrationen, was einen früheren Archetyp schon voraussetzt. Die

³¹⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 244; P. Klein, *Endzeiterwartung*, 159. Beide sehen den Ausgangspunkt der englischen Apokalypsen um 1240, während R. Freyhan (*Joachism*, 234) ihn um 1255/60 datiert, wegen seiner Verwandtschaft mit dem Zyklus *The Life of St. Edward*.

³¹¹ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 24. Peter Klein (*Endzeiterwartung*, 160) erklärt, daß der Archetyp wahrscheinlich im 12. Jahrhundert entwickelt wurde, da die meisten verwandten Zyklen aus dieser Zeit stammen.

³¹² Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 14-17; G. Schiller, *ICK 5.1*, 246; P. Klein, *Endzeiterwartung*, 159.

³¹³ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 14-17.

³¹⁴ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 160. Entgegen R. Freyhan und G. Henderson.

Entstehungszeit des Archtypus muß folglich in die 1240er Jahre datiert werden.³¹⁵

3.6.2 Ikonographische Gruppierung

Die mehr als neunzig³¹⁶ vorhandenen englisch-französischen

Apokalypsezyklen ähneln sich in Ikonographie und Stil, daher ist eine Gruppierung der Werke möglich, wird aber erschwert durch deren komplexe Verwandtschaftsverhältnisse.³¹⁷ Die erste Gruppe, genannt Morgan-Familie, ist eine sehr kohärente Gruppe, die nie umstritten wurde. Zu ihr gehören sechs Handschriften aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die wichtigsten Handschriften dieser Gruppe sind Morgan Ms. 524³¹⁸ und Paris Fr. 403,³¹⁹ da sie dem Archetyp am nächsten stehen. Im 14. Jahrhundert wurde die Morgan-Familie mit der Johannes Vita und dem Antichristzyklus Vorlage für die flämische Buchmalerei.³²⁰

Die zweite Familie ist im Vergleich zu Morgan sehr inkohärent und teilt sich in zwei Hauptgruppen ein: 1. die Metz-Gruppe, aus der sich wiederum die Cloister-, und Fenland-Gruppe entwickelt haben, und 2. die Westminstergruppe. Die Metz-Gruppe besteht aus fünf Handschriften,³²¹ die zwischen 1250 und 1265 entstanden und mit 78 halbseitigen Miniaturen ausgestattet sind. Die Cloister-Gruppe umfaßt drei Apokalypsehandschriften, die zwischen 1320 und 1330 in der westlichen Normandie geschaffen wurden. Sie gehen auf den Metz-Typus zurück. Unter der Bezeichnung Fenland-Gruppe lassen sich mehrere Apokalypsen zusammenfassen, die im 13. und 14. Jahrhundert in Ostengland entstanden sind. Die Tanner-Apokalypse³²² aus dem dritten Drittel des 13. Jahrhunderts gilt als Ausgangspunkt der Gruppe, die sich auch aus der Metz-Tradition entwickelt hat.³²³

Die zweite Hauptgruppe, genannt Westminster, geht auf Morgan und Metz zurück. Eine der wichtigsten Vertreter dieser Gruppe ist das Prachtexemplar

³¹⁵ Vgl. Ebd. 159; N. Morgan, *Manuscripts*, 18.

³¹⁶ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1990*, 82.

³¹⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 252.

³¹⁸ New York, Pierpont Morgan Libr., Ms. 524.

³¹⁹ Paris, Bibl. Nat., Ms. Fr. 403.

³²⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 252/253; P. Klein, *Endzeiterwartung*, 65.

³²¹ Metz, Bibl. Munic., Fond de Salis, Ms.38; Cambrai, Bibl. Munic., Ms. 482; London, Lambeth Palace Libr., Ms. 209; London, Brit. Libr., Ms., Add. 42555; Lissabon, Mus. Calouste Gulbenkian, Ms. L.A. 139.

³²² Oxford, Bodl. Libr., Tanner 184.

³²³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 257.

der Ms. Douce 180,³²⁴ um 1270/74 entstanden. Die Burckhard-Wildt Apokalypse (um 1270) ist eng mit Florenz und den Wandteppichen von Angers verwandt.³²⁵ Ms. Ashburn,³²⁶ um 1300 in England³²⁷ erschaffen, hat als einzige der französisch-englischen Apokalypsen einen Kommentar mit Auszügen des Joachim von Fiore.³²⁸

Zusätzlich gibt es noch weitere Apokalypsezyklen, die sich in keine der oben genannten Gruppen einordnen lassen. So zum Beispiel die luxuriös ausgestattete Cambridge Apokalypse,³²⁹ deren Entstehung im Umkreise des englischen Hofes zu vermuten ist.³³⁰

3.6.3 Auftraggeber und Werkstätten

Die Datierung und Zuweisung zu bestimmten Werkstätten ist schwierig, da sich nur ganz vereinzelt Angaben zu Auftraggebern in den Apokalypsehandschriften finden lassen. Lambeth 209 zeigt die Stifterin, wahrscheinlich Eleonore de Quincy, in einem der Apokalypse zugeordneten Zyklus.³³¹ Die Trinity Apokalypse wird dem englischen Hof zugeschrieben; als Auftraggeber kommt Eleonore, Gemahlin Heinrichs III., in Frage.³³² Douce wurde von Eduard I. und seiner Gemahlin Eleonore von Kastilien in Auftrag gegeben.³³³

Die englisch-französischen Handschriften befinden sich alle in direkter oder indirekter Verbindung, da sie eine ähnliche Ikonographie und eine beschränkte Zahl von Kommentaren benutzen.³³⁴ Den Künstlern waren demnach die Darstellungen anderer Werkstätten bekannt, was sich auch durch einen vergleichbaren Stil aufzeigt. Dies könnte auf ein singuläres Zentrum der Werkstätten, vielleicht London und Umgebung, als Ausgangspunkt hindeuten.³³⁵ In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zentrierte sich die

³²⁴ Oxford. Bodl. Libr., Ms. Douce, 180.

³²⁵ Vgl. G. Henderson, *Manuscript Model*, 210. Burckhard-Wildt war neben anderen englischen Apokalypsen des 13. Jahrhunderts die Hauptvorlage für die Teppiche von Angers.

³²⁶ Florenz, Bibl. Laurenziana, Ms. Ashburn 415.

³²⁷ P.M. Winter (*Visions*, 413) sieht dagegen den Ursprungsort von Ashburn in der Lorraine.

³²⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 261; R. Freyhan, *Joachism*, 216.

³²⁹ Cambridge, Trinity College, Ms. R. 16.2.

³³⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 261; P. Klein, *Endzeiterwartung*, 68.

³³¹ Vgl. G. Henderson, *Studies II*, 102/103; S. Lewis, *Apocalypse*, 8.

³³² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 261.

³³³ Vgl. Ebd., 259.

³³⁴ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 108. S. Lewis (*Enigma*, 42) geht davon aus, daß die vielen Variationen in der Ikonographie zum großen Teil auf die Wünsche der Auftraggeber zurückzuführen sind.

³³⁵ Vgl. N. Morgan, *Manuscripts*, 18.

Produktion der Handschriften in Westminster, Oxford, Winchester und Salisbury.³³⁶ Im späten 13. Jahrhundert breiteten sich die Werkstätten nach Ostengland und auf den französischen Kontinent aus. Der Schwerpunkt der Produktion verlagerte sich im 14. und 15. Jahrhundert nach Frankreich und gelangte von dort nach Flamen und Deutschland.³³⁷

3.6.4 Gründe zur Entstehung

Dieser Überblick, der nur wenige der englisch-französischen Apokalypsen des 13. und 14. Jahrhunderts erwähnt, zeigt die Vielfältigkeit und immense Anzahl von Handschriften. Tatsächlich war neben dem Psalter die Offenbarung das beliebteste und am reichsten dekorierte Buch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.³³⁸ Mit Sicherheit ist uns nur ein kleiner Teil des ursprünglich viel größeren Reichtums erhalten geblieben. Es müssen besondere Umstände in der Geschichte, Kultur, Theologie und Kunst zu dieser Zeit in England geherrscht haben, daß sie eine solche Vielzahl an Apokalypsehandschriften hervorbrachte.³³⁹

Die Mitte des 13. Jahrhunderts in England war durch eine Erwartung des Anbrechens der Endzeit und das Kommen des Antichristen geprägt. Schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts war die englische Kirche durch Häresien, die Inquisition, das Aufkommen der neuen Orden und die Verbreitung der joachimistischen Lehre in eine Krise geraten.³⁴⁰ Die neu entstandenen Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner kamen um 1220 nach England und gewannen großen Einfluß am englischen Hof und an den Universitäten.³⁴¹ Sie brachten die Lehre des Joachim nach England und wurden als Träger des neuen spirituellen Zeitalters angesehen. Entgegen Robert Freyhan waren die joachimistischen Prophezeihungen allgemein im England des 13. Jahrhunderts bekannt.³⁴² Allerdings scheint dabei ungewöhnlich, daß nur eine einzige Apokalypsehandschrift vom joachimistischen Geist geprägt ist,³⁴³ alle anderen

³³⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 245.

³³⁷ Vgl. Ebd., 242, 243.

³³⁸ Vgl. N. Morgan, *Manuscripts*, 13.

³³⁹ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, xii.

³⁴⁰ Vgl. Ebd. 97.

³⁴¹ Vgl. N. Morgan, *Manuscripts*, 9.

³⁴² R. Freyhan (*Joachism*, 214) beschreibt, daß sich Joachims Lehre auf Franziskaner in Italien beschränkte. Dagegen zeigt Diane Chritton auf (*Apocalypse*, 97), daß das *Chronicon Anglicanum* (A. 13 Jhd.) und das *Flores Historiarum* (1230er Jahre) Joachim diskutieren und zitieren.

³⁴³ Florenz, Bibl. Laurenziana, Ms. Ashburn 415.

haben entweder Auszüge aus dem Kommentar des Berengaudus oder den altfranzösischen Text eines anonymen Autors, der sich auf die Glossen der Bible Moralisée zurückführen läßt.³⁴⁴ Auch der Beginn des von Joachim prophezeiten neuen Zeitalters ab 1260 wurde von den meisten Apokalypsehandschriften überschritten, daher haben seine Prophezeiungen keinen direkten Einfluß auf die Illustrationen der Apokalypsenzyklen. Der Kommentar und die Bilder erscheinen eher ultraorthodox, die Katastrophen werden abgeschwächt.³⁴⁵ Deshalb können die joachimistische Lehre und die daraus folgende Endzeitstimmung nicht der einzige Grund für das Aufkommen so vieler reich geschmückter Apokalypsen sein.

Die frühen englischen Apokalypsen entstanden vornehmlich in monastischen Zirkeln und wurden für hohe kirchliche und weltliche Würdenträger geschaffen. Spätere Handschriften wurden in sekularen Werkstätten für adlige Laienleser hergestellt.³⁴⁶ Die Aristokratie und vor allem adlige Frauen waren an einer illustrierten Apokalypse zur stillen Andacht interessiert. Die Handschriften mit Bildern sollten die Leser zur Verinnerlichung des biblischen Textes und zur tieferen Andacht führen. Dabei wurde weniger auf das verstandesgemäße Lernen Wert gelegt als auf geistliche Erbauung.³⁴⁷ Außerdem ähneln die englischen Apokalypsen den populären Geschichten der Adligen, wie die Romanzen des Chretien de Troyes. Die Offenbarung wurde zu einem Buch der Lebensgeschichte des Johannes, der von Ritterkämpfen, Magie und Drachen erzählt. Dafür spricht auch, daß der gotische Stil der schönen und naturalistischen Darstellungen der Apokalypsezyklen nicht dem eigentlichen Inhalt der Offenbarung, der von Katastrophen erzählt und zur Buße aufruft, entspricht.³⁴⁸

3.6.5 Illustrationsprinzipien

Die englisch-französischen Handschriften des 13. Jahrhunderts verwenden zwei Prinzipien der Bildanordnung: 1. Die frühesten Apokalypsen sind reine Bilderzyklen mit ganzseitigen Miniaturen, wobei je zwei Szenen übereinander angeordnet sind. Lateinische Textstellen und kommentierende Hinweise sind in

³⁴⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 244.

³⁴⁵ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 99. Nur Douce 180 zeigt die zwei Zeugen als franziskanische Mönche.

³⁴⁶ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 5.

³⁴⁷ S. Lewis, *Apocalypse*, 12, 13.

³⁴⁸ G. Henderson, *Studies II*, 116, 117.

die Darstellungen miteinbezogen. 2. Am häufigsten erscheint ein Bild auf jeder Seite, unter dem Auszüge aus dem biblischen Text und eines Kommentars gesetzt sind.³⁴⁹ Der Apokalypse- und Kommentartext erscheint meist in Latein, aber auch in Anglo-Normannisch. Ab Ende des 13. Jahrhunderts werden außerdem metrische Prosafassungen in Altfranzösisch aufgenommen. Diese beruhen vermutlich auf den Glossen der *Bible Moralisée*.³⁵⁰

Die englisch-französischen Apokalypsen begannen als reine Bilderzyklen und ordneten auch in der späteren Form den Text den Darstellungen unter.³⁵¹ Viele Szenen werden aus den Visionen der Offenbarung vereinzelt und vermehren so die Zahl von Miniaturen.³⁵² Diese Vielzahl von Darstellungen sind systematisch hintereinander angeordnet, wodurch die Apokalypse einen narrativen Charakter erhält.³⁵³ Auch hat Johannes eine aktivere Rolle inne; er erscheint in fast allen Illustrationen. Er wird zum idealen Zuschauer, einem Mittler zwischen den Visionen und dem Leser. Johannes reagiert beispielhaft auf die Ereignisse der Offenbarung: erfreut, staunend, gespannt und still ruhend.³⁵⁴

Die meisten Apokalypseminiaturen sind lavierte Federzeichnungen. Die Figuren sind zarte, schlanke Gestalten mit weichen Haar und Seidengewändern, die sich in üppige Faltengehänge ausbreiten. Die gotisch-malerischen Figuren verkörpern das Schönheitsideal der Zeit und tragen die adlige Mode des 13. Jahrhunderts.³⁵⁵ Die Darstellungen zeigen allgemein starken französischen Einfluß. Die ersten Apokalypsen verändern ihre Vorlagen zu expressiven Formen. Mit Douce 180 beginnt eine neue Entwicklung des Stils. Von 1270 bis 1290 runden die Künstler die harten Konturen der Falten ab, und auch die Gebärden der Figuren wirken eleganter. Desgleichen zeigt sich der französische Stil in den Farben: Orange, Blau, Grau und Rot sind die dominanten Farben, Grün wird nur wenig verwendet. Für Douce 180 hat der Miniaturist als einzige Ausnahme eine größere Palette von Farben benutzt.³⁵⁶

³⁴⁹ Abgewandelt von G. Schiller, *ICK 5.1*, 243.

³⁵⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 243, 244.

³⁵¹ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 78.

³⁵² Meistens enthalten die Apokalypsen etwa 80 Miniaturen.

³⁵³ Entgegen der Rekapitulationstheorie früherer Jahrhunderte.

³⁵⁴ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 80.

³⁵⁵ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 59, 63.

³⁵⁶ Vgl. N. Morgan, *Manuscripts*, 21-25.

3.6.6 Die apokalyptische Frau in den englisch-französischen Apokalypsen

Die apokalyptische Frau erscheint 38 mal in den Apokalypsehandschriften, die dem englisch-französischen Illustrationsprinzip folgen.³⁵⁷ Die ersten fünf Verse des 12. Kapitels der Offenbarung werden auf ein oder zwei Miniaturen dargestellt. Die Darstellungen der apokalyptischen Frau treten dabei auf fünf verschiedene Weisen auf.³⁵⁸

Die erste und älteste Darstellungsweise, repräsentiert von Morgan 524³⁵⁹ und Paris, Fr. 403,³⁶⁰ zeigt die Frau am Himmel, die vom Drachen bedroht wird, in einer einzigen Illustration. Die *Mulier* liegt ähnlich dem byzantinischen Geburtsbild halbaufgerichtet auf einer Kline. Die Sonne umgibt sie und eine kleine Mondsichel schmiegt sich um ihre Füße. Das Kind wird von ihr zu einem Engel in die Höhe gehoben. Gleichzeitig wird sie vom siebenköpfigen Drachen bedroht, der einen seiner Köpfe am Schwanzende hat. Dieser wird von der erklärenden Beischrift aus dem Berengauduskommentar als Antichrist bezeichnet.³⁶¹

Die Darstellung der apokalyptischen Frau wird in späteren Handschriften, wie zum Beispiel in Burckhard-Wildt,³⁶² Lambeth 209³⁶³ und der Cloister-Apokalypse,³⁶⁴ aus der ersten weiterentwickelt und enthält neben dem Drachen auch den Tempel aus Kapitel 11. Dem Drachen wachsen sieben Köpfe aus dem Hals. Das Kind erhält teilweise einen Kreuznimbus.

Die dritte Darstellungsweise, welche nur selten auftaucht, zeigt die apokalyptische Frau in einer Illustration, allerdings steht sie auf dem Mond und ist dabei, das Kind einem Engel zu übergeben. Sie wird vom siebenköpfigen Drachen bedroht. Die große zackige Sonne hinter ihrem Körper gleicht die Darstellung von Eton College 177³⁶⁵ und Trinity College³⁶⁶ einer Strahlenkranzmadonna an.

³⁵⁷ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1990*, 82.

³⁵⁸ Abgewandelt von L. Bergamini's drei Gruppen (*Narrative 1990*, 84) dargestellt.

³⁵⁹ New York, Pierpont Morgan Libr., Ms. 524, fol. 8 v. Abb. 13

³⁶⁰ Paris, Ms. Fr. 403, fol. 19b.

³⁶¹ „Cauda draconis Antichristum significat.“

³⁶² Frühere Burckhard-Wildt Sammlung, fol. 24.

³⁶³ London, Lambeth Palace Libr., Ms. 209, fol. 15. (ca. 1255-60)

³⁶⁴ New York, Metropolitan Mus. of Art, The Cloisters, fol. 20r. (14. Jhd.).

³⁶⁵ Eton College, Buckingham Libr., Ms. 177, fol. 31b. (1250-1300)

³⁶⁶ Cambridge, Trinity College, Ms. B.10., fol. 21v.

In einigen Handschriften aus dem Ende des 13. Jahrhunderts³⁶⁷ wird die apokalyptische Frau zweimal dargestellt. Die Frau steht als Orantin ohne Knaben auf dem Mond. Sie trägt eine Sternenkronen auf ihrem Haupt und die Sonne vor ihrem Leib. Anstatt dem Drachen erscheinen Zuschauer auf der rechten Seite. Das zweite Bild zeigt die apokalyptische Frau im Kindbett ohne himmlische Gestirne mit den Knaben in den Armen, den sie an sich drückt oder säugt. Rechts taucht der übergroße Drache auf.

In der fünften Darstellungsweise wird die apokalyptische Frau, besonders in den auf der Metztradition aufbauenden Zyklen von Malibu,³⁶⁸ Douce 180³⁶⁹ und Paris, Lat. 10474,³⁷⁰ in zwei Miniaturen gezeigt. In der ersten Darstellung erscheint die Himmelsfrau isoliert in einer riesigen Sonne sitzend mit dem Mond als Schemel unter ihren Füßen. Johannes sitzt an der Seite und schaut zu ihr auf. Das zweite Bild zeigt die Frau in der Sonne, während sie den Knaben zum Himmel emporhebt. Der Drache hat wieder den siebten Kopf am Schwanz und starrt die Frau und das Kind eindringlich an.

3.6.7 Douce 180

Dieser Prachtkodex ist zusammen mit Fr. 403³⁷¹ und Trinity³⁷² einer der bedeutendsten Apokalypsezyklen der englisch-französischen Buchmalerei.³⁷³

Die ungewöhnlich luxuriöse Ausstattung des Kodex, sowie die häufige Darstellung von vornehmen Damen und Mitgliedern der Bettelorden lassen auf einen höfischen Auftraggeber schließen.³⁷⁴ Die kostbare Handschrift ist wahrscheinlich von Eduard I. und seiner Gemahlin, Eleonore von Kastilien, 1270 in Auftrag gegeben worden, bevor Eduard am Kreuzzug teilnahm. Bis etwa 1274 wurde dann am Kodex gearbeitet; er wurde jedoch niemals in der ursprünglichen Form vollendet.³⁷⁵

Die Handschrift besteht aus zwei Teilen. Der erste enthält den Text der Offenbarung und einen anonymen Kommentar in Altfranzösisch, der zweite

³⁶⁷ Oxford, Bodl. Ms. Univ. Coll. 100, fol. 43v und 44 v. und Cambridge, Corpus Christi Coll. Ms. 394, fol. 36r.

³⁶⁸ Malibu (USA), Paul Getty Mus., Ms. Ludwig III, I, fol. 19 v. (1250-60).

³⁶⁹ Oxford, Bodl. Libr., Ms. Douce 180, fol. 33v, 43. (ca. 1270).

³⁷⁰ Paris, Bibl. Nat., Ms. Lat. 10474. (1265-70).

³⁷¹ Paris, Ms. Fr. 403.

³⁷² Cambridge, Trinity College, Ms. R. 16.2.

³⁷³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 259; P. Klein, *Endzeiterwartung*, 1.

³⁷⁴ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 69.

³⁷⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 259, 260.

den biblischen Text und den Berengauduskommentar in Latein.³⁷⁶ Die Illustrationen sind im Unterschied zu den anderen Handschriften der 2. Familie in verschiedenen Formaten in den zweispaltigen Text eingegliedert, anstatt einzeln über dem Text angeordnet.³⁷⁷ Von den ursprünglich 105 Miniaturen sind noch 92 erhalten. Ab Kapitel 14 erscheinen die meisten Darstellungen nur in der Vorzeichnung, was auf einen Abbruch der Tätigkeit des Skriptoriums noch in der letzten Herstellungsphase hindeutet.³⁷⁸

Douce 180 ist Teil der Westminstergruppe der 2. Familie der englisch-französischen Apokalypsen. Die Westminstergruppe entstand durch das Verschmelzen der Morgantradition mit der erweiterten Metzfassung, wobei Douce auch den Einfluß von der Cloisterapokalypse³⁷⁹ aufweist.³⁸⁰ Innerhalb der Westminstergruppe zeichnet sich ikonographisch deutlich ein älteres Paar, die Perrinsapokalypse³⁸¹ und Add. 35166,³⁸² gegenüber einem jüngeren Paar, Lat. 170474³⁸³ und Douce, ab. Der Miniaturist von Douce kannte Lat. 170474 und dessen Vorlage und verband diese mit einer Handschrift der erweiterten Metztradition.³⁸⁴ Die direkte Abhängigkeit von Lat. 170474³⁸⁵ ist augenscheinlich. Allerdings weicht Douce etwas von seiner Hauptvorlage ab und verfügt über sie in freier schöpferischer Weise. Auffällig ist, daß der Doucemaler wesentlich plastischere Formen gestaltet. Der verfeinerte höfische Stil aus Frankreich, ähnlich der Handschrift des Life of St. Edward und der Reimser Kathedrale, macht sich in Douce bemerkbar.³⁸⁶ Die Formen drängen zur Monumentalisierung. Die Farbgebung ist bedeutend reicher als in der älteren Morganhandschrift, die im wesentlichen in Rot und Blau gehalten ist. Die Douce-Apokalypse zeichnet sich auch durch die erweiterten und dramatisch gestalteten Kampfszenen aus, die auf einen Einfluß des Rittertums und der Kreuzzüge hindeuten.³⁸⁷ Stilistisch gesehen, markiert Douce den

³⁷⁶ Vgl. Ebd., 260.

³⁷⁷ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 69.

³⁷⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 260.

³⁷⁹ New York, Metropolitan Mus. of Art, The Cloisters.

³⁸⁰ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 164; Schiller, *ICK 5.1*, 260.

³⁸¹ Malvern, Dyson Perrins Ms. 10. (1250-1260)

³⁸² British Libr., Ms. 35166.

³⁸³ Paris, Bibl. Nat., Lat. 10474.

³⁸⁴ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 164.

³⁸⁵ Abb. 14.

³⁸⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 260; G. Henderson, *Studies II*, 87. Henderson sieht den Maler des Life of St. Edward und der Douce als denselben an.

³⁸⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 260. Dies paßt in das Milieu der Auftraggeber, da Eduard am Kreuzzug teilnahm.

Endpunkt der klassischen Phase der englischen Apokalypsen nach dreißig Jahren. Ähnlich wie die kostbaren Handschriften Trinity und Perrins wurde auch Douce nicht für weitere Kodices als Vorlage benutzt, da sie wegen ihres hohen Wertes von ihren Besitzern unzugänglich aufbewahrt wurde.³⁸⁸

3.6.8 Die apokalyptische Frau in Douce 180

Die Westminstergruppe zeigt Kap.12, 1-6 in zwei Illustrationen.³⁸⁹ Dadurch wird wie im Haimo-Kodex die Wichtigkeit der apokalyptischen Frau hervorgehoben. Der Doucemaler folgt mit der Darstellung des großen Zeichens am Himmel im wesentlichen genau Lat. 10474 und der älteren Perrinsapokalypse. Die apokalyptische Frau wird so groß dargestellt, daß sie alle anderen Ereignisse verdrängt; allein Johannes erscheint auf der linken Seite.³⁹⁰ Ähnlich dem Typus der thronenden Jungfrau sitzt die apokalyptische Frau in den vier konzentrischen Kreisen der Sonne, umrahmt von Wolken.³⁹¹ Die Sonnenkreise sind im Gegensatz zu Lat.10474 vergrößert und erscheinen als geometrische Formen.³⁹² Durch diesen Monumentalisierungseffekt tritt die Sonnenbraut als imposante Erscheinung, die über der Erde schwebt, auf. Die Frau, deren nackte Füße auf der Mondsichel ruhen, trägt ein leuchtend rotes Gewand mit blauen Ärmeln. Ihre Hände hat sie auf ihren schwangeren Bauch gelegt als Zeichen ihrer gesegneten Leibesfrucht.³⁹³ Sie schaut den Betrachter direkt an und hat dabei einen fast lächelnden Ausdruck. Ihr braunes Lockenhaar wird von einem weißen Schleier umfaßt. Ihr Haupt ist von einem Nimbus mit roten Sternen umgeben, von denen zehn zu sehen sind. Johannes sitzt links als Zuschauer mit überkreuzten Armen auf einer Anhöhe mit Buch und Stab. Der Erdstreifen ist der Kontur des Sonnenkreises angepaßt, wodurch die kleinen Bäume von Lat. 10474 wegfallen. In der zweiten Darstellung³⁹⁴ wird die apokalyptische Frau ähnlich dem vorangehenden Bild, jedoch in lagernder Körperhaltung, gezeigt. Sie ist im Typus der Maria in byzantinischen Geburtsbildern dargestellt, die in einem

³⁸⁸ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 166.

³⁸⁹ Auch die Hure Babylon erscheint in zwei Darstellungen.

³⁹⁰ Abb. 15.

³⁹¹ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1990*, 92.

³⁹² G. Henderson (*Studies III*, 127) erwähnt, daß der Künstler von Douce allgemein geometrische Formen und Muster bevorzugt.

³⁹³ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 202. Entgegen Lewis (*Images*, 122) und Burger (*Himmelskönigin*, 68) zeigt die Körperhaltung und der Gesichtsausdruck nicht die Schmerzen der Geburtswehen.

³⁹⁴ Abb. 16.

Wochenbett ruht und den neugeborenen Christusknaben zum Himmel reicht.³⁹⁵ Dadurch weist die Darstellung in Douce wie auch in den anderen englisch-französischen Apokalypsen starke Ähnlichkeit mit dem Veroneser *Novum Testamentum* auf, wobei sie allerdings in Details davon abweicht. Die Sonne hinter ihrem Leib geht auf das *Liber Floribus* und den *Hortus Deliciarum* zurück, sowie der vom Himmel herabfliegende Engel auf Saint-Savin und den *Hortus Deliciarum*.³⁹⁶

Die Sonne mit den Wolkenkreisen ist gegenüber der ersten Illustration von Kapitel 12 leicht auf die linke Seite gerückt worden und nimmt wieder fast den ganzen Bildraum ein. Sie stößt oben und an der linken äußeren Seite an den dekorierten Rahmen an. Auch hier, wie schon in der ersten Miniatur, wird die Sonne hervorgehoben, die Berengaudus als Christus, der die wahre Sonne ist und den Gläubigen scheint, interpretiert.³⁹⁷ Die Frau liegt halbaufgerichtet links von der Mitte der Sonne mit dem Mond unter ihren nackten Fußspitzen. Sie trägt diesmal ein einfarbig rotes Kleid mit einem blauen Umhang. Um ihren Kopf und Kinn gebunden trägt sie gemäß der Mode der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein Tuch, daß an den Seiten auf ihre Schultern hängt.³⁹⁸ Der goldene Nimbus mit roten Sternen umgibt ihr Haupt und zeichnet sie als himmlische Gestalt aus. Sie reicht den nackten, recht alt erscheinenden Knaben einem krausköpfigen Engel entgegen. Der Drache auf der rechten Seite schaut dem Geschehen gierig zu. Sein Körper hat eine rote Farbe mit grünen Fledermausflügeln an beiden Flanken. Aus seinem Hals wachsen sieben Köpfe, die textgemäß sieben Kronen tragen. Mit seinem langen, gewundenen Schwanz umfängt er eine Reihe von kugelförmigen Sternen. Am Schwanzende befindet sich ein achter Kopf ohne Krone, der von der Beischrift mit Auszügen aus dem Berengauduskommentar wie auch der siebte Kopf als Antichrist ausgelegt wird.³⁹⁹ Interessanterweise schaut der Kopf am Schwanzende in die entgegengesetzte Richtung zur Frau auf die Bäume des Erdhügels; eine ikonographische Lösung, die wahrscheinlich seine Begierde die Welt zu

³⁹⁵ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 116.

³⁹⁶ Vgl. Ebd.

³⁹⁷ Vgl. S. Lewis, *Images*, 122; J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 377.

³⁹⁸ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 19; G. Henderson (*Studies II*, 102, 104) erwähnt die gleiche Kopfbedeckung in Zusammenhang mit dem Stifterbild der Eleonore de Quincy in Lambeth 209.

³⁹⁹ Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 117; D. Chritton, *Apocalypse*, 73.

verführen andeutet.⁴⁰⁰ Der Erdstreifen unterhalb der *Mulier* ist recht dünn mit nur einem Bäumchen auf der linken Seite. Rechts hinter dem Drachen wächst ein Erdhügel mit wilden Pflanzenbewuchs empor durch das die zweite Darstellung der Frau flieht. Ihre Augen auf den Drachen gerichtet, schmiegt sie sich dicht an den Bildrand an und zieht furchtsam das Kopftuch über ihre Schultern. Durch die zweite Gestalt im Bild wird eine ausdrucksvolle Beziehung zwischen der Geburtsszene und der Flucht der Frau geschaffen, die nach dem biblischen Text sinngemäß zu diesem Abschnitt (12:1-6) gehört.⁴⁰¹ Im Gegensatz dazu enthalten die meisten Illustrationen der 2. Familie nach der alten Textenteilung den Tempel von Offenbarung 11 und müssen daher aus formalen Gründen die fliehende Frau auf der nächsten Seite darstellen.⁴⁰² Der Douce-Maler konnte durch diese Veränderung den Kampf des Michaels mit dem Drachen direkt an die Geburt des Kindes anschließen. Diese beiden Illustrationen weisen den direkten Einfluß des Berengauduskommentar auf die Darstellungsweise auf. Wie in der Einbeziehung der Antichristszenen bei der Morgan-Familie⁴⁰³ und der Darstellungsweise des Reiters des fahlen Pferdes als Christus⁴⁰⁴ ist auch das Hinzufügen des achten Kopfes am Schwanz des Drachen in der Illustration von Kapitel 12 etwas, daß nur durch die Auslegung des beigefügten Kommentars ersichtlich wird.⁴⁰⁵ Aber auch in anderer Hinsicht wurde der Douce-Maler von Berengaudus und weiteren theologischen Strömungen beeinflusst. Die Auftraggeber von Douce 180 haben ausnahmsweise zwei verschiedene Kommentare in den Kodex miteinbeziehen lassen. Der anonyme altfranzösische Kommentar, auf Haimo aufbauend⁴⁰⁶ und mit der Bible Moralisée verwandt,⁴⁰⁷ interpretiert die apokalyptische Frau im ganzen Kapitel 12 als Kirche. Die Frau ist die heilige Kirche, die mit Christus, der wahren Sonne, bekleidet ist. Sie ist schwanger mit dem Wort Gottes und ihr Schreien in Geburtswehen weist auf die Predigt der Kirche hin. Der teuflische Drache versucht, die Söhne der

⁴⁰⁰ Vgl. J. Poesch, *Antichrist*, 219. Berengaudus sieht den Antichristen als weltliche Person, der versucht weise und edle Menschen seiner Zeit zu verführen.

⁴⁰¹ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 66.

⁴⁰² Vgl. P. Klein, *Endzeiterwartung*, 117.

⁴⁰³ Fünf Szenen aus dem Leben des Antichristen sind in den Handschriften der Morgan-Familie in Offenbarung 11 entgegen dem biblischen Text miteingebunden.

⁴⁰⁴ Offb. 6,7.

⁴⁰⁵ Vgl. D. Chritton, *Apocalypse*, 73.

⁴⁰⁶ Vgl. D. Chritton, *Apokalypse*, 77.

⁴⁰⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 244.

Kirche durch die Sünde zu verschlingen. Der Knabe ist Jesus Christus, der von der heiligen Kirche geboren wird und zum Himmel auffährt.⁴⁰⁸ Dem zweiten Kommentar von Douce in Latein sind die Illustrationen beigeordnet, womit seine Auslegungen den Miniaturen näherstehen. Der Kommentar besteht aus Auszügen des Berengaudus, der tief in der Tradition des Tychonius steht und nur in einzelnen Details zur neuen, geschichtstheologischen Auslegung greift. So erscheint auch verständlich, daß er wie die meisten der spirituellen Ausleger in der apokalyptischen Frau die Kirche sieht. Die Frau auf dem Mond ist die Kirche, welche die Menschen in der Nacht mit der Heiligen Schrift leitet. Sie ist mit den Heiden schwanger, die noch nicht an Christus glauben. Die sieben Köpfe des Drachen bezeichnen die verschiedenen Zeitalter der Verdammten mit dem Antichristen als letztes Glied.⁴⁰⁹ In Vers 5 schwenkt Berengaudus eine neue Richtung ein und läßt die Möglichkeit einer mariologischen Auslegung offen. Dort kann die Frau als Maria verstanden werden, die das Haupt der Kirche geboren hat und deren höchstes Mitglied sie ist. Der Drache ist der Teufel, der Herodes angestiftet hat, Christus zu töten.⁴¹⁰ Aus den oben genannten Auszügen des Berengaudus wird ersichtlich, daß er fast widerstrebend die apokalyptische Frau als Maria auslegt (sie *kann* als Maria verstanden werden).⁴¹¹ Es ist daher nicht erstaunlich, daß die hinzugefügten Miniaturen diese Auslegungsweise reflektieren. Obwohl die apokalyptische Frau im ersten Bild vereinzelt, daß heißt ohne Kind und Drachen, dargestellt ist, wird sie ohne mariologische Züge dargestellt.⁴¹² Besonders das Umfassen ihres schwangeren Leibes mit beiden Händen geht jeglicher Beziehung zur Jungfrau entgegen. Sie ist schwanger mit den neuen Mitgliedern der Kirche. Die zweite Illustration ist Maria mehr angeglichen. Ihre Haltung und Gestik steht im Bezug zum Geburtsbild Christi. Die Farbe und der Stil ihrer Kleidung ändert sich dagegen wenig und wird dadurch als dieselbe Frau aus Vers 1, nur in einer anderen Situation, verstanden. Der

⁴⁰⁸ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 29,30. „La femme signifie ceinte Glise què est afublée de Jhesu Christ, qui est vrai soleil, & l’a enluminé de sa grâce.“

⁴⁰⁹ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 38.

⁴¹⁰ L. Bergamini, *Narrative 1985*, 27. „Possumus per mulierem in hoc loco et beatam Mariam intelligere, eo quod ipsa mater sit Ecclesiae; quia peperit, qui caput est Ecclesiae: et filia sit Ecclesiae. Draco igitur stetit ante mulierem, ut cum peperisset, filium ejus devoraret: quia in exordio nativitatis Christi eum per herodem ministrum suum interficere voluit.“

⁴¹¹ Vgl. D. Visser, *Apocalypse*, 51.

⁴¹² Entgegen L. Burger, *Himmelskönigin*, 65.

Knabe trägt entgegen manchen anderen Handschriften keinen Kreuznimbus,⁴¹³ und auch sein Aussehen weist nicht auf den neugeborenen Christusknaben hin. Es kann sich wohl nur um einen von der Kirche neugeborenen Täufling handeln.

Wie sogar Laurie Bergamini einräumt, kann der Kommentar allein keine Mariendarstellung unterstützen.⁴¹⁴ Sie versucht in verschiedenen Einflüssen von anderen Exegeten, Frömmigkeit und Theologie, die Entwicklung zur apokalyptischen Maria in den englisch-französischen Apokalypsen zu sehen.⁴¹⁵ Allerdings ist nur in den späten, vom Ende des 13. Jahrhunderts, eine Annäherung zur Strahlenkranzmadonna zu erkennen.⁴¹⁶ Sie ist jedoch kein Andachtsbild im Sinne von Erwin Panofsky,⁴¹⁷ sondern ist immer noch in den Kontext von Kapitel 12 einbezogen. In Douce wie auch in späteren Apokalypsen fehlt diese tiefe Beziehung von Maria und ihrem Kind, die so typisch für das Andachtsbild der Mondsichelmadonna ist.

3.7 Das Matutinalbuch aus Scheyern

Das Liber Matutinalis wurde von Abt Konrad (1206-1225) in Auftrag gegeben und während seiner Amtszeit im Kloster Scheyern hergestellt; eine genauere Datierung ist nicht möglich.⁴¹⁸ Ein Eintrag des Schreibers auf fol. 269 b erwähnt, daß der Kodex zur Ehre Marias geschaffen wurde,⁴¹⁹ die auch die Schutzpatronin des Benediktinerklosters ist.⁴²⁰ Die Handschrift besteht aus mehreren Teilen. Mit fol. 20 beginnt das eigentliche Matutinalbuch, eine Zusammenstellung von Matutin-Lesungen für das Kirchenjahr. Dieses ist von einem Künstler geschrieben, der sich auf fol. 19 Conradus Sacerdos nennt.⁴²¹ Die Blätter am Anfang des Kodex, fol. 1-19, gehörten ursprünglich nicht zum

⁴¹³ R. Bäumer (*Marienlexikon*, 193) räumt ein, daß auch das Erscheinen des Kreuznimbus nicht unbedingt auf eine mariologische Darstellungsweise hindeutet.

⁴¹⁴ Vgl. L. Bergamini, *Narrative* 1990, 84.

⁴¹⁵ Vgl. L. Bergamini, *Narrative* 1985, 10.

⁴¹⁶ Eton College, Buckingham Libr., Ms. 177, fol. 31b. (1250-1300) und Cambridge, Trinity College, Ms. B.10., fol. 21v.

⁴¹⁷ Vgl. M. Meiss, *Painting*, 145. Andachtsbilder versuchen eine direkte, sympathische und tiefe emotionale Beziehung zwischen dem Betrachter und den Heiligen herzustellen. Meistens werden nur wenige Gestalten vereinzelt dargestellt, die äußerlich ruhig wirken, aber innerlich in einer tiefen emotionalen Beziehung zueinander stehen.

⁴¹⁸ Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 61; L. Burger, *Himmelskönigin*, 82; G. Schiller, *ICK 5.1*, 167. Ewald Vetter (*Mulier*, 36) hingegen versucht das Datum genauer einzuzugrenzen auf einen Zeitraum zwischen 1210 und 1225.

⁴¹⁹ A. Boeckler, *Conrad*, 84. „Incipit secunda pars libri matutinalis scripta sicut prior a Chuonrado in honore beatae virginis Mariae.“

⁴²⁰ Vgl. Ebd., 85; G. Schiller, *ICK 5.1*, 167

⁴²¹ Vgl. Ebd.

Matutinalbuch.⁴²² Die ersten drei Blätter beginnen mit einem Epilog, bei den Blättern 4 bis 13 handelt es sich um historische Aufzeichnungen vom Kloster Scheyern. Diese Annalen wurden 1218 angelegt, wobei die letzte Eintragung ein Jahr später von Conradus Sacerdos gemacht wurde.⁴²³ Der darauffolgende Bilderzyklus von fol. 14-19 wurde später hinzugefügt und gehörte ursprünglich vielleicht zu einem großformatigen Chorbuch mit Predigten.⁴²⁴ Stilistisch und inhaltlich unterscheidet sich dieser Illustrationszyklus von den Miniaturen des eigentlichen Matutinalbuches. Die Darstellungen von fol. 14-19 lehnen sich in ihrer Farbigkeit und auch im Stil an Regensburg-Prüfeninge an, sind also nicht von Conrad geschaffen worden.⁴²⁵

Die ersten vier Miniaturen (fol. 14-17) zeigen die apokalyptische Frau, eine Kreuzigungsszene, die Himmelfahrt Christi mit Irrlehrern der Kirche und die Verherrlichung Marias. Der Zyklus endet mit den Marienlegenden von Theophilus und der schwangeren Äbtissin (fol. 18-19), die zeigen, wie Maria auch denen Hilfe bringt, die durch eigene Schuld in Not geraten sind.⁴²⁶

Das Anfangsbild des Bilderzyklus von fol. 14-19⁴²⁷ zeigt die Flucht der apokalyptischen Frau vor dem Drachen, wobei das Hauptanliegen die Rettung des Kindes ist.⁴²⁸ Mehrere Phasen des Handlungsablaufes von Kapitel 12 der Offenbarung sind hier in einem Bild festgehalten, ähnlich dem Hortus Deliciarum.⁴²⁹

Die apokalyptische Frau flieht mit weit ausholendem Schritt zur rechten Bildseite. Sie ist dem Typus nach einer Mariendarstellung angeglichen und wird von der erläuternden Beischrift als Jungfrau bezeichnet.⁴³⁰ Die *Mulier* trägt ein langes Gewand mit Umhang, das durch eine Vielzahl von schwingenden Falten ein rhythmisches Linienspiel erzeugt. Die Frau hat den

⁴²² Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 82; A. Boeckler (*Conrad*, 84) erwähnt, daß dies absolut sicher ist durch die Inschrift auf fol. 19a, gibt aber keine weiteren Angaben dazu.

⁴²³ Vgl. A. Boeckler, *Conrad*, 88, 93.

⁴²⁴ Vgl. Ebd. 93. Er geht sogar soweit zu vermuten, daß es sich um Predigten über die Gottesmutter Maria handelt.

⁴²⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 167. A. Boeckler (*Conrad*, 90,91) erwähnt zusätzlich, daß sich der anonyme Künstler von fol. 14-19 sich auch teilweise an rheinischen Formen orientiert (Drache, Kronen, Locken), wie der andere Zyklus im Matutinalbuch.

⁴²⁶ Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 62.

⁴²⁷ Abb. 17.

⁴²⁸ Vgl. Ebd. 61. Allerdings ist entgegen Siegfried in der Bamberger Apokalypse das Hauptanliegen nicht das Kind, sondern die übergroße Darstellung der Ekklesia.

⁴²⁹ Das Hortus Deliciarum verarbeitet sogar Teile aus Kap. 13 (Antichrist) in seiner Darstellung der apokalyptischen Frau.

⁴³⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.2*, 101.

Kopf ihrem Verfolger zugewendet, blickt aber streng und unerschrocken über den Drachen hinweg. Ihr Haupt ist von einem einfachen Schleier bedeckt, der zu beiden Seiten des ovalen Gesichtes auf ihre Schultern fällt. Sie hat ihre Gestirnsymbole verloren, nur der große Nimbus um ihren Kopf zeichnet sie als heilige Gestalt aus. Die Flügel zur Flucht in die Wüste von Vers 14 trägt sie schon an ihren Schultern. Auf ihrem linken Arm trägt sie das aufrecht sitzende Kind, mit der rechten Hand stützt sie es schützend vor den Angriffen des Drachens. Der Knabe wendet dem Geschehen den Rücken zu, wobei seine linke Hand und seine beiden Beine schon den rechten Bildrahmen überschneiden. Seine gesenkte rechte Hand umschließt eine Buchrolle, die offene linke Hand ist zum Himmel ausgestreckt. Sein Kreuznimbus und das Buch bezeichnen ihn als Christusknaben. Er schaut erwartungsvoll nach oben seiner Entrückung entgegen,⁴³¹ ob vielleicht die göttliche Hand (Haimo-Kodex) oder ein Engel (Hortus Deliciarum) jeden Moment kommen würde, um ihn in den Himmel emporzuheben.

Der Drache mit seinem schlangentypisch gewundenen Leib nimmt fast die ganze linke Bildseite ein. Sein mächtiger Flügel berührt den Saum des Gewandes der apokalyptischen Frau. Aus seinem Kopf wachsen zehn Hörner und sechs kleine Köpfe, die durch einen großen Kronenreif zusammengehalten werden. Jeder der Köpfe trägt sein eigenes Herrschaftszeichen. Der Blick der sieben Köpfe ist angriffslustig auf die Frau und ihr Kind gerichtet, ein Wasserstrom fließt aus seinem weit aufgerissenen Maul. Der Strom schließt entgegen dem biblischen Handlungsablauf, wie im Hortus Deliciarum, Vers 15 in die Flucht der Frau ein.

Durch den Darstellungstypus der apokalyptischen Frau und dem eindeutigen Kennzeichen des Knaben als Christus, handelt es sich hier zum ersten Mal eindeutig um eine mariologische Auslegung der Himmelsfrau.⁴³² Auch die Nähe zu den folgenden Bildern im Zyklus, die auf Marias und Christi Leben Bezug nehmen, bestätigt die mariologische Darstellungsweise der Frau von Offenbarung 12.⁴³³ Ebenfalls in Hinblick auf die hohe Verehrung der Maria von den Benediktinern als Schutzpatronin des Scheyrer Klosters hat eine mariologische Exegese der apokalyptischen Frau Sinn. Der Zyklus ist aber

⁴³¹ Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 62; Schiller, *ICK* 5.2, 101.

⁴³² Vgl. R. Bäumer, *Marienlexikon*, 193; E. Siegfried, *Maria*, 61; J. Fonrobert, *Weib*, Sp.148.

⁴³³ Vgl. R. Bäumer, *Marienlexikon*, 193; Fonrobert, *Weib*, Sp. 148.

insgesamt keine Verherrlichung der Gottesmutterchaft und Virginität Marias, welcher die Mutter Jesu der Immaculata annähert, wie Erdmute Siegfried, Albert Boeckler und Lilli Burger behaupten.⁴³⁴ Anstatt einer reinen mariologischen Auslegung des Zyklus, beeinflusst von den mystischen Deutungen der heiligen Hildegard,⁴³⁵ finden die Miniaturen ihre wörtliche Entsprechung im Kommentar des Rupert von Deutz.⁴³⁶ Dabei bilden Ruperts Auslegungen und die Beischriften der Miniaturen den Schlüssel zum Verständnis dieses Illustrationszyklus.

Rupert von Deutz übernimmt in seinem Kommentar von seinen Vorgängern Ambrosius und Haimo den zweifachen Sinn von Offenbarung 12: Die apokalyptische Frau ist ihrem gattungsgemäßen Sinn nach die Kirche, in ihrem mystischen Sinn Maria.⁴³⁷ Die metrische Umschrift von fol. 14 r. gibt dem Betrachter die Anweisung sie nicht als wörtliche Apokalypseillustration zu sehen, sondern den tieferen, mystischen Sinn zu erfassen. Um keinen Zweifel an der Auslegungsweise zu lassen, wird die apokalyptische Frau sogar „Jungfrau“ genannt.⁴³⁸ Allerdings verblaßt die ekklesiologische Auslegung nie völlig. Albert Boeckler will dagegen eine rein mariologische Interpretation in der apokalyptischen Frau des Liber Matutinalis sehen: „Die hierdurch veranschaulichte Parallele: Apokalyptisches Weib = Maria, ihr Sohn = Christus, ist der Patristik ganz geläufig. Der Sinn aber ist dieser: Maria entrinnt dadurch, daß sie als reine Jungfrau Mutter wird, zusamt ihrem Sohn dem Drachen der Erbsünde.“⁴³⁹ Eine solche Auslegung, die sich mit der Unbefleckten Empfängnis Marias beschäftigt, ist für den Beginn des 13. Jahrhunderts etwas verfrüht.⁴⁴⁰ Nichts deutet in der Miniatur von fol. 14 r. auf die Reinheit und jungfräuliche Geburt Marias hin. Des weiteren läßt sich, entgegen Lilli Burger, in der Krone des Drachen keinen direkten Hinweis auf

⁴³⁴ Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 62, 63; A. Boeckler, *Conrad*, 88, 89; L. Burger, *Himmelskönigin*, 83.

⁴³⁵ Vgl. A. Boeckler, *Conrad*, 87; L. Burger, *Himmelskönigin*, 83. Burger sieht den Zyklus als „Musterbeispiel der mariologischen Deutung“, beeinflusst von den mystischen Schriften der heiligen Hildegard.

⁴³⁶ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 36, 38.

⁴³⁷ Vgl. L. Fonck, *Weib*, 674; P. Prigent, *Apocalypse*, 39.

⁴³⁸ E. Siegfried, *Maria*, Anm. II b 18: „Flamivomo rore mittens draco flumen ab ore lege figuratam post matrem sicque beatam septeno capite sape mystica queque perite post factum tale bine sibi dantur et ale ad loca deserta fugit hac ratione reperta.“

⁴³⁹ A. Boeckler, *Conrad*, 88.

⁴⁴⁰ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 37.

Herodes sehen.⁴⁴¹ Die sieben Köpfe des Drachen symbolisieren laut Rupert die sieben Weltreiche, die gegen die Ekklesia kämpfen. Rupert von Deutz nimmt nur in seinen Auslegungen zu Vers 4b, bei der Flucht der Frau nach Ägypten, auf Herodes Bezug.⁴⁴²

Die nun folgenden Miniaturen illustrieren nicht das 12. Kapitel der Offenbarung in herkömmlicher Weise, nehmen aber deutlich darauf Bezug. Fol. 14 v. zeigt Christus am Kreuz, das wie ein Pfahl den Kopf des Drachens durchbohrt, eine seit karolingischer Zeit übliche Darstellungsweise.⁴⁴³ Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen Maria und Johannes auf turmartigen Podesten. Der Text unter dem Kreuz erläutert den Zusammenhang mit Offenbarung 12: „Huic nisi cessisset mater mox quem peperisset Progenitus natus foret illius ore voratus.“⁴⁴⁴ Maria floh nach der Geburt des Kindes vor dem Drachen. Diese Aussage stellt keinen direkten Bezug zur Jungfräulichkeit Marias und ihrer Verschonung von der Erbsünde her, wie Albert Boeckler und Lilli Burger durch eine sehr freie Übersetzung der Beischrift glauben machen wollen.⁴⁴⁵ Das Hauptanliegen des Künstlers war die Überwindung des Teufels durch den Erlösungstod Christi auszudrücken. Rupert von Deutz bezieht Offenbarung 12 auf die Kreuzigung, in dem er diese als einen zweiten Versuch des Drachens ansieht das Kind der apokalyptischen Frau zu verschlingen, was aber durch die Auferstehung und Himmelfahrt Christi vereitelt wurde.⁴⁴⁶ Dieses Ereignis stellt die Verbindung zum nächsten Bild im Zyklus her. Fol. 15 zeigt in der oberen Hälfte Christi Himmelfahrt.⁴⁴⁷ Christus aufrechtstehend, aber in ähnlicher Haltung wie als Knabe auf dem Arm der apokalyptischen Frau, schwebt in einer roten Mandorla von zwei Engeln umgeben dem Himmel entgegen. Unter ihm befindet sich in Bezug auf den Michaelskampf der Drache, der von fünf kirchlichen Würdenträgern mit Lanzen durchbohrt wird. In dem Strom, welcher der Drache ausspeit, tauchen die Brustbilder von drei Irrlehrern auf: Arius (um 260-336), Sabellius (3. Jhd.)

⁴⁴¹ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 82.

⁴⁴² Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 40; Vetter, *Mulier*, 37.

⁴⁴³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 167.

⁴⁴⁴ E. Vetter, *Mulier*, 37; Siegfried, *Maria*, Anm. II b 16.

⁴⁴⁵ A. Boeckler, *Conrad*, 89; L. Burger, *Himmelskönigin*, 82: „Wenn Maria nicht als Jungfrau geboren, sondern an der Erbsünde teilhätte, so wäre ihr Sohn dieser verfallen. Christus wäre dann sündiger Mensch, nicht reiner Gott und hätte nicht durch das Kreuz die Sünde überwinden können.“

⁴⁴⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 167.

⁴⁴⁷ Abb. 18.

und Photinus (4. Jhd.). Auf den beigefügten Schriftbändern befinden sich ihre häretischen Aussagen gegen die Trinitätslehre.⁴⁴⁸ Kaiser Konstantin steht am rechten Bildrand mit Krone und Zepter. Eine Beischrift verweist auf das Konzil von Nicäa (325), daß von Konstantin einberufen wurde und die göttliche Natur Christi feststellte. Die Bischöfe, die den Drachen der Häresie bekämpfen werden durch eine Inschrift der Erde gleichgestellt, die den gefährlichen Strom aufsaugt.⁴⁴⁹

Der Bezug des 12. Kapitels der Offenbarung mit dem Konzil von Nicäa findet sich erstmals bei Rupert von Deutz. In seinem Kommentar orientiert sich Rupert an der exegetischen Tradition, doch er fühlt sich, als ob er unter der Inspiration Gottes schreibt und fügt daher neue Interpretationen hinzu. So auch in Kapitel 12, in dem er die Flut als die Ketzerei des Arius und die Hilfe der Erde als Konzil von Nicäa sieht.⁴⁵⁰ Nur wenige Ausleger machen ähnliche Aussagen über diese Textstelle,⁴⁵¹ daher ist in dieser Illustration, klarer als in allen anderen Darstellungen des Liber Matutinalis, der direkte Einfluß der geschichtstheologischen Exegese des Rupert von Deutz zu sehen.

Lilli Burger und Albert Boeckler wollen in der Darstellung des Konzils von Nicäa eine Beziehung zur jungfräulichen Gottesmutter sehen. Da dieses Konzil die Gottheit Christi festgestellt habe, wird Maria als Mutter Gottes bestätigt.⁴⁵² Im Gegensatz dazu handelt es sich bei dieser Darstellung um eine Bedrohung der Kirche durch die Arianische Häresie, eine ekklesiologische Betonung ist offensichtlich.

Auf der nächsten Seite des Matutinalbuches erscheinen im Rahmen des Bildes vierzehn Frauenbilder aus dem Alten Testament. Maria steht in der Mitte der Bildfläche frontal dem Betrachter zugewandt. Zu beiden Seiten ist die Ligatur „Virgo Maria“ zu lesen, in ihrem Körper erscheint eine Leiter, die als „Scala coelestis, per quam descendit deus in terram“ bezeichnet wird.⁴⁵³ In den erhobenen Händen hält sie ein Schriftband mit den Worten des Magnificat:

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd., 168.

⁴⁴⁹ L. Burger, *Himmelskönigin*, 83; Siegfried, *Maria*, Anm. II b 16: „Terra adiuvit mulierem.“

⁴⁵⁰ W. Kamlah, *Apokalypse*, 94; J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 379.

⁴⁵¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 168. Schiller erwähnt Bruno von Segni, der den Strom als irriges Wissen der Ketzer auslegt, Chromatius von Auileia nennt Sabellius und Photinus, Anselm von Havelberg nennt alle drei Häretiker.

⁴⁵² Vgl. A. Boeckler, *Conrad*, 89; Burger, *Himmelskönigin*, 83. Erst das Konzil von Chalcedon bestätigt Maria als Theotokos.

⁴⁵³ Vgl. Ebd.

„Ergo beatam me dicent omnes generationes.“⁴⁵⁴ Bei dieser Darstellung handelt es sich um eine Verherrlichung Marias, die als Bindeglied zwischen Himmel und Erde den Sohn Gottes geboren hat. Dieser eindeutig mariologische Bezug, wie auch die Marienlegenden von fol. 18-19, deuten die apokalyptische Frau des Anfangsbildes als Maria. Andererseits wird die ekklesiologische Auslegung durch die Einschließung der Miniatur zur Bedrohung der Kirche durch die Häresie nicht ganz ausgeschlossen.

3.8 Marienkrönung im Braunschweiger Dom

Der Dom St. Blasius in Braunschweig wurde 1173 von Heinrich dem Löwen als seine Grabeskirche errichtet.⁴⁵⁵ Der Innenraum wurde später, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, mit Fresken ausgeschmückt. Der Bilderzyklus des Südflügels zeigt im Vierungsgewölbe das himmlische Jerusalem mit zwölf Türmen und Toren, vor denen die Apostel stehen. Die Mauer umschließt neutestamentliche Szenen aus dem Leben Christi und die Ausgießung des heiligen Geistes.⁴⁵⁶ Im südlichen Querschiff des Doms befindet sich die monumentale Darstellung der Krönung Marias, die zwischen 1220 und 1230⁴⁵⁷ erschaffen wurde. Sie steht im Mittelpunkt des Freskenzyklus, umgeben von der Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt Christi an der Ostwand, und einer Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen an der West- und Südwand.⁴⁵⁸

Die Krönung Marias⁴⁵⁹ ist dem byzantinischen Typus nach eindrucksvoll dargestellt.⁴⁶⁰ Maria und Christus sitzen frontal auf einer thronartigen Bank mit hohen, scheibenförmigen Lehnen. Maria trägt ein blaues Gewand, darüber einen roten mit Sternen verzierten Mantel. Ihre rechte Hand hat sie auf die Brust gelegt, mit der linken hält sie ein Lilienzepter, Zeichen ihrer Reinheit und der daraus folgenden Bedeutung für das Heilsgeschehen. Sie hat ihren Kopf dem Betrachter zugewandt und schaut diesen gütig an. Ihre Gestik und Körperhaltung drücken Marias Rolle als Fürsprecherin der Gläubigen aus, welche die Härte des göttlichen Gerichts mildert. Auf ihrem Haupt sitzt eine zackige Krone, unter der ein Schleier zu sehen ist, der bis zu ihren Schultern

⁴⁵⁴ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 83.

⁴⁵⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 191.

⁴⁵⁶ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 78,79; Schiller, *ICK 5.1*, 191.

⁴⁵⁷ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 38; L. Burger, *Himmelskönigin*, 78; J. Fonrobert, *Weib*, Sp.148.

⁴⁵⁸ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 78.

⁴⁵⁹ Abb. 19.

reicht. Die Krone ist von einem Nimbus umgeben, an dessen Rand zwölf kugelförmige Sterne angebracht sind. Durch diese Reihung von Herrschaftssymbolen wird Marias hohe Stellung als Königin des Himmels betont. Ihre ganze Gestalt ist von den Strahlen der Sonne umgeben, ähnlich einer Strahlenkranzmadonna. Sie scheint durch ihren großen Glanz Christus an Bedeutung zu verdrängen. Ihre Füße stehen auf der nach unten geöffneten Mondsichel, die den unteren Bildrand, den irdischen Bereich, überschneidet. Auf der rechten Seite thront Christus, ihr Gemahl, auf gleicher Höhe. Er erscheint als bärtiger Christus mit Kreuznimbus. Mit seiner linken Hand hält er wie Maria ein Zepter, seine rechte Hand ist dagegen majestätisch zum Segen erhoben. Die Lehne zwischen den Figuren und das Sitzgestell ist von Arkaden durchbrochen, welche mit Halbfiguren von Heiligen ausgefüllt sind. In den beiden unteren Ecken des Freskos befinden sich anbetende Engel. Über dem Königspaar schwebt ein großer Stern, umgeben von vier kleineren, die zusammen eine Kreuzform bilden. Der himmlische Ort der Krönungsszene wird von den umliegenden Fresken wiederaufgenommen. Sie zeigen weitere himmlische Gestalten, wie anbetende Cherubime mit großen Flügeln und die Ältesten der Offenbarungsvision.

Die Aufnahme Marias in den Himmel und ihre Krönung wird vom Braunschweiger Fresko eindrucksvoll gezeigt. Theologisch beeinflusst wurde diese Darstellung von den Predigten des Bernhard von Clairvaux,⁴⁶¹ durch den die mariologische Auslegung der Offenbarungsvision von Kapitel 12 allgemeine Bedeutung gewinnt.⁴⁶² Auch er sieht, wie im 12. Jahrhundert üblich,⁴⁶³ die *Mulier* zuerst als die Kirche, aber auch als die Jungfrau.⁴⁶⁴ In seinem *Sermo Dominica Infra Octavam Assumptionis B.V. Mariae* bringt er das Leben Marias mit den Ereignissen von Offenbarung 12 zusammen, so wird auch die Geburt des Kindes mit der Geburt Christi verglichen.⁴⁶⁵ Diese Art von

⁴⁶⁰ Vgl. Ebd., 80.

⁴⁶¹ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 38; L. Burger, *Himmelskönigin*, 77/78.

⁴⁶² Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 57. L. Bergamini (*Narrative 1990*, 102) erwähnt, daß Bernhards Auslegung von vielen Exegeten übernommen wurde, so z.B. von Albertus Magnus, Hugo St. Cher, Bonaventura, etc.

⁴⁶³ So auch Rupert von Deutz, Richard St. Victor und die späten Glossen.

⁴⁶⁴ Ewald Vetter (*Mulier*, 35) zitiert aus Bernhards Predigt: „Putasne ipsa est sole amicta mulier? Esto siquidem, ut de praesenti ecclesia id intelligendum propheticae visionis series ipsa demonstret; sed id plane non inconvenienter marie videtur attribuendum.“

⁴⁶⁵ Vgl. L. Bergamini, *Narrative 1985*, 40. Bernhard schreibt: „Merito signum hoc magnum in coelo apparuisse scribitur, quod tanto ante de coelo noscitur fuisse promissum. Dominus ait: Ipse dabit vobis signum. Ecce virgo concipiet.“

Vergleich findet sich schon seit längerer Zeit in der Auslegungsgeschichte.⁴⁶⁶ Bernhard geht aber noch einen Schritt weiter und nimmt die apokalyptische Frau aus ihrem bisherigen exegetischen Zusammenhang heraus und bringt sie mit der Himmelfahrt Marias in Verbindung.⁴⁶⁷ Er, wie auch das Braunschweiger Fresko nach ihm, erhebt die aufgefahrne Maria zur Himmelskönigin.

In seiner Predigt vereinzelt Bernhard im Sinne der Meditation die attributiven Elemente der apokalyptischen Frau und gibt ihnen die Züge Marias. Die Jungfrau, den Mond unter ihren Füßen, ist zum Himmel aufgefahren und über alle Chöre der Engel, Cherubime und Seraphime erhöht.⁴⁶⁸ Diese himmlischen Heerscharen tauchen in Braunschweig an den Seiten der Marienkrönung auf. Den Mond vergleicht Bernhard mit dem wandelbaren Bösen in der Welt, der durch die Füße der Jungfrau zermalmt wird.⁴⁶⁹ Die apokalyptische Maria erfüllt damit die Prophezeiung von 1. Mose 3,15. Diese Erhabenheit über das Weltliche wird in Braunschweig dadurch bildlich ausgedrückt, daß der Mond den himmlischen Rahmen überschneidet und im irdischen Bereich verhaftet ist. Die Sonne ist Christus, der Maria mit dem Glanz seiner Majestät bekleidet.⁴⁷⁰ In Braunschweig wird der Glanz der Sonne durch die Vielzahl der Strahlen um Marias Körper noch hervorgehoben. Der Höhepunkt von Bernhards Predigt bildet die Auslegung der zwölf Sterne, die er als Edelsteine in Marias Königskrone versteht. Jeder der Sterne bezeichnet ein Privileg Marias, des Himmels, des Leibes und des Herzens.⁴⁷¹ Das Braunschweiger Fresko betont die Auszeichnungen Marias durch die Reihung von Krone, Nimbus und Sternen um ihr Haupt. Die himmlischen Attribute der apokalyptischen Frau, die Sonne, Mondsichel und die zwölf Sterne, sind wie bei Bernhard aus ihrem ursprünglichen Kontext genommen und auf Maria übertragen worden. Was in Braunschweig zum ersten Mal geschieht,⁴⁷² steht am Anfang einer

⁴⁶⁶ Diese Assoziation findet sich schon bei Augustin (4. Jhd.).

⁴⁶⁷ L. Bergamini, *Narrative 1985*, 40: „But then, going beyond previous exegetical tradition, he (Bernhard) extended the Marian identification of the Woman to the Virgin of Assumption.“

⁴⁶⁸ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 77. Bergamini (*Narrative 1985*, 42) zitiert: „Alioquin sit luna ista sub pedibus super omnes angelorum choros.“

⁴⁶⁹ L. Bergamini (*Narrative 1985*, 42) zitiert: „Nimirum ipsa est quondam Deo promissa mulier, serpentis antiquae caput virtutis pede contritura“

⁴⁷⁰ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 77.

⁴⁷¹ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 77. Bergamini, *Narrative 1985*, 40. Sie zitiert Bernhard ausführlich, davon ein kurzer Auszug: „duodecim stellas istas, duodecim praerogativa gratiarum intelligere videamur ..., quibus Maria singulariter adornatur.“

⁴⁷² Vgl. J. Fonrobert, *Weib*, Sp.148; E. Vetter, *Mulier*, 38.

kunsthistorischen Entwicklung, die sich durch mehrere Jahrhunderte und verschiedene Bildtypen zieht. Die apokalyptischen Symbole der Sonnenbraut werden auf die Darstellungen der Himmelfahrt Marias, der Umilita, der Mondsichelmadonna und der Immaculata übertragen. Wie in Braunschweig, so auch in den nun folgenden Bildtypen wird Marias Erwähltheit und ihr himmlisches Wesen durch die apokalyptischen Symbole betont; diese zeichnen sie als Himmelskönigin aus.

3.9 Die Marienkapelle der Burg Karlstein

In der Nähe von Prag liegt die fünfgeschossige Burg Karlstein, in deren zwei Türmen sich große Marienkapellen befinden. Diese wurden zwischen 1348 und 1365 von Kaiser Karl IV. zur Aufbewahrung der böhmischen Kroninsignien und seines Reliquienschatzes erbaut.⁴⁷³ Nach französischem Vorbild erschaffen, diente sie als Karls persönliches Heiligtum und Repräsentationsbau. In einer Zeit gesellschaftlicher und kirchlicher Veränderung sollte die Burg Karlstein als Zeichen des sakralen Königtums Karls IV. in der angebrochenen Endzeit einen festen Halt bieten.⁴⁷⁴

Die Marienkapelle im oberen Geschoß des ersten Turmes wurde 1357 geweiht.⁴⁷⁵ Gertrud Schiller nimmt an, daß die Ausmalung der Kapelle wahrscheinlich nach Karls Kaiserkrönung, um 1355 begonnen wurde.⁴⁷⁶ Der Maler der Prager Hofschule ist nicht eindeutig zu bestimmen, vielleicht kommt der Straßburger Künstler Nikolaus Wurmser in Frage. Im 16. Jahrhundert wurde die Kapelle einschneidend umgebaut, wodurch die ursprüngliche Nordwand völlig fehlt. Auch die Fresken wurden in dieser Zeit übermalt und erst im 20. Jahrhundert wieder freigelegt, leider sind einige nur schlecht erhalten.⁴⁷⁷

Vor den Beginn des reduzierten Apokalypsezyklus (Kapitel 5-12), beziehen sich die Fresken der oberen Südwand auf die Reliquienverehrung Karls IV.. Sie zeigen Schenkungen von Reliquien und die Herstellung eines

⁴⁷³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 294.

⁴⁷⁴ Vgl. Ebd., 295. Karl war der Überzeugung, daß er in der letzten Zeit lebte. Auch erwähnt G. Schiller (*ICK 5.1*, 300) gesellschaftliche Einflüsse wie Reformbewegungen innerhalb der korrupten Kirche, die Verbreitung joachimistischer Ideen und die Verarmung des Volkes als Zeichen, daß das Auftreten des Antichristen und der Beginn der Endzeit unmittelbar bevorstand.

⁴⁷⁵ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 42; E. Siegfried, *Maria*, 67; G. Schiller, *ICK 5.1*, 296.

⁴⁷⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 296. E. Siegfried (*Maria*, 67) dagegen nimmt an, daß die Fresken nach der Weihe angebracht worden sind.

⁴⁷⁷ Vgl. Ebd.

Reliquienkreuzes, darüber in sehr schlechtem Zustand eine Darstellung der Dreifaltigkeit, der Karl und seine verstorbene Gemahlin zu beiden Seiten huldigen. Die untere Zone der Südwand beginnt den Apokalypsezyklus wahrscheinlich mit fortlaufenden Szenen aus Kapitel 5, 6 und 8. Davon sind noch deutlich zu erkennen: die Öffnung des fünften und sechsten Siegels und der Engel mit dem Rauchfaß am himmlischen Altar.⁴⁷⁸ Die Ost- und Westwand sind mit Szenen der Kapitel 9 bis 12, welche der kämpfenden Kirche galten, gefüllt. In seiner narrativen Darstellungsweise folgt der Zyklus den illustrierten Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts. Ikonographische und stilistische Einflüsse der englisch-französischen Handschriften sowie der Welislaw Bibel und dem illustrierten Alexanderkommentar sind vereinzelt erkennbar,⁴⁷⁹ die Netz- und Gitterstruktur im Hintergrund der Darstellungen ist eine Eigenart der Karlsteiner Fresken, ohne erhaltenes Vorbild.

Die Ostwand zeigt oben die Darstellung der sechsten Posaune (Kap. 9), den Engel mit dem Buch und Meßstab (Kap. 10), das Ausmessen des Tempels und die zwei Zeugen von Kapitel 11. Die untere Reihe beginnt mit den letzten Versen des 11. Kapitels vom geöffneten himmlischen Tempel mit der Bundeslade, in der Christus als triumphierender Herrscher steht. Entgegen dem Handlungsablauf in Kapitel 12 folgt zunächst der Engelsturz (Verse 7-12). Der Erzengel Michael und seine himmlischen Heerscharen besiegen nicht den Drachen, sondern werfen eine Reihe von Teufeln mit Tierfratzen und eine Gestalt mit Turban in die Hölle.⁴⁸⁰ Die darauffolgende Konfrontation der apokalyptischen Frau mit dem Drachen stellt die *Mulier* nach italienischer Tradition in ruhender Lage dar. Ein Engel bringt das Kind in Sicherheit, damit ist der Angriff des Drachens allein auf die Frau gerichtet.

An der Westwand schließt sich die Verfolgung der Frau in der Wüste an (Verse 6, 13-14). Die apokalyptische Frau schwebt in waagrechter Haltung von zwei Engeln begleitet über eine Felsenlandschaft hinweg, unerreichbar für den Drachen. Sie trägt ein reich verziertes Gewand, ihr langes, offenes Haar ist von einem großen Nimbus umgeben. Ihre Hände sind in andächtiger Haltung zum Gebet zusammengelegt. Sie blickt erwartungsvoll nach vorn auf die folgende Szene hin.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd., 297.

⁴⁷⁹ Vgl. Ebd.

Die letzte Darstellung des Zyklus⁴⁸¹ ist vom bisherigen Geschehen durch eine vertikale Linie, einer Fensteröffnung gleich, abgesondert. Vor dem für Karlstein eigentümlichen Gittermuster steht die apokalyptische Frau in einer baldachingekrönten Nische. Von beiden Seiten wird sie von schlanken Säulen umrahmt. Die Frau hat die Flügel des göttlichen Schutzes von Vers 14 schon an ihren Schultern. Sie ist im Tabernakel angekommen, am Zufluchtsort, in Sicherheit. Die strahlende Sonne schmiegt sich wie ein Gürtel um ihren Leib, die Mondsichel liegt unter ihren Füßen. Ihr gescheiteltes Haar wird von einer Sternenkronen bedeckt, ihr Haupt von einem Nimbus umgeben. Der Schwerpunkt der Darstellung aber liegt auf der Beziehung zwischen Mutter und Kind.⁴⁸² Der kleine Sohn sitzt auf ihrem linken Arm mit einem langen Hemd bekleidet. Sein Kreuznimbus zeichnet ihn als Christusknaben aus. Er hat seinen Kopf der Mutter zugewandt und blickt sie liebevoll an. Der Blick wird von der Himmelsfrau zärtlich und sanft erwidert. Das innige Verhältnis zwischen den beiden wird durch die Gestik der Hände noch betont. Das Kind streckt seine linke Hand nach oben und legt sie liebevoll in die geöffnete Hand der Mutter.

Auffallend an dieser Darstellung ist die Betonung der Mutter-Kind-Beziehung im Rahmen des Apokalypsezyklus. Eigentlich dürfte nämlich dem biblischen Text gemäß der Knabe am Zufluchtsort der Frau nicht auftauchen, denn er war schon zwei Szenen vorher zu Gott entrückt worden.⁴⁸³ Des weiteren wird durch die Absonderung der zwei Gestalten vom restlichen Geschehen von Offenbarung 12 eine Herauslösung aus dem Kontext geschaffen. Auch die apokalyptischen Frau selbst, besonders in ihrer Körperhaltung und ihrem Gesichtsausdruck, trägt eindeutig mariologische Züge. Sie ist Maria, Mutter des Erlösers, verfolgt, aber von Gott gerettet und zur Himmelskönigin erhoben worden. Als solche gebührt ihr die Verehrung der Gläubigen, denn ihr ist die Kapelle geweiht.⁴⁸⁴

Das Neuartige der Madonnengestalt von Karlstein ist, daß sie nicht nur mit den Attributen der apokalyptischen Frau ausgestattet ist, sondern sie verschmilzt

⁴⁸⁰ Vgl. Ebd., 298. Dies dürfte eine zeitgenössische Anspielung auf die erneute Gefahr des Islams aus dem Osten sein.

⁴⁸¹ Abb. 20.

⁴⁸² Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 68.

⁴⁸³ E. Vetter, *Mulier*, 42. „Wie die durch den Text nicht gerechtfertigte Anwesenheit des Kindes bei dieser Szene die Interpretation im mariologischen Sinne bezeugt, ...“

⁴⁸⁴ Vgl. E. Siegfried, *Maria*, 68.

beide Figuren zu einem neuen Typus: die apokalyptische Maria.⁴⁸⁵ Diese tritt seit dem 14. Jahrhundert öfters in Malerei und Plastik auf⁴⁸⁶ und kulminiert ein Jahrhundert später in der Entwicklung zur Mondsichelmadonna.⁴⁸⁷ Der Weg von einer Illustration des 12. Offenbarungskapitels zum selbständigen Andachtsbild ist hiermit vollzogen.

⁴⁸⁵ Entgegen E. Siegfried (*Maria*, 66), der schon im Marburger Madonnenfenster der Elisabethkirche die erste Darstellung der apokalyptischen Maria sieht, was allerdings durch die Attribute (nicht eindeutig mit Mond, Sonne und 12 Sternen dargestellt) nicht ohne Zweifel belegt werden kann.

⁴⁸⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 299; Siegfried, *Maria*, 67.

⁴⁸⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 4.2*, 198. Als plastische Figur kommt die Mondsichelmadonna seit dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts vor und tritt in der Mitte des 15. Jahrhunderts häufig auf.

4 Der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit

Die apokalyptische Frau in den Apokalypsezyklen des Spätmittelalters

4.1 Kultureller Wandel

Seit Ende des 12. Jahrhunderts vollzog sich ein tiefgreifender sozialer Strukturwandel.⁴⁸⁸ Der wirtschaftliche Aufschwung der Städte brachte eine bürgerliche Kultur hervor, der neue Möglichkeiten offenstand, damit verbunden war ein neues Interesse des Bürgertums an Bildung. Allmählich traten Wissenschaft und Lehre aus ihrer klösterlichen Abgeschlossenheit heraus und öffentliche Universitäten wurden in den großen Städten gegründet. Gleichzeitig stieg die Nachfrage nach mehr Büchern.⁴⁸⁹

Allerdings wurden die Menschen des 14. und 15. Jahrhundert immer wieder von Naturkatastrophen und der Pest heimgesucht, der soziale Umbruch leitete ein neues Weltverständnis ein; gemeinsam lösten diese Faktoren Unruhe und Weltuntergangsstimmung in weiten Teilen der Bevölkerung aus.⁴⁹⁰ Damit verbunden stieg die Angst vor dem Tod und die Erwartung des göttlichen Gerichts des Einzelnen wurde größer. Diese Stimmung drückt sich in einer Veräußerlichung des religiösen Lebens aus: Vermehrte Heiligenverehrung und Marienfrömmigkeit, beeindruckende kirchliche Feste und Prozessionen werden gefeiert, die Popularität geistlicher Spiele steigt, die Leute lassen sich von Wanderpredigern beeindrucken, die im Lande umherziehen und die Schrecken der Hölle anschaulich schildern, außerdem werden vielerorts freie religiöse Gemeinschaften gegründet.⁴⁹¹

Das 15. Jahrhundert ist in vieler Hinsicht eine „Zeit des Ineinandergreifens von Mittelalter und Neuzeit.“⁴⁹² Italien ist im 15. Jahrhundert schon humanistisch geprägt, im Norden hingegen verläuft die soziale und künstlerische Entwicklung anders. Der Schwerpunkt der Kunstentwicklung im Norden verlagert sich auf Deutschland und die Niederlande, wobei die Kunst des 14. Jahrhunderts wiederauflebt. Die Apokalypse und die Bildkunst apokalyptischer Gehalte wird zu dieser Zeit im Bürgertum verbreitet. In der

⁴⁸⁸ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 27.

⁴⁸⁹ Vgl. Ebd., 28.

⁴⁹⁰ Vgl. G. Schiller, *JCK 5.1*, 310.

⁴⁹¹ Vgl. Ebd., 311.

⁴⁹² Ebd.

ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt die Popularität der Antichrist-Vita, der Ars Moriendi und des Totentanzes die allgemeine eschatologische Grundstimmung an. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ändert sich diese, wird vermehrt humanistisch und leitet die Reformation ein.⁴⁹³ Die Erfindung des Buchdrucks und des Holzschnitts geben neue Möglichkeiten der Vervielfältigung, dadurch erhält das Bild Einzug in alle Stände. Die private Andacht und Unterweisung außerhalb der Kirche wird durch das Buch möglich. Das Bild wird neben der Predigt die wichtigste Informationsform.

4.2 Blockbücher

Die Apokalypseillustration hat zwei große Höhepunkte: Das 13. Jahrhundert, in dem die reich geschmückten Handschriften in England entstehen, und am Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts, die Bibelholzschnitte aus dem deutschen Sprachraum. In diesem Zwischenraum erscheinen die Blockbücher, welche die ikonographische Tradition des 13. Jahrhunderts in die Neuzeit übermitteln und die Bilder der Reformation nachhaltig beeinflussen.⁴⁹⁴

Blockbücher sind die im 15. und frühen 16. Jahrhundert in der Holzschnittechnik entstandenen Bücher.⁴⁹⁵ Es handelt sich um anonyme Werke, auch ihre Herkunft ist nicht genau bekannt. Die ersten wurden in den Niederlanden hergestellt, wahrscheinlich um 1430-60.⁴⁹⁶ Bücher im Blockdruck kommen in zwei Formen vor: Chiroxylographische Blockbücher beinhalten Bilder in der Holzschnittechnik, der Text ist hingegen mit der Hand geschrieben; xylographische Blockbücher sind die typischen, bei denen Text und Bild von einer Holzplatte geschnitten wurden.⁴⁹⁷

Blockbücher wurden in erster Linie für Geistliche zum Unterricht von Laien benutzt.⁴⁹⁸ Die meisten Blockbücher beinhalten religiöse Themen, wie zum Beispiel die Biblia Pauperum,⁴⁹⁹ das Speculum Humanae Salvationis,⁵⁰⁰ die

⁴⁹³ Vgl. Ebd., 312.

⁴⁹⁴ Vgl. G. Bing, *Block-books*, 143.

⁴⁹⁵ Vgl. Aust.Kat. *Blockbücher*, 13.

⁴⁹⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 312. Die Datierung der Blockbücher ist in der Forschung immer noch umstritten.

⁴⁹⁷ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 13.

⁴⁹⁸ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 8.

⁴⁹⁹ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 33. Die Biblia Pauperum, auch Armenbibel genannt, war im 15. Jahrhundert weit verbreitet. Sie half Priestern die Heilsgeschichte dem Volk zu vermitteln. Die seitengroßen Bilder mit kurzen lateinischen und deutschen Texten stellen eine Episode des Neuen Testaments zwei Szenen aus dem Alten Testament typologisch gegenüber.

⁵⁰⁰ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 44. Das Speculum Humanae Salvationis oder der Spiegel menschlichen Heils wurde 1324 von einem Dominikanermönch in Straßburg verfaßt. Ähnlich

Apokalypse, Plenarien,⁵⁰¹ die *Ars Moriendi*, das *Cantus Canticorum*, das *Defensorium virginitatis Mariae*,⁵⁰² aber auch profane Stoffe, wie Jahreskalender und Almanache waren üblich. Neben *Biblia Pauperum* und *Ars Moriendi* war die Apokalypse das am meisten verbreitete illustrierte Buch des 15. Jahrhunderts.⁵⁰³ Mit 92 bis 96 Szenen auf 24 bis 25 Blättern war die Apokalypse zugleich eines der umfangreichsten Blockbücher.

4.2.1 Die Apokalypseblockbücher

Die Apokalypseblockbücher zeigen Szenen aus dem Leben des Johannes am Beginn und Ende des Buches, sowie 74 Szenen aus der Offenbarung, in die fünf Bilder aus der Antichristlegende eingefügt sind. Alle wurden xylographisch hergestellt, einseitig auf einem Reiber gedruckt und später in Blöcken von je zwei Seiten zusammengeheftet.⁵⁰⁴ Sechs Ausgaben der Blockbücher sind in etwa 60⁵⁰⁵ teils fragmentarischen Exemplaren erhalten. Die Bilder der einzelnen Ausgaben unterscheiden sich kaum, es gibt nur drei Versionen: Ausgaben 1-3 bilden die erste Gruppe, Ausgabe 4 die zweite, Ausgaben 5 und 6 die dritte.⁵⁰⁶ Von der ersten Ausgabe hat sich nur ein Exemplar der John Rylands Library in Manchester erhalten. Von der zweiten Ausgabe, welche dieselben Holzplatten in verändertem Zustand abbildet, haben sich mehrere Exemplare erhalten, darunter auch das Apokalypseblockbuch der Bayrischen Staatsbibliothek, das später noch genauer untersucht werden soll. Die dritte Ausgabe ist eine grobe Kopie der Ausgabe 2, wobei der Text korrigiert wurde. Ausgabe 4 ist eine freie Umarbeitung von Ausgaben 1 und 2. Die fünfte Ausgabe ist der vorherigen Ausgabe frei nachgebildet, Ausgabe 6 ist eine genau Kopie von 5.⁵⁰⁷

Die Seiten der Apokalypseblockbücher bestehen in der Regel aus zwei querformatigen Szenen, die nur durch eine Mittellinie voneinander getrennt

im Aufbau wie die Armenbibel stellt sie drei Episoden aus dem Alten Testament, der *Legenda aurea* oder *Historia scholastica*, einer Episode aus dem Neuen Testament gegenüber.

⁵⁰¹ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 50. Plenarien oder Evangelibücher sind Erbauungsbücher in Postillenform. Sie enthalten Erläuterungen zu den Evangelientexten, die an Sonn- und Feiertagen gelesen werden.

⁵⁰² Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 16. Schrift zur Verteidigung der unbefleckten Empfängnis Marias.

⁵⁰³ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 8; G. Schiller, *ICK 5.1*, 312.

⁵⁰⁴ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 82; P. Kristeller, *Apokalypse*, 5.

⁵⁰⁵ Die Anzahl der Exemplare schwankt von Autor zu Autor: W. Neuß erwähnt 65 (*Apokalypse*, Sp. 765), der Aust. Kat. *Blockbücher* dagegen nennt 61 (S. 81).

⁵⁰⁶ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 75, 82; G. Bing, *Block-books*, 146; G. Schiller, *ICK 5.1*, 323.

sind. Im Gegensatz zu mittelalterlichen Manuskripten nimmt der Text in den Illustrationen der Blockbücher einen größeren Stellenwert ein. Der Text ist hier als Beischrift, Schrifttafel oder als Schriftband in das Bild eingefügt.⁵⁰⁸ Die Bilder der Apokalypseblockbücher schöpfen im wesentlichen aus drei Quellen: der Vulgata, der *Legenda aurea* und des Kommentars des Berengaudus.⁵⁰⁹ Auf diese Texte wurde von den Holzschnidern besonders Wert gelegt, denn sie wurden von Sachkundigen von Ausgabe zu Ausgabe revidiert.⁵¹⁰

Wir wissen nicht, wer die Apokalypseblockbücher hergestellt hat, nicht einmal welcher Stand.⁵¹¹ Auch die Entstehungszeit ist umstritten, noch vor achtzig Jahren datierte die Forschung die Blockbücher zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Heute wird weithin angenommen, daß sie zwischen 1440 und 1470 in Deutschland und den Niederlanden angefertigt wurden.⁵¹²

Die Apokalypseblockbücher stellen eine Renaissance der englisch-französischen Apokalypsehandschriften des 13. Jahrhunderts dar.⁵¹³ Aus welchen Gründen das englische Vorbild aus dem 13. Jahrhundert zweihundert Jahre später wieder auflebt ist nicht ganz geklärt. Gertrud Schiller erwägt die Möglichkeit einer Vorliebe für die Antichrist-Vita im 15. Jahrhundert, da diese Zeit der Veränderung und des schwarzen Todes als Zeichen der Endzeit und des gegenwärtigen Wirkens des Antichristen gesehen wurde.⁵¹⁴

Die Blockbücher fußen auf älteren Handschriften, haben auch später die Illustration des gedruckten Buches maßgeblich beeinflußt; sie stellen sich als Bindeglied zwischen die mittelalterlichen Handschriften und die Frühdrucke des ausgehenden 15. Jahrhunderts.⁵¹⁵ Die Apokalypseblockbücher sind keine neuen Konzeptionen, sondern Kopien von heute verlorengegangenen Handschriften oder Blockbüchern.⁵¹⁶ Dennoch können sechs

⁵⁰⁷ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 6. Auch die Anzahl der Bilder variiert: Ausgaben 2 und 3 enthalten zwei weitere Szenen, d.h. 50 anstatt 48 in den anderen Ausgaben.

⁵⁰⁸ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 81.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd., 59.

⁵¹⁰ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 8.

⁵¹¹ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 14.

⁵¹² P. Kristeller (*Apokalypse*, 24,26) stellt den Beginn der Apokalypseblockbücher in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts, G. Schiller (*ICK 5.1*, 323) hält ein ähnliches Datum für wahrscheinlich, zieht aber den Druck der drei letzten Ausgaben in die 1460er Jahre hinaus. Der Aust.Kat. *Blockbücher* (S. 94) setzt die Entstehungszeit um 1440/50 an, die letzte Ausgabe kurz nach 1470.

⁵¹³ Vgl. G. Bing, *Block-books*, 144.

⁵¹⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 324.

⁵¹⁵ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 8.

⁵¹⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 323.

Apokalypsehandschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts als indirekte Vorläufer - sie waren keine direkte Modellvorlage - der Blockbücher lokalisiert werden.⁵¹⁷

Sie verbinden die Apokalypseblockbücher über den Haimo-Kodex, den Berliner Beatus, die Apokalypsehandschriften von Bamberg, Paris und Valenciennes mit der altchristlichen Buchmalerei Italiens.⁵¹⁸

Die Apokalypseblockbücher haben große Ähnlichkeit in Buchaufbau, Bildauffassung, in ihrer großen Anzahl von Einzelheiten, Ornamentik und zahlreichen Mißverständnissen mit den englischen Handschriften Morgan, Ms. 524 und der fast identischen Bodley Auct. D. 4.17.⁵¹⁹

Über die Niederlande gelangte dieser englische Typus durch Handschriften wie Ms. 19 John Rylands, Add. 38121 und Add. 19896 der British Library, und die Wellcome Apokalypse im 14. und 15. Jahrhundert in die Blockbuchausgaben.⁵²⁰

Der Morgan-Bodley-Typus war Vorbild für die Blockbücher. Die wesentliche Veränderungen dieser Vorlage ist durch die Holzschnittechnik bedingt,⁵²¹ auch nehmen die Inschriften viel mehr Platz ein, was eine Verminderung von Details zur Folge hat. Es wird angenommen, daß die Umgestaltung des Morgan-Bodley-Typus erst durch den Meister der ersten Ausgabe der Blockbücher geschah.⁵²² Obwohl die Blockbücher in einer anderen Technik entstanden und formale und stilistische Unterschiede aufweisen, sind die Apokalypseblockbücher die eindeutigen Nachfolger der beiden englischen Handschriften Morgan und Bodley.⁵²³

Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 100; G. Schiller, *ICK 5.1*, 314.

Im folgenden sind die sechs Handschriften aufgelistet:

New York, Pierpont Morgan Libr. Ms. 524, um 1255.

Bodl. Auct. D. 4.17 Bodl. Libr. Oxford, 1255-60.

Ms. 19, John Rylands, Manchester, 2. H. 14. Jhd., Niederländisch.

Add. 38121 British Libr. London, um 1400, Holland.

Ms. 49 Wellcome Institute of the History of Medicine, London, 1420-50?, Deutschland, vielleicht mittelrheinisch.

Add. 19896 British Libr. London, um 1440 o. später, Deutschland.

⁵¹⁸ Vgl. W. Neuß, *Wurzeln*, 189.

⁵¹⁹ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 10.

⁵²⁰ Die französischen und niederländischen Handschriften des 15. Jahrhunderts gehen auf die englischen Apokalypsen zurück, setzten sie aber im modernen, naturalistischeren Stil um.

⁵²¹ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 12.

⁵²² Vgl. Ebd., 16.

⁵²³ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 110.

4.2.2 Die Apokalypse der Bayrischen Staatsbibliothek

Das Exemplar der zweiten Ausgabe der Blockbücher, aufbewahrt in der Bayrischen Staatsbibliothek,⁵²⁴ stellt eine spätere Fassung der Ausgabe 1 der John Rylands Library dar. Beide unterscheiden sich nur in den Signaturen, die wohl nachträglich in die Holzstöcke für die zweite Ausgabe eingesetzt wurden.⁵²⁵ Das Blockbuch hat eine beachtliche Größe von 26,5 x 19,6 cm. Die zur Kolorierung angelegten Holzschnitte sind mit brauner Druckerfarbe abgerieben und später mit den Farben Grün, Braun, Rot, Gelb und Grau bemalt worden.⁵²⁶

Im Vergleich der fünfzig Bilder mit seinem indirekten Vorbild Morgan Ms. 524⁵²⁷ ist eine Übernahme der genauen Komposition und einzelner Elemente im Blockbuch deutlich zu erkennen. Dies gilt auch für die Darstellung der apokalyptischen Frau.⁵²⁸

Beide Bilder haben den gleichen äußeren Aufbau: die Bedrohung der Frau durch den Drachen oben und der Kampf des Michael unten. Der größte Unterschied, der sofort auffällt, ist die Größe und Stellung des Textes. Während in der Handschrift Morgan 524 die Schrift eine sekundäre Rolle einnimmt, wird im Blockbuch das Bild dem Text untergeordnet. Morgan 524 ist in den ausführlichen Text der Vulgata mit Erklärungen des Berengaudus eingebunden, während der kurze Text im Bild der Blockdrucks für sich allein steht und auf keine weitere inhaltliche Stütze rechnen kann. Der Text und das Bild mußte im Blockbuch so von der Vorlage reduziert werden, daß zwei Szenen auf eine Seite paßten und alles noch für den Leser verständlich war. Beim näheren Betrachten der Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Komposition und Bildaufbau zwischen Morgan 524 und dem Blockbuch ist eine eindruckliche Verbundenheit der beiden unübersehbar. Der Holzschneider mußte wegen des für den Text größeren Raumes und auch um die Köpfe des Drachens voneinander zu trennen, den Sonnenkreis mit der Frau nach rechts rücken und verkleinern. Paul Kristeller vermutet, daß der Künstler dadurch geführt war, den Drachenschwanz über den ganzen unteren Teil des Bildes

⁵²⁴ Abb. 21.

⁵²⁵ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 6.

⁵²⁶ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 83.

⁵²⁷ Abb. 13.

⁵²⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 324.

gehen zu lassen, um die so entstandene Lücke zu füllen.⁵²⁹ Der dreiarmige Baum mit dem Hasen in der Höhle von Morgan 524 wurde als entbehrliches Detail im Holzschnitt weggelassen. Die Haltung der Frau und des Kindes blieb gleich, sowie die Stellung des Drachens und seine Überschneidung mit der Sonne. Der Engel, welcher den Knaben der göttlichen Hand übergibt, wurde im Blockbuch umgekehrt dargestellt, damit er in den engen Zwickel am oberen Bildrand hineinpaßt. Es läßt sich in diesem kurzen Vergleich gut erkennen, daß der Holzschnneider alle für ihn wichtigen Elemente genau beibehalten hat. Obwohl Holzschnitt eine von Buchmalerei weit entfernte Technik ist, hat sich der Künstler allen Widerständen zum Trotz an das Vorbild gehalten, es war ihm wichtig die ikonographische Tradition weiterzuführen, entbehrliche Details konnten dabei auf der Strecke bleiben. Erwähnenswert ist, daß der Holzschnneider ein so wichtiges Motiv wie das Drittel der Sterne wegläßt,⁵³⁰ obwohl er einzelne zum Verständnis unbedeutenden Elemente wie das Tuch des Engels beibehält.

Der Text der Vulgata und des Berengauduskomentars erscheint leicht verändert im Blockbuch, ohne nennenswerten Einfluß auf das Verständnis des Lesers zu nehmen. Nur die Beischrift links neben dem Drachen, die den Schwanz als Antichristen bezeichnet,⁵³¹ ist durch die neue Komposition von dem siebten Drachenkopf am Schwanzende getrennt worden und steht etwas unverständlich an der Seite.

4.3 Der typographische Druck

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde der Letterndruck (typographischer Druck) von Johannes Gutenberg in Mainz erfunden.⁵³² Diese Erfindung wurde in ganz Europa begeistert aufgenommen und als Wegbereiter eines neuen Zeitalters gefeiert. Werner Rolewink schreibt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: „Die in Mainz erfundene Buchdruckerkunst ist die Kunst der Künste, die Wissenschaft der Wissenschaften. Durch ihre rasche Verbreitung

⁵²⁹ Vgl. P. Kristeller, *Apokalypse*, 37.

⁵³⁰ Vgl. Ebd.

⁵³¹ „cauda draconis antichristum significat.“ „Der Schwanz des Drachens bezeichnet den Antichristen“ steht im Blockbuch links neben dem Körper des Drachens und ist damit weit entfernt vom seinem semantischen Zielort, dem Kopf am Schwanzende.

⁵³² Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 7; C. Talbot, *Prints*, 169; G. Schiller, *ICK 5.1*, 312.

ist die Welt mit einem herrlichen, bisher verborgenen Schatz von Wissen und Weisheit bereichert und erleuchtet worden.⁵³³

Durch den Buchdruck erlangte der Holzschnitt eine primäre Rolle in der Buchillustration. Holzschnitte waren schon seit etwa 1400 im Umlauf, in der Form von einfachen Heiligenbildern, die an Messen und kirchlichen Messen von Händlern zum Verkauf angeboten wurden.⁵³⁴ Bald wurde der Vorteil der Holzschnittechnik zur Vervielfältigung erkannt und die ersten Blockbücher erschienen um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Auch die Illustrationen der ersten Bücher im typographischen Druckverfahren (Inkunabeln) waren Holzschnitte. Dabei wurde der Text mit den beweglichen Lettern mit der Illustration im Holzschnitt gemeinsam als eine Einheit gedruckt.⁵³⁵ Die Technik dieses Druckverfahrens blieb von ihrer Erfindung bis zu den Lutherbibeln weitgehend gleich. In den meisten Fällen teilten sich Künstler und Holzschneider die Arbeit, deshalb blieben die meisten Werke aus der Inkunabelzeit anonym.⁵³⁶ Am Anfang war der Drucker des Buches auch sein eigener Verleger, was sich im Laufe der Zeit änderte und sich in zwei verschiedene Arbeitsvorgänge aufspaltete.

Die Drucker und Verleger hatten schnell herausgefunden, daß sich Bücher besser verkaufen lassen, wenn sie illustriert sind. Dabei fällt auf, daß Holzschnitte in den romanischen Ländern wesentlich weniger als Buchschmuck verwendet wurden als in Deutschland und den Niederlanden.⁵³⁷ Viele Künstler im deutschen Sprachraum erkannten die Chance des neuen Mediums und erschufen Vorlagen, die in Holzschnitt umgesetzt wurden. Sie konnten mit den Holzschnitten eine größere Käuferschaft erreichen und ihre Werke vermehrt bekannt machen. Viele große Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts nahmen sich deshalb dieses Mediums an.⁵³⁸ Als Meilenstein in der Entwicklung des Holzschnitts gilt Albrecht Dürers Apokalypse, der die künstlerischen Möglichkeiten der Holzschnittechnik Ende des 15. Jahrhunderts

⁵³³ F. Geldner, *Inkunabeldrucker*, 13.

⁵³⁴ Vgl. C. Talbot, *Prints*, 171.

⁵³⁵ Vgl. Ebd. 170.

⁵³⁶ Es handelt sich nicht um das Werk eines Künstlers, sondern um eine Zusammenarbeit von mehreren Künstlern und Handwerkern, daher erschien es am Anfang unnötig Illustrationen zu signieren.

⁵³⁷ Vgl. F. Geldner, *Inkunabeldrucker*, 20.

⁵³⁸ Vgl. C. Talbot, *Prints*, 170. Die besten Holzschnittkünstler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und im 16. Jahrhundert waren zugleich auch großartige Maler.

zum Durchbruch brachte und die nachfolgenden Generationen von Künstlern eingehend prägte.

Der typographische Buchdruck war wesentlich rentabler als frühere Methoden der Vervielfältigung, löste aber Handschriften und Blockbücher nicht sofort ab. Mitte des 15. Jahrhunderts konnte Papier vermehrt hergestellt werden, es war wesentlich billiger als Pergament und hohe Auflagen konnten somit gedruckt werden.⁵³⁹ Bis 1460 gab es den Buchdruck nur in drei Städten: Mainz, Bamberg und Straßburg. Zwischen 1460 und 1470 breitete sich der Buchdruck nur zögernd aus, allerdings kulminierten die Neugründungen in den nächsten Jahrzehnten.⁵⁴⁰

Um 1500 war der Buchdruck in 255 Städten bzw. Klöstern in Europa beheimatet. Von diesen 255 lagen 62 im deutschen Sprachgebiet, 80 in Italien, 45 in Frankreich und nur wenige in Spanien, England, Schweden, Dänemark und Polen. Eine Häufung von Werkstätten ist in einem Streifen, der sich von den Niederlande über Westdeutschland nach Rom und Neapel zieht, zu erkennen.⁵⁴¹ Die Wiegendrucke oder Inkunabeln wurden zu 43 % in den deutschsprachigen Ländern hergestellt, 36 % in Italien und 17% in Frankreich. Die bedeutendsten Inkunabelstädte im deutschen Sprachraum, in denen über 1000 Inkunabeln erschienen, waren Köln, Nürnberg, Leipzig, Straßburg und Basel.⁵⁴² Trotz dieser hohen Auflagen löste um 1500 Venedig Deutschland und die Niederlande in ihrer führenden Stellung im europäischen Buchdruck ab.⁵⁴³

4.3.1 Die Frühdrucke der Bibel

Im 15. Jahrhundert war die Bibel außerordentlich beliebt, besonders in Deutschland. „Seit der Erfindung Gutenbergs bis zum Ende des Jahrhunderts übertrifft sie nach Zahl der Ausgaben alle anderen Bücher.“⁵⁴⁴ Von den 130 europäischen Wiegendruckten verfügte Deutschland über die Hälfte aller Ausgaben, 57 in lateinischer und 15 in nationaler Sprache.⁵⁴⁵ Vor Luthers Septembertestament von 1522 gab es bereits achtzehn gedruckte deutsche

⁵³⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 312.

⁵⁴⁰ Vgl. F. Geldner, *Inkunabeldrucker*, 15; C. Talbot, *Prints*, 169.

⁵⁴¹ Vgl. F. Geldner, *Inkunabeldrucker*, 15.

⁵⁴² Vgl. Ebd., 16.

⁵⁴³ Vgl. Ebd., 20.

⁵⁴⁴ C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 99.

⁵⁴⁵ Vgl. Ebd.

Bibeln.⁵⁴⁶ Im 15. Jahrhundert gab es fast ausnahmslos nur volkssprachliche Bibeln: Von den achtzehn vorlutherischen Bibeln erschienen 14 in oberdeutschem und 4 in niederdeutschem Dialekt. Sie wurden direkt von der Vulgata übersetzt, der griechische oder hebräische Text wurde nicht konsultiert.⁵⁴⁷

Gutenbergs Drucke blieben noch ohne Illustrationen, erst Anfang der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts erschienen beim Bamberger Drucker Albrecht Pfister zwei profane Bücher und eine Armenbibel mit Illustrationen. Walter Eichenberger vermutet, daß Pfister seine Anregung für die Einführung der Illustrationen von den niederländischen Blockbüchern erhielt.⁵⁴⁸ Die Frühdrucker erkannten schnell, daß sich ihre Bücher besser verkaufen ließen, wenn sie illustriert sind. Somit bürgerte sich auch die Illustration der Bibel rasch ein. Es gibt zwei verschiedene Arten von deutschen illustrierten Frühdrucken: die erste entstand in Augsburg um 1475. In den Ausgaben von Günther Zainer, Jodocus Pflanzmann und Anton Sarg ist die Bibel mit kleinen Holzschnitten verziert, als Initialen oder am Kapitelanfang.

Die Bilder sind keine Illustrationen im eigentlichen Sinne, sondern stehen nur mit dem Beginn des Kapitels in Verbindung, sie sollen den Text gliedern und dekorieren. Außer den Evangelistenbildern am Anfang der Evangelien wurde auf Illustrationen des Neuen Testaments völlig verzichtet. Die zweite Art der illustrierten Bibel vor Luther entstand erst später, um 1478 in Köln. Die sogenannte Kölner Bibel, wie auch ihre Nachfolger, sind reich illustriert und haben die Illustrationen neben dem Text, den sie behandeln, angeordnet. Auf diese Weise wird nicht die gesamte Bibel illustriert, sondern das Alte Testament, manchmal die Offenbarung und die Evangelien mit ihren Autorenbildern.⁵⁴⁹

Die Illustrationen der Frühdrucke sind einfache Holzschnitte, sie dienen der Konturvorgabe für den Koloristen. Die auf Koloration angelegten Holzschnitte wurden aber meistens erst von ihrem Besitzer koloriert und gebunden. Erst allmählich entwickelte sich der Holzschnitt zu einer eigenständigen Technik, die ohne Koloration auskommt. Ende des 15. Jahrhunderts nahmen sich auch

⁵⁴⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 312; W. Eichenberger, *Bibeln*, 7. Im Zeitraum von 1466 bis 1522 gab es 18 deutschsprachige Bibeln.

⁵⁴⁷ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 8.

⁵⁴⁸ Vgl. Ebd., 7.

⁵⁴⁹ Vgl. C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 99.

große Künstler der Buchillustration an. Beeinflußt durch den Kupferstich wurden Schraffuren anstatt Kolorierung als monochrome Farbgebung eingesetzt. Somit konnte die Buchillustration zu einer selbständigen Schwarzweißkunst werden.⁵⁵⁰

Die frühe religiöse Buchillustration diene vor allem der Verkündigung. Oftmals wird auch in den Frühdrucken erwähnt, daß die Bilder dem ungeübten Leser als Stütze dienen sollen. Die Menschen des 15. Jahrhunderts lasen den Inhalt von den Bildern ab, anstatt diese als Bildganzes aufzufassen, deshalb erscheinen die Illustrationen oft wie Aufzählungen oder Collagen. Die Bibelholzschnitte der Frühdrucke erhellen auf erzählerische Weise die Aussage des Textes und regen die Phantasie des Betrachters an.⁵⁵¹ Als Vorlagen der Bibeldrucke dienten die illustrierten Handschriften früherer Zeiten. Die Kunsthandwerker des 15. Jahrhunderts waren darauf bedacht, das Bewährte zu bewahren, anstatt etwas Neues zu erfinden; sie wollten ein Vorbild möglichst gut nachbilden. Es ist äußerst schwierig, eine künstlerische Neuschöpfung zu bestimmen: „Wir suchen ein Original, das heißt die Urkonzeption einer im Inkunabeldruck erschienen Folge, und werden dabei in eine immer tiefere, undurchdringlichere Vergangenheit geführt.“⁵⁵²

4.4 Die Kölner Bibel

Die Kölner Bibel bildet unter den Inkunabeln einen ersten glanzvollen Höhepunkt. Die Holzschnitte dieses Buches haben immer wieder zu Nachahmungen angeregt und bis weit in die Reformationszeit hinein großen Einfluß ausgeübt.⁵⁵³ Der Druckort wird in der Vorrede der Bibel erwähnt: „gedrucket in der loueyecker stat Coelne.“⁵⁵⁴ Zwischen 1478 und 1479 erscheint die Kölner Bibel zuerst im niedersächsischen und kurz danach im

⁵⁵⁰ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 14.

⁵⁵¹ Vgl. Ebd., 8. Walter Eichenberger fordert daher auf „zu jener Bildbetrachtung zurückzukehren, die dem damaligen Verkündigungsauftrag entspricht,“ um die erzählerischen Bibelillustrationen zu verstehen.

⁵⁵² Vgl. C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 99.

⁵⁵³ Vgl. Walter Eichenberger, *Bibeln*, 66. Peter Martin (*Luther*, 18) läßt sich sogar zu folgendem Ausspruch hinreißen: „Die Kölner Bibel hat eine Formel für die Illustration der Offenbarung geschaffen, die für die Bibelillustration solange verbindlich war, bis Dürers monumentale Schöpfung sie verdrängte.“ Allerdings wird später noch gezeigt werden, wie Dürer und auch die Illustrationen der Lutherbibel auf der Kölner Bibel fußen. Dürers Apokalypse hat den Einfluß der Kölner Bibel nicht verdrängt, sondern die ikonographische Tradition weiter vermittelt.

⁵⁵⁴ W. Eichenberger, *Bibeln*, 66.

westniederdeutschen Dialekt.⁵⁵⁵ Ein Teil der Holzschnitte wurde wahrscheinlich vor den Druckarbeiten vollendet, andere, wie zum Beispiel die Illustrationen zur Apokalypse, wurden noch während der Druckarbeiten hergestellt, denn die erste, niedersächsische Auflage enthält nur 113 Holzschnitte, während die zweite, westniederdeutsche Auflage zehn weitere Holzschnitte zur Apokalypse zählt.⁵⁵⁶

Die Schrift der Bibel ist in einer aus der Rotunda entwickelten Druckschrift in jeweils zwei Textspalten pro Seite gedruckt. Außer dem biblischen Text in westniederdeutsch sind an schwierigen Stellen in der Offenbarung Erläuterungen aus dem Apokalypsekommentar des Nikolaus von Lyra (um 1270-1349) beigelegt.⁵⁵⁷

Die 123 Holzschnitte der Kölner Bibel sind auffallend groß: Sie umfassen über ein Drittel der Seite und nehmen fast die volle Breite beider Kolumnen ein. Die 544 Blätter haben die Maße von 27,5 x 39,5 cm, davon nehmen die neun Holzschnitte zur Offenbarung 12 x 19 cm ein.⁵⁵⁸ Die Bedeutung, die den Bildern allein schon durch die Größe zukommt, ist für die damalige Zeit ungewöhnlich; sie machen die Heilige Schrift aus Köln zur Bilderbibel. Der Künstler der Kölner Bibel ist unbekannt.⁵⁵⁹ Auch der Name des Druckers ist nicht ganz geklärt; für lange Zeit wurde Heinrich Quentell als Drucker angenommen, es könnte aber auch Bartholomäus von Unckel sein, oder, daß beide an dem Unternehmen beteiligt waren.⁵⁶⁰ Es wird angenommen, daß ein ganzes Konsortium von Geldgebern den kostspieligen Druck finanziert haben: Arnold Salomonster, der kaiserliche Münzmeister, der Notar Johann Helman und Großverleger Anton Koberger.⁵⁶¹

Die Stadt Köln war streng katholisch und wachte mit genauer Zensur über den Druck von ketzerischen Büchern, darunter auch deutschsprachigen Bibeln, die

⁵⁵⁵ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 119; G. Schiller, *ICK 5.1*, 324.

⁵⁵⁶ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 13.

⁵⁵⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 325.

⁵⁵⁸ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 65; G. Schiller, *ICK 5.1*, 325.

⁵⁵⁹ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 119; G. Schiller, *ICK 5.1*, 325. Es könnte möglich sein, daß ein zweiter Künstler an der Offenbarung gearbeitet hat, während der erste das Alte Testament illustrierte. Wahrscheinlicher ist wohl, daß der Holzschnitzer des Alten Testaments eine andere Vorlage für die Offenbarung benutzte.

⁵⁶⁰ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66; G. Schiller, *ICK 5.1*, 325; Aust. Kat. *Blockbücher*, 119.

⁵⁶¹ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66; Aust. Kat. *Blockbücher*, 119. Es wird daher angenommen, daß Koberger dadurch Anrechte auf die Holzschnitte hatte und für seine Bibel von 1483 wiederverwendet hat.

vom offiziellen Vulgatatext abwichen.⁵⁶² Deshalb wird vermutet, daß die Kölner Bibel durch eine Reformbewegung, wie zum Beispiel von den Kölner Karthäusern der St. Barbara und den Brüdern des Gemeinsamen Lebens⁵⁶³ initiiert wurde.⁵⁶⁴ Eine Bibel in der Volkssprache zu drucken war in Köln demnach ein politisch riskantes Unternehmen, daher verzichteten die Herausgeber auf genaue Herkunftsangaben, machten keine öffentliche Werbung und auch das ausführliche Vorwort versucht kirchliche Stellen und den Leser zu beruhigen. Die Verleger der Kölner Bibel erklären, daß sie nichts Ungewöhnliches gemacht hätten, denn es seien dieselben Bilder „wie sie seit alters her noch heute in vielen Kirchen und Klöstern gemalet stehen.“⁵⁶⁵ Im Vorwort wird auch erwähnt, daß die Bilder zur Freude des Lesers und zum besseren Verstehen hinzugefügt sind.⁵⁶⁶ Allerdings sind die Illustrationen besonders zur Offenbarung so reduziert, daß davon ausgegangen werden kann, daß die Leserschaft der Kölner Bibel den Text lesen konnte.⁵⁶⁷ Die Bilder sind also nur zur Hilfestellung gedacht.

4.4.1 Die Darstellungsweise der Kölner Bibel

Den Illustrationen der Kölner Bibel liegt ein humanistisches Programm zugrunde. Es läßt sich eine Tendenz zur Kritik an der offiziellen Kirche und eine positive Bewertung persönlicher Frömmigkeit erkennen, dies waren auch dieselben Ziele der Erneuerungsbewegung.⁵⁶⁸ In den Holzschnitten drückt sich die Haltung der Brüder vom Gemeinsamen Leben vor allem in den Darstellungen zur Öffnung der Siegel und dem Blasen der Posaunen aus. Gottes Zorn bricht über die Menschheit aus und unter den Ungläubigen sind viele weltliche und geistliche Würdenträger. Das Bild der apokalyptischen Reiter zeigt den Schlund der Hölle, wie sie alle Stände verschlingt, auch Kardinal, Kaiser und Papst.⁵⁶⁹ Es wird hieraus ersichtlich, warum die Kölner Bibel ohne eindeutige Angaben zu ihren Urhebern blieb.

⁵⁶² Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66.

⁵⁶³ Diese Bruderschaft war eine Vereinigung von Priestern, die ihren Lebensunterhalt durch das Abschreiben von Texten verdiente.

⁵⁶⁴ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66; G. Schiller, *ICK 5.1*, 325; Aust. Kat. *Blockbücher*, 128, C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 101.

⁵⁶⁵ C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 100. Die Illustrationen der Kölner Bibel sind nach früheren kirchlichen Vorlagen gestaltet.

⁵⁶⁶ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 15.

⁵⁶⁷ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 128.

⁵⁶⁸ Vgl. C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 101.

⁵⁶⁹ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 83.

Die Bilder der Kölner Bibel sind thematisch vom Text abhängig, das zeitliche Nacheinander und Nebeneinander der biblischen Ereignisse ist in die Bilder aufgenommen.⁵⁷⁰ Mehrere Szenen können dabei ohne Zäsur ineinander übergehen oder durch Wände, Mauern, Tore und Felskanten voneinander getrennt sein. Die Holzschnitte der Kölner Bibel haben einen stark erzählerischen Charakter und sind eher ausführliche Erzählungen als wirklich komponierte Bilder, auf Ausgewogenheit der Komposition wird wenig Wert gelegt.⁵⁷¹ Der Künstler reduzierte die Ereignisse der Offenbarung auf das Wesentliche, allerdings leidet manchmal die Verständlichkeit unter zu kühner Zusammensetzung von Einzelementen.⁵⁷² Auch die Szenenauswahl aus den 22 Kapiteln der Offenbarung erscheint auf den ersten Blick recht willkürlich.⁵⁷³ Zum ersten Kapitel gibt es ein Bild, die nächsten vier Kapitel, die Briefe zu den Gemeinden, die Thronvision und die Anbetung des Lammes, sind dagegen nicht illustriert. Die Öffnung der Siegel des göttlichen Gerichts von Kapitel 6 sind mit zwei Holzschnitten ausführlich dargestellt. Weitere Katastrophen aus Kapitel 7, 8 und 9 sind stichwortartig und unzusammenhängend in zwei Holzschnitten illustriert. Auszüge aus Kapitel 9 und 10 teilen sich ein Bild, während Kapitel 11, 12 und 13 in zwei Illustrationen dargestellt sind. Der letzte Holzschnitt bringt nur noch kurze Auszüge aus Kapitel 14, 18 und 21. Wichtige Themen am Ende der Offenbarung wie der Untergang Babylons, der Reiter auf dem weißen Pferd, und das tausendjährige Reich sind nicht in die Holzschnittserie mit aufgenommen worden. Was zuerst wie willkürlich zusammengestellte Szenen aussieht, wird bei näherer Betrachtung deutlich: Bei seiner Themenwahl legte der Künstler das Schwergewicht auf die hereinbrechenden Katastrophen, Gottes Gericht und den Kampf zwischen Gut und Böse.

In den Holzschnitten sehen wir die Glaubensrealität, die tiefe Frömmigkeit und das alltägliche Leben der Menschen im ausgehenden 15. Jahrhundert. Der Künstler der Kölner Bibel hat wie allgemein üblich die biblischen Ereignisse in seine Gegenwart und Umwelt übertragen. Die Menschen in den Holzschnitten zur Offenbarung tragen spätmittelalterliche Kleidung und Waffen aus

⁵⁷⁰ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 15, 16.

⁵⁷¹ Vgl. Ebd., 18.

⁵⁷² Vgl. Martin, *Luther*, 16.

⁵⁷³ Im Aust. Kat. *Blockbücher*, 123 wird die Szenenauswahl des Künstlers der Kölner Bibel als „willkürlich“ angesehen.

Deutschland.⁵⁷⁴ Die Soldaten tragen Rüstungen und Waffen der ausgehenden Ritterszeit, biblische Regenten sehen wie mittelalterliche Kaiser und Fürsten aus. Im späten Mittelalter und in der Renaissance wurden biblische und profane Geschichten in zeitgenössischer Kleidung und mit Gegenständen aus der gegenwärtigen Epoche dargestellt, Landschaft und Städte waren auch zeitgenössisch. Die Vergangenheit wurde gegenwärtig erlebt, niemand nahm an den nichtauthentischen Darstellungen Anstoß.⁵⁷⁵

Die Personen in der Kölner Bibel sind durchweg als Hauptsache behandelt. Im Gegensatz zur Landschaft und Architektur sind die Menschen relativ groß dargestellt. Die Gesichter zeigen kaum Emotionen, sie sind wenig variiert auf dieselbe Weise dargestellt,⁵⁷⁶ die Gesten der Hände sind dagegen immer sichtbar.

Auffällig ist, daß die Bilder der Kölner Bibel keine direkte Lichtquelle andeuten. Es überwiegt eine gleichmäßige Helligkeit, einzelne Schatten werden mit Schraffuren angedeutet. Die Landschaft im Hintergrund ist mit wenigen Strichen als hügeliges Gelände gekennzeichnet. Gebäude und Landschaften bilden ähnlich wie in den geistlichen Spielen der Zeit Theaterkulissen.⁵⁷⁷ Der Boden ist durch Gräser, der Himmel durch Wolken, Vögel oder Sterne bezeichnet, freie Flächen werden möglichst vermieden. Die Landschaften im Hintergrund entsprechen deutschen Mittelgebirgslandschaften, die angedeutete Architektur von Burgen und Städten ist auch von heimatlichen Vorbildern abgeleitet, so ist in zwei Holzschnitten zum Alten Testament die Silhouette der Stadt Köln sichtbar.⁵⁷⁸

Die Vorrede und an drei anderen Stellen am Textbeginn eines Bibelabschnitts, darunter auch das Titelblatt der Offenbarung, sind mit Randleisten geschmückt. In das Linienwerk aus pflanzlichen Ranken sind nach französischer Art Figuren und Tiere eingefügt. Sie gelten als die schönsten unter den Inkunabeldrucken.⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 18.

⁵⁷⁵ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 18.

⁵⁷⁶ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 25. Die Augen sind immer wieder mit nur vier Strichen, der Mund mit zwei und die Nase mit zwei Strichen von den Augenbrauen zur Nasenspitze angedeutet.

⁵⁷⁷ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 66.

⁵⁷⁸ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 22; W. Eichenberger, *Bibeln*, 13.

⁵⁷⁹ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 17.

4.4.2 Die Herkunft der Bilder

Die Vorlage für die über hundert Bilder des Alten Testaments der Kölner Bibel war wohl eine Historienbibel niederländischer oder niederrheinischer Herkunft, die mit der Handschrift Ms. Germ. Fol. 516 der ehemaligen königlichen Bibliothek zu Berlin verwandt ist.⁵⁸⁰ Für eine Zusammengehörigkeit der beiden Bücher spricht die gemeinsame Herkunft, das ungewöhnlich große Format und die Ähnlichkeit der Illustrationen in Gesamtkonzeption und Einzelementen. Fast alle Holzschnitte sind als Kopien von Germ. 516 anzusehen, denn auch Details wurden wörtlich übernommen. Trotz geringfügiger Unterschiede spricht sich Hildegard Reitz für eine Entstehung der Kölner Bibel im Raum Köln aus: „Es liegt kein Grund vor anzunehmen, daß die dem Dialekt nach kölnische Handschrift – Ms. Germ. Fol. 516 – nicht von einem Kölner Künstler illustriert worden wäre.“⁵⁸¹ Die Handschrift lag wahrscheinlich 1478/79 noch immer in Köln vor und konnte so vom Meister der Kölner Bibel kopiert werden. Der stilistische Unterschied zeigt einen Einfluß aus den Niederlanden, der wahrscheinlich von einer niederländischen Schulung des Kölner Meisters herrührt.⁵⁸²

So deutlich wie sich die Vorlage für das Alte Testament vorstellt, so wenig läßt sich ein Vorbild für die Apokalypse der Kölner Bibel fassen. Leider fehlen in Germ. 516 gerade die Illustrationen zum letzten Buch der Bibel. Es läßt sich ein deutlicher stilistischer Bruch zwischen den Bildern des Alten und Neuen Testaments feststellen, was wahrscheinlich seinen Ursprung in einer unterschiedlichen Vorlage hat.⁵⁸³ Ob dabei eine Schwesterhandschrift von Germ. 516 mit der illustrierten Offenbarung oder eine separate Apokalypsehandschrift als direkte Vorlage für die letzten neun Holzschnitte der Kölner Bibel benutzt wurde, muß offen bleiben. Jedenfalls ist nichts Vergleichbares zu den Illustrationen der Offenbarung in der Kölner Bibel im 15. Jahrhundert zu finden.

Höchstwahrscheinlich wurden die Illustrationen zur Offenbarung der Kölner Bibel wie alle anderen gedruckten Buchillustrationen des 15. Jahrhunderts von

⁵⁸⁰ Vgl. Martin, *Luther*, 16. H. Reitz (*Illustrationen*, 42) und der Aust. Kat. *Blockbücher*, 120 nehmen keine Schwesterhandschrift von germ. 516 als Vorlage an, sondern germ. 516 selbst als direktes Vorbild, von dem der Kölner Meister kopierte.

⁵⁸¹ H. Reitz, *Illustrationen*, 27.

⁵⁸² Vgl. Ebd., 37, 40.

⁵⁸³ Vgl. Ebd., 33.

einer Handschrift und nicht von einem Holzschnittzyklus kopiert.⁵⁸⁴ Es handelt sich nicht um eine Kopie eines Blockbuches, aber eine Verwandtschaft mit den Apokalypseblockbüchern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist immer noch sichtbar. Cornelia Schneider vermutet, daß der Künstler der Kölner Apokalypse entweder nach einem verlorenen Manuskript arbeitete oder frei mehrere Handschriften miteinander kombinierte, wobei er auch die Blockbücher benutzt haben könnte.⁵⁸⁵

Die Blockbücher und die Inkunabeln basieren beide auf dem gleichen mittelalterlichen Überlieferungsstrang, den englisch-französischen Apokalypsehandschriften.⁵⁸⁶ Die englischen Kompositionen kommen im 14. und 15. Jahrhundert über die Niederlande nach Deutschland, einige erhaltene Exemplare sind die oben erwähnten sechs Handschriften.⁵⁸⁷ Im Gegensatz zu den Blockbüchern, die offensichtlich mit der 1. Familie der englischen Apokalypsen verwandt sind, läßt sich für die Kölner Bibel keine eindeutige Herkunft feststellen, sie könnte von beiden Familien abstammen.⁵⁸⁸

Der Holzschneider, wie Wilhelm Neuß in einem Vergleich der Kölner Bibel mit Ms. Fr. 403 bestätigt, hat alle Elemente von einer oder mehreren Apokalypsen des englisch-französischen Typus entnommen.⁵⁸⁹ Die Anzahl der Bilder unterscheidet die Kölner Bibel am meisten von den englisch-französischen Apokalypsen; die meist 90 zählenden Illustrationen der Vorbilder wurden vom Kölner Künstler auf neun reduziert. Die Vorlagen wurden stark gestrafft und auf 22 Vorgänge reduziert. Eine in ähnlicher Weise gestraffte Apokalypse stellt die Handschrift Ms. Neerl. 3 aus der Zeit um 1400 dar.⁵⁹⁰ Die ikonographische Übereinstimmung mit den englischen Apokalypsen ist hier noch offensichtlicher, viele Einzelszenen wurden vom Miniaturisten auf

⁵⁸⁴ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66; Aust. Kat. *Blockbücher*, 119.

⁵⁸⁵ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 120.

⁵⁸⁶ Vgl. Ebd., 119.

⁵⁸⁷ New York, Pierpont Morgan Libr. Ms. 524, um 1255.

Bodl. Auct. D. 4.17 Bodl. Libr. Oxford, 1255-60.

Ms. 19, John Rylands, Manchester, 2. H. 14. Jhd., Niederländisch.

Add. 38121 British Libr. London, um 1400, Holland.

Ms. 49 Welcome Institute of the History of Medicine, London, 1420-50?, Deutschland, vielleicht mittelrheinisch.

Add. 19896 British Libr. London, um 1440 o. später, Deutschland.

⁵⁸⁸ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 120. Entgegen W. Neuß (*Wurzeln*, 192), der die Apokalypse der Kölner Bibel als eine neue Komposition aus den einzelnen Elementen der 2. Familie der englischen Handschriften sieht.

⁵⁸⁹ Vgl. W. Neuß, *Wurzeln*, 195, 196.

⁵⁹⁰ Paris, Bibl. Nat., Ms. Neerl. 3.

eine Bildseite zusammengezogen und als Erzählinself in die Landschaft des Hintergrundes integriert.⁵⁹¹ So wurde zum Beispiel das 12. Kapitel der Offenbarung auf vier Szenen in einem Bild verkürzt.⁵⁹² Obwohl die Art und Weise der Reduzierung ähnlich der des Kölner Meisters ist, sind die ikonographischen Unterschiede zu groß, um mehr als eine Verwandtschaft zwischen der Kölner Bibel und Ms. Neerl. 3 zuzulassen.

Seit Paul Kristeller sieht die Forschung des 20. Jahrhunderts einen niederländischen Einfluß auf den Holzschnneider der Kölner Bibel, welcher ähnliche Gewohnheiten wie die niederländischen Blockbuchausgaben der *Biblia Pauperum* und des *Speculum Humanae Salvationis* aufweist.⁵⁹³ Auch die Gestaltung der eigentümlichen Bildleisten ähneln den französischen und niederländischen Randmalereien vorangehender Jahrhunderte.⁵⁹⁴ Des weiteren hatten im 15. Jahrhundert Köln und die Niederlande enge Beziehungen in der Kunst.⁵⁹⁵ Wilhelm Neuß vermutet, daß der Künstler der Kölner Bibel nicht der eigentliche Urheber der reduzierten Apokalypseholzschnitte ist, sondern ihm ein niederländischer Miniaturist darin vorangegangen ist.⁵⁹⁶ Allerdings könnte genauso gut ein in den Niederlanden oder Frankreich geschulter Formenschnneider die Holzschnitte in Köln hergestellt haben.⁵⁹⁷ Ob die Vorlage der Kölner Apokalypse diese verkürzte Form schon hatte oder nicht, muß letztlich offen bleiben.⁵⁹⁸

4.4.3 Die Darstellung der apokalyptischen Frau

Der erste Holzschnitt zur Apokalypse der Kölner Bibel ist dreigeteilt und beginnt mit dem Martyrium des Johannes, seinen Aufenthalt auf der Insel Patmos und die 7-Leuchter-Vision. Als nächstes folgen die apokalyptischen

⁵⁹¹ Ähnlich der niederländischen Malerei Memlings, der in bei der Herstellung des Brügger Altars durch die neapolitanische Tradition der Erzählinself (G. Schiller, *ICK 5.1*, 306) beeinflusst wurde.

⁵⁹² Abb.22.

⁵⁹³ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 14.

⁵⁹⁴ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66.

⁵⁹⁵ Vgl. H. Reitz, *Illustrationen*, 43.

⁵⁹⁶ Wilhelm Neuß (*Wurzeln*, 196) stellt folgende Theorie auf: „Vermutlich ist der Künstler nicht einmal der Urheber der Kombination, sondern ein niederländischer Miniaturist wird ihm, wenigstens teilweise, darin vorangegangen sein.“ Er sieht in der Unordnung vom 3., 4. und 5. Holzschnitt die Bestätigung, daß der Kölner Künstler die Kompositionen kopierte, aber Cornelia Schneider (*Aust. Kat. Blockbücher*, 129) schlägt vor, daß die Vorlage falsch gebunden worden sei und somit die nicht chronologische Anordnung entstand.

⁵⁹⁷ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 66.

⁵⁹⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 325; *Aust. Kat. Blockbücher*, 129. Es steht jedenfalls fest, daß die Kölner Bibel in der englisch-französischen Tradition steht, wobei nicht geklärt werden kann, ob schon eine handschriftliche oder eine graphische Vorlage die Szenen komprimierte.

Reiter im zweiten Holzschnitt. Die dritte, vierte und fünfte Illustration überlappen die Ereignisse der Kapitel 7 bis 9 der Offenbarung, in denen vor allem die Katastrophen des göttlichen Gerichts geschildert werden. Der sechste Holzschnitt zeigt, wie ein Drittel der Menschheit vernichtet wird, und den Engel mit den Säulenbeinen aus Kapitel 9. Diesem Bild folgt die Darstellung der zwei Zeugen und die Bedrohung der apokalyptischen Frau. Der achte Holzschnitt zeigt den Kampf des Michael und die Anbetung des Tieres, während das letzte Bild nur stichwortartig einzelne Ereignisse aus den letzten Kapiteln der Offenbarung zusammenfaßt.

Im Gegensatz zu den anderen Bildern hat der 7. Holzschnitt einen eher unübersichtlichen Bildaufbau, es handelt sich um eine Aneinanderreihung von den Ereignissen aus Kapitel 11 und 12. Der Holzschnitt beginnt mit der Messung des Tempels, daneben streiten sich die zwei Zeugen mit dem Tier des Abgrundes, daß sie später töten läßt (rechts unten). Darüber, in der Mitte am oberen Bildrand, erscheinen die zwei Zeugen im Himmel und schauen auf die Zerstörung Sodoms. Auf der rechten Bildseite wird die apokalyptische Frau von dem Drachen bedroht, der ein Drittel der Sterne vom Himmel reißt. Auf der Wolke darüber schwebt der gerettete Sohn zwischen zwei Gestalten. Der Kampf des Michael und seiner Engel gegen den Drachen ist getrennt vom Beginn des 12. Kapitels auf dem nächsten Holzschnitt dargestellt.

Die Szene mit der apokalyptischen Frau ist durch eine senkrechte Felskante in der Landschaft von den restlichen Ereignissen des 11. Kapitels getrennt, nur der Drache sitzt auf dem ins Nichts abfallenden Felsen. Die Sonnenbraut ist von flammenden Strahlen umgeben und hebt ihre Hände, den Blick kaum bemerkbar zur Seite, auf den Drachen gerichtet. Sie trägt anstatt des Sternenkranzes eine dreizackige Krone und ein Schleier umrahmt ihr Gesicht. Hinter ihren Schultern schauen die Flügel zu ihrer Flucht in die Wüste aus Vers 14 hervor.

Der Drache blickt mit seinen sieben Köpfen gierig auf die Frau, mit seinen langen Krallenfüßen hält er sich an der Felskante fest. Sein Schwanz ist S-förmig nach oben in den Himmel gebogen, wo ihn sechs zackige Sterne umgeben. Ein Wolkenband trennt die apokalyptische Frau von drei jungen Männern im Himmel. In der Mitte schwebt Christus als Jüngling, die anderen zwei sind nicht deutlich durch Attribute gekennzeichnet.

Das Motiv der apokalyptischen Frau ist hier aus der Vorlage herausgelöst und isoliert nebeneinandergestellt worden.⁵⁹⁹ Typisch für die Kölner Apokalypse ist eine Reduktion und Konzentration auf das Wesentliche. Der Holzschneider nahm nur das Wichtigste aus den Szenen der Vorlage heraus: Die Himmelsfrau, der drohende Drache, das Drittel der Sterne, die Himmelfahrt des Sohnes und der Sieg des Michael über den Drachen. Die meisten englisch-französischen Apokalypsen haben drei Bilder zum 12. Kapitel: Die Bedrohung der Frau, der Michaelskampf und die Frau in der Wüste. Der Kölner Künstler hat jedes für ihn entbehrliche Detail der Vorlagen weggelassen: der Tempel Gottes mit der Lade, der Knabe, welcher den Engeln übergeben wird, die himmlischen Heerscharen des Michael, der Wasserstrom des Drachens und die Frau an ihrem Zufluchtsort. Auffallend bei der Darstellung der apokalyptischen Frau ist das Vorgehen auf Vers 14 durch die Zugabe der Flügel, was eine Zusammenziehung der überirdischen Gestalt aus Vers 1 und 2 mit der irdischen, verfolgten Frau bewirkt. Die Aneinanderreihung von Einzelelementen aus den englischen Apokalypsen wird an dieser Gestalt besonders deutlich.

Im Gegensatz zu den meisten englischen Apokalypsen des 13. Jahrhunderts steht die Frau aufrecht auf der Mondsichel anstatt halb aufgerichtet auf dem Wochenbett zu liegen, wie zum Beispiel in Morgan 524.⁶⁰⁰ Auch die Sonnenstrahlen der apokalyptischen Frau gleichen der einer Strahlenkranzmadonna und deuten die Frau als Jungfrau Maria. Die Krone auf ihrem Haupt bezeichnet sie als Himmelskönigin.⁶⁰¹ Beeinflusst nicht durch die der Kölner Bibel beigelegten Postillen des Nikolaus von Lyra, welche die apokalyptische Frau geschichtstheologisch als Kirche interpretieren,⁶⁰² sondern durch die Schriften des Bernhard von Clairvaux, der *Legenda aurea* und dem Heilsspiegel, ist die Frau als Maria dargestellt. Besonders die weit verbreiteten

⁵⁹⁹ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 129.

⁶⁰⁰ Vergleiche mit Abb. 13. New York, Pierpont Morgan Libr. Ms. 524, fol. 8 v.

⁶⁰¹ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.2, 106.

⁶⁰² Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 53; P. Prigent, *Apocalypse*, 45, 47. Auszüge aus der Postille des Nikolaus von Lyra, ein Bibelkommentar in 5 Bänden, wurde der Kölner Bibel an schwierigen Stellen zugefügt. Nikolaus war Franziskaner und bis 1340 Lehrer der Theologie in Paris. Sein Kommentar war besonders durch das Aufkommen des Buchdrucks weit verbreitet. Stark beeinflusst vom Kommentar des Alexander von Bremen (Kommentar um 1250), interpretiert er die apokalyptische Frau zunächst traditionsgemäß als Kirche, die Braut Christi, die von seinem Strahl bekleidet ist. Mit den restlichen Versen des 12. Kapitels schlägt seine Exegese eine neue Richtung ein: Das Volk der Kirche gebiert den Kaiser Heraklius, der

Speculum Humanae Salvationis festigten im 14. Jahrhundert den Bildtypus der apokalyptischen Frau als geflügelte Himmelskönigin.⁶⁰³ Die von Bernhard von Clairvaux hervorgebrachte Analogie der Ereignisse in Kapitel 12 der Offenbarung zu Marias Himmelfahrt in seiner Oktavpredigt zu Beginn des 13. Jahrhunderts, wurde in die typologischen Bilder des Heilsspiegels aufgenommen. Ein Beispiel aus einem Heilsspiegel des 14. Jahrhunderts zeigt die Frau auf der Mondsichel stehend, von einem Strahlenoval umgeben, die Sternenkrone auf ihrem Haupt und die Flügel zu beiden Seiten.⁶⁰⁴ Der erklärende Text bezeichnet die Sonnenbraut als die verherrlichte Gottesmutter, die Flügel als Hinweis auf die Himmelfahrt der Seele und des Leibes.⁶⁰⁵ Als Vorlage einer stehenden apokalyptischen Frau, isoliert vom Rest des 12. Kapitels, können auch die späteren Handschriften der 2. Familie vom Ende des 13. und den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gedient haben. In den Apokalypsen von Univ. College 100, New College MS 65, Lambeth Ms. 75 und Cambridge Ms. 394⁶⁰⁶ erscheint die apokalyptische Frau isoliert auf der linken Seite und wird von mehreren Figuren in einer turmartigen Befestigung auf der rechten Seite betrachtet. Auffallend ist besonders die Ähnlichkeit der apokalyptischen Frau in der Kölner Bibel mit der Frau in der Wüste von Lambeth Ms. 75.⁶⁰⁷ Die einzelnen Elemente, die Gestik, die Kleidung und sogar der Gürtel sind die gleichen wie in der Kölner Bibel. Die himmlischen Auszeichnungen, Sonne, Mond und (Sternen-)Krone sind dem Vorbild nachträglich hinzugefügt worden.

Der Drache ähnelt allgemein den Darstellungen in den englischen Apokalypsen, allerdings fehlen ihm die Fledermausflügel und der gekringelte Schwanz. Cornelia Schneider sieht in diesem Motiv eine Verwandtschaft zur

feindliche Drache ist Cosdroes, König der Perser, welcher Heraklius verfolgt. Die Kirche flieht nach Griechenland, wo sie von dortigen Christen genährt wird.

⁶⁰³ Vgl. L. Burger, *Himmelskönigin*, 107; E. Vetter, *Mulier*, 38.

⁶⁰⁴ Siehe Abbildung in E. Vetter, *Mulier*, 41. Nähere Angaben fehlen.

⁶⁰⁵ Vgl. E. Vetter, *Mulier*, 38. Die apokalyptische Frau hat folgende Beischrift: „quia Maria, circumdata divinitate, in coelum ascendebat.“

⁶⁰⁶ Lambeth Ms. 75, fol. 24r, ca. 1270-90, Oxford Bodl. MS. Univ College 100, fol. 43v, um 1300, New College MS 65, fol. 40r, ca. 1280-1300, Cambridge, Corpus Christi coll. MS 394, fol. 354, early 14 Jhd., London, Brit. Lib. MS Royal 15.D.II, fol. 152 r, ca. 1310.

G. Bing hat als erste einen Bezug zwischen der Kölner Bibel, der Wellcome Apokalypse und Lambeth 75 in einer Fußnote (*Block-books*, 150) angedeutet, aber keine Einzelheiten erwähnt.

⁶⁰⁷ Abb. 24.

Weimarer Bibel,⁶⁰⁸ was bei näherer Betrachtung von Handschriften englischen Ursprungs aus dem 14. und 15. Jahrhundert allerdings fragwürdig erscheint. Ergebnisreicher ist dagegen eine Analyse der beiden Darstellungen des Drachens in der Kölner Bibel. Der erste Drache hat die typische textnahe Gestalt mit den sieben Köpfen und den zehn Hörnern auf denen sieben Kronen sitzen. Der Drache auf dem nächsten Holzschnitt, welcher vom Erzengel Michael bekämpft wird, sieht dagegen ganz anders aus. Entgegen dem Text wird der Drache wie in der Wellcome Apokalypse als Luzifer mit zwei Hörnern und Tierhufen dargestellt. Michael steht auf dem besiegten Satan und rammt ihm seinen Speer ins offene Maul, ein kleiner weiblicher Teufel versucht der Szene zu entkommen. Der Holzschneider der Kölner Bibel hat durch das veränderte Aussehen des Drachens das Thema des Michaelskampfes eindeutig auf den vorgeschichtlichen Sturz des Luzifer umgestaltet. Seine Interpretation des Textes als Engelsturz ist hier deutlich erkennbar. Unklar bleibt nur, warum eine weibliche Teufelsgestalt mit übergroßen Brüsten hinzugefügt wurde. Möglicherweise ist hier ein Einfluß der Kölner Reformbewegung der Brüder des Gemeinsamen Lebens zu sehen, die als Priester den Zölibat hielten und den sexuellen Drang nach einer Frau als Versuchung Satans ansahen.⁶⁰⁹

Über der apokalyptischen Frau schweben, getrennt durch ein Wolkenband, das den himmlischen Bereich andeutet, drei Gestalten. Es handelt sich um den geretteten Sohn der Frau, welcher durch den Kreuznimbus als Christus gekennzeichnet ist. Er erscheint wesentlich jünger als in anderen Darstellungen der Kölner Bibel, wie zum Beispiel im ersten und letzten Holzschnitt zur Offenbarung. Dort ist er als bärtiger Mann mittleren Alters dargestellt, während er hier als bartloser Jüngling erscheint, was wohl die Verbindung zum neugeborenen Sohn herstellen soll. Die zwei Gestalten zur rechten und zur linken von Christus sind auch relativ junge Männer. Sie schauen einander an und haben ihre Hände mit Christus zum Gebet erhoben. Eine Parallele dazu kann in den Schriften des Ambrosius Autpertus und Haimo von Auxerre

⁶⁰⁸ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 127. Die Autorin sieht eine Verwandtschaft im S-förmigen Aufbau, den überdimensionalen Vogelklauen und dem geschwungenen Schwanz des Drachens.

⁶⁰⁹ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 134. Hier wird der Vorschlag gemacht, daß die nackte Teufelin die Seele Satans darstellt, die er kurz vor seinem Tode aushaucht. Allerdings wird der satanische Drache dem Text gemäß nicht von Michael getötet, sondern (nur) aus dem Himmel verstoßen.

gesehen werden, die eine Erhöhung der Seele des Mystikers im meditativen Gebet zu Gott sehen. Ähnlich wie Vers 5 als leibliche Himmelfahrt des Herrn verstanden wird, so ereignet sich durch die Meditation eine „mystische Himmelfahrt“.⁶¹⁰

4.4.4 Die Nachfolger der Kölner Bibel

Die Bilder der Kölner Bibel waren für die nachfolgende Bibelillustration des ausgehenden 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts prägend. Ihre Bildqualität, die hohe Erzählkraft und dekorative Wirkung erreichten, daß die Holzschnitte der Kölner Bibel mehrmals in verschiedenen Ausgaben gedruckt und von anderen Holzschneidern kopiert wurden.

Die Originalholzstöcke der Kölner Bibel wurden von Anton Koberger übernommen und 1483 mit einer oberdeutschen Übersetzung der Vulgata gedruckt.⁶¹¹ Der Dominikaner Johann Rellach gilt als möglicher Urheber dieser Übersetzung, die trotz der hohen Auflagen der Koberger Bibel keine große Wirkung hatte, da sie sich bis zur Unverständlichkeit an den lateinischen Text hielt.⁶¹² Die Koberger Bibel ist die erste in nicht-dialektgebundener deutscher Sprache, deren Altes Testament, neben den Evangelistenbildern und der Apokalypse, fortlaufend illustriert ist. Kobergers Bibel, wegen ihrer gefälligen Druckschrift, dem schönen Kolorit und den vielen Bildern, gilt als typische Bibel der Inkunabelzeit.⁶¹³

Anton Koberger ließ seine Bibel am 17. Februar 1483 in Nürnberg drucken. Sie umfaßt 586 Blätter in den Maßen von 27 x 39 cm und enthält 109 Holzschnitte, 14 weniger als die Kölner Bibel.⁶¹⁴ Unter anderem ließ Koberger den vierten Holzschnitt zur Offenbarung wegfällen, vielleicht um die düstere Stimmung der Katastrophen des göttlichen Gerichts etwas abzuschwächen. Es wird angenommen, daß Koberger direkt oder indirekt an der Finanzierung der Kölner Bibel beteiligt war, so daß er später die Holzstöcke übernehmen konnte. Anton Koberger war weithin bekannt als ein tüchtiger Verleger, Drucker und Buchhändler. Sein Betrieb in Nürnberg hatte 24 Handpressen und fast 100 Gesellen, trotzdem ließ er zusätzlich noch in anderen Städten, wie zum

⁶¹⁰ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 25, 27. „mais les fidèles connaissent une ascension mystique,..“

⁶¹¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 328.

⁶¹² Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 66.

⁶¹³ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 92. Die Koberger Bibel war reich koloriert in vielen verschiedenen Farben: in Purpur, Seegrün, Ockergelb, Blau, Zinnoberrot, Hellgelb, Braun, Violett und unterschiedlichen Grüntönen.

Beispiel in Basel und Lyon, drucken.⁶¹⁵ Es handelt sich hierbei um „ein nahezu kapitalistisches Unternehmen.“⁶¹⁶ Koberger hatte ein stattliches Betriebskapital und konnte somit weit größere Auflagen als die Verleger der Kölner Bibel drucken. Da heute noch 150 Exemplare der Koberger Bibel erhalten sind, schätzt Ferdinand Geldner, daß die Originalauflage von 1483 etwa 1000 bis 1500 betrug.⁶¹⁷

Die Koberger Bibel konnte durch ihre hohe Auflage eine wesentlich größere Leserschaft erreichen, förderte so die Beliebtheit der Kölner Drucke und verbreitete sie über ganz Europa. Die Holzschnitte waren so beliebt, daß sie sogar während der Reformationszeit 1522 noch einmal vermutlich von Lorenz Stuchs für eine niederdeutsche Ausgabe der Bibel gedruckt wurden.⁶¹⁸

Desgleichen gab es auch viele Nachahmungen der Kölner Drucke. Die Straßburger Bibel von 1485 ist mit 109 Holzschnitten von Johann Grüniger ausgestattet worden, die alle auf die Kölner Bibel zurückgehen.⁶¹⁹ Grüniger hat die Holzschnitte spiegelbildlich nach einer Zeichnung kopiert, so daß die Reihenfolge von rechts nach links, entgegen der Leserichtung, verläuft. Die Straßburger Bibel ist die erste auf der Koberger beruhenden Bibel, allerdings benutzte Grüniger noch weitere Vorbilder für seine Holzschnitte.⁶²⁰ Auch durch das gedrungene rechteckige Format war er gezwungen, die Kompositionen zu verändern. Eine ganze Liste von weiteren Bibeln, welche direkt oder indirekt auf die Bilder der Kölner Bibel zurückgehen, folgt in den nächsten Jahrzehnten: die Tschechische Bibel von Kuttendorf, 1487; die Bibel von Hans Schönsperger, Augsburg, 1487 und 1490; die Malermi-Bibel aus Venedig, 1490; die Bibel von Tridino, Venedig, 1493, und die Bibeln von Johann und Silvan Otmar, Augsburg, 1507 und 1518.⁶²¹

Nicht nur Bibelillustratoren, sondern auch große Künstler wurden von den Kölner Holzschnitten durch die Mittlerstellung der Koberger Bibel

⁶¹⁴ Vgl. Ebd., 91.

⁶¹⁵ Vgl. Ebd., 92.

⁶¹⁶ *Aust. Kat. Blockbücher*, 33.

⁶¹⁷ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 92.

⁶¹⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 329; Martin, *Luther*, 16.

⁶¹⁹ Vgl. *Aust. Kat. Blockbücher*, 33; G. Schiller, *ICK 5.1*, 329. Die Straßburger Bibel war die zehnte von achtzehn illustrierten Bibeln aus der Vorreformationszeit.

⁶²⁰ Vgl. W. Eichenberger, *Bibeln*, 98.

⁶²¹ Vgl. *Aust. Kat. Blockbücher*, 130; W. Eichenberger, *Bibeln*, 9; Martin, *Luther*, 16; W. Neuß, *Apokalypse*, Sp. 770.

beeinflusst,⁶²² darunter auch Albrecht Dürer. Durch Dürers freie Verarbeitung der Kölner Konzeptionen gelangten die Kölner Bilder von dort in die Bibelillustrationen der Reformationszeit und bestimmten die Illustration der Apokalypse bis ins 19. Jahrhundert hinein.

4.5 Entwicklungen im ausgehenden 15. Jahrhundert

Das späte 15. Jahrhundert war geprägt von dem Bewußtsein am Ende der Zeiten zu leben, hervorgebracht durch lokale Bauernaufstände, eine erneute Türkengefahr, Plagen wie Pest und Syphilis und eine steigende Unzufriedenheit mit der Kirche. Durch Mißernten und Kriege herrschten besonders unter den niederen Ständen und Bauern Hungersnot und die dadurch verursachten Krankheiten.⁶²³ Hinzu kam das Aufeinanderprallen sozialer Gegensätze. Die Macht des Kaisers schwand, während der Einflußbereich der Stadtstaaten und Landesfürsten stieg. Die wirtschaftliche Expansion der Städte brachte dem Bürgertum Reichtum und Selbständigkeit von den feudalen Mächten. Die Bauern waren dagegen unterdrückt und verachtet. Politische und soziale Unruhen wurden vor allem in den Städten ausgetragen. Eine tiefe Kluft zwischen Arm und Reich bildete die Quelle für Unruhen.⁶²⁴

Diese politischen und sozialen Enttäuschungen machten die Menschen der Zeit offen für Wunder und symbolische Zeichen. Ein regelrechtes Wallfahrtsfieber beherrschte die Menschen und apokalyptische Visionen von Wanderpredigern zogen viele einfache Leute in ihren Bann. Das gemeine Volk war fromm, Unchristlichkeit fand man eher im hohen Klerus. Eine immer stärker werdende Verweltlichung der Kirche und der Verkauf von christlichen Ämtern fand unter den Päpsten Sixtus IV. (1471-1484), Innozenz VIII. (1484-92) und Alexander VI (1492-1503) statt.⁶²⁵

Im Rahmen dieser Entwicklungen hatte sich auch die Frömmigkeit zum Ende des 15. Jahrhunderts bereits gewandelt. Ausgelöst durch die im Holzschnitt gedruckten Bilder von Heiligen und Christus, konnten jetzt auch einfache Leute ihrem Wunsch nach Privatandacht zu Hause nachgehen. Im Gegensatz zur Tafel- und Buchmalerei gelangten Holzschnitte in alle Schichten. Sie konnten beliebig vervielfältigt werden und wurden auf Vorrat an Messen

⁶²² Die meisten Nachahmungen der Kölner Bibel wurden vermutlich nicht direkt von den Kölner Drucken, sondern von der weit verbreiteten Koberger Bibel hergestellt.

⁶²³ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 3; W. Waetzold, *Dürer*, 49.

⁶²⁴ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 10,50.

verkauft. Holzschnitte waren relativ billig und erreichten somit auch untere Volksschichten. „Nur wenn ihre Darstellung und ihre Themen wirklich der Situation des Volkes entsprechen, konnten sie Erfolg haben;“⁶²⁶ es wurden deshalb überwiegend christliche Themen zum Verkauf angeboten. Individuelle Frömmigkeit war nun für Gläubige aller Schichten möglich geworden, man brauchte nicht mehr in die Kirche zu gehen, um Andachtsbilder zu betrachten. Die von der Mystik gelehrte Meditation war beim Volk beliebt und konnte zu Hause vollzogen werden.⁶²⁷ Dieser neue Zugang zu Andachtsbüchern und – bildern schränkte den Funktionsbereich der Priester und damit auch der Kirche als solche ein.

4.6 Albrecht Dürer

In diese Zeit der sozialen und religiösen Unruhen wurde Albrecht Dürer (1471-1528) in Nürnberg geboren. Sein Vater, Albrecht Dürer der Ältere, Goldschmied und anerkannter Bürger der Stadt Nürnberg, konnte den einflußreichen Verleger Anton Koberger als Paten für sein drittes Kind gewinnen.⁶²⁸ Allerdings herrschte eine hohe Sterblichkeit im Hause Dürer, fünfzehn Kinder starben, nur drei Söhne erreichten das Erwachsenenalter. Konfrontiert mit diesen vielen Todesfällen in der eigenen Familie sowie einer hohen Sterbensrate durch Seuchen und Kriege außerhalb, war sich Albrecht Dürer dem Gericht Gottes bewußt. Trotz dieser negativen Erlebnisse, genoß er eine sorgfältige, liebevolle Erziehung und die Liebe zu Gott wurde ihm schon früh eingeprägt. Auch Dürers spätere Schriften zeigen seine Heilsgewißheit und gläubiges Vertrauen in Gott.⁶²⁹

Albrecht Dürer besuchte für einige Zeit die Schule und lernte lesen und schreiben. Danach trat er, wie allgemein üblich, bei seinem Vater in die Goldschmiedlehre ein. Dürer zeigte aber weit größeres Interesse am Malen, so daß der Vater ihn 1486 zu Michael Wohlgemuth in die Lehre schickte.⁶³⁰ Hier lernte er nicht nur Kenntnisse der Malerei, sondern wurde auch mit dem

⁶²⁵ Vgl. H. Dornik-Eger, *Dürer*, 5.

⁶²⁶ G. Wiederanders, *Dürer*, 14.

⁶²⁷ Vgl. Ebd., 21.

⁶²⁸ G. Wiederanders, *Dürer*, 9: „Item nach Christi geburth 1471 jar, in der sechsten stundt an St. Prudentientag an einem Erichitag in der Creuczwochen, gebar mir mein hausfraw Barbara mein andern sohn, zu dem war gevater Anthonj Koberger, und nant jme Albrecht nach mir.“

⁶²⁹ Vgl. Ebd., 20.

⁶³⁰ Vgl. Ebd., 11.

Holzschnitt vertraut.⁶³¹ Später ging Albrecht Dürer auf Wanderschaft nach Kolmar ins Elsaß und nach Basel, um seine künstlerischen Fähigkeiten zu erweitern. In dieser Zeit wurde er auch mit der Mystik und Apokalyptik vertraut, die besonders im Elsaß und im ganzen oberrheinischen Gebiet seit dem 14. Jahrhundert blühte.⁶³²

Nach vier Jahren Wanderschaft kehrte Albrecht Dürer nach Nürnberg zurück und heiratete 1494 eine angesehene Bürgerfrau aus Nürnberg, deren Mitgift das Startkapital für seine eigene Werkstatt war.⁶³³ Kurz darauf zog Albrecht Dürer für ein Jahr nach Venedig. Jeder deutsche Künstler versuchte zu dieser Zeit, wenigstens einmal nach Italien für Studienzwecke zu reisen. Venedig bot sich für Dürer an, da Nürnberg und Venedig enge Handelsbeziehungen hatten und dort viele Nürnberger ansässig waren.

Im späten Frühjahr 1495 kehrte Albrecht Dürer von seiner ersten Italienreise zurück und ließ sich fest in Nürnberg nieder.⁶³⁴ Von Italien hatte er seine Kenntnisse der menschlichen Proportionen und seine Vorliebe für Mantegna mitgebracht. Der Nürnberger Künstler begegnete aber nicht nur der Antike, sondern auch dem italienischen Humanismus und der dortigen Theologie. In Venedig, im Gegensatz zu anderen Städten, wurden die Schriften des Joachim von Fiore und Savonarolas gedruckt und verbreitet. Deren Ruf, zur Einfachheit der ursprünglichen Kirche zurückzukehren, hörte Dürer schon in ähnlicher Weise im Elsaß.⁶³⁵

Albrecht Dürer begann nach seiner Italienreise eine ausgedehnte künstlerische Tätigkeit in Nürnberg. Neben der Malerei konzentrierte er sich immer mehr auf die Grafik; viele Holzschnitte und Kupferstiche religiösen und profanen Inhalts entstanden in dieser Zeit. Unter den ersten großen Holzschnittserien entstand unter anderem auch die Apokalypse.

4.6.1 Dürers Apokalypse

Zwei Ausgaben der Apokalypse erschienen fast gleichzeitig 1498 in Deutsch und Latein unter den Titeln „Die heimliche Offenbarung des Ioh(a)nnis“ und

⁶³¹ Vgl. Aust. Kat. *Vorbild Dürer*, 15. In der Werkstatt von Michael Wohlgemuth wurden nicht nur Holzschnitte regelmäßig hergestellt, sondern man versuchte auch die Möglichkeiten des Holzschnitts zu verbessern.

⁶³² Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 11,12.

⁶³³ Vgl. Ebd., 12.

⁶³⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 329.

⁶³⁵ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 13.

„Apocalypsis cum figuris.“⁶³⁶ Die deutsche Übersetzung stammt von Anton Kobergers Bibel von 1483, der lateinische Text ist der Vulgata entnommen.⁶³⁷ Mehrere Jahre später, 1511, legte Albrecht Dürer die lateinische Ausgabe neu auf und schuf dazu ein Titelbild.⁶³⁸ Johannes erscheint Maria auf der Mondsichel vom Strahlenkranz umgeben, mit dem Kind auf dem Arm. Die Jungfrau ist als Himmelskönigin bezeichnet, ein von Offenbarung 12 abgeleitetes Motiv, daß im 15. Jahrhundert oft dargestellt wurde.⁶³⁹ Dieses Titelblatt unterscheidet sich sehr stark von der Dynamik der Folge von 1498 und hat viel von seiner ursprünglichen Ausdruckskraft verloren. Nicht nur das Titelblatt, sondern auch die Qualität der Drucke ist geringer als die Urausgaben, da die Holzstöcke verschlissen waren und Risse hatten.⁶⁴⁰ Von der Urausgabe sind nur noch drei Exemplare erhalten: Zwei deutsche, in der British Library in London und in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe, das lateinische Exemplar wird in der Houghton Library in der Harvard University verwahrt. Alle drei sind beschnitten, so daß die Originalgröße der Urausgaben nicht mehr bestimmbar ist. Allerdings ist von der Ausgabe von 1511 noch ein unbeschnittenes Exemplar in der St.Lorenz Kirche in Nürnberg erhalten, dadurch kann die Blattgröße ermittelt werden. Die Maße dieser späteren Ausgabe betragen 47,7 x 32,8 cm für die Blattgröße, für die Ausmaße der Bilder 39 x 28,5 cm.⁶⁴¹

Die Vorarbeiten zur Apokalypse begann Dürer bald nach seiner Rückkehr von Italien (1495) und arbeitete vermutlich für die nächsten zwei Jahre an den Entwürfen der 15 Bilder.⁶⁴² Er schuf diesen Holzschnittzyklus ohne fremden Auftrag auf eigenes Risiko.⁶⁴³ Es ist auch die erste graphische Folge, die auf jedem Bild sein Monogramm trägt.⁶⁴⁴ Die Vorlagen für die Holzschnitte stammen in jedem Fall von ihm, wieweit allerdings Dürers Mitwirkung an den Holzschnitten geht, ist unklar. Ob er auch die Zeichnungen auf die Holzstöcke übertrug oder einem Holzschneider diese subtile Arbeit überließ ist nicht

⁶³⁶ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 131; G. Schiller, *ICK 5.1*, 329; Aust. Kat. *Nürnberg*, 321; Aust. Kat. *Deutsche Kunst*, 155. Es ist nicht möglich den genauen Wortlaut des deutschen Titels zu bestimmen, da jeder Autor/in eine etwas abgeänderte Version des Titels gibt.

⁶³⁷ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 4.

⁶³⁸ Abb. 26.

⁶³⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 329.

⁶⁴⁰ Vgl. W. Körte, *Apokalypse*, 5; Aust. Kat. *Deutsche Kunst*, 156.

⁶⁴¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 329.

⁶⁴² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 329; T. Doering, *Apokalypse*, 8.

⁶⁴³ Vgl. W. Körte, *Apokalypse*, 3; T. Doering, *Apokalypse*, 4; G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

bekannt.⁶⁴⁵ Wahrscheinlich hat er sich an die im späten 15. Jahrhundert herausgebildete Arbeitsteilung zwischen Entwurfzeichner und Holzschneider gehalten haben.⁶⁴⁶ Auch der Zeitaufwand, möglicherweise zwei Jahre bis zur Fertigstellung der Apokalypse, macht ein eigenständiges Schneiden Dürers unmöglich.⁶⁴⁷

Eine Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Bilder zu bestimmen, erscheint trotz vieler Versuche problematisch. Allgemein wird davon ausgegangen, daß erst die kleinformigen und dicht gefüllten Kompositionen, wie die Thronvision von Kapitel 4 und 5 entstanden. Danach dürften die monumentaleren Bildgefüge geschaffen worden sein, wie zum Beispiel der Drachenkampf und die vier apokalyptischen Reiter. Die reifsten, am klarsten aufgebauten Kompositionen, wie die des Martyriums des Johannes, kamen wahrscheinlich am Schluß hinzu.⁶⁴⁸

Auch ist nicht klar, ob Dürer auf seiner eigenen Presse druckte oder Anton Koberger, Dürers Taufpate, die Arbeit übernahm. Am Schluß der deutschen Ausgabe bezeichnet sich der Künstler selbst als Drucker: „Gedrucket zu Nurnbergk durch Albrecht Dürer maler nach Christi geburt M.ccc. und danach im xcviij. iar.“⁶⁴⁹ Es könnte also möglich sein, daß Dürer seine eigene Presse hatte und in seiner Werkstatt die Apokalypse drucken ließ, zumal er auch die Holzschnitte einzeln verkaufte und sie oft nachgedruckt werden mußten.⁶⁵⁰ Allerdings stammt das Typenmaterial und die deutsche Übersetzung von Anton Koberger. Dieser war Dürers Pate und könnte ihm aus guter Freundschaft oder gegen Bezahlung seine Werkstatt zur Verfügung gestellt haben.⁶⁵¹

Möglicherweise standen hinter der Veröffentlichung der Apokalypse auch ein oder mehrere Geldgeber, die zusammen das Risiko der Finanzierung trugen

⁶⁴⁴ Vgl. Aust. Kat. *Deutsche Kunst*, 155; T. Doering, *Apokalypse*, 4.

⁶⁴⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

⁶⁴⁶ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 5.

⁶⁴⁷ C. Talbot (*Prints*, 171) läßt die Möglichkeit offen, daß Dürer selbst die Apokalypse geschnitten hat. Allerdings zeigt M. Hefels (*Meister*, 7) auf, daß ein geübter Meister aus dem nahegelegenen Augsburger Meisterkreis mindestens zwei Monate für einen von Dürers großen Holzschnitten benötigt haben muß. Demnach brauchte ein Holzschneider für die 15 Holzschnitte der Apokalypse etwa 2 ½ Jahre. Ein solcher Zeitaufwand wäre für einen vielbeschäftigten Meister, wie Dürer es war, finanziell und zeitlich nicht tragbar gewesen. Diesen Berechnungen zufolge wurden die Holzschnitte 1497 und 1498 geschnitten.

⁶⁴⁸ Vgl. A. Romdahl, *Dürer*, 16; H. Wölfflin, *Kunst*, 74, 77; T. Doering, *Apokalypse*, 8; W. Körte, *Apokalypse*, 16.

⁶⁴⁹ G. Schiller, *ICK 5.1*, 330; T. Doering, *Apokalypse*, 4.

⁶⁵⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

⁶⁵¹ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 131; G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

und sich nachher den Gewinn teilten.⁶⁵² Zusammenfassend läßt sich sagen: Es gibt zwei extreme Möglichkeiten: Entweder Dürer hat nur die Vorzeichnungen geliefert, alles andere übernahm Koberger, oder Dürer war selbst Urheber, Entwerfer, Holzschneider, Setzer, Drucker und Verleger der Apokalypse.⁶⁵³ Die Lösung wird wohl irgendwo zwischen diesen zwei Extremen liegen.

4.6.2 Das Verhältnis zwischen Text und Bild

Dürer bezeichnete seine großformatigen Holzschnittfolgen der Apokalypse, der Großen Passion und dem Marienleben als die „drei großen Bücher“.⁶⁵⁴ Folglich konzipierte und veröffentlichte Albrecht Dürer die Apokalypse als Buch. Im Gegensatz zu den sonst üblichen Büchern zur Apokalypse, sind die Bilder hier nicht in den Text integriert, der zu illustrierende Text steht auf der Rückseite des jeweiligen Bildes. Die Bilder sind rückseitig mit zwei Spalten des Textes⁶⁵⁵ bedruckt, so daß, wenn das Buch aufgeschlagen ist, der Betrachter jeweils den Text links und ein Bild rechts sieht. Allerdings entspricht der Text nicht immer den Abbildungen. Die ersten vier Darstellungen korrespondieren mit dem gegenüberliegenden Text, danach divergieren Text und Bild weit auseinander bis sie im letzten Bild wieder zusammenkommen.⁶⁵⁶ Diese Unmöglichkeit des Nebeneinanders liegt an Dürers Auswahl der Szenen, die oft weit auseinander liegenden Teile des Textes zusammenfassen. Da das Gegenüber der Bilder und des Textes nicht abgestimmt ist, erhalten die Holzschnitte große Eigenwirkung. „In dieser Dominanz des Bildes begründet sich das Neuartige, das die Apokalypse Dürers als Buchtypus auszeichnet.“⁶⁵⁷ Die Bilder erheben den Anspruch, um ihrer selbst willen gesehen zu werden, was auch schon das große Format andeutet. Die Bilder waren größer als ihre Vorgänger, abgesehen von einzelnen Doppelblättern in der Schedelschen Weltchronik.⁶⁵⁸ Die Kölner Bibel (27, 5 x 39,5 cm) reicht im Blattformat an das Buch Dürers heran, allerdings messen die Bilder des Vorgängers nur 12 x 19 cm und sind damit nur etwa halb so groß wie Dürers Holzschnitte.

⁶⁵² Vgl. K. Arndt, *Apokalypse*, iii, iv.

⁶⁵³ Vgl. Aust.Kat. *Blockbücher*, 131.

⁶⁵⁴ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 4; G. Schiller, *ICK 5.1*, 329.

⁶⁵⁵ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 131; T. Doering, *Apokalypse*, 4. Der Text der deutschen Ausgabe ist in Schwabacher Type, der lateinische Text in einer Rotunda gedruckt.

⁶⁵⁶ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 5; G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

⁶⁵⁷ K. Arndt, *Apokalypse*, v.

⁶⁵⁸ Vgl. A. Romdahl, *Dürer*, 15; H. Wölfflin, *Kunst*, 65.

Dürers Apokalypse hat eine zuvor unbekannte Selbständigkeit. Er deutet nicht den Bibeltext, versucht nicht zu erklären, sondern läßt das Bild als solches gelten. Die Holzschnitte sind keine Illustrationen im eigentlichen Sinne, denn sie ergänzen nicht das, was der Leser durch den Text schon mitbringt; es sind selbständige Bilder, vom Text losgelöst.⁶⁵⁹ Souverän verarbeitet der Nürnberger Künstler seine Vorbilder, verschmilzt ältere Kompositionsgefüge zu einer neuen Autonomie des Bildes, die eigene Deutungsmöglichkeiten zuläßt. Ihm ging es darum, die Gegenwart als apokalyptische Endzeit in den Visionen des Johannes zu beschreiben. Um dies zu erreichen wählte er die für ihn wichtigen Visionen aus.⁶⁶⁰

4.6.3 Ikonographische Vorläufer

Dürers Apokalypse ist etwas Neues, aber wie Wilhelm Neuß ausführt, „nicht in jedem Sinne eine völlige Neuschöpfung“⁶⁶¹ wie fast alle großen Kunstwerke, ist auch dieses ein Glied in der Kette von Überlieferungen. Durch die Koberger Bibel wurde das Bildgut der Kölner Bibel zu Dürer übermittelt. Die Kölner Bibel steht in der englisch-französischen Tradition des 13. Jahrhunderts, die wiederum auf den Apokalypsezyklen des frühen Mittelalters fußt. Wilhelm Neuß führt die Wurzeln von Dürers Apokalypse bis zu den frühchristlichen Anfängen ins 5./6. Jahrhundert.⁶⁶²

Dürer ließ sich definitiv von der Kölner Bibel anregen, er hatte sie zum direkten Vorbild; dagegen lassen sich andere ikonographische Quellen schwieriger nachweisen. Es ist durchaus möglich, daß ihm die Kölner Bilder durch Kobergers Version schon früh vertraut waren.⁶⁶³ Weitere Anregung bekam der Nürnberger Künstler wahrscheinlich durch die Holzschnitte der Straßburger Bibel von 1485, herausgegeben von Johann Grüniger, und den Apokalypseblockbüchern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁶⁶⁴ Am deutlichsten ist Dürers Abhängigkeit jedoch von den Bildern der Kölner Bibel, in einzelnen Motiven sowie in der Szenenauswahl. Man darf sich von der unterschiedlichen Anzahl der Bilder nicht irreführen lassen. Obwohl die Kölner

⁶⁵⁹ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 136; G. Schiller, *ICK 5.1*, 331. P. Krüger (*Apokalypse*, 47) geht sogar soweit die Bildererzählung Dürers als antillustrativ zu bezeichnen.

⁶⁶⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 331.

⁶⁶¹ W. Neuß, *Wurzeln*, 185.

⁶⁶² Dies zeigt Wilhelm Neuß an mehreren Beispielen in seinem Artikel „Die ikonographischen Wurzeln von Dürers Apokalypse“ auf.

⁶⁶³ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 5; H. Wölfflin, *Kunst*, 65; K. Arndt, *Apokalypse*, viii.

⁶⁶⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 331; P. Martin, *Luther*, 16; H.F. Schmidt, *Apokalypse*, 261.

Bibel nur neun Bilder hat, zeigt sie doch mit Ausnahme der Thronvision und Johannes auf Patmos alle anderen 22 Szenen mit wenigen Veränderungen.⁶⁶⁵ Besonders der zweite Holzschnitt, die 7-Leuchter-Vision, lehnt sich sehr nah an das Kölner Vorbild an; er übernimmt den gesamten Bildaufbau und viele Details. Allerdings verarbeitet Dürer sein Vorbild an manchen Stellen wesentlich freier. Für sein Bild vom Kampf des Michael gegen den Drachen nahm er den linken Teil der achten Illustration der Kölner Bibel heraus und widmete ihm ein ganzes Bild. Obwohl sich die beiden Holzschnittzyklen in der Ikonographie ähneln, verändert Dürer die Aussage des Bildes wesentlich. Auf der anderen Seite lassen sich drei Motive nicht von der Kölner Bibel ableiten. Eines davon ist die Thronvision von Kapitel 4 und 5. Eberhard Marx zeigt überzeugend eine Verwandtschaft zum Tafelbild des Kölner Meisters der Johannesvision und der rechten Tafel des Altars von Hans Memling in Brügge.⁶⁶⁶

Die Holzschnitte der Kölner Bibel erscheinen im Vergleich zu Dürers Apokalypse wie eine Schemazeichnung. Dürer übernahm Kompositionen, aber erst er gab ihnen Raum, Luft, Licht und Leben, das heißt die Bilder wurden mit Wirklichkeit erfüllt. Albrecht Dürer erweckte die graphischen Zeichen der Kölner Bibel zum Leben, „versinnlicht die Vorgänge, erfüllt sie mit körperlicher Dynamik und erhebt sie gleichsam zu Visionen zweiten Grades.“⁶⁶⁷ Die Bilder der Kölner Bibel waren eine Zusammenstellung von Einzelementen, während Dürer eine neuartige Homogenität in der Komposition schuf. Die Apokalypse Dürers bleibt stilistisch durch das Kölner Vorbild in seinen spätgotischen Wurzeln verhaftet, wird aber durch seine Erfahrungen mit der Renaissance in Italien⁶⁶⁸ und Dürers intensives Naturstudium bereichert.⁶⁶⁹ Das gotische Erbe und die italienische Renaissance gehen hier eine erste Verbindung ein.

⁶⁶⁵ Vgl. Aust.Kat. *Blockbücher*, 133.

⁶⁶⁶ Vgl. E. Marx, *Herkunft*, 307. Dürers Komposition und die beiden Altarbilder sind sich sehr ähnlich in der Person des thronenden Herrn, der Stellung des Lammes, der runden Scheibe des Lichtkreises und der Rückenfigur des Johannes. Dürer wird diese Altäre nicht gekannt haben, aber durch eine niederländische Handschrift oder Nachzeichnung der Gemälde konnten sie ihm übermittelt worden sein. Auch Cornelia Schneider (Aust. Kat. *Blockbücher*, 132) weist auf diese Verwandtschaft kurz hin.

⁶⁶⁷ Aust. Kat. *Nürnberg*, 321.

⁶⁶⁸ Peter Krüger (*Apokalypse*, 73) sieht Dürers Werk beeinflusst von Mantegna auf die Gestaltung der Figuren, Donatellos Betonung der Gefühle und Giotto auf die Raumaufteilung.

⁶⁶⁹ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 12. Dürer war, wie seine späteren kunsttheoretischen Aufzeichnungen und Notizbücher zeigen, geradezu von einem Beobachtungszwang besessen.

4.6.4 Die Holzschnitte zur Apokalypse

Der Zyklus zur Apokalypse umfaßt 15 Holzschnitte. Dem Text der Offenbarung vorangestellt zeigt Dürer nur ein Ereignis aus der Johannesvita, die Marter des Evangelisten. Dieses Bild beruht auf der *Legenda aurea*, die besagt, daß Johannes auf Befehl des Kaisers Domitian vor den Toren Roms in einem Kessel mit siedendem Öl hingerichtet werden sollte.⁶⁷⁰

Dürer bezeichnet die nun folgenden 14 Bilder als *figura*, eine Bezeichnung, die für Weissagungen und Erscheinungen im 15. Jahrhundert üblich war. Ähnlich wie Alexander von Bremen bezeichnet auch Dürer die prophetischen Visionen des Johannes mit dem Wort *figura*.⁶⁷¹ Dürer war selbst empfänglich für Visionen; wir wissen von zwei Traumgesichten, die er im Familiengedenkbuch niederschrieb.⁶⁷² Durch die Bezeichnung als *Figura* wird deutlich, daß der Künstler die Bilder zum Offenbarungstext als Weissagungen oder Visionen ansah, das erste Bild aber, welches nicht auf dem biblischen Buch, sondern auf der Johanneslegende beruht, wird daher nicht in die Liste der 14 *Figurae*, die prophetischen Visionen, mit aufgenommen.⁶⁷³

Dürer wählte gezielt Visionen für seine Zwecke aus dem Buch der Offenbarung aus und versuchte auch Wiederholungen in den Szenen so weit wie möglich zu verringern. Viele der Visionen der mittelalterlichen Handschriften und der Apokalypseblockbücher sind nicht in Dürers Zyklus integriert.⁶⁷⁴ In seiner Auswahl der Bilder und Reduzierung der Szenen hält sich Dürer weitgehend an die Kölner Bibel, übergeht aber interessanterweise die Darstellung zum 11. Kapitel,⁶⁷⁵ während er die Thronvision von Kapitel 4 und 5 hinzufügt. Den äußeren Rahmen der *figura* bilden die 7-Leuchter-Vision

⁶⁷⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

⁶⁷¹ Vgl. Ebd.

⁶⁷² Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 9; K. Künzi, *Apocalypsis*, 133; G. Wiederanders, *Dürer*, 18,20; A. Romdahl, *Dürer*, 19,20. Dürer war empfänglich für Visionen und Traumgesichte, die für ihn eine bedrängende spirituelle Realität waren. 1503 berichtet Dürer in seinem Gedenkbuch über einen Regen schwarzer Kreuze und 1525 von einem Traumgesicht einer Sintflut, die er in eine Zeichnung umsetzte.

⁶⁷³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 330; T. Doering, *Apokalypse*, 6.

⁶⁷⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 331. Er ließ folgende Visionen aus, die in den Handschriften und Blockbüchern des 15. Jahrhunderts meistens vorhanden sind:

die sieben Sendschreiben, die zwei Zeugen, (11. Kap.), die sieben Zornesschalen (Kap. 15 & 16), die Hochzeit des Lammes (Kap. 19), der Kampf von Gog und Magog und das Endgericht (20); das 22. Kapitel hat er ganz weggelassen. Auch einzelne Teile von Visionen ließ er aus: die fünfte Posaune, die erste Auferstehung, der Sieg des Reiters über das Tier. Dürer zog einzelne Szenen zusammen: die Anbetung des Lammes Kap. 7 und 14, die Thronvisionen von Kap. 4 und 5, Ereignisse von Kap. 17-19 auf einem Bild.

⁶⁷⁵ Vgl. Ebd. Das Übergehen des 11. Kap mußte besondere Gründe gehabt haben, da es sogar in der Kölner Bibel mit nur neun Holzschnitten ausführlich geschildert wurde.

(Kap.1) am Anfang und die Bindung Satans mit dem neuen Jerusalem am Ende (Kap. 20-21). Es fällt auf, daß der Zyklus in zwei Bilderkreise gegliedert ist: Figura 1 bis 7 zeigen das Strafgericht über die Menschheit: die Thronvision (Kap. 4,5), die vier apokalyptischen Reiter (Kap. 6,1-8), die Öffnung der ersten sechs Siegel (Kap. 6,9-17), die Versiegelung der Auserwählten (Kap. 7), die ersten vier Katastrophen der Posaunenengel (Kap. 8), zwei weitere Plagen der Posaunenengel (Kap.9).⁶⁷⁶ Der zweite Bilderkreis, Figurae 9 bis14, stellt den Kampf der himmlischen Heerscharen gegen Satan und seine Verbündeten dar: die apokalyptische Frau und der Drache (Kap. 12), der Kampf des Michael (Kap. 12,7-9), die Anbetung des Tieres (Kap. 13), die Märtyrer im Himmel (Kap. 7,14) und die babylonische Hure (Kap. 17,18,19). Figura 8, der starke Engel mit den Feuersäulen (Kap.10), verbindet beide Bilderkreise. Auffallend hier, wie auch bei der Kölner Bibel, ist das Setzen des Schwerpunktes auf die Plagen des kommenden Gerichts und der Kampf zwischen Gut und Böse. Nicht nur im Gesamtaufbau zeigt die Apokalypse Dürers eine zielgerichtete Einteilung, sondern auch im Aufbau der einzelnen Bilder. Einige der Szenen sind wie in den mittelalterlichen Handschriften vertikal übereinander gestaffelt.⁶⁷⁷ Bei Dürer sind die Darstellungen der Öffnung des fünften und sechsten Siegels, die Anbetung des Tieres und die babylonische Hure durch eine elastische Wolkenrüsche vertikal von einander getrennt. Die Thronvision, die vier Reiter, die apokalyptische Frau und der Drachenkampf sind dagegen als Einheit zusammen dargestellt. Außer der 7-Leuchter-Vision werden alle anderen hochformatigen figurae in eine himmlische und eine irdische Zone getrennt, in ihnen werden simultan die göttliche Aussendung und das menschliche Leiden gezeigt. Diese Trennung zwischen Himmel und Erde wird durch ein vereinheitlichendes Liniengefüge wieder aufgehoben und fügt das Bild zu einer ästhetischen Einheit.⁶⁷⁸ Die feine Linienführung zeigt eine lebendige Bewegtheit, es gibt keine ruhende oder stille Fläche. Die rhythmische Bewegung erschafft den Eindruck von Räumlichkeit und Körperlichkeit. Der Holzschnitt vor Dürer baute auf der Umrißlinie auf, bei ihm tritt die Binnenzeichnung in ganz neuer Bedeutung hervor, die langen Linien der Schatten geben den Figuren erst Nachdruck und Energie. Alle

⁶⁷⁶ Vgl. P. Krüger, *Apokalypse*, 50,59. Satan und seine Geschöpfe tauchen nicht im ersten Bilderkreis auf.

⁶⁷⁷ Vgl. C. Schellenberg, *Apokalypse*, 18.

Linien geben Form an. Je mehr die Umrißzeichnung mit Linienwerk gefüllt wurde, desto geringer wurde der Platz für die Kolorierung.⁶⁷⁹ Erstmals werden Licht und Schatten überzeugend im Holzschnitt eingesetzt, eine Kolorierung ist nicht nur überflüssig, sondern unmöglich. Selbst Erasmus von Rotterdam sprach sich in seiner Lobrede über Dürers Apokalypse gegen eine Kolorierung aus: Die schwarzen Linien seien so selbständig, „daß man dem Werk unrecht täte, wenn man Farbe auftrüge.“⁶⁸⁰ Dürer faßte den Holzschnitt als reine Schwarz-Weiß-Zeichnung auf. Alle Teile sind mit Linien durchzogen, es gibt keine schwarzen Klumpen und auch die größte Dunkelheit ist immer noch durchsichtig. Die Skala von Hell und Dunkel ist sehr viel reicher als noch die gleichmäßige Helligkeit in der Kölner Bibel. Jedes Blatt ist in der Verteilung von Hell und Dunkel als dekorative Einheit aufgefaßt.⁶⁸¹

Heftige Kontraste von Licht und Schatten, Tiefenräumlichkeit, Modellierung und genaue Details übertragen die Vision in die reale Wirklichkeit und steigern ihre Überzeugungskraft.⁶⁸² Dürer machte Visionen zu ganz gegenwärtig greifbaren, realistischen Bildern mit vehementer Ausdruckskraft, ohne indessen den symbolischen Charakter der Apokalypse preiszugeben. Trotz Wirklichkeitsnähe verwischte Dürer nicht den irrealen Charakter der Apokalypse, sondern betont ihn. Er wählte bewußt Momente aus dem Text aus, die sinnlich darstellbar und in der Naturanschauung verankert waren.⁶⁸³

Gestalten wie Engel, Mensch, Tier sowie Landschaft sind gegenwärtig. Vorgänge werden dramatisiert, die Reaktionen der Figuren vielfältig differenziert, Lichteffekte und Glanz sind sinnlich erlebbar, fallende Sterne und Flammen lodern. Naturalistische Gegenstände und Phantasiegebilde werden in gleicher Weise vergegenwärtigt; diese Darstellungen stellen trotz ihres hohen Realitätsbezugs den symbolischen und verschlüsselten Inhalt der Apokalypse verständlich dar.⁶⁸⁴ Der klare Bildaufbau wirkt diesen dynamischen Kräften entgegen. Es entsteht ein Kontrast zwischen dem dramatischen Geschehen und den idyllischen, in der Ferne ausklingende Landschaften.

⁶⁷⁸ Vgl. P. Krüger, *Apokalypse*, 53.

⁶⁷⁹ Vgl. H. Wölfflin, *Kunst*, 63.

⁶⁸⁰ T. Doering, *Apokalypse*, 9.

⁶⁸¹ Vgl. H. Wölfflin, *Kunst*, 64.

⁶⁸² Vgl. Aust. Kat. *Kunst der Reformationszeit*, 25.

⁶⁸³ Vgl. M. Dvorak, *Apokalypse*, 195.

⁶⁸⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 332.

4.6.5 Beziehung der Apokalypse zur Gegenwart

„Die Beziehung des Werkes zur Situation seiner Zeit ist evident.“⁶⁸⁵ Die Apokalypse Dürers gibt eine anschauliche Vorstellung der Endzeitvisionen, apokalyptischen Untergangssängste und religiösen Nöte des späten 15. Jahrhunderts. Somit hat Dürer ein Thema aufgegriffen, das förmlich in der Luft lag. Das letzte Buch der Bibel wurde durch die Verbreitung der geschichtstheologischen Auslegung als eine Prophezeiung gegen die verweltlichte Kirche angesehen, die antipäpstliche Interpretation war allgemein bekannt.

Durch das Hinzufügen von mehreren interpretierenden Details bringt der Nürnberger Künstler den Bezug zu seiner unmittelbaren Gegenwart, kommentiert oder kritisiert seine Umwelt. In der vierten Figura werden alle Stände von den Katastrophen des 5. und 6. Siegels geschlagen. Dürer zeigt ähnlich wie die Kölner Bibel das hereinfallende Gericht Gottes über alle Stände, besonders aber die Mächtigen seiner Zeit: Kaiser, Papst, Kardinäle und Bischöfe. Die siebte Figura geht sogar noch einen Schritt weiter, sie zeigt wie die Engel das Strafgericht Gottes selbst am Papst vollziehen. Dürers Kritik an der Kirche kommt im 12. Holzschnitt am Beispiel des Bischofs, der das satanische Tier anbetet, zum Ausdruck. Diese Kritik geht aber nicht über seine spätmittelalterlichen Vorläufer hinaus. Die schärfste antipäpstliche Kritik enthält das Bild der babylonischen Hure.⁶⁸⁶ Die Gestalt gilt im allgemeinen als Bild für die Kurie, erhält aber in Dürers Darstellung keinen eindeutigen Hinweis, wie die Tiara in den Illustrationen der Lutherbibeln.⁶⁸⁷ Die Hure ist als eine junge, nach venezianischer Mode bekleidete und frisierte Frau mit viel Schmuck dargestellt. Sie wird von einer Menschengruppe beobachtet, die entgegen dem Text als unterschiedliche Bürger einer Stadt dargestellt sind. Ein gutgekleideter Mann mit Turban steht als Rückenfigur zwischen den Bürgern und der Hure Babylon. Dieser Orientale hohen Ranges ist der falsche Prophet

⁶⁸⁵ Aust. Kat. *Nürnberg*, 321. Dürer hat das Buch der Offenbarung direkt auf die religiösen Wirren seiner Zeit bezogen, dies ist bezeugt durch eine Tagebucheintragung während seiner niederländischen Reise von 1521. In seiner Klage über den vermeintlichen Tod Luthers sieht er das von Luther gereinigte Evangelium als das in der Apokalypse verheißene neue Jerusalem: „Ach Herr, gib vns darnach das new gezirt Jerusalem, das vom Himmel herab steigt, davon Apokalypsis schreibt; das do nit mit menschlicher lehr vertunckelt sey. Darumb sehe ein jeglicher, der do Doctor Martin Luthers bücher list, wie sein lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig evangelium furth.“ (W. Hofmann, *Luther*, 171)

⁶⁸⁶ Abb. 27.

⁶⁸⁷ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 67.

und versucht zu erreichen, daß sich die Bürger der Hure zuwenden. Dürer spielt mit dieser Figur auf die Eroberung Konstantinopels 1453 durch Mohammed II. an.⁶⁸⁸ Auch der erste Holzschnitt verschiebt das Geschehen in Dürers Gegenwart. Der römische Kaiser wird zum Türkensultan, der Johannes zum Tode verurteilt. An diesen Stellen wird deutlich, daß Dürer, wie damals allgemein üblich, den Islam und seine Bedrohung als Werk des Antichristen angesehen hat.

Obwohl Dürer Bezug zu seiner Zeit nimmt, geht er bei seiner Kritik an sozialen und religiösen Mißständen nicht über das allgemein übliche hinaus. Dürers Apokalypse ist entgegen Rudolf Chadraba und Max Dvorak kein sozialrevolutionäres Manifest oder ein Revolutionslied gegen Rom.⁶⁸⁹ Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurde „von theologischer Seite das Unhaltbare dieser Anschauung mit unwiderleglichen Argumenten dargestellt.“⁶⁹⁰

Die Verspottung des Klerus war geläufig, ohne aber die Daseinsberechtigung der Kirche anzugreifen, denn man hoffte auf eine Reinigung und Besserung.⁶⁹¹

Dürers Darstellungen gehen nicht weit über die Totentänze, Volksbücher, Fastnachtsspiele und Schwänke mit der üblichen Verspottung der Geistlichkeit hinaus.⁶⁹² Allen Bildern liegt der Gedanke zugrunde, daß jeder Stand vor Gottes Richterstuhl gleich sündig dasteht. Erst Cranachs Bibelillustrationen bringen bewußt polemische, antipäpstliche Bilder: Er setzte der Hure Babylon die Papstkrone auf und kleidete das Tier des 12. Holzschnitts in eine Mönchskutte.⁶⁹³

Über eine direkte theologische Beratung zu Dürers Arbeiten haben sich keine Nachrichten erhalten, sicher ist aber, daß Dürer in kirchlichen Traditionen

⁶⁸⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 341.

⁶⁸⁹ Vgl. Aust. Kat. *Nürnberg*, 321; M. Dvorak, *Apokalypse*, 199. Max Dvorak sieht in der Apokalypse Dürers zuerst den sozialkritischen Aspekt: „Seine Apokalypse war ein Revolutionslied und ebenfalls gegen Rom gerichtet. Nicht gegen das Rom der Imperatoren, sondern gegen das päpstliche Rom. Er benutzt dazu Metaphern, wie die babylonische Buhlerin, die das Rom seiner Zeit in Form einer venezianischen Aristokratin darstellt.“ Dürer hat „seine persönliche Auffassung der wichtigsten geistigen Probleme der Zeit künstlerisch ausgedrückt.“ Auch der Aust. Kat. *Kunst der Reformationszeit* (25) spricht von Dürers „Utopie eines von Rom freien, von einem starken Königtum regierten bürgerlichen Nationalstaates.“ Solche Interpretationen geben wohl mehr Aufschluß zur Situation des Verfassers als zu Dürers Intention seines Werkes.

⁶⁹⁰ K. Arndt, *Apokalypse*, xix. Karl Arndt weist an dieser Stelle auf Martin Rades Schrift hin: „Zur Apokalypse Dürers und Cranachs“ in *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte*, Festgabe Anton Springer, Leipzig, 1895.

⁶⁹¹ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 67.

⁶⁹² Die kirchenkritischen Motive hatte Dürer von seinen Vorgängern, besonders von der Kölner Bibel, übernommen.

verwurzelt war und durch seinen lebenslangen Freund Willibald Pirckheimer „in enger Verbindung mit dem Kreis der Nürnberger Humanisten“ stand.⁶⁹⁴ Dürer war vom Humanismus im Formalen (Proportionen) wie auch im Inhaltlichen geprägt. Zu dieser Zeit hatten die Humanisten ein reges kirchlich-theologisches Interesse, sie wandten sich gegen die Auswüchse der gottesdienstlichen Praxis, der Kircheninstitution und der Heiligenverehrung. Ihr Wunsch war es, daß die Kirche zu ihrer einfachen, ursprünglichen Form zurückkehrt und auf ihre Quelle, das Evangelium, hört.⁶⁹⁵ Außerdem zeigen Dürers frühe Werke, darunter auch die Apokalypse, den Einfluß der schwärmerisch-apokalyptischen Mystik.

4.6.6 Die apokalyptische Frau

Nach dem Vorbild der Kölner Bibel hat Dürer die Ereignisse des 12. Kapitels der Offenbarung auf zwei Bilder verteilt. Der erste Holzschnitt faßt die beiden Konfrontationen der apokalyptischen Frau mit dem Drachen zusammen, der Kampf des Michael ist dagegen isoliert auf dem nächsten Blatt dargestellt. Der 10. Holzschnitt oder die 9. Figura zeigt die Bedrohung der Frau (12, 1-6) und die Konfrontation in der Wüste (12, 13-16).⁶⁹⁶ Der Schwerpunkt liegt auf der Verfolgung der Sonnenbraut. Sie ist zwar als Lichtgestalt wie in Versen 1-2 geschildert dargestellt, hat aber schon die Flügel zur Flucht bekommen (Vers 14). Die apokalyptische Frau zeigt keine Bewegung zur Abwehr oder Flucht. Sie ist in sich gekehrt und hat ihre Hände zum Gebet gefaltet.⁶⁹⁷ Sie erweckt den Eindruck des Schwebens, da sie ihre Adlerflügel weit ausgebreitet hat und die Erde unmittelbar unter der Mondsichel aufhört. Die Frau befindet sich bereits an ihrem Zufluchtsort, was durch den Wasserstrom zu ihren Füßen angedeutet wird.⁶⁹⁸

Dem Typus nach ist die Frau bei Dürer als Strahlenkranzmadonna dargestellt,⁶⁹⁹ von den Flügeln abgesehen. Die Sternenkronen, die geschwungene Mondsichel, die Sonnenstrahlen und die jungfräuliche Gestalt

⁶⁹³ Vgl. W. Waetzold, *Dürer*, 69.

⁶⁹⁴ G. Schiller, *ICK 5.1*, 330.

⁶⁹⁵ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 15.

⁶⁹⁶ Abb. 28.

⁶⁹⁷ Die Haltung der apokalyptischen Frau ist bei Dürer meditativ, während die Gestalt in der Kölner Bibel anbetend und zugleich verschreckt die Hände hochhält.

⁶⁹⁸ Vgl. C. Schellenberg, *Apokalypse*, 34. Dagegen speit der Drache in der Kölner Bibel kein Wasser.

⁶⁹⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 338; G. Schiller, *ICK 5.2*, 106; P. Martin, *Luther*, 66; Aust. Kat. *Deutsche Kunst*, 161.

deuten die Frau auf Maria, die Himmelskönigin.⁷⁰⁰ Die Frau wirkt nicht nur durch ihre Ikonographie, sondern auch durch die gleichmäßige Anordnung der Bildelemente der einzelnen Figuren und Gruppen als selbständiges Andachtsbild.⁷⁰¹ Die Aufmerksamkeit des Betrachters liegt auf ihr. Ohne Rücksicht auf die Handlung des 12. Kapitels spricht Dürers Darstellung von der Bedeutung dieser Gestalt; sie ist die Jungfrau Maria.

Neben der Passion Christi hat Dürer Maria immer wieder dargestellt.

Beeinflusst wurde der Nürnberger Künstler durch die große Marienverehrung seiner Zeit; jedes Dorf hatte seine Marienkirche, sowie Altäre und Bilder, die der Gottesmutter geweiht waren.⁷⁰² Maria gehörte aber auch persönlich zu Dürers Lieblingsthemen, er hat ihr im Marienleben sogar einen ganzen Zyklus gewidmet. Für den Inhalt der Marienbilder ließ er sich von der Tradition leiten, auch aus einigen Zitaten Dürers erfahren wir, daß er Maria als Himmelskönigin verehrt hat.⁷⁰³ In Dürers späteren Werken verliert Maria immer mehr die Züge der Himmelskönigin und wird eindeutiger Mutter Jesu, die ihre Auszeichnung nur durch die Gnade ihres Sohnes erreicht.⁷⁰⁴ Dies kommt auch im Titelbild zur zweiten Ausgabe der *Apocalypsis cum figuris* von 1511 zum Ausdruck: Die Sonnenbraut aus Kapitel 12 erscheint Johannes nicht isoliert, sondern in enger Beziehung zu ihrem Sohn, den sie liebevoll auf ihrem Arm trägt. Der Drache ist im Gegensatz zur apokalyptischen Frau nicht regungslos dargestellt, sondern kommt aus dem flammenlodernden Abgrund auf seine vermeintliche Beute zugekrochen. Entgegen dem biblischen Text kommt der Drache aus dieser Erdspalte; die emporschlagenden Flammen deuten die Öffnung als Schlund der Hölle, aus welcher der satanische Drache auf die Erde emporsteigt.⁷⁰⁵ Dürer hat die Gestalt des Drachens im Vergleich zu seinen

⁷⁰⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK* 5.2, 106. Das Motiv der Strahlenkranzmadonna war im 15. Jahrhundert weit verbreitet. Somit war Dürers Interpretation der apokalyptischen Frau auf Maria dem zeitgenössischen Betrachter geläufig und eindeutig.

⁷⁰¹ Vgl. K. Arndt, *Apokalypse*, 48.

⁷⁰² Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 48,49. Die Wende zum 16. Jahrhundert wird als Gipfel der Marienverehrung angesehen, deren stärkste Anstöße aus mönchischen und mystischen Kreisen kamen. Die Mystik verehrte besonders Maria, da sie als das Urbild der gottempfangenden und gebärenden Seele galt. Auch der Humanismus beteiligte sich an der Marienverehrung. Die Gestalt der Maria spiegelt die Sehnsucht nach einem friedlicheren und freundlicheren Leben wider. Dürer gestaltete die Gottesmutter auf immer neue Weisen.

⁷⁰³ Gerlinde Wiederanders (*Dürer*, 48) weist in diesem Zusammenhang auf einige von Dürers Gedichten hin: „Oo Gottes gebererin, Der höchsten tron himel königin, Aller sündler gröste hofnung, Jch bitt dich durch dein kindlein jung, Jhesum, der dich erschaffen hat, Mach mich sehen sein thrawthat.“

⁷⁰⁴ Vgl. G. Wiederanders, *Dürer*, 123.

⁷⁰⁵ Vgl. K. Arndt, *Apokalypse*, 50.

Vorläufern verändert. War der Drache in der Kölner Bibel und in den meisten Apokalypseblockbüchern ein zweibeiniges Tier wie ein Raubvogel mit Krallen, gleicht Dürers Drache eher einem Löwen mit Fledermausflügeln. Auch die schematische mittelalterliche Gestaltung der Drachenköpfe wird bei Dürer durch eine noch nie gekannte Individualisierung aufgehoben.⁷⁰⁶ Die sieben Häuse des Drachens winden sich schlangenartig, die individuell gestalteten Tierköpfe mit ihrer gefährlich bösen Physiognomie machen den Drachen zum gewalttätigen Monster.⁷⁰⁷ Phantasie und Wirklichkeit werden eins. Weitere Ereignisse, wie das Herabstürzen des Drittels der Sterne treten bei Dürers Holzschnitt zurück. Der riesige Schwanz des Drachens ragt bis in den oberen Teil des Himmels hinein und versinnbildlicht so den ungeheuerlichen Machtanspruch Satans.⁷⁰⁸ Der größte Kopf des Drachens speit einen großen Wasserstrom gegen die Frau aus; dieser wird aber von einer Erdscholle aufgenommen und fließt friedlich in einen Teich.

Über der apokalyptischen Frau wird das neugeborene, nackte Kind auf einem Tuch von zwei Engelknaben zum Himmel emporgehoben. Diese Darstellung zur Entrückung des Kindes ist im Gegensatz zur Kölner und Straßburger Bibel, die noch enger in der englisch-französischen Tradition stehen, ein neues Motiv. Dürer greift hier auf den Grabmaltypus der „commendatio animarum“ zurück, in dem die Seele des Verstorbenen in Gestalt eines nackten Kindes von Engeln zu Gott gebracht wird.⁷⁰⁹ Eine ähnliche Darstellung, allerdings an einer anderen Stelle, befindet sich in den Apokalypseblockbüchern zu Offenbarung 14, 13.⁷¹⁰

In der Mitte am oberen Bildrand wendet sich die göttliche Gestalt segnend dem Kind zu. Durch die Kleidung, den Bart und das ältere Aussehen ist die Figur im Himmel der Ikonographie der Zeit nach als Gott-Vater gekennzeichnet.⁷¹¹

Dürer hat hier im Gegensatz zu seinen Vorgängern des 14. und 15.

Jahrhunderts zum ersten Mal Gottvater in die Illustration des 12. Kapitels

⁷⁰⁶ Vgl. C. Schellenberg, *Apokalypse*, 63. Carl Schellenberg erwähnt Dürers Freude am Grotesken als Grund für die Individualisierung der Drachenköpfe.

⁷⁰⁷ Vgl. W. Körte, *Apokalypse*, 11. Der Drache erscheint als Ungeheuer schreckenserregender Mißbildung. Die sieben gekrönten Fratzen gleichen keinem Tier genau, sind aber überzeugend tierhaft dargestellt und ihr Blick ist erfüllt von satanischer Bosheit.

⁷⁰⁸ Vgl. K. Arndt, *Apokalypse*, 18.

⁷⁰⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 338; P. Martin, *Luther*, 66.

⁷¹⁰ Vgl. C. Schellenberg, *Apokalypse*, 63. Die Seele des Verstorbenen wird von einem Engel in einem Tuch zum Himmel gebracht.

⁷¹¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 338.

miteinbezogen.⁷¹² Die göttliche Gestalt erscheint hier, wie in fast der Hälfte der Figurae im oberen Zentrum der Bildregion im zurückweichenden Lichtraum, umgeben von Wolken.⁷¹³

Der Kampf des Michael mit dem Drachen, beschrieben in den Versen 7-8, ist von Dürer aus dem Zusammenhang gerissen worden und isoliert auf dem nächsten Holzschnitt dargestellt.⁷¹⁴ Die Darstellung ist nach dem im Spätmittelalter ausgeprägten Typus des Engelsturzes konzipiert.⁷¹⁵ Dieses Motiv zeigt den Erzengel Michael wie er mit der Lanze auf den Drachen zielt, als Symbol des Sieges des Guten über das Böse. Es ist ein vorzeitlicher Kampf, die Verstoßung Satans aus dem Himmel. Michael kämpft mit drei Engeln gegen den Drachen, der, entgegen dem Text, hier eine neue Gestalt erhält. Wie in der Kölner Bibel wird der Drache als Satan entlarvt und wie seine Untertanen als zoologische Mißbildung gezeigt. Eigenarten von Kröten, Würmern und Fledermäusen sind miteinander vermischt und stellen den teuflischen Charakter der gefallenen Engel plastisch dar.⁷¹⁶ Der Schwerpunkt liegt auf dem Erzengel Michael, der dem Drachen seine Lanze in die Kehle stößt und seinen Fuß auf den Besiegten setzt. Im Gegensatz zum Text ist der Kampf in Dürers Holzschnitt noch in vollem Gange. Der Betrachter befindet sich mitten im Getümmel, er erlebt die Schlacht hautnah mit. Dürer manipuliert die Gefühle seines Publikums, versetzt sie in Spannung, der Ausgang der Schlacht ist ungewiß.⁷¹⁷

4.6.7 Die Wirkung von Dürers Apokalypse

Dürers Apokalypse hatte eine länderübergreifende Wirkung. Seine Holzschnitte wurden unter anderem in Italien, der Schweiz, den Niederlanden, bis nach Rußland in den Klöstern am Berg Athos kopiert.⁷¹⁸ Der Kreis privater Sammler von Dürers Graphik muß beachtlich gewesen sein, Kaufleute aus

⁷¹² In den Beatuskommentaren ist Gottvater im Himmel dargestellt, dem der neugeborene Sohn präsentiert wird.

⁷¹³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 332. Es ist nicht das Christusbild der mittelalterlichen Zyklen. Die Gestalt ist mit dem Kreuznimbus, welcher aus Strahlen geformt wird, umgeben. Er trägt einen Bart und meist ein schmuckloses Gewand. Dürer löst sich teilweise vom Text und übernimmt für die göttliche Gestalt in der Himmelspäre den Gott-Vater-Typus, obwohl der Text auf Christus Bezug nimmt (z.B. in der 7-Leuchter-Vision, Erntegericht). Der Künstler zeigt dadurch die Einheit zwischen Gott dem Vater und dem Sohn.

⁷¹⁴ Abb. 29.

⁷¹⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 338; G. Schiller, *ICK 5.2*, 106; P. Martin, *Luther*, 66.

⁷¹⁶ Vgl. W.Körte, *Apokalypse*, 12.

⁷¹⁷ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 135.

⁷¹⁸ Vgl. K. Arndt, *Apokalypse*, xi.; W. Körte, *Apokalypse*, 15.

ganz Europa kauften Drucke von Dürer, um sie für ihre Künstler als Vorbilder zu haben.⁷¹⁹ Der Zyklus „Apocalypsis cum figuris“ machte Dürer auf einen Schlag berühmt, und er wurde zum zeitlos gültigen Vorbild für weitere Generationen von Künstlern.

Nicht nur in seiner künstlerischen Qualität, sondern auch in seiner technischen Ausführung ist Dürers Apokalypse einzigartig. Der Nürnberger Künstler brachte den Holzschnitt zu einer formalen Vollendung, wie es vor ihm noch keiner geschafft hatte.⁷²⁰ Er erhebt damit den Holzschnitt, der bis dahin billiger Ersatz für die kostbare Buchmalerei war, in den Rang der hohen Kunst. Dürer beeinflusste die druckgraphische Apokalypsenillustration erheblich, es haben sich jedoch nur zwei Nachdrucke des Zyklus erhalten. 1502 entstand eine originalgetreue Kopie unter Hieronymus Greff in Straßburg, und in verkleinertem Format durch Zoan Andrea 1515/16 in Venedig.⁷²¹ Dürer mußte sich anscheinend gegen solche Raubkopien schützen,⁷²² weitaus größer ist sein Einfluß auf die Apokalypseillustration als indirektes Vorbild. In vielen Ländern waren Künstler mit dem Zyklus Dürers vertraut und ließen sich von ihm zu neuen Kompositionen leiten. Dürers Holzschnitte beeinflussten die französischen Stundenbücher zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Hier wurden nur einzelne Motive aus Dürers Apokalypse ausgewählt und den kleinen Dimensionen der Illustrationen im Stundenbuch angepaßt. Die emotionale Spannung von Dürers Werk wurde in neutrale Ornamentformen umgesetzt.⁷²³ Dürers Apokalypse diente auch Cranachs Bibelillustrationen als direkte Vorlage und wurden durch ihn oft von anderen Künstlern des 16. Jahrhundert kopiert. Der Einfluß Dürers ist noch bis ins 19. Jahrhundert im Apokalypsezyklus des Peter Cornelius zu spüren.⁷²⁴

Auch in anderen Bereichen der Kunst hat Dürers Apokalypse eine nachhaltige Wirkung über Jahrhunderte und die Grenzen Deutschlands hinweg. Die Mosaik zur Apokalypse über dem Bogen der Eingangstür von S. Marco in

⁷¹⁹ Vgl. Aust. Kat. *Vorbild*, 8.

⁷²⁰ Vgl. Aust. Kat. *Kunst der Reformationszeit*, 25; C. Talbot, *Prints*, 169.

⁷²¹ Vgl. K. Arndt, *Apokalypse*, ix ; T. Doering, *Apokalypse*, 4; G. Schiller, *ICK 5.1*, 343.

⁷²² Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 4. In seiner Auflage von 1511 erwähnt Dürer ein kaiserliches Privileg zum Schutz gegen Raubkopien.

⁷²³ Vgl. A. Karłowska-Kamzowa, *Rezeption*, 269, 273.

⁷²⁴ Vgl. W. Neuß, *Wurzeln*, 185.

Venedig basieren auf Dürers Vorbild.⁷²⁵ Acht flämische Wandteppiche, gewebt in Brüssel von 1540-53, zeigen viele Übernahmen aus der Apokalypse Dürers und Einflüsse der englisch-französischen Tradition. Auch in Frankreich wurden an verschiedenen Orten Glasfenster von Dürers Vorbild beeinflusst: das Fenster im nördlichen Seitenschiff der Pfarrkirche von St. Florentin 1529 sowie das 1550 geschaffene Fenster in der Kirche von Chavanges.⁷²⁶

4.6.7.1 Die Entwicklung der Apokalypseillustration im 15. Jahrhundert

Dürers Bildfolge stellt in der Bildgeschichte der Apokalypse deutlich einen Höhepunkt dar. Durch die Jahrhunderte, aber vor allem während der Reformationszeit, hatte Dürers Apokalypse eine herausragende Wirkung. Bereits Giorgio Vasari (1511-1574) sagte von Dürers Apokalypse, daß sie „für viele von unsren Künstlern ein helles Licht gewesen ist, die sich dann der Überfülle und des Reichtums seiner schönen Phantasien und Erfindungen bedient haben.“⁷²⁷ Dürer schaffte es, die mittelalterlichen Ausdrucksmittel mit den neuen Formen der Renaissance zu verschmelzen. Er zeigt eine eigenständige Interpretation des Textes und seine Auswahl der Motive führt zu einer zuvor unbekanntenen Autonomie des Bildes und zur Geschlossenheit des ganzen Zyklus.

Ein Rückblick auf den Beginn des 15. Jahrhunderts läßt eine immense Entwicklung während dieser hundert Jahre erkennen. Als Beispiel möchte ich Ms. Neerl. 3 um 1400 und die Apokalypseblockbücher um 1450 herausgreifen. Beide sind tief in der englisch-französischen Tradition des 13. Jahrhunderts verhaftet; sie sind mehr oder weniger Kopien von älteren Handschriften. Mit der Kölner Bibel beginnt eine neue Phase der Apokalypseillustration. Der Kölner Meister reduzierte die große Anzahl der Bilder, um den für ihn wichtigen *Inhalt* der Apokalypse herauszustellen. Auch nahm er bewußt Elemente auf, die seine Gegenwart interpretieren. Er versetzte die apokalyptischen Ereignisse in seine Zeit; alle Stände, darunter auch König, Kaiser und Papst können nicht dem göttlichen Gericht entinnen. Dürer führt

⁷²⁵ Walter Dettmann (*Vorlage*, 19) versucht in seinem selbstveröffentlichten Buch aufzuzeigen, daß die Darstellung der apokalyptischen Frau im Markusdom keine Kopie von Dürer ist, sondern Dürer die Komposition aus Venedig für seinen Holzschnittzyklus kopiert hat. G. Schiller (*ICK 5.1*, 343), wie auch andere Autoren, erwähnt ein späteres Entstehungsdatum, daß die Mosaik von Armino Zuccato zwischen 1570 und 1589 geschaffen wurden.

⁷²⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 342.

⁷²⁷ T. Doering, *Apokalypse*, 3.

diese Linie weiter: Er erweitert die Anzahl der interpretierenden Details und gibt somit oft seine eigene Schau der Dinge. Außerdem erhält die Apokalypse eine ganz neue Aussagekraft durch Dürers realitätsnahe Darstellungsweise. Durch das Einfügen von Landschaften, die dem Betrachter wie seine heimatlichen Gefilde vorkommen, schafft Dürer eine Vision der Offenbarung, die vorstellbar ist und wirklich auf diese Weise in seiner Zeit eintreffen könnte. Dürer erschafft somit eine visuelle Formulierung der geschichtstheologischen Auslegung, die das Kommen der endzeitlichen Katastrophen schon am Horizont sieht.

5 Die Reformation

Die apokalyptische Frau in den Bibelillustrationen des 16. Jahrhunderts

5.1 Die Reformationszeit

Seit Beginn des 16. Jahrhunderts stieg das Interesse an Fragen der Zeit in weiten Volksschichten, vor allem beim Bürgertum. Ein Bedürfnis nach informierender und bekenntnishafter Meinungsveröffentlichung entstand. In den städtischen Zentren der Zeit, Basel, Augsburg, Nürnberg, Straßburg, Wittenberg, Erfurt, wurden viele Autoren und Künstler in den großen Druck- und Verlagshäusern beschäftigt, um diesem Bedürfnis zu entsprechen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden durchschnittlich 40 deutsche Titel jährlich gedruckt, 1519 waren es schon 111 und 1523 mindestens 498. Die Jahre 1523-24 markieren den Höhepunkt des Buchdrucks der Reformationszeit.⁷²⁸

Das Bild spielte dabei eine entscheidende Rolle als Bestandteil von Flugblättern und Bibelillustrationen, denn nur etwa fünf bis zehn Prozent der Bevölkerung konnte lesen und schreiben. Durch die Bilder konnten auch Leseunkundige die Reformationspropaganda verstehen. So entstand eine Flut von Flugschriften und Flugblättern.⁷²⁹ Die Graphik, mehr noch als die hohe Kunst, spiegelt die neuen Ideen und Entwicklungen der Zeit wieder.⁷³⁰

Die Übersetzung von Luther und Cranachs Illustrationen dominieren die Bibelausgaben des 16. Jahrhunderts.⁷³¹ Lukas Cranach (1472-1553) wurde mit der Illustration der Apokalypse im späten Frühjahr 1522 beauftragt.⁷³² Nur ihm war es möglich in nur fünf Monaten mit seiner großen Werkstatt und leistungsfähigen Mitarbeitern den Auftrag zu erfüllen. Das Neue Testament sollte rechtzeitig zur Herbstmesse in Leipzig, Ende September, fertiggestellt sein.

⁷²⁸ Vgl. Aust. Kat. *Luther Reformation*, 219.

⁷²⁹ Vgl. Ebd., 223,226. Zwischen 1521 und 1525 entstand ein regelrechter Flugschriftenkrieg. Beide Glaubensparteien rangen um die Zustimmung des Volkes und zeichnen dabei ihre Gegner als Teufelsgestalten, die in die Hölle fahren.

⁷³⁰ Vgl. H. Dornik-Eger, *Dürer*, 6.

⁷³¹ Vgl. B. Bach, *Bild*, 17.

⁷³² Vgl. Ph. Schmidt, *Bibelillustration*, 12. Bis zur zweiten Hälfte des Septembers 1522 wurde das Neue Testament beim Drucker Melchior Lotther in Wittenberg auf drei Pressen gleichzeitig gedruckt. Den Verlag hatten Lukas Cranach und der Goldschmied Christian Döring übernommen.

3000 bis 5000 Exemplare wurden bis September gedruckt. Das Neue Testament kostete 1 ½ Gulden, das sind 25 Mark, was dem damaligen Jahreseinkommen einer Dienstmagd entsprach. Trotzdem wurde es von allen Ständen eifrig gekauft, so daß nach nur 2 ½ Monaten alle Exemplare vergriffen waren.⁷³³

Luthers Übersetzung hatte großen Erfolg, zwischen 1522 und Luthers Tod, 1546, erschienen 300 hochdeutsche Ausgaben der Bibel oder Teile der Bibel. Die durchschnittliche Auflagenhöhe betrug etwa 2000 Exemplare, somit erreicht die Gesamtzahl etwa 750000. Das sind gewaltige Zahlen für die Frühzeit des Buchdruckes.⁷³⁴

5.2 *Martin Luther*

5.2.1 Die Übersetzung

Nach seinem Prozeß auf dem Reichstag reiste Luther am 26. April 1521 von Worms ab. Durch die Hilfe des Kurfürsten Friedrich des Weisen wurde er auf die Wartburg gebracht. Dort begann er vermutlich im Dezember desselben Jahres⁷³⁵ mit der Übersetzung des Neuen Testaments.⁷³⁶ In drei Monaten war seine Arbeit vollendet, es dauerte aber noch mehrere Monate bis er mit der Durcharbeitung und Verbesserung fertig war.⁷³⁷ Im Mai 1522 begannen die Druckarbeiten und der fertige Band konnte zur Herbstmesse am 29. September erstmals gekauft werden.

Die Übersetzung Luthers war ein großer Erfolg, da sie sich an die zeitgenössischen Denk- und Vorstellungsgewohnheiten anpaßte. Luther strebte eine Übersetzung an, welche die Bibel in wirkliches und verständliches Deutsch übersetzt, „so daß jeder beim Lesen und Hören merkte, daß er selbst damit gemeint war.“⁷³⁸ Des weiteren war der Kampfgeist, der die ganze

⁷³³ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 13; Aust. Kat. *Luther Reformation*, 275.

⁷³⁴ Vgl. Aust. Kat. *Luther Reformation*, 275. Bei Einbeziehung der niederdeutschen Bibeln steigt die Zahl sogar auf eine Millionen, die in dieser Zeit gedruckt wurden.

⁷³⁵ Die Meinungen über den genauen Zeitraum der Übersetzungsarbeit gehen auseinander: Der Aust. Kat. *Luther Reformation*, 276, schlägt die Zeit zwischen Mitte Dezember bis Ende Februar vor, Hartmann Grisar (*Kampfbilder*, 3) verändert das Datum nur geringfügig von Dezember 1521 oder Januar 1522 bis zum 1. März. Philipp Schmidt (*Illustration*, 12) dagegen sieht den Herbst 1521 als Beginn von Luthers Übersetzung.

⁷³⁶ Vgl. H. Reinitzer, *Neues Testament*, 130. Luther benutzte für seine Übersetzung die griechisch-lateinische Ausgabe des Erasmus von 1519. An verschiedenen Stellen griff Luther auf die vertraute Vulgata zurück. In der Reihenfolge der Bücher folgte er dem Urtext.

⁷³⁷ Vgl. Aust. Kat. *Luther Reformation*, 276; H. Grisar, *Kampfbilder*, 3. Luther konsultierte regelmäßig sachkundige Freunde, u.a. Melancthon, über die Entwürfe seiner Übersetzungen.

⁷³⁸ O. Thulin, *Gestalt*, 60.

Übersetzung durchzieht, ausschlaggebend sowie die ganz neuen Vorreden, die Randglossen und die Illustrationen.⁷³⁹

5.2.2 Die erste Vorrede

Die Evangelien und Epistel sind im Septembertestament unregelmäßig und durch Randglossen reich kommentiert, die Apokalypse dagegen enthält kaum eine Glosse. Ihre Funktion übernimmt in gewisser Weise das Bild, das den Text konkretisiert, deutet und polemisch aktualisiert.⁷⁴⁰ In seiner „Vorrede auf die Offenbarung Sanct Johannis“ im Septembertestament übt Luther massive Kritik am letzten Buch der Bibel. In seiner Vorrede warf er der Apokalypse vor, „das Christus drynnen widder geleret noch erkandt wirt.“⁷⁴¹ Vor allem aber mißfiel ihm die metaphorische Sprache dieses Buches, die seiner Forderung nach klarer Sprache entgegenstand. Die Apokalypse sollte „klerlich und on bild und gesicht von Christo und seynem thun zu reden.“⁷⁴² Auch tut er sich schwer, den heiligen Geist als Urheber dieses Buches zu sehen. Luther erwähnt, daß einige sehr alte Kirchenväter, unter anderem Hieronymus, die Apokalypse bestreiten, was sie noch suspekter macht. Luther betont am Ende noch einmal, daß er mit diesem Buch nichts anfangen kann: „meyn geyst kann sich ynn das buch nicht schicken“.⁷⁴³

5.2.3 Luthers Auslegung der Apokalypse

Für die Sache der Reformation haben die Schriften des Paulus und Johannes weitaus größere Bedeutung für Luther als die Apokalypse.⁷⁴⁴ Dem Römerbrief widmete er eine ausführliche Vorrede, da er diesen Brief als das Herz des Evangeliums ansah. Die Offenbarung, der Brief des Judas und der Hebräerbrief verdienten kaum einer Wertschätzung. Das war nicht immer so. In der Ersten Psalmenvorlesung legte Luther die Apokalypse im ekklesiologischen Sinne gegen die äußeren Feinde der Kirche, die Juden, und den Antichrist aus. Ab 1519 benutzt er das Buch als antirömische Propagandawaffe gegen das Papsttum.⁷⁴⁵ Drei Jahre später geht Luther dann soweit, daß er die Apokalypse

⁷³⁹ Vgl. H. Reinitzer, *Neues Testament*, 130.

⁷⁴⁰ Vgl. Ebd., 131.

⁷⁴¹ T. Doering, *Apokalypse*, 11.

⁷⁴² Ebd., 11.

⁷⁴³ HU. Hofmann, *Luther*, 256.

⁷⁴⁴ Vgl. H. Dornik-Eger, *Dürer*, 10.

⁷⁴⁵ Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 235. In der ersten Psalmenvorlesung hatte Luther die Feinde der Kirche als von außen kommend gesehen, während sie nun innerhalb der römischen Kirche zu suchen sind.

ganz ablehnt. Dies ist nur vor dem Hintergrund der Wittenberger Unruhen, Luthers Konfrontation mit den Schwärmern, den Zwickauer Propheten und Thomas Müntzer zu verstehen.⁷⁴⁶ Sie benutzten unter anderem die Apokalypse wegen ihrer metaphorischen Sprache, um ihre Forderungen durchzusetzen. Luther wehrte sich gegen diese willkürliche Allegorisierung der Apokalypse und griff die Autorität des Buches als Teil des Kanons an.⁷⁴⁷ In den folgenden Jahren zitiert er die Offenbarung nur wenig und benutzt sie fast ausschließlich für seine antirömische Polemik, bis um 1527 ein neues Verständnis aufkommt.

5.2.4 Die Illustrationen zur Apokalypse

Im Gegensatz zur ablehnenden Haltung Luthers ist die Apokalypse gegenüber dem Rest des Septembertestamentes mit 21 ganzseitigen Holzschnitten geradezu opulent ausgestattet.⁷⁴⁸ Die Evangelien werden lediglich durch kleine Initialen der Evangelisten mit ihren Symbolen eingeleitet. Die Anfänge der Briefe werden auch von Zierinitialen geschmückt, welche die Autoren, unter anderem Petrus, Paulus und Johannes zeigen.⁷⁴⁹ Außer dem einleitenden Bild zur Apostelgeschichte beziehen sich keine der Initialen auf den Inhalt des dazugehörigen Buches. Dieser Illustrationsbestand des Neuen Testaments bleibt im 16. Jahrhundert bei fast allen Ausgaben der Lutherbibel gleich.⁷⁵⁰ Die Frage nach dem Grund für eine solche Betonung des letzten Buches der Bibel, das doch für den Reformator kaum wert war, kanonisch genannt zu werden, und jeder nach seinem Belieben lesen konnte oder nicht,⁷⁵¹ drängt sich an diesem Punkt auf. Die starke Wirkung der Bilder hebt nämlich die kritische Vorrede praktisch auf.⁷⁵² Mehrere Faktoren scheinen für eine Auswahl der Apokalypseillustration gegenüber den Evangelien ausschlaggebend gewesen zu sein. Im frühen 16. Jahrhundert mit seinen apokalyptischen Erwartungen war die Offenbarung das aktuellste Buch der Bibel.⁷⁵³ Die Betonung der Apokalypse knüpfte an die Tradition der Bibeln des 15. Jahrhunderts an, wie

⁷⁴⁶ Vgl. Ebd., 234.

⁷⁴⁷ Vgl. Ebd., 255. Für Luther ähnelt die Apokalypse dem 4. Esrabuch, ist also unter die Apokryphen zu rechnen.

⁷⁴⁸ Der Apokalypsezyklus Cranachs beinhaltet mehr Holzschnitte als seine Vorläufer: Dürers Apokalypse besteht aus 15 Bildern, die Apokalypse der Kölner Bibel aus 9.

⁷⁴⁹ Vgl. B. Bach, *Bild*, 17.

⁷⁵⁰ Vgl. C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 98.

⁷⁵¹ In seiner Vorrede zum Septembertestament erläutert Luther, da die Apokalypse keine klaren Lebensanweisungen gibt, bleibe es ohne Belang, ob man dieses Buch liest oder nicht.

⁷⁵² Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 316.

⁷⁵³ Vgl. Ebd.

zum Beispiel die Illustrationen früherer Handschriften und der weitverbreiteten Kölner Bibel. Außerdem verlangt die metaphorische Sprache dieses Buches geradezu nach einer Konkretisierung ins Bildliche. Die Holzschnitte zur Offenbarung waren ebenfalls sehr nützlich den Text im Sinne der Reformation und polemisch gegen ihre Feinde zu deuten.⁷⁵⁴

5.2.5 Luther und die Aufgabe der Bilder

In den 1520er Jahren begann Luther, das Bild bewußt in den Dienst der Reformation zu stellen. Vor allem Buchillustrationen und Holzschnitte schienen ihm dazu sehr geeignet.⁷⁵⁵ Luther war der einzige Reformator, der Bilder nicht nur tolerierte, sondern ihnen eine wichtige Rolle in der Erziehung des Volkes zuwies. „Die Bibelillustration erhielt durch Luther einen neuen Sinn, eine geistige, religiöse, ja theologische Aufgabe.“⁷⁵⁶ Luthers Haltung zur bildenden Kunst⁷⁵⁷ formt sich durch den Bilderstreit. Seine Bilderlehre entsteht durch Reaktionen auf Anfragen und Entwicklungen, nicht aus eigener Initiative. In acht Predigten von 1522 richtete sich Luther gegen Karlstadt und die Bilderstürmer, in denen er die Vernichtung der Bilder und das gewaltsame Vorgehen Karlstadts verurteilt.⁷⁵⁸ Bilder sollen nicht mit Gewalt entfernt werden. Luther wollte den Gläubigen nicht alle Bilder rauben, sondern „ein Kruzifix oder ein heiligen bilde lassen zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zychen.“⁷⁵⁹ Er zählte Bilder zu den Adiaphora „die ding, welche unnötig sind, und frey gelassen von Gott, die man halten mag oder nicht halten.“⁷⁶⁰ Luther selbst war nicht bilderfeindlich, nur die Verehrung von Bildern als Götzen lehnte er ab.⁷⁶¹ Bilder sind weder magisch, noch haben sie

⁷⁵⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 351,352; H. Reinitzer, *Neues Testament*, 132; HU. Hofmann, *Luther*, 316. Brigitte Riese (*Einfluß*, 55) erwähnt, daß die Evangelien nicht als historisch empfunden wurden, und deshalb keine Illustrationen erhielten. Cäcilia Nesselstrauß (*Holzschnitte*, 101) sieht Luthers Haltung zu den Evangelien als ausschlaggebend: Er sah in den Evangelien nicht die (historischen) Taten Jesu, sondern die gute Nachricht (Worte) als wichtigsten Faktor. Beide Gesichtspunkte scheinen gegenüber den oben genannten nicht ausreichend belegt.

⁷⁵⁵ Vgl. H. Dornik-Eger, *Dürer*, 10; W. Waetzold, *Dürer*, 235.

⁷⁵⁶ Ph. Schmidt, *Illustration*, 31.

⁷⁵⁷ Vgl. C. Weimer, *Luther*, 30. Unter Werken der bildenden Kunst versteht Luther Tafelbilder, Altargemälde, Holzschnitte und Steindenkmale.

⁷⁵⁸ Vgl. C.D. Andersson, *Bilder*, 43.

⁷⁵⁹ C. Weimer, *Luther*, 32. Verschiedene Bildthemen werden wegen ihres Inhaltes oder Gebrauchs verurteilt: Christus als Pantokrator, die Schutzmantelmadonna, diverse Heiligenbilder und Maria Lactans.

⁷⁶⁰ C.D. Andersson, *Bilder*, 43.

⁷⁶¹ Vgl. H. Reinitzer, *Neues Testament*, 132. Luther verwarf den unrechten Gebrauch der Bilder, beruhend auf Ex. 20,4, aber nicht das Bild selbst. Bilder waren erlaubt solange sie dem Wort dienten.

Macht über den Menschen, dagegen ist die Haltung des Betrachters entscheidend.⁷⁶² Der Fehler liegt nicht in den Bildern, sondern im Herzen des Menschen, der sie anbetet. Die Predigt soll dafür sorgen, daß die Bilder aus dem Herzen vertrieben werden: „Denn wo sie (die Bilder) aus dem hertzen sind, thun sie für den (sic) augen keynen schaden.“⁷⁶³ Der gemeinsame Gebrauch von Wort und Bild soll vor Mißbrauch des Bildes schützen. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Luther den Bildern zwei Aufgaben zuschrieb:⁷⁶⁴ Zum einen gebrauchte er Bilder zur Polemik gegen Rom in Form von Einblattholzschnitten und Flugblättern. Sie trugen maßgeblich zur Befreiung von der römischen Kirche bei, denn sie waren *das* Verständigungsmittel, da große Teile der Bevölkerung nicht lesen konnten. Die zweite wichtige Aufgabe der Bilder, ihre didaktische Funktion, war der Verkündigung im Dienst der Reformation zugewiesen. Die Kunst sollte theologische Inhalte illustrieren und verständlicher machen.⁷⁶⁵ Das Bild ist nicht mehr selbständig, sondern wird eine Auslegung der Heiligen Schrift. Die Holzschnitte der Apokalypse im Septembertestament erfüllen beide Aufgaben: Sie sind eindeutig gegen Rom gerichtet und illustrieren die schwer verständliche Sprache des letzten Buches der Bibel.

5.3 Das Septembertestament

5.3.1 Cranach und Luther

Lukas Cranach wurde aus mehreren Gründen mit der Gestaltung des Septembertestaments beauftragt: Er war führender Meister in Wittenberg und dem Buchdruck eng verbunden.⁷⁶⁶ Außerdem war Cranach ein Freund Luthers⁷⁶⁷ und Anhänger der Reformation, der seine Kunst bewußt in den Dienst dieser neuen Bewegung stellte. Das früheste Zeugnis einer

⁷⁶² Vgl. B. Riese, *Einfluß*, 22. Luther wollte den Aberglauben bezüglich der Bilder zerstören, nicht die Bilder selbst.

⁷⁶³ C.D. Andersson, *Bilder*, 44.

⁷⁶⁴ Vgl. B. Riese, *Einfluß*, 25,26.

⁷⁶⁵ Vgl. C. Christensen, *Luthers Theology*, 158. „Art was to expound and interpret Scripture.“

⁷⁶⁶ Vgl. C. Weimer, *Bildgedanken*, 74,75. M.B. Pope, *Woodcuts*, 2,3. Cranachs Herkunft (wahrscheinlich Kronach) und Geburtsjahr bleiben im Dunkeln. 1504 wird er als Hofmaler nach Wittenberg gerufen und wächst dort in die Entwicklung der Reformation hinein. Cranach siedelt 1511 endgültig nach Wittenberg über, wo er ein gutes Gehalt und viele Aufträge bekommt. Sein Malerei- und Druckbetrieb vergrößert sich drastisch in den 1520er Jahren.

⁷⁶⁷ Vgl. C.D. Andersson, *Bilder*, 45; H. Zimmermann, *Kunstgeschichte*, 525; C. Weimer, *Bildgedanken*, 76. Cranach war ein nahestehender Freund Luthers, eine Freundschaft, die mehr als 30 Jahre anhielt. Der Künstler war bei Luthers Verlobung anwesend, beide waren gegenseitig Paten ihrer Kinder und Cranach war oft zu Gast im Hause Luthers.

Zusammenarbeit ist eine Schrift aus dem Jahre 1518, für die Cranach das Titelblatt schuf.⁷⁶⁸ Darauf folgten 1521 die polemischen Karikaturen des *Passional Christi und Antichristi*, sowie ein Jahr später die Illustrationen zum Septembertestament. Im Laufe der Zeit verleiht Cranach verschiedenen christlichen Themen eine neue Stellung im Sinne der Reformation und bezieht sich direkt auf Luther.⁷⁶⁹ Bis zu seinem Tod 1553 schuf er viele Holzschnitte und Gemälde, die Luthers Bestreben nach einer religiösen, pädagogischen und polemischen Funktion von Bildern entsprach.

5.3.2 Luthers Einfluß auf die Apokalypseillustrationen

Bis vor kurzem wurde angenommen, daß die zeitgeschichtlichen Anspielungen in den Apokalypseillustrationen direkt auf Luthers Einflußnahme zurückgehen.⁷⁷⁰ Inwieweit Luther an den Illustrationen des Septembertestaments mitgewirkt hat oder ob er überhaupt die Entwurfsskizzen kannte, ist nicht sicher, denn Luthers antirömische Phase trat seit 1521 für einige Jahre zurück.⁷⁷¹ Außerdem war er zu dieser Zeit nicht in Wittenberg, um bei den einzelnen Schritten des Druckvorgangs mitzuwirken.⁷⁷²

Wahrscheinlich ist die Bildgebung mehr auf Cranach selbst, als auf Luthers Beteiligung zurückzuführen. Luthers Mitwirkung ist erst für die Vollbibel von 1534 bezeugt.⁷⁷³ Cranach kannte Luthers antirömische Exegese und bezog sie

⁷⁶⁸ Vgl. C. Weimer, *Bildgedanken*, 75. Luther veröffentlichte die Schrift *Theologia Deutsch*, zu der Cranach den Titelholzschnitt schuf.

⁷⁶⁹ Vgl. Ebd., 76. Als wichtigste Beispiele einer reformatorischen Bildveränderung durch Cranach sind zu nennen: die Kindersegnung, welche sich gegen die Anabaptisten richtete, und die Heilige Sippe, gegen den Annenkult.

⁷⁷⁰ Vgl. B. Bach, *Bild*, 19; C. Nesselstrauß, *Holzschnitte*, 98; T. Doering, *Apokalypse*, 11; *Dr. Martin Luthers Werke*, 204; H. Zimmermann, *Beiträge*, 2; H. Grisar, *Kampfbilder*, 9; L. Heydenreich, *Apokalypsezyklus*, 31, 32. Oskar Thulin (*Gestalt*, 62) erwähnt ohne eine Quelle zu nennen, daß Luther sich mit den Künstlern der Cranachwerkstatt, u.a. Georg Lemberger, Hans Burgkmair, beraten hat: „Luther berät sich mit den Künstlern, gibt Anweisungen, Ideen, es ist ein herrliches Zusammenarbeiten der Theologie mit den freien Künsten.“

⁷⁷¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 352.

⁷⁷² Vgl. Ph. Schmidt, *Fußstapfen*, 32.

⁷⁷³ Vgl. B. Bach, *Bild*, 19; B. Riese, *Einfluß*, 56; Ph. Schmidt, *Illustration*, 25; S. Voegelin, *Ergänzungen*, 178; C.D. Andersson, *Bilder*, 44; Aust. Kat. *Luther Reformation*, 283. Christoph Walther, Korrektor in der Druckerei Hans Luft, der selbst mit Luther zusammengearbeitet hat, schreibt in seinem Buch „Vom Unterschied der deutschen Biblien und andern Büchern des ehrwürdigen und seligen Herrn Doct. Martini Lutheri, so zu Wittenberg gedruckt, und an anderen Enden nachgedruckt werden.“, daß Luther Anweisungen zu den Illustrationen gegeben hat. Christoph Walther (um 1515-1574) war der Lutherbibel so verpflichtet, daß er alles bis zum letzten Buchstaben bewahren wollte. Walther erwähnt, daß Luther zu den Holzschnitten angegeben hat, „wie man sie hat sollen reißen oder malen und hat befohlen, daß man aufs Einfältigste den Inhalt des Texts sollt abmalen und reißen, und wollt nicht leiden, daß man überlei und unnützes Ding, das zum Text nicht dienet, sollt dazuschmieren.“ Luther hat bestimmt welche Stellen des Textes einer Illustration bedürfen und wirkte auch bei der inhaltlichen Gestaltung der Bilder von 1534 mit.

in die Illustration der Apokalypse mit ein. Daher gehen die polemischen Elemente in der Apokalypse nur indirekt auf den Reformator zurück und Cranach war mehrheitlich für den Zyklus verantwortlich. Eine Verbindung Cranachs mit den radikalen Schwärmern ist des weiteren denkbar, da diese sich mit der zeitgeschichtlichen Deutung der Apokalypse befaßten, Luther verachtete dagegen zu dieser Zeit das letzte Buch der Bibel.⁷⁷⁴

5.3.3 Die Herstellung des Septembertestaments

Die Herstellung und das Drucken des Septembertestaments wurde von Cranachs Werkstatt in sehr kurzer Zeit durchgeführt. Von Mai bis Juli wurden die Evangelien und einige Briefe gedruckt, Ende Juli kam die Offenbarung auf die Presse.⁷⁷⁵ Das brachte den Urheber der Apokalypseillustrationen unter starken Zeitdruck. Für ein ausgefeiltes Werk blieb keine Zeit. Wegen des Zeitdrucks scheint der Zyklus eine Sammelarbeit der Cranach-Werkstatt zu sein, die durch den Meister selbst geleitet wurde. Die Ausführung der Bildfolge ist flüchtig und ungleichmäßig. Cranach als Leiter einer großen Werkstatt hatte nicht genug Zeit, um mehr als den Gesamtentwurf zu gestalten. Hinzu kommt noch, daß der Künstler nicht nur mit der Herstellung von Buchillustrationen beschäftigt war, sondern auch Mitglied im Stadtrat, Inhaber einer Apotheke, Maler, Verleger und Buchhändler.⁷⁷⁶

Schon seit einigen Jahren lehrte Cranach seinem Sohn und den Gesellen, Werke genau nach seinen stilistischen Angaben zu arbeiten, und sie wurden darin so gut, daß es schwierig ist, ihre Arbeiten von denen des Meisters zu unterscheiden. Die Illustrationen des Neuen Testaments erscheinen künstlerisch weniger wertvoll in ihrer Qualität im Gegensatz zu Cranachs Drucken vor 1519. Das deutet darauf hin, daß wahrscheinlich seine Gesellen die meisten der Holzschnitte schufen.⁷⁷⁷ Cranach ist wohl verantwortlich für den Gesamtentwurf, die Gehilfen führten dann detaillierte Zeichnungen nach seinen Skizzen aus. Hildegard Zimmermann⁷⁷⁸ hat durch stilistische Vergleiche

⁷⁷⁴ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 94; Ph. Schmidt, *Fußstapfen*, 32; Aust. Kat. *Luther Reformation*, 244. Zu Beginn der Reformationspropaganda arbeitete Cranach mit Karlstadt zusammen. Der Einblattholzschnitt „Fuhrwagen“ ist ein Auftrag der nach Karlstadts Wünschen angefertigt wurde. Er zeigt die Vertreter der scholastischen Lehre, welche in die Hölle fahren.

⁷⁷⁵ Vgl. H. Grisar, *Kampfbilder*, 3.

⁷⁷⁶ Vgl. P. Martin, *Luther*, 28.

⁷⁷⁷ Vgl. M.B. Pope, *Woodcuts*, 4.

⁷⁷⁸ Vgl. H. Zimmermann, *Kunstgeschichte*, 525,526; P. Martin, *Luther*, 27; G. Schiller, *ICK 5.1*, 352. Hildegard Zimmermanns Unterscheidung von drei Künstlern hat sich gegenüber anderen Vermutungen durchgesetzt.

mit dem Holzschnittwerks Cranachs und der Wittenberger Buchillustration um 1520 folgendes festgestellt: Cranach entwickelte einen abgekürzten Stil zur raschen Ausführung für diese Folge, von ihm stammen die Holzschnitte 1, 2, 4, 10-12, 16-18. Gerade die Bilder mit der schärfsten Polemik sind die künstlerisch besseren, sie deuten auf Cranachs eigene Hand hin.⁷⁷⁹ Der Monogrammist HB, dessen Zeichen spiegelbildlich auf Blatt 20 auftaucht, schuf die zwei letzten Illustrationen des Zyklus.⁷⁸⁰ Die restlichen zehn Blätter stammen vom Meister der Zackenblätter, den Zimmermann durch andere Werke der Zeit mit dem Monogrammist MB identifiziert.⁷⁸¹

5.3.4 Vorbild Dürer

Den Apokalypseillustrationen des Septembertestaments diente Dürers Zyklus wahrscheinlich als einzige Vorlage.⁷⁸² Es ist nicht bekannt, ob Cranach noch weitere Vorlagen benutzte, wie zum Beispiel die Kölner Bibel, die er bestimmt kannte, oder andere, heute verlorengegangene Zyklen des 15. Jahrhunderts.⁷⁸³ Cranach versuchte wenn irgend möglich Dürers Komposition zu folgen. Auch stilistisch sind sich die Zyklen sehr ähnlich, da Cranachs Linienführung von Dürers Apokalypse und der Großen Passion stark beeinflusst war, er entwickelte allerdings einen eher expressionistischen Charakter der Linie.⁷⁸⁴ Cranachs Holzschnitte sind klarer im Aufbau und in der Verteilung der Flächen, es fehlen aber der Tiefenaufbau und der gedrängte Reichtum Dürers. Cranach ist relativ selbständig, inwieweit er seine Vorlage nutzt und verändert. Er bricht Dürers eigenmächtige Sprünge und Zusammenziehung der Kapitel wieder auf und erweitert die Serie um fünf Bilder, so daß der Leser eine beinahe lückenlose Verbildlichung des Textes vor sich hat.⁷⁸⁵ Durch Hinzufügen neuer Kompositionen oder Zerlegung des Vorbildes wurde die Anzahl der Holzschnitte auf 21 erhöht. Drei Gesichtspunkte waren bei seiner

⁷⁷⁹ Vgl. H. Grisar, *Kampfbilder*, 13.

⁷⁸⁰ Vgl. H. Zimmermann, *Beiträge*, 16,17. Die beiden letzten Blätter wurden wesentlich freier gestaltet, der Stil ist unruhiger. Das letzte Bild hat das Monogramm in die Bodenschraffuren eingefügt, es stammt vom Monogrammist H.B. Beide Bilder, 20 und 21, wurden von diesem Meister hergestellt.

⁷⁸¹ Vgl. H. Zimmermann, *Kunstgeschichte*, 526.

⁷⁸² Vgl. Aust. Kat *Blockbücher*, 137; H. Zimmermann, *Kunstgeschichte*, 526; G. Schiller, *ICK 5.1*, 353.

⁷⁸³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 353.

⁷⁸⁴ Vgl. M. B. Pope, *Woodcuts*, 15. „It appears Cranach focused primarily on Dürer’s woodcuts for his initial formulation of a graphic vocabulary. Particularly influential were the Large Passion and Apocalypse series, both published in 1498.“

⁷⁸⁵ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 11.

Gestaltung der Bilder maßgeblich: eine stärkere Anpassung⁷⁸⁶ oder Erläuterung des Textes⁷⁸⁷ und Polemik gegen das Papsttum.⁷⁸⁸ Neu in die Bildfolge wurden deshalb aufgenommen: Blatt 8: die Heuschreckenplage der fünften Posaune (9,1-12), Blatt 11: die Vermessung des Tempels und die beiden Zeugen (11,1-7), Blatt 15: die Ernte der Erde mit der Kelter (14,14-20) und Blatt 16: die Ausgießung der sieben Zornesschalen (16, 1-17). Mehrmals wurden Dürers zusammengezogene Kompositionen auf zwei Blätter verteilt, so zum Beispiel auf Blatt 4 und 5: das fünfte und sechste Siegel, Blatt 17 und 18: die Hure auf dem Tier und der Untergang Babylons, und Blatt 20 und 21: die Verschließung Satans und das himmlische Jerusalem. Auch in der einzigen Zusammenfügung von zwei Blättern Dürers, der apokalyptischen Frau und dem Michaelskampf, liegt das Bestreben der Textnähe zugrunde.⁷⁸⁹

Auffallend ist, daß verschiedene Einzelheiten der Bilder direkt auf den Luthertext bezogen sind: Anscheinend wurden die Holzschnitte für die Übersetzung eigens angefertigt. „Der Text von Luthers Übersetzung lag dem Zeichner für den Holzstock bereits vor.“⁷⁹⁰ In Dürers Apokalypse waren die Bilder die Hauptsache, der Text war nur als Beigabe auf der Rückseite der Bilder zu sehen. In Luthers Septembertestament ist gerade das Umgekehrte der Fall: die Bilder sollten nur den Inhalt des Textes verdeutlichen, der Text blieb die Hauptsache. Hier wird das Bild wieder zur Illustration, zur Dienerin des Wortes. „Darin ist Cranachs Holzschnittfolge wahrhaft lutherisch zu nennen.“⁷⁹¹

⁷⁸⁶ Vgl. H. Zimmermann, *Kunstgeschichte*, 526,527. Es wurden folgende Details verändert: Blatt 1: Johannes liegt Christus zu Füßen, Blatt 2: die Himmelstür fehlt und Johannes spricht mit einem Ältesten, Blatt 12: die Bundeslade wurde hinzugefügt. Wegen der Nähe zum biblischen Text wurden folgende Bilder nicht übernommen: das Einleitungsbild, welches nicht auf der Bibel, sondern auf einer Legende basiert, sowie das Blatt 11: der Engelsturz.

⁷⁸⁷ Vgl. Ebd. Blatt 8: die gepanzerten Heuschrecken aus dem Brunnen des Abgrundes, Blatt 15: die endzeitliche Ernte und Kelter und Blatt 19: der Drache im feurigen Pfuhl.

⁷⁸⁸ Vgl. Ebd. Neu eingefügt wegen ihrer antirömischen Polemik, wurden: Blatt 11: Ausmessen des Tempels und 2 Zeugen sowie Blatt 18: der Sturz Babylons. Wenige Veränderungen in der zweiten Hälfte der Bilder wegen des antirömischen Inhalts: im Blatt 11: der Kronreif des Drachens, Blatt 13: das Tier in Mönchskutte, Blatt 14: die Anbetung des Lammes wurde zurückgedrängt und Zerstörung Babylons erscheint im Vordergrund, Blatt 16 und 17: die Tiara des Tieres und der Hure.

⁷⁸⁹ Vgl. T. Doering, *Apokalypse*, 11; H. Zimmermann, *Kunstgeschichte*, 526.

⁷⁹⁰ H. Grisar, *Kampfbilder*, 1. Erster Beweis dafür findet sich in Bild 8. Luthers Text unterscheidet sich hier von allen vorherigen Übersetzungen. Er übersetzte „Engel“ anstatt „Adler“. So kommt es, daß im Septembertestament ein Engel anstatt einem Adler im Himmel schwebt.

⁷⁹¹ T. Doering, *Apokalypse*, 11.

Dürers Apokalypse war zwar das Vorbild für Cranach, doch lassen sich beide Zyklen nicht wirklich vergleichen. Ikonographisch sind sich die beiden Zyklen sehr ähnlich, liegen allerdings inhaltlich weit auseinander.⁷⁹² Cranach verändert oft Details, um eine größere Nähe zum Text zu erreichen. Er versucht, anhand Dürers Vorbild bildliche Biblexegese und eine eigene protestantische Ikonographie zu entwickeln.⁷⁹³ Cranachs Bildfolge ist eine selbständig erdachte und verantwortete Leistung, sogar über Luthers Exegese hinausführend. Er befreite Dürers Apokalypse von ihrer vielschichtigen Symbolik und machte sie dem einfachen Leser zugänglich. Allerdings erlangen Cranachs Holzschnitte nie die Tiefe der Aussage von Dürers Werken, er verhalf aber der Reformation zum Durchbruch. Mit seinen polemischen Holzschnitten gegen das Papsttum stellte er sich mitten in den Kampf.⁷⁹⁴

5.3.5 Beziehung von Bild und Text

Die Holzschnitte des Septembertestaments mit den Ausmaßen von etwa 23 x 16,1 cm - die Maße können von Bild zu Bild um einige Millimeter schwanken - sind nur halb so groß wie die Apokalypsebilder Dürers.⁷⁹⁵ Der Text sollte hier die Hauptsache bleiben, so daß versucht wurde, ein Bild mit dem jeweiligen Text gegenüberzustellen, was aber zur Folge hatte, daß einige Seiten halb leer blieben. In Kapiteln 1-12 und 19-21 stehen die Bilder links, rechts der Text, in den Kapiteln 13-18 ist es genau umgekehrt: Das Bild befindet sich auf der rechten, der Text auf der linken Seite.⁷⁹⁶ Schon in Dezembertestament wurde dies geändert und der Text ist durchgehend gedruckt, die Bilder sind durch kurze Titel bezeichnet und werden somit dem jeweiligen Bibeltext zugeordnet.

5.3.6 Antirömische Polemik und soziale Umstände

Durch die Bilder erhielten die Leser die Auslegung des Textes direkt beigelegt; sie machten Luthers Bibel zu einem Bilderkampfbuch.⁷⁹⁷ Neu ist die soziale Komponente in Cranachs Holzschnitten. Im dritten Holzschnitt veränderte der Künstler die drei ersten Reiter: ein Kaiser oder König, ein Ritter und ein Kriegsknecht, alle drei, wie auch der Tod, bedrängen ausschließlich das niedere Volk. In Dürers Apokalypse werden alle Stände vom Gericht Gottes

⁷⁹² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 353.

⁷⁹³ Vgl. Aust. Kat *Blockbücher*, 138.

⁷⁹⁴ Vgl. H. Dornik-Eger, *Dürer*, 11.

⁷⁹⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 352; P. Martin, *Luther*, 29.

⁷⁹⁶ Vgl. *Dr. Martin Luthers Werke*, 203.

geplagt, bei Cranach nur bescheidene Bürger und Arme. Dagegen verführt die babylonische Hure nur die höchsten Stände.⁷⁹⁸ Vor allem wurde aber das Papsttum in den Apokalypseholzschnitten angegriffen; Dürer wurde als Vorbild genommen und mit scharfer Polemik gegen Rom durchsetzt.⁷⁹⁹ Mehrere Bilder wurden wegen ihrer Polemik hinzugefügt, so auch das neu entworfene Bild zu Kapitel 11, das die schärfste Polemik des Zyklus beinhaltet. Der Drache, das Papsttum, versucht die zwei protestantischen Prediger, die treuen Zeugen des wahren Evangeliums, zu verschlingen. Der 13. Holzschnitt zeigt das Tier aus der Erde mit Schulterüberwurf als Bettelmönch, ähnlich einem Dominikaner. Die Mönche verführen das Volk zur Anbetung Satans. Der Drache bekommt im 16. Bild eine Tiara aufgesetzt. Es versammeln sich die Regenten der Zeit, um gemeinsam mit dem Papsttum Krieg gegen das Evangelium zu führen.⁸⁰⁰ Die babylonische Hure trägt im 17. Holzschnitt als Sinnbild für das Papsttum auch eine Tiara.⁸⁰¹ Der Kaiser, ein Geistlicher und reiche Bürger beten sie an. Bild 18 zeigt die Zerstörung Roms anstatt

⁷⁹⁷ Vgl. H. Grisar, *Kampfbilder*, 8.

⁷⁹⁸ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 29. Hans-Ulrich Hofmann (*Luther*, 321,323) erwähnt, daß „solche Vorstellungen sind bei Luther in dieser Ausprägung und Einseitigkeit eigentlich nirgendwo festzustellen.“ Die sozialen Umstände gehen wahrscheinlich auf Cranach zurück, die antirömische Polemik auf Luther.

⁷⁹⁹ Vgl. Aust. Kat. *Luther Reformation*, 229, 240. Die Polemik in den Illustrationen des Septembertestaments ist nicht ohne Vorläufer. Kritik an der römischen Kirche in Form von Flugblättern gibt es schon vor der Reformation. Ein Einblattholzschnitt aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts zeichnet den Papst als Fuchs und Antichristen, ein Bezug auf 13. Kapitel der Apokalypse. Die vorreformatorische Bildsatire prangerte nicht nur das Papsttum, sondern auch das Klosterwesen und dessen moralisches Fehlverhalten an. Die frühe Reformationspropaganda konzentrierte sich stark auf Luther selbst. Die Gegner wurden als Tiere und dämonische Monster karikiert. Luther sieht das Papsttum als den prophezeiten Antichristen. In der ersten reformatorischen Bilderkampfschrift von 1521, dem *Passional Christi und Anchristi*, werden in 23 Bildpaaren das Leben Christi mit dem Machtanspruch des Papsttums entgegengesetzt. Cranach schuf die Bildfolge wahrscheinlich in Abstimmung mit Luther, aber ohne seine aktive Beteiligung.

⁸⁰⁰ Philipp Schmidt (*Illustration*, 95,96) identifiziert in diesem Bild, wie auch im 9., 11. und 13. Holzschnitt, die Portraits zeitgenössischer Regenten, wie z.B. Kaiser Maximilian I., König Ferdinand I. und Georg von Fondsberg. D. Koepplin und T.Falk, (*Cranach*, 334) bringen Beweise gegen Schmidts Hypothese vor: Herzog Georg von Sachsen hatte keinen Bart und das Selbstbildnis Cranachs ist zu alt. Es handelt sich bei Cranachs Holzschnitten um eine allgemeine Kritik am Papsttum, nicht an bestimmten Persönlichkeiten. Gertrud Schiller (*ICK 5.1*, 364) bringt es auf den Punkt: „Eine Identifizierung dieser zeitgenössischen Gruppe mit bestimmten Personen, wie sie Ph. Schmidt, 1962, 96, gab, ist abwegig und durch historische Daten widerlegt.“

⁸⁰¹ Vgl. R.W. Scribner, *Sake*, 171-173. Der Vergleich des Papsttums mit der Hure Babylon könnte von der Legende von Papst Johannes, der eine Frau war, stammen. Sie regierte für etwas mehr als zwei Jahre. Diese Legende war um 1500 weit verbreitet und zeigte deutlich, daß das Papsttum nicht unfehlbar ist. Besonders der sexuelle Hintergrund brachte diese Geschichte in Beziehung zur babylonischen Hure. Es ist aber nicht sicher, ob Cranachs Apokalypseillustrationen von dieser Legende inspiriert wurden, aber die Betrachter haben sie damit sicherlich assoziiert.

Babylons.⁸⁰² Im Gegensatz zum biblischen Text klagen nicht die Kaufleute, sondern katholische Geistliche über den Untergang Babylons (Roms), sie weinen über den Untergang ihrer Einkünfte. Von den fünf klagenden Männern sind drei ganz klar als Geistliche gekennzeichnet. Sie raufen sich die Haare, schreien und strecken ihre Hände zum Himmel aus. „Mit solchen antirömischen Motiven wird dem betrachtenden Leser wortlos Luthers über den Text hinausgehende Meinung nahegebracht.“⁸⁰³

Die Illustration der Lutherbibel war nicht mehr Buchschmuck wie in der Inkunabelzeit oder in der Armenbibel. „Sie war nichts Geringeres als ein exegetisches Beiwerk.“⁸⁰⁴ Die Illustration der Reformationszeit war Exegese, ein Erläuterungsmittel für den Bibelleser, die Bilder versuchen zu deuten und zu belehren. Die Verbindung von polemischem Bildmaterial und Übersetzung der Heiligen Schrift machte diese Kombination unwahrscheinlich wirkungsvoll.⁸⁰⁵

5.4 Cranachs Illustration zum 12. Kapitel⁸⁰⁶

Cranach vereint die Geschehnisse von Kapitel 12, im Gegensatz zu Dürers Vorlage, auf einem Blatt.⁸⁰⁷ Er vermeidet die Darstellung des Engelsturzes, vielleicht weil Luther schon damals gegen diese Auslegung von 12,7-9 Vorbehalte hatte. Seine Ablehnung ist erst viel später in der Zeit nach 1535 bezeugt,⁸⁰⁸ deswegen ist der Kampf des Michael hier in das Geschehen des gesamten 12. Kapitels miteinbezogen.

Es entstehen vier Handlungsbereiche, die simultan dargestellt werden. In der linken oberen Bildhälfte heben zwei Engel das nackte Kind auf einem Tuch zu Gottvater empor. Cranach übernimmt hier von Dürer die *elevatio animae* anstelle der Geburt des Sohnes. Über dem Knaben fügt Cranach anstatt der großen, geflügelten Engelsfigur eine Darstellung der Bundeslade ein, wie sie in historischen Illustrationen des Alten Testaments vorkommt.⁸⁰⁹ Wie auch in anderen Bildern des Zyklus versucht Cranach durch Einbeziehung der

⁸⁰² Vgl. Koepplin, D. und T. Falk, *Cranach*, 334. Der Fall der Stadt Babylon beruht auf der Rom-Ansicht der Schedelschen Weltchronik.

⁸⁰³ C. Weimer, *Bildgedanken*, 80.

⁸⁰⁴ Ph. Schmidt, *Bibelillustration*, 228.

⁸⁰⁵ Vgl. H. Grisar, *Kampfbilder*, 8.

⁸⁰⁶ Abb. 30 Lukas Cranach, Die Apokalyptische Frau, Septemberbibel, 1522.

⁸⁰⁷ Vergleiche Abb. 30 mit Dürers Vorlage der Apokalyptischen Frau und des Engelsturzes (Abb. 28 und 29).

⁸⁰⁸ Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 138; P. Martin, *Luther*, 66.

⁸⁰⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 360.

Bundeslade von Kapitel 11 sich näher am biblischen Text zu orientieren. Außerdem war die Bundeslade für Luther wichtig, da er in ihr den Gnadenstuhl Gottes und ein Zeichen der Errettung sah.⁸¹⁰

Die rechte obere Bildhälfte nehmen zwei mit Speer und Schwert bewaffnete Engel ein. Sie greifen den Drachen von hinten an. Aber nur zwei der sieben Drachenköpfe scheinen sich um diesen eher harmlosen Angriff zu kümmern, sie züngeln die Engel giftig an. Der Kampf Michaels wird eindeutig zur Nebensache, die zwei Engel scheinen dem Drachen nicht viel anhaben zu können. Bei Cranach kommt der Drache nicht aus dem feurigen Abgrund der Hölle, sondern steht auf dem Boden der Erde. Luther hat den Kampf (Verse 7-9) nicht als vorzeitlichen Engelsturz ausgelegt, sondern als eine Prophetie des geistlichen Kampfes der Christenheit gegen Anfechtungen und Versuchungen.⁸¹¹ Die Kampfszene hat somit an Bedeutung verloren, während die Bedrohung der Frau an Bedeutung gewinnt.

Cranach übernimmt die Verschmelzung der apokalyptischen Sonnenbraut mit der Bedrohung der Frau in der Wüste. Der Drache schaut sie eindringlich mit vier von seinen sieben Köpfen an, der größte von ihnen speit einen Wasserstrom gegen die Frau aus. Die apokalyptische Frau steht betend auf der Mondsichel, in sicherer Entfernung von den Angriffen der Bestie. Sie scheint aber nicht so gelassen wie in Dürers Vorbild. Die Sonnenbraut ist nicht wie bei Dürer frontal dargestellt, sondern wendet sich leicht nach links, dem Drachen zu. Cranach versuchte, sich von der Mondsichelmadonna zu lösen, da sie der ekklesiologischen Auslegung Luthers widersprach. Cranach stellt sie aber, von den Flügeln abgesehen, als Strahlenkranzmadonna dar und wurde unwillkürlich als solche vom Betrachter verstanden. Cranach vermittelt in seiner Darstellung von Kapitel 12 eine positive Heilserwartung. Bei der apokalyptischen Frau gelang ihm jedoch nicht die Assoziation mit Maria zu überwinden.⁸¹²

⁸¹⁰ Vgl. Ebd.

⁸¹¹ Vgl. Ebd.

⁸¹² Vgl. Aust. Kat. *Blockbücher*, 139; P. Martin, *Luther*, 66. Gertrud Schiller (*ICK 5.1*, 361) erwähnt, daß Cranach versucht sich bei der Darstellung der apokalyptischen Frau von der Mondsichelmadonna zu lösen, in dem er das lange, offene Haar, Sinnbild der Jungfräulichkeit, stark verkürzt. Bei näherer Betrachtung fällt aber auf, daß das Haar, wie auch die gesamte Gestalt kaum verändert wurde. Nur die leichte Drehung nach links und der Gesichtsausdruck der Frau hat eine Veränderung erfahren.

Bezüglich der Offenbarung ist Luther bis etwa 1527 meist in der allegorischen, moralisierenden Auslegung des Tychonius verhaftet. In seiner Ersten Psalmenvorlesung verweist Luther mehrmals auf das 12. Kapitel der Offenbarung. Er sieht in der apokalyptischen Frau ein Sinnbild für die Kirche, eine mariologische Deutung liegt ihm fern. Der Himmel ist der Raum der Kirche. Die zwölf Sterne bezeichnen die zwölf Apostel, die bedeutendsten Glieder der Kirche.⁸¹³ Die anderen Nachkommen der Frau von Vers 17 liest Luther als Ermahnung, daß jeder Doktor der Kirche seine Lehre aus der Schrift empfängt. Die zwei Flügel stehen für das Alte und Neue Testament, welche der Kirche zum Schutz vor dem Drachen des Eigensinns gegeben sind.⁸¹⁴ Sein Hang zur Allegorie wird auch an anderer Stelle deutlich, wo er einen zweiten Sinn der Flügel erwähnt, welche diesmal die jüdische und christliche Exegese bezeichnen. Allerdings treten manchmal schon reformatorische Gedanken zutage: Die Kirche wird zum Raum, in der das Evangelium gepredigt wird und die Kirchenführer bezeichnet er als Prediger des wahren Glaubens.⁸¹⁵

5.4.1 Luthers Stellung zu Maria

Im Septembertestament erscheint Maria nicht nur als apokalyptische Frau, sondern auch im Titelblatt zur Apostelgeschichte, das die Ausgießung des Heiligen Geistes auf Maria und die Jünger darstellt. Ein drittes Mal erscheint sie auf dem Holzschnitt zu den Johannesbriefen, diesmal als Himmelskönigin mit dem Jesuskind auf dem Arm. Eine Ähnlichkeit mit Dürers Titelblatt der Apokalypse von 1511 ist offensichtlich.⁸¹⁶

Luther war, wie zu dieser Zeit üblich, mit Darstellungen Marias in Kirchen und Altären wohl vertraut. Er wuchs mit dem Marienkult in seiner Heimatstadt auf und verehrte auch als Augustinermönch Maria. Wittenberg hatte einen immensen Reliquienschatz und die Heiligenverehrung blühte Anfang des 16. Jahrhunderts.⁸¹⁷ Viele Wallfahrtsbilder wurden verehrt. Die beliebtesten Darstellungen waren die Verkündigung, die Geburt Jesu und die Kreuzigung, sowie die Mondsichelmadonna und die Pièta. Viele der Darstellungen basieren

⁸¹³ Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 81.

⁸¹⁴ Vgl. Ebd., 82.

⁸¹⁵ Vgl. Ebd., 83.

⁸¹⁶ Vgl. B. Bach, *Bild*, 18.

⁸¹⁷ Vgl. H.D. Preuß, *Maria*, 23,24.

auf Marienlegenden oder zeigen Maria als Mittlerin zwischen Christus und den Menschen.⁸¹⁸

Luther hielt bis 1523 noch am Heiligenglauben fest. Parallel zu Luthers Entfaltung der reformatorischen Lehre änderte sich auch seine Stellung zu Maria. Die erste bezeugte Kritik an der Heiligenverehrung findet sich im Sommer 1516. Gott allein aus seiner Gnade machte Maria zur Mutter des Heilandes, ansonsten hat sie keine besondere Stellung.⁸¹⁹ Der entscheidende Umbruch geschah um 1521/22. In seiner Magnifikatauslegung tadelt Luther die Bilder Marias, die sie als hochehrhabene, übermenschliche Himmelskönigin zeigen.⁸²⁰ Luther hat sich an verschiedenen Stellen gegen Maria als Mittlerin und die Darstellung der Schutzmantelmadonna ausgesprochen. Maria sollte als Magd, als Gefäß der Gnade Gottes und als sein Werkzeug dargestellt werden.⁸²¹

In Bezug auf Maria kannte Luther auch die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis. Zuerst hielt er an der Lehre fest, änderte aber später seinen Standpunkt. Seit ungefähr 1522 erklärt er Marias sündlose Empfängnis und Geburt als unbiblisch,⁸²² dagegen wurde Marias Leib und Seele vom Heiligen Geist erfüllt, so daß sie ohne Sünde während ihrer Schwangerschaft war. Dadurch blieb Jesus von der Erbsünde verschont. 1528 läßt er die Lehre der Unbefleckten Empfängnis ganz fallen, glaubt aber bis zu seinem Tod an Marias Jungfräulichkeit, auch nach der Geburt Jesu. Maria bleibt für ihn verehrungswürdig, ist aber keine Mittlerin.⁸²³ Der Reformator selbst hatte ein Marienbild in seinem Haus, allerdings stellte es Maria nicht allein, sondern mit dem Jesuskind auf dem Arm dar.⁸²⁴ Allgemein hebt Luther das christologische Moment in Marienabbildungen hervor. Luther wehrte sich nicht gegen alle Marienbilder, sondern gegen solche Darstellungen, die Christi alleinigem Mittleramt Abbruch taten.

Die Kunst der Reformation fand nicht sofort neue Formen der Mariendarstellungen, sondern die Mondsichelmadonna taucht immer noch in

⁸¹⁸ Vgl. H. Düfel, *Luthers Stellung*, 234.

⁸¹⁹ Vgl. H.D. Preuß, *Maria*, 25.

⁸²⁰ Vgl. H. Düfel, *Luthers Stellung*, 244; H.D. Preuß, *Maria*, 25.

⁸²¹ Vgl. H. Düfel, *Luthers Stellung*, 239; H.D. Preuß, *Maria*, 26,27. Maria ist eine Magd, die von Gottes Reichtum beschenkt wurde.

⁸²² Vgl. H.D. Preuß, *Maria*, 8.

⁸²³ Vgl. Ebd., 26.

⁸²⁴ Vgl. H. Düfel, *Luthers Stellung*, 239.

Lutherschriften auf, so auch im Septembertestament. Im Laufe der Reformation werden dagegen keine Illustrationen gebilligt, die auf außerbiblischen Legenden basieren, darunter fällt auch die Himmelskönigin von Offenbarung 12⁸²⁵ und die Himmelfahrt Marias. Das ist ein entscheidender Einschnitt in der Darstellungsweise der Jungfrau. Diese künstlerische Entwicklung ging einher mit der „Christianisierung“ der Marienfeste. Entweder wurden die geistlichen Inhalte verändert oder, wenn sie nicht schriftgemäß waren, einfach abgeschafft.⁸²⁶

5.5 Weitere Ausgaben von Luthers Neuem Testament

5.5.1 Wiederverwendung der Druckstöcke des Septembertestaments

Die Druckstöcke des Septembertestaments wurden oft wiederverwendet, häufig nachgeschnitten und dienten anderen Illustratoren als Vorlage. Der erste Druck von Luthers Übersetzung des Neuen Testaments erschien im September 1522. Schon drei Monate später waren alle Exemplare vergriffen, so erschien im Dezember 1522 die zweite Auflage.⁸²⁷ Die Holzschnitte wurden direkt vom Septembertestament übernommen, allerdings wurde die antirömische Polemik abgeschwächt. Vermutlich wegen eines Einspruchs von Herzog Georg von Sachsen wurden die dreistöckige Tiara des Tieres von Blatt 11 und 16 und der Hure von Blatt 17 auf einen Kronreifen verkürzt.⁸²⁸ Ansonsten blieben die Illustrationen gleich. Der Versuch, Text und Bild gegenüberzustellen, wurde aufgehoben, so daß den Bildern kurze Titel zugeordnet wurden.

Die polemischen Illustrationen des Dezembertestaments waren so populär, daß sie selbst von katholischen Bibeln dieser Zeit übernommen wurden. Luthers Gegner Hieronymus Emser brachte 1527 seine Übersetzung des Neuen Testaments für die Altgläubigen heraus. Es handelt sich um eine weitgehende Nachahmung des Dezembertestaments, denn der Text gleicht fast völlig der lutherischen Übersetzung. Auch Cranachs Druckstöcke wurden ohne Bedenken in der katholischen Ausgabe wiederverwendet, welche er von ihm zuvor für 40 Reichstaler erworben hatte.⁸²⁹

⁸²⁵ Die Darstellung der Himmelskönigin wurde nicht nur in Hinsicht auf Maria als Mittlerin, sondern auch wegen ihres Bezugs zur Unbefleckten Empfängnis Marias abgelehnt.

⁸²⁶ Vgl. H.D. Preuß, *Maria*, 32.

⁸²⁷ Vgl. B. Bach, *Bild*, 17; *Dr. Martin Luthers Werke*, 207; G. Schiller, *ICK 5.1*, 354.

⁸²⁸ Vgl. H. Grisar, *Kampfbilder*, 10; G. Schiller, *ICK 5.1*, 354.

⁸²⁹ Vgl. S. Voegelin, *Ergänzungen*, 179.

5.5.2 Illustrationen von Hans Holbein

Cranachs Apokalypseillustrationen waren so beliebt, daß sie in den folgenden Jahren sehr oft nachgedruckt oder kopiert wurden. Bei Thomas Wolff, Basel, erschien im Frühjahr 1523 ein Nachdruck des Septembertestaments, den Hans Holbein der Jüngere (1497-1543) schuf.⁸³⁰ Die Holzschnitte haben ein kleineres Format (18,2 x 12,5 cm), was zu einer Vereinfachung der Bildkomposition führte. Holbein hat die Holzschnitte direkt nach Cranachs Zyklus des Septembertestaments angefertigt, wahrscheinlich ohne auf Dürer direkt Bezug zu nehmen.⁸³¹ Obwohl Hans Holbein nicht der Reformation zugetan war, übernahm er bedenkenlos die krassen Anspielungen auf das Papsttum für seine Apokalypseholzschnitte.⁸³² Allgemein haben Holbeins Holzschnitte nur geringfügige Änderungen zu ihrer Vorlage und sind in den Text eingefügt. Durch die Vereinfachung und Reduzierung der Komposition hinsichtlich der Personen und des Beiwerks gewinnen Holbeins Illustrationen gegenüber der Vorlage an Intensität und Deutlichkeit. Der biblische Text wird oft präzisiert und für den Betrachter erlebbar dargestellt.⁸³³

In seinem verkleinerten Holzschnitt zu Offenbarung 12 mußte der Baseler Künstler seine Vorlage auf das Wichtigste reduzieren.⁸³⁴ Die Figuren sind enger aneinander gerückt, die Gottvater-Gestalt ist aber größer dargestellt und gewinnt somit an Bedeutung. Auch das Tuch des Kindes wurde im Vergleich zu den Engeln in seinen Proportionen erweitert und erhält eine zentrale Rolle. Die Frau erscheint gegenüber Cranachs Figur älter und mit gekürztem Haar, die Assoziation mit der Mondsichelmadonna ist dadurch weniger dominant. Besonders die Holbeinschen Kopien, mehr als die Vorlage Cranachs, wurden ins 17. Jahrhundert von verschiedenen Druckereien in fast ganz Europa verlegt und bis nach Rußland verbreitet, dort dienten sie als Vorlage für die

⁸³⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 354.

⁸³¹ Vgl. S. Voegelin, *Ergänzungen*, 178; F. Baumgart, *Hans Holbein*, 32. Im Gegensatz dazu spricht sich Ludwig Heydenreich (*Apokalypsenzyklus*, 23) für eine Auseinandersetzung Holbeins mit den Drucken Dürers aus.

⁸³² Vgl. L. Heydenreich, *Apokalypsenzyklus*, 22; Ph. Schmidt, *Illustration*, 122. Die Papstkronen, welche im Dezembertestament entfernt wurden, sind von Holbein vollständig in den Bildern zu Offenbarung, 11, 16 und 17 übernommen worden.

⁸³³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 367.

⁸³⁴ Abb. 31.

Wandmalereien zweier Klöster auf dem Athos⁸³⁵ und gaben der orthodoxen Kirche die Ikonographie, mit der die Apokalypse illustriert werden konnte.⁸³⁶

5.5.3 Hans Burgkmairs Apokalypseillustrationen

In den folgenden Jahren wurden immer wieder neue Apokalypsezyklen geschaffen. 1523 wurde in Augsburg von Hans Schönsperger dem Jüngeren ein besonders guter Nachdruck des Septembertestaments herausgebracht. Der Zyklus enthält neben den originalgetreuen Kopien der Folge Cranachs fünf weitere Blätter von Hans Schäufolein (1480/85-1538), die künstlerisch weiterentwickelt wurden.⁸³⁷ Zwischen Januar und März 1523 erschienen bei Silvan Otmar drei Auflagen des Neuen Testaments. Die dritte Auflage enthält 21 Holzschnitte von Hans Burgkmair (1473-1531),⁸³⁸ die sich mit dem Cranachzyklus selbständig auseinandersetzen. Künstlerisch überragt dieser Zyklus das Werk Cranachs, wurde aber in der Geschichte bisher wenig beachtet.⁸³⁹

Der Auftrag des Augsburger Verlegers stand in Konkurrenz zum Wittenberger Septembertestament, welches den Holzschnitten Burgkmairs als direkte Vorlage diente. Burgkmair kannte wahrscheinlich auch Dürers Holzschnitte⁸⁴⁰ und ältere mittelalterliche Handschriften, in denen er Anregung für seine Apokalypseillustrationen fand. Der Zyklus wirkt einheitlich und geschlossen. Burgkmair versuchte, die Bilder möglichst nahe am biblischen Text zu orientieren; durch eine klare Komposition sind die Illustrationen gut ablesbar. Dennoch ging der Hang zur Worttreue nicht auf Kosten der Dramatik und Lebendigkeit, im Gegensatz zu Cranachs Holzschnitten, die oft starr wirken.⁸⁴¹ Auffallend ist auch, daß Burgkmair auf die polemischen Elemente des Vorgängers verzichtet. Burgkmair legte keinen Wert auf zeitgenössische Anspielungen und interpretiert die Apokalypse in der Tychoniustradition als

⁸³⁵ Abb. 32.

⁸³⁶ Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 326,329; G. Schiller, *ICK 5.1*, 384; L. Heydenreich, *Apokalypsenzyklus*, 26. Trotz der starken Stilisierung ins Byzantinische sind die Zyklen Cranachs, Holbeins und die Fresken thematisch und ikonographisch verwandt. Das Malerbuch vom Berge Athos gibt im dritten Teil genaue Anweisungen, wie die 21 Szenen der Apokalypse zu malen sind. Diese stimmen mit den Vorbildern überein.

⁸³⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 354.

⁸³⁸ Vgl. Aust. Kat *Hans Burgkmair. 1473-1973.*, 10; T. Falk, *Hans Burgkmair, Studien*, 9. G. Schiller, *ICK 5.1*, 354.

⁸³⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 354.

⁸⁴⁰ Vgl. A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ä.*, 21.

⁸⁴¹ Vgl. K. Arndt, *Hans Burgkmair illustriert*, 274.

zeitlose Visionen.⁸⁴² Es ist nicht sicher, ob diese freie Veränderungen des Cranachzyklus auf den Forderungen des Augsburger Auftraggebers beruhen, oder ob sie das Selbstverständnis des Künstlers widerspiegeln.⁸⁴³

Die Holzschnitte, etwa 16 x 13 cm groß, schwanken jeweils im Format um einige Millimeter⁸⁴⁴ und sind durchgehend mit Burgmairs Monogramm versehen. Von allen Bildern im Zyklus zeichnen sich die Illustrationen zu Kapitel 12 und 14 durch eine besonders intensive Textverbindung aus, da die Hauptperson zweimal in verschiedenen Handlungsphasen dargestellt ist.⁸⁴⁵ Der Michaelskampf und der Wasserstrom sind im 12. Holzschnitt ganz weggelassen worden, die Illustration konzentriert sich allein auf Verse 1 bis 6. Der Drache kriecht links unten aus dem Höllenloch auf die Erde empor. Seine sieben Köpfe sind auf die Frau gerichtet; er ist bereit zum Angriff. Mit seinem langen Schwanz fegt er das Drittel der Sterne vom Himmel. Durch ein Wolkenband getrennt sitzt Gottvater über ihm auf dem himmlischen Thron und ist im Begriff, das männliche Kind in Empfang zu nehmen. Die Bundeslade am oberen Bildende ist von Cranach übernommen, aber noch detaillierter dargestellt. Die ganze rechte Bildseite wird von der apokalyptischen Frau eingenommen, die nicht auf der Mondsichel, sondern auf einem Vollmondgesicht steht. Ihre Arme sind verschränkt, anstatt zum Gebet gefaltet. Auch ihr Haar ähnelt nicht mehr einer Mondsichelmadonna, sondern ist völlig durch den Schleier bedeckt. Sie kümmert sich nicht um den Drachen, sondern schaut getrost dem Geschehen im Himmel zu. Dem Text verpflichtet stellt Burgkmair die Frau noch einmal oben rechts dar. Die gekrönte Frauengestalt ist als Halbfigur zu sehen. Sie hat die Flügel zur Flucht empfangen und wendet sich dem Zufluchtsort in der Wüste zu. Die apokalyptische Frau ist wieder zum Sinnbild der Kirche geworden, die von Gott bewahrt wird. „Burgkmair hat in diesem Bild die Loslösung von Dürer und der ihm folgenden Cranach-Tradition vollzogen und, anknüpfend an ältere Traditionen, seine eigene, von dem erschienenen großen Zeichen ausgehende Interpretation dargestellt.“⁸⁴⁶ Trotz seines künstlerischen Wertes und der Innovationen ist der Zyklus Burgmairs

⁸⁴² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 368.

⁸⁴³ Vgl. K. Arndt, *Hans Burgkmair illustriert*, 258.

⁸⁴⁴ Vgl. T. Falk, *Hans Burgkmair. Werk*, o.S. Er bezeichnet die Maße des Holzschnittes zu Apokalypse 12 als 163 x 128 mm.

⁸⁴⁵ Vgl. K. Arndt, *Hans Burgkmair illustriert*, 261.

⁸⁴⁶ G. Schiller, *ICK 5.1*, 361.

ohne unmittelbare Nachfolge geblieben. Erst zwanzig Jahre später dienten sie den Holzschnitten Matthias Gerungs als Anregung, vielleicht auch als direkte Vorlage.⁸⁴⁷

5.5.4 Die revidierte Ausgabe von 1530

Luther arbeitete mit Melancton schon seit 1527 an einer Gesamtrevision seiner Übersetzung des Neuen Testaments.⁸⁴⁸ Da der Aufbau der neuen Kirche Vorrang hatte, dauerte es noch bis zum Ende des Jahres 1529, bis seine Revision druckreif war. Anfang 1530 wurde Hans Lufft aus Wittenberg mit dem Druck und Verlag des Neuen Testaments beauftragt. Es erschien rechtzeitig zur Ostermesse in Frankfurt im April 1530. Die Apokalypse beinhaltet eine neue ausführliche Vorrede,⁸⁴⁹ 50 Randglossen und sechs neue Bilder.⁸⁵⁰

Die „Vorrede auf die Offenbarung Sanct Johannis“ muß wahrscheinlich zwischen Juni und Dezember 1529 entstanden sein.⁸⁵¹ Luthers ablehnende Haltung der Offenbarung von 1522 entsprach seit mindestens zwei Jahren nicht mehr seiner Überzeugung.⁸⁵² Äußere Umstände, wie die Bedrohung durch die Türken und den Kaiser sowie die neu gewonnene Überzeugung, durch die Übersetzung der Propheten in der Endzeit zu leben, haben Luther zur Formulierung dieser neuen Vorrede geführt.⁸⁵³ Durch die Verbindung von Offenbarung 20, 7-9 und Daniel 7 gelangt Luther zum neuen kirchengeschichtlichen Verständnis des letzten Buches der Bibel. Er sieht das Buch Daniel als Prophetie der Weltgeschichte an, die Offenbarung dagegen als Weissagung über Kirchengeschichte. Diese Ansicht behält er bis zu seinem Tode 1546 bei.⁸⁵⁴

⁸⁴⁷ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 368; F. Tilmann, *Hans Burgkmair, Studien*, 10.

⁸⁴⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 370; P. Martin, *Luther*, 140. Die erste Erwähnung einer gemeinschaftlichen Revision des Neuen Testaments mit Melancton wird erstmals im Juni 1529 schriftlich erwähnt. Es dauerte dann noch sechs Monate, bis die Arbeit beendet war.

⁸⁴⁹ Vgl. P. Martin, *Luther*, 140. Die neue Vorrede übertraf die von 1522 um das Achtfache ihres Umfangs.

⁸⁵⁰ Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 359.

⁸⁵¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 370; P. Martin, *Luther*, 140.

⁸⁵² Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 361.

⁸⁵³ Vgl. Ebd., 360.

⁸⁵⁴ Vgl. P. Martin, *Luther*, 145, 146; HU. Hofmann, *Luther*, 362; P. Prigent, *Apocalypse*, 55. Luthers weltgeschichtliche Apokalypsendeutung steht in einer Tradition, die mit Joachim von Fiore begonnen hat. Als unmittelbares Vorbild hinsichtlich der Methode darf Nikolaus von Lyra gelten.

Der Zyklus umfaßt 26 Holzschnitte, die alle vom Monogrammisten AW angefertigt wurden, allerdings in verschiedenen Zeitabständen. Da die Zeit bis zum Erscheinen der revidierten Übersetzung Luthers drängte, wurden 18 der Bilder direkt von einem Zyklus übernommen, welche der Künstler ein Jahr zuvor für die Illustrierung einer niederdeutschen Ausgabe des Neuen Testaments geschaffen hatte.⁸⁵⁵ Diese wurden demnach ohne Wissen oder Mitwirkung Luthers geschaffen. Diese Holzschnitte sind im großen und ganzen Kopien von Georg Lembergers Holzschnitten von 1524, die sich wiederum am Dezembertestament Cranachs orientieren.⁸⁵⁶

Neben den übernommenen Holzschnitten wurde die Darstellung zu den Posaunenvisionen (Kap. 8, 1-13) fallen gelassen und auf fünf neue Bilder verteilt.⁸⁵⁷ Den einzelnen Plagen schenkte Luther besondere Aufmerksamkeit und bezog sie in seiner Vorrede auf die Irrlehrer der frühchristlichen Zeit.⁸⁵⁸ Auch das andere neu aufgenommene Bild, Blatt 25, ist durch die Vorrede gestaltet worden. Die Illustration zeigt den Angriff auf die geliebte Stadt, in diesem Fall als Wien gekennzeichnet und benannt.⁸⁵⁹ Die Reiter sind durch Turbane als Türken erkennbar, sie kommen aus dem Zeltlager mit der Beischrift Gog und Magog. Luthers Zeitbezug von Offenbarung 20, 7-10 auf die Belagerung Wiens durch die Türken 1529 ist offensichtlich.⁸⁶⁰ Zwei weitere Illustrationen erfuhren Veränderungen in der Ausgabe von 1530: Das Bild zur sechsten Posaune (Kap. 9, 13-21) zeigt die Euphratengel, wie sie gegen die Türken kämpfen. Blatt 14, das Bild vom starken Engel aus Kapitel 10, das Luther auf das scheinheilige Papsttum bezog, wurde menschlicher dargestellt, ohne Flügel und Säulenbeine.⁸⁶¹

Die Illustration zu Kapitel 12⁸⁶² wurde nicht verändert, sondern von dem älteren Zyklus übernommen, entstand also ohne Einwirkung durch Luthers

⁸⁵⁵ Vgl. P. Martin, *Luther*, 141; G. Schiller, *ICK 5.1*, 370. Hans Lufft benutzte die Holzschnittreihe erstmals in der Oktavausgabe von 1529 für eine niederdeutsche Übersetzung.

⁸⁵⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 370.

⁸⁵⁷ Blätter 7 bis 11 zeigen die schrecklichen Plagen der einzelnen Posaunen.

⁸⁵⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 370.

⁸⁵⁹ Vgl. P. Martin, *Luther*, 142. In der Vorrede bemerkt Luther, das er dieses Bild selbst in Auftrag gegeben hat: „Denn wir achten, das dis Bilde, als ein sonderlichs von den vorigen, vmb der Türcken willen gestellet sey.“

⁸⁶⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 370; P. Martin, *Luther*, 142. Dieser Holzschnitt ist eine direkte Anspielung auf die mißlungene Belagerung Wiens durch die Türken im Oktober 1529. Die Stadt Wien, mit dem Stephansdom und der Kirche Maria am Gestade, ist nach dem Vorbild der Schedelschen Weltchronik gestaltet worden.

⁸⁶¹ Vgl. L. Heydenreich, *Apokalypsenzyklus*, 34; G. Schiller, *ICK 5.1*, 371.

⁸⁶² Abb. 34.

Vorrede. Der Gesamtaufbau sowie Details weichen kaum von Lembergers Vorlage von 1524 ab.⁸⁶³ Im Vergleich mit Cranachs Illustration vom Septembertestament zu diesem Kapitel entsteht eine Verschiebung des Schwerpunktes. Der Drache ist wesentlich kleiner dargestellt, er reicht kaum an die Größe der Frau heran. Die kämpfenden Engel, Gottvater und das Kind sowie die Bundeslade sind in den Hintergrund gedrängt worden, die apokalyptische Frau steht jetzt im Mittelpunkt. Sie ist von einer großen, ovalen Strahlensonne umrahmt, die ihre Bedeutung noch hervorhebt. Das offene, lockige Haar, Zeichen der Jungfräulichkeit, fällt zu beiden Seiten ihres Körpers herunter. Während sie den Drachen ohne Furcht anschaut, sind ihre Hände zum Gebet gefaltet. Sie steht auf der Mondsichel, ihr langes Gewand bedeckt die Füße und reicht bis zur Erde hinunter. Die apokalyptische Frau wurde, mehr noch wie im Septembertestament, im Typus der Mondsichelmadonna dargestellt. Interessanterweise wollte Luther an dieser Stelle keine Veränderung der Illustration haben. Er behandelt das 12. Kapitel auch nur sehr flüchtig in seiner Vorrede. Er sieht in dieser Vision ein Trostbild für die Christen und Lehrer der Kirche, die sich zwischen den drei Weherufen befinden.⁸⁶⁴ Der Drache verkörpert das Papsttum vor dem die Kirche flieht. Luther macht in den Randglossen nur Anspielungen auf die Kirche, bringt aber seine schon früh bezeugte rein ekklesiologische Auslegung der Frau nicht zum Ausdruck.⁸⁶⁵ Ebenso wird der Kampf des Michael nirgends erwähnt.⁸⁶⁶ Durch die Beibehaltung der Illustration des Monogrammisten AW von 1529 hat Luther die mariologische Auslegung des Künstlers gebilligt. Anscheinend war diese Assoziation mit Maria nichts Anstößiges, was auch 1535 in seinem „Lied von der heiligen, christlichen Kirche“ über Offenbarung 12 anklingt.⁸⁶⁷ Die erste Strophe scheint die apokalyptische Frau als Maria zu zeichnen, während die restlichen Strophen sie auf die Kirche beziehen. Die Interpretation dieser

⁸⁶³ Abb. 35.

⁸⁶⁴ Vgl. P. Martin, *Luther*, 159; L. Heydenreich, *Apokalypsenzyklus*, 34, HU. Hofmann, *Luther*, 426; P. Prigent, *Apocalypse*, 56.

⁸⁶⁵ Vgl. P. Martin, *Luther*, 160.

⁸⁶⁶ Vgl. Ebd., 160, 161. Wir haben einige Hinweise auf seine Auslegung von 12, 7-9 aus späterer Zeit. Er spricht sich gegen einen vorzeitlichen Engelsturz aus. Luther zufolge beschreibt die Vision den täglichen Kampf der Christenheit gegen die Anfechtungen Satans.

⁸⁶⁷ Vollständig abgedruckt in P. Prigent, *Apocalypse*, 56 und HU. Hofmann, *Luther*, 595.

Gestalt der Offenbarung scheint auch Luther Schwierigkeiten bereitet zu haben.⁸⁶⁸

5.5.5 Die Vollbibel von 1534

Die Übersetzung des Alten Testaments plante Luther schon auf der Wartburg, er begann aber damit erst nach seiner Rückkehr nach Wittenberg.⁸⁶⁹ Nach vielen Jahren harter Arbeit kam die erste Vollbibel im Oktober 1534 rechtzeitig zur Leipziger Michaelsmesse heraus.⁸⁷⁰ Diese Gesamtausgabe, welche das Alte und Neue Testament, sowie die Apokryphen umfaßte, wurde in zwei Bänden von Hans Lufft in Wittenberg gedruckt. Drei Wittenberger Buchhändler, Goltze, Schramm und Vogel, finanzierten den kostspieligen Verlag der Vollbibel.⁸⁷¹

Mit 117 Illustrationen, darunter 26 zur Apokalypse, wurde die Vollbibel prachtvoll ausgestattet. Die Holzschnitte wurden von dem Monogrammistens MS aus der Cranach-Werkstatt hergestellt.⁸⁷² Der Name des Künstlers konnte bis jetzt nicht entschlüsselt werden. Verschiedene Motive in den Illustrationen, wie Landschaften und Städteansichten, deuten auf eine süddeutsche Herkunft des Künstlers hin, möglicherweise Nürnberg.⁸⁷³ Mehrere Holzschnitte der Vollbibel enthalten sein Monogramm und die Jahreszahl 1532.⁸⁷⁴ Daraus kann geschlossen werden, daß der Auftrag schon 1532 gegeben wurde. Die Herstellung der Illustrationen dauerte zwei Jahre und kostete eine für die damalige Zeit immense Summe von 500 Gulden.⁸⁷⁵ Da die meisten vorherigen Bibelillustrationen zu Luthers Übersetzungen unter großem Zeitdruck entstanden, sind sie künstlerisch und stilistisch den Bildern der Vollbibel unterlegen. Die Illustrationen des Monogrammistens MS sind einheitliche, qualitätvolle Drucke, die von einer Freude an der Erzählung und Landschaftswiedergaben geprägt sind.⁸⁷⁶ Der gezielte Einsatz von Schraffuren machte eine Kolorierung überflüssig. Insgesamt ist die künstlerische Qualität

⁸⁶⁸ Vgl. P. Martin, *Luther*, 160.

⁸⁶⁹ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 14.

⁸⁷⁰ Vgl. P. Martin, *Luther*, 176. Die Michaelsmesse fand vom 4.-11. Oktober statt.

⁸⁷¹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 372; P. Martin, *Luther*, 176.

⁸⁷² Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 17; Aust. Kat. *Luther Reformation*, 279.

⁸⁷³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 372; P. Martin, *Luther*, 176.

⁸⁷⁴ Vgl. *Dr. Martin Luthers Werke*, 551; P. Martin, *Luther*, 176. Obwohl nur wenige Holzschnitte signiert sind, ist doch durch die gleichmäßige Durcharbeitung und den einheitlichen Stil eindeutig zu erkennen, daß alle Blätter von einer Hand stammen.

⁸⁷⁵ Vgl. H. Grisar, *Kampfbilder*, 19; Ph. Schmidt, *Illustration*, 17.

⁸⁷⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 372.

der Illustrationen beachtlich und ist eher ein Gesamtkunstwerk als eine Sammlung von einzelnen Bildern; sie gehören zu den schönsten der Reformationszeit.

Der Künstler war mit dem biblischen Text und Luthers Deutungen wohl vertraut. Es gibt für diese Ausgabe von Luthers Übersetzung den schriftlichen Beleg, daß Luther selbst Anweisungen zu den Inhalten der Bilder gegeben hat und an welchen Stellen die Illustrationen in den Text eingefügt werden sollten.⁸⁷⁷ Luther wünschte sich hauptsächlich zu denjenigen Geschichten des Alten Testaments ein Bild, die er typologisch auf das Neue Testament deuten konnte, so zum Beispiel die Arche Noahs, der Untergang Sodoms und Gomorras und Jakobs Himmelsleiter.⁸⁷⁸ Wichtig waren für Luther auch die archäologische Bilder zur Stiftshütte und ihre Geräte, sowie fünf Bilder zum Tempel und Palast Salomos.

Für die Apokalypseillustrationen orientierte sich der Monogrammist MS vor allem am Septembertestament und dem Neuen Testament von 1530. Eine Affinität zu Burgkmairs Drucken erscheint an verschiedenen Stellen, es ist aber nicht sicher, ob der Künstler der Vollbibel direkt auf die Drucke des Augsburger Meisters zurückgriff.⁸⁷⁹ Eine Auseinandersetzung mit Dürers Drucken findet nicht statt, vielleicht hat er sie gar nicht gekannt.⁸⁸⁰

Für die Illustrationen der Vollbibel, gegenüber dem Dezembertestament, scheinen alle Vorbehalte über eine Bloßstellung des Papsttums überkommen zu sein. Die Hure und das Biest tragen beide ausgeprägte Tiaras, größer noch als im Septembertestament.⁸⁸¹ In Kapitel 11 wird der Antichrist eindeutig mit dem Papsttum verglichen. Die zwei Zeugen sind evangelische Prediger, die mit den Feuerzungen des Heiligen Geistes sprechen, während der päpstliche Antichrist sie angreift. Der Tempel ist überzeugender als noch von den Vorgängern als Kircheninneres mit Chor und Lettner gezeichnet.⁸⁸² Ebenfalls die antitürkische

⁸⁷⁷ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 17; H. Grisar, *Kampfbilder*, 17. Siehe oben für das Zitat Christoph Walters über Luthers Mitarbeit.

⁸⁷⁸ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 20. Philipp Schmidt erwähnt, daß für Luther der Traum Jakobs weit mehr bedeutet als eine Geschichte des Alten Testaments. Luther schreibt an den Rand: „Hie wird dem dritten Patriarchen Christus verheißen...“

⁸⁷⁹ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 375.

⁸⁸⁰ Vgl. P. Martin, *Luther*, 177.

⁸⁸¹ Vgl. *Dr. Martin Luthers Werke*, 551; R.W. Scribner, *Sake*, 174.

⁸⁸² Es handelt sich hierbei nicht um eine reale Kirche, wie Robert W. Scribner (*Sake*, 174) behauptet, der in dem Gebäude die Wittenberger Schloßkirche sehen will. Laut Peter Martin (*Luther*, 187) war die Schloßkirche eine einfache Saalkirche mit einer Empore und einem Netzgewölbe.

Polemik, die schon die Illustrationen von 1530 prägte, ist auch hier in mehreren Drucken erkennbar.⁸⁸³ Die von den Plagen heimgesuchten Personengruppen und die antichristlichen Gestalten werden entweder als Türken, Sarazenen oder als dem Papsttum zugehörig gezeigt. Die ganze Bildreihe wird von Luthers zeitgeschichtlicher Auslegung der Offenbarung durchzogen, welcher in diesem Buch die gegenwärtige Erfüllung der apokalyptischen Prophetie sah.⁸⁸⁴ Das 12. Kapitel der Offenbarung⁸⁸⁵ ist im Gegensatz zu seinen Vorgängern im Querformat dargestellt. Dadurch konnte der Künstler die Handlungsräume weiter entfalten und umorganisieren. Der Drache erscheint diesmal auf der linken Seite und nimmt fast die Hälfte der Bildseite ein. Der Kampf, drei Engel in Rüstungen schlagen mit ihren Schwertern auf den Drachen ein, ist überzeugender als im Septembertestament dargestellt. Um eine weitere Annäherung an den biblischen Text zu erreichen, wurde zusätzlich der Engel mit der siebten Posaune dargestellt. Neben ihm, umgeben von einem Wolkenband aus dem Blitze und Donner hervorkommen, steht die gekrönte Gottvater-Gestalt, die dabei ist, das neugeborene Kind zu empfangen. Die Bundeslade ist halb von Wolken bedeckt und wird von der *elevatio animae* an Bedeutung übertroffen. Die apokalyptische Frau ist in diesem Holzschnitt am stärksten verändert worden. Die typischen Attribute der Mondsichelmadonna fehlen: Die Frau ist älter, die Strahlenglorie wurde weggelassen und die Mondsichel erscheint abgeflacht.⁸⁸⁶ Nur die Sternenkronen sind geblieben. Die apokalyptische Frau ist in zeitgenössischer Kleidung mit weitem, gebauschten Gewand dargestellt. Auch scheint sie nicht mehr im Himmel, sondern auf der Erde zu stehen. Ihre Arme verschränkt, schaut sie gelassen auf den Angriff des Drachens, welcher den Wasserstrom in ein Erdloch speit. Der Monogrammist MS löste sich hier eindeutig von dem jungfräulichen Marientypus und trägt damit Luthers Deutung als Kirche Rechnung. Wie auch in anderen Bildern des Zyklus entsteht eine einmalige Synthese der Bildtradition mit dem biblischen Text und den Auslegungen Luthers aus der Vorrede⁸⁸⁷ und den Glossen.⁸⁸⁸ Die Illustrationen der Vollbibel „stellen einen letzten Höhepunkt in der langen

⁸⁸³ Besonders in Blatt 3 und 25.

⁸⁸⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 376.

⁸⁸⁵ Abb. 36.

⁸⁸⁶ Vgl. P. Martin, *Luther*, 188; G. Schiller, *ICK 5.1*, 373.

⁸⁸⁷ Es handelt sich hierbei um die zweite Vorrede aus der Ausgabe von 1530.

⁸⁸⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 376.

Geschichte der Bildexegese der Apokalypse dar und legen zugleich ein eindrucksvolles Zeugnis ab von der engen Verquickung von Kunst und Theologie in der Reformationszeit.⁸⁸⁹

Die Gesamtausgabe von 1534 war sowohl von großer Bedeutung für die Sache der Reformation, als auch für die Gestaltung der deutschen Sprache. Von nun an war dieser Text Standard für alle Gläubigen.⁸⁹⁰ Die Vollbibel enthält neben geringen Abweichungen (durch die Revision von 1545) die Lutherübersetzung, welche bis ins 19. Jahrhundert gültig war.⁸⁹¹ Obwohl sich die deutsche Sprache im Laufe der Zeit veränderte, blieb der lutherische Text im Original bestehen, nur mit kleinen Anmerkungen am Rand. Luther hat die Illustrationen von 1534 nochmals für seine Ausgabe von 1545 benutzt, obwohl inzwischen neue Holzschnitte von anderen Künstlern erstellt worden waren. Luther hatte eine Vorliebe für gerade diese 117 Illustrationen, welche die Bibelillustration für die nächsten 100 Jahre prägen sollten.⁸⁹²

5.5.6 Matthias Gerungs Bilder zum Kommentar von Sebastian Meyer

Eine Ausnahme unter den Apokalypsezyklen des 16. Jahrhunderts bilden die Holzschnitte von Matthias Gerung (um 1500-1570) aus Neuburg an der Donau.⁸⁹³ Wir wissen bis heute nur wenig über diesen Künstler, der wahrscheinlich seine Ausbildung von dem Dürer-Schüler Hans Schäufolein erhielt,⁸⁹⁴ in dessen Werkstatt er auch mit Hans Burgkmair in Kontakt kam. Diese drei Künstler, Dürer, Schäufolein und Burgkmair, die unter anderem auch Holzschnitte zur Apokalypse geschaffen haben, beeinflussten das Werk von Matthias Gerung.⁸⁹⁵

Erstmals beschäftigte sich Gerung mit der Illustration der Bibel in den Jahren von 1530 bis 1532, als er von seinem Landesherren Pfalzgraf Ottheinrich mit

⁸⁸⁹ P. Martin, *Luther*, 198.

⁸⁹⁰ Vgl. B. Bach, *Bild*, 18.

⁸⁹¹ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 16.

⁸⁹² Vgl. Ebd., 23.

⁸⁹³ Vgl. P. Roettig, *Reformation*, 13. Für das Todesjahr wurde früher das Jahr 1569 vermutet (G. Schiller, *ICK 5.1*, 377), aber man kann heute davon ausgehen, daß der Künstler wohl ein Jahr später starb, da sein Name seit dieser Zeit nicht mehr in den Registern von Lauingen vorkommt.

⁸⁹⁴ Vgl. Aust. Kat. *Vorbild Dürer*, 15; C. Dogson, *Holzschnittfolge*, 195; P. Roettig, *Reformation*, 13; T. Goering, *Dürers Apokalypse*, 12.

⁸⁹⁵ Vgl. P. Roettig, *Reformation*, 14.

der Bebilderung einer Bibelhandschrift beauftragt wurde.⁸⁹⁶ Insgesamt gestaltete Gerung 116 Miniaturen und Initialen, 17 davon zur Apokalypse. Letztere lehnen sich stark an Dürer und Burgmair an, was auch von seiten des Auftraggebers ausdrücklich gewünscht wurde.⁸⁹⁷ In den folgenden Jahren war Gerung mit repräsentativen und mythologischen Themen für den Pfalzgrafen tätig.⁸⁹⁸ Als Ottheinrich 1542 zum protestantischen Glauben überwechselte, hatte das auch drastische Auswirkungen auf Gerungs Stil.⁸⁹⁹ Noch im selben Jahr wurde er mit der Illustration der neuen Kirchenordnung beauftragt, 1544 mit der Bebilderung des Apokalypsenkommentars von Sebastian Meyer. Der 1539 gedruckte Kommentar wurde wegen seiner Kritik an der katholischen Kirche und der zeitgeschichtlichen Deutung im Auftrag des Pfalzgrafen vom lateinischen Original ins Deutsche übersetzt.⁹⁰⁰ Obwohl Gerung weder dem katholischen noch dem evangelischen Glauben anhing, nahm er von beiden Seiten Aufträge an.⁹⁰¹ Für den Auftrag des Apokalypsenzyklus beschäftigte sich Gerung intensiv mit der Reformation und machte sich mit dem Kommentar Meyers vertraut, dessen Deutungen er an verschiedenen Stellen in die Bilder miteinbringt. Die meisten der 28 Holzschnitte entstanden in den Jahren zwischen 1544 und 1548.⁹⁰² Sie sind mit antikatholischer und antitürkischer Polemik durchsetzt und bilden den Höhepunkt der reformatorischen Bildpolemik in der Darstellung der Apokalypse.⁹⁰³ Die restlichen Apokalypsedarstellungen, wahrscheinlich durch die Abwesenheit des Auftraggebers und der damit verbundenen ausbleibenden Bezahlung

⁸⁹⁶ Vgl. C. Dogson, *Holzschnittfolge*, 195. Pfalzgraf Ottheinrich hatte 1530 einen großen Bibelkodex erworben und entschloß sich die noch unfertige Handschrift mit Miniaturen ausstatten zu lassen.

⁸⁹⁷ Vgl. P. Roettig, *Reformation*, 14.

⁸⁹⁸ Vgl. Ebd. 15. Gerung fertigte Entwürfe und Vorzeichnungen für Gobelins der fürstlichen Familie an, die unter anderem Portraits und mythologische Szenen beinhalten.

⁸⁹⁹ Vgl. Ebd., 16. Gerungs Auftraggeber erkannte die Möglichkeit der Vervielfältigung des Holzschnitts und wollte dies zu protestantischen Propagandazwecken ausnutzen. Von 1542 an wurde Gerung mit protestantischen Pamphleten beauftragt, im Gegensatz zu den eher religionsneutralen Themen früherer Jahre.

⁹⁰⁰ Vgl. Ebd., 28. Der Kommentar Sebastian Meyers, einem in Bern lebenden protestantischen Prediger, wurde zwischen 1536 und 1539 verfaßt (entgegen P. Prigent, *Apocalypse*, 57) und 1539 unter dem Titel „In apocalypsim Johannis Apostoli D. Sebastiani Meyer Ecclesiastae Bernensis Commentarius“ bei Christoph Froschauer in Zürich gedruckt. 1544 beauftragte Ottheinrich Laurentius Agricola mit der deutschen Übersetzung des Werkes (P. Roettig, *Reformation*, 30).

⁹⁰¹ Vgl. W. Hofmann, *Luther*, 174; P. Roettig, *Reformation*, 16, 17. Interessant ist hierbei zu vermerken, daß Gerung in der Zeit, als er die meisten der Apokalypseholschnitte schuf, dem protestantischen Glauben absagte und 1546 in das Lager Karls V. überwechselte.

⁹⁰² Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 377.

beeinflusst, entstanden erst Jahre später. 1558 wurden dann die letzten Holzschnitte angefertigt, bei denen mehr die apokalyptischen als die kirchenfeindlichen Darstellungen im Vordergrund stehen.

Das Vorbild für die 28 Apokalypseholzschnitte waren nicht nur die Zyklen von Dürer und Burgkmair, sondern auch die Illustrationen der Vollbibel. Gerung erweiterte den Zyklus von 1534 um zwei weitere Bilder, das der ersten Auferstehung und einer zweiten Fassung des 19. Kapitels.⁹⁰⁴ Außerdem bilden 32 weitere Graphiken, welche von den jeweiligen apokalyptischen Inhalten des biblischen Textes ausgehen, sie aber auf die Religionsstreitigkeiten satirisch und allegorisch übertragen, ein Gegenstück zu den jeweiligen Illustrationen der Offenbarungskapitel.⁹⁰⁵

Die Illustration zu Kapitel 12⁹⁰⁶ gehört zu den wenigen Holzschnitten, die Gerungs Signatur und die Jahreszahl tragen.⁹⁰⁷ Das Bild zur apokalyptischen Frau ist 1547, also in der ersten großen Schaffensphase, entstanden. Im Gegensatz zur Illustration der Vollbibel und Burgkmairs, an der sich die Darstellung orientieren, ist die Szene von Kapitel 12 ins Hochformat versetzt worden. Der siebenköpfige Drache, befindet sich wieder auf der rechten Seite wie bei Cranach. Der Höllenschlund fehlt, während sich vor dem Untier ein weiter Abgrund auftut, in den er den Wasserstrom speit. Nur ein Engel, wahrscheinlich der Erzengel Michael, schlägt auf den Drachen ein, während ein anderer im Hintergrund einen Kreuzstab nach vorne zeigt. Oben sitzt Gottvater auf dem Thron und ist dabei, den neugeborenen Knaben in den Himmel aufzunehmen. Die Bundeslade, Zeichen des Bundes Gottes mit den Menschen, ist daneben gut sichtbar dargestellt. Die apokalyptische Frau ist größer als der Drache dargestellt und gewinnt somit an Bedeutung. Sie steht wie bei Burgkmair auf einem Vollmond mit Gesicht. Ihre Arme sind überkreuzt, das bauschige Gewand verhüllt die ganze Gestalt und bedeckt ihr Haar. Die zwölf Sterne bilden keine Krone sondern eine Art Heiligenschein. Ihr sind schon die zwei Adlerflügel zur Flucht gegeben worden, welche sich zu

⁹⁰³ Die Erfindungsgabe Gerungs ist beachtlich. Seine oftmals überspitzten satirischen Motive in den Holzschnitten machen diesen Zyklus zu einer Besonderheit der Reformationszeit.

⁹⁰⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 377. Offenbarung 20, 4-6.

⁹⁰⁵ Vgl. P. Roettig, *Reformation*, 22; T. Doering, *Dürers Apokalypse*, 12. Für lange Zeit wurde von der Forschung verkannt, daß die „nichtapokalyptischen Bilder“ (C. Dogson, *Holzschnittfolge*, 210) keine separate Bildfolge bilden, sondern den jeweiligen Kapiteln der Offenbarung zugewiesen sind.

⁹⁰⁶ Abb. 37.

beiden Seiten der Gestalt ausbreiten. Die Braut schaut auf den Drachen und scheint sich vor seinen Angriffen zurückziehen zu wollen, doch befindet sie sich durch ein Wolkenband getrennt in sicherer Entfernung. Allein von dieser Darstellung ausgehend wird deutlich, daß die apokalyptische Frau als Sinnbild für die Kirche steht, die madonnenhaften Züge, die Mondsichel, die Strahlenglorie und das offene Haar sind bewußt vom Künstler ausgelassen worden. Das Gegenstück zum Bild zu Kapitel 12 macht die ekklesiologische Auslegung noch deutlicher.⁹⁰⁸ Die Kirche ist als Schiff dargestellt, in der Jesus mit seinen Jüngern steht. Die Episode lehnt sich an die Stillung des Sturms auf dem See Genezareth an.⁹⁰⁹ Wie auch dort befindet sich das Schiff im Sturm, oben greifen Boote des Teufels das Kirchenschiff an. Im unteren Bildraum schwimmen katholische Geistliche im Wasser, das kleine Boot ist im Begriff in den Fluten zu versinken. Rechts und links in den unteren Ecken versuchen sich Menschen noch am Mast festzuhalten, allerdings ist der Untergang unvermeidbar. Diese Darstellung bezieht sich direkt auf Sebastian Meyers Auslegung von Offenbarung 12. Die Kirche gebiert den Sohn Gottes inmitten von Verfolgungen, die vom Fürsten dieser Welt hervorgerufen werden. Der Sohn von Vers 5 bezeichnet die Gläubigen, in deren Herzen Christus geboren wird. Nach 1260 Tagen verjagt Michael, eine Personifikation Christi, Satan aus dem Herzen der Menschen, die nun den Gottessohn als einzige Macht anerkennen.⁹¹⁰ Matthias Gerung hat ebenso wie Luther und Meyer die Aussagen der Apokalypse als prophetisches Wort auf seine Zeit gedeutet. Im zweiten Bild steht den Geistlichen Roms das Wasser schon bis zum Hals, während die Rechtgläubigen im sicheren Boot mit Jesus sitzen. Auf dem anderen Holzschnitt wird die apokalyptische Frau zwar durch tägliche Versuchungen vom Teufel angegriffen, befindet sich aber durch den Sieg Christi, angedeutet durch den Engel mit dem Kreuz, in Sicherheit.

5.5.7 Virgil Solis und das Ende der lutherischen Bildexegese

Zwischen Luthers ersten Übersetzungsarbeiten in 1522 und seinem Tod 1546 erschienen 75 Ausgaben der Bibel oder Teile der Bibel.⁹¹¹ Nach Luthers Tod

⁹⁰⁷ Vgl. C. Dogson, *Holzschnittfolge*, 219.

⁹⁰⁸ Abb. 38.

⁹⁰⁹ Matt. 8, 23-27.

⁹¹⁰ Vgl. P. Prigent, *Apocalypse*, 57.

⁹¹¹ Vgl. B. Riese, *Einfluß*, 53.

verändern sich die Illustrationen, denn den nachfolgenden Illustratoren fehlte die theologische Leitung des Reformators.⁹¹² Luther hatte die Illustrationen nach Glaubensgesichtspunkten ausgesucht, ohne ihn konnte nun wieder vorlutherisches Bildgut in die Bilder der Bibel eindringen. Die Herstellung der Bibelillustrationen wurde im ausgehenden 16. Jahrhundert nur noch Sache der Künstler und Verleger, ohne theologische Beratung.⁹¹³

Ein gutes Beispiel für diese Veränderung sind die Holzschnitte von Virgil Solis (1514 –1562) zum Alten und Neuen Testament, erschienen 1560 im Verlag von Sigmund Feyerabend in Frankfurt. Mit den Bibelillustrationen von Solis beginnt eine neue Epoche, in der Tendenzen des Barock allgemein wirksam werden.⁹¹⁴

Auffallen an den Holzschnitten von Solis sind zunächst die illustrierenden Leisten, welche die Bilder rahmen und dadurch das Bildformat beschneiden. Ein Anspruch auf den ästhetischen Eigenwert der Bilder, unabhängig vom Text, wird schon im Titel der Bildfolge deutlich: „Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments ganz künstlich gerissen. Durch den weitberühmten Vergilium Solis zu Nürnberg, Frankfurt/M.“⁹¹⁵ Demnach ist es nicht erstaunlich, daß die Bildfolge kaum polemische oder zeitgeschichtliche Anspielungen enthält, sondern dem Geschmack der Zeit entsprechend wurde auf heitere Landschaften, prachtvolle Paläste und Prunkgewänder Wert gelegt. Die Drucke waren dann auch so beliebt, daß sie in über zwölf Bibeldrucken bis 1606 erschienen.⁹¹⁶ Buchschmuck um dem Käufer zu gefallen wurde wichtiger als die Erläuterung des Textes. Im Gegensatz dazu sah Luther die Bibelillustration nicht als Buchschmuck an, der beliebig verändert oder ausgetauscht werden konnte, sondern als Hilfe zum Verstehen des biblischen Textes und der lutherischen Exegese.⁹¹⁷

Die Illustrationen von Solis haben die Wittenberger Bibeldrucke als Vorbild.⁹¹⁸ Das Bild zu Offenbarung 12⁹¹⁹ bezieht sich mehr auf das Septembertestament als auf den späteren Druck der Vollbibel von 1534. Die Dramatik des

⁹¹² Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 25, 27.

⁹¹³ Vgl. Ebd., 236.

⁹¹⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 381.

⁹¹⁵ Vgl. E. Ubisch, *Virgil Solis*, 44; G. Schiller, *ICK 5.1*, 381.

⁹¹⁶ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 236.

⁹¹⁷ Vgl. Ebd., 26.

⁹¹⁸ Vgl. E. Ubisch, *Virgil Solis*, 53.

⁹¹⁹ Abb. 39.

Geschehens wurde durch vermehrte Wolken, Blitze und Donner gesteigert. Der furchterregende Drache kommt rechts aus den Flammen der Hölle aufgestiegen, um die Frau und ihr Kind anzugreifen. Nur ein großer Engel allein, möglicherweise der Erzengel Michael, greift den Drachen von oben mit einem langen Speer an. Das Kind schwebt ohne Engelbegleitung auf Gottvater zu, der im Begriff ist, ihn in seine weitausgestreckten Arme zu nehmen. Daneben ist die Bundeslade vor lauter Wolken kaum noch zu sehen. Die Madonnensymbolik der apokalyptischen Frau ist wieder zurückgekehrt. Sie steht hoch aufgerichtet in der Sonnenglorie, welche die ganze Bildhälfte einnimmt. Die stark gebogene Mondsichel, auf der sie steht, ist nach unten geöffnet. Die Sterne über ihrem Haupt formen eine kreisrunde Scheibe, einem Heiligenschein ähnelnd. Ihre Arme sind weit ausgebreitet, anstatt der betenden Haltung in den Cranachschen Drucken. Sie sieht auch nicht den Drachen oder das Kind an, sondern schaut unter ihre Füße, als ob sie vom Himmel durch das Wolkenband auf das Treiben der Menschen auf der Erde schaut. Außer den Flügeln deuten alle Attribute der Sonnenbraut auf Maria. Die apokalyptische Frau ist hier, nur etwa 15 Jahre nach Luthers Tod, wieder zur anbetungswürdigen Mittlerin geworden.

Vereinzelt tauchen im 16. Jahrhunderts noch Bibelillustrationen auf, welche die Apokalypse auf die Gegenwart beziehen.⁹²⁰ Nach dem 30jährigen Krieg wurde mehr auf das persönliche Heil als auf Gottes Lenkung in der Geschichte Wert gelegt. Die Bibeln des 17. Jahrhunderts und noch mehr im 18. Jahrhundert verlassen die Spannung zwischen evangelischem und katholischem Glauben, bis die Illustration der Apokalypse selbst ganz überflüssig wird. „Der Barock bedeutet das Ende der Bibelillustration.“⁹²¹

5.5.8 Jean Duvet

Etwa zur gleicher Zeit als die Bibelillustrationen von Virgil Solis entstanden, bahnt sich eine neue Herangehensweise an die Bilder der Apokalypse an. Künstler selbst gestalten und deuten den Text des letzten Buches der Bibel

⁹²⁰ Vgl. Ph. Schmidt, *Illustration*, 36,37. Hans Brosamer zeigt in der Bibel von 1548 den Antichristen von Kapitel 11 als Papst Paul III. Weitere Bibeln zur Mitte des 16. Jahrhunderts machen diesen Zeitbezug; Hans Teufel stellt 1572 einen ganz klaren Hinweis auf das Papsttum und den katholischen Glauben dar.

⁹²¹ Vgl. HU. Hofmann, *Luther*, 505.

ohne äußeren Auftrag. Darunter fällt auch Jean Duvet (1485-1561),⁹²² ein französischer Künstler aus Langres. Ähnlich wie Matthias Gerung pendelte auch Duvet zwischen Aufträgen von katholischer Seite und dem neuen protestantischem Glauben. So lebte er zuweilen in Frankreich und in Genf, wo er mit dem Calvinismus in Berührung kam.⁹²³ Dort begann er an seiner Apokalypsenfolge zu arbeiten, die er wahrscheinlich 1555 in Lyon, der Hochburg des französischen Protestantismus, beendete.⁹²⁴ Colin Eisler nimmt wegen des schlechten Zustandes der Druckplatten in den Drucken von 1561 an, daß die beste Auflage, erhalten im Cleveland Museum of Art, schon Jahre zuvor ohne biblischen Text gedruckt wurde.⁹²⁵ Das deutet darauf hin, daß die Bildfolge zur Apokalypse ursprünglich nicht als Illustration (Verstehenshilfe) für einen Bibeltext geplant war, sondern eine in sich geschlossene Bilderreihe bildet, die ohne schriftliche Erläuterungen auskommen kann.⁹²⁶ Auch in der Auflage von 1561 bildet der ins französische übersetzte Bibeltext eine Nebenrolle. Damit folgte Duvet, wie auch andere Künstler zur Mitte des 16. Jahrhunderts, unter anderem Virgil Solis, einem Trend zur „Bilderbibel“.⁹²⁷ Duvet gestaltet die 22 Blätter der Apokalypsenfolge, im Gegensatz zu den deutschen Bibelillustrationen des 16. Jahrhunderts, ohne direkt auf den Cranachschen Zyklus Bezug zu nehmen. Seine Bilder sind sehr selbständig, lehnen sich des öfteren an Dürers Kompositionen an und nehmen italienische Einflüsse auf.⁹²⁸ Die Bildflächen sind zumeist mit dicht gedrängten Menschenmengen bedeckt, so daß es an Übersichtlichkeit fehlt. Jede Gestalt ist

⁹²² Sein Todesdatum ist umstritten. Colin Eisler (*Master*, 95) sieht in der Erwähnung eines Jean Drouot in den Registern von Langres 1562, daß der Künstler noch mindestens ein Jahr länger lebte.

⁹²³ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 379; W. Hofmann, *Luther*, 173; Colin Eisler (*Master*, 96) nennt Duvet einen wandernden Künstler: „he went back and forth between France and Geneva – a typical journey for the itinerant Protestant artisan.“ Er erfüllte katholische Aufträge in Frankreich, um sein Leben in Genf zu finanzieren.

⁹²⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 379; W. Hofmann, *Luther*, 173; C. Eisler, *Master*, 95. Es wird angenommen, daß Duvet 1546 mit dem Apokalypsenzyklus begonnen hat. Nur das Titelblatt ist datiert; es ist 1555 entstanden.

⁹²⁵ Vgl. C. Eisler, *Master*, 97. Wahrscheinlich durch die Verfolgung der Protestanten in Frankreich, die 1561 vorübergehend nachließen, konnten Duvets Drucke in diesem Jahr endlich mit dem französischen Bibeltext verlegt werden. Die Metallplatten waren aber schon korrodiert und brachen an den Seiten aus. So mußte sie Duvet mehrmals verbessern, was dazu führte, daß die heute erhaltenen Exemplare in vier Zuständen vorhanden sind.

⁹²⁶ Colin Eisler (*Master*, 96) bringt noch weitere Belege dafür, daß die Bilder ohne den Text geplant waren. Er kommt zu folgendem Schluß: „All these factors contribute to a free, independent approach towards the Apocalypse, thereby contradicting any theory that the series was originally planned to accompany a chapter by chapter, conventionally illustrated publication.“

⁹²⁷ Vgl. C. Eisler, *Master*, 98.

individuell gestaltet, zeigt geballte Emotionen, so daß jedes Blatt mit Dramatik übergossen wird. Die Schauplätze des Dramas sind ganz in die Antike versetzt: Städteansichten, Gebäude und Gewänder zeigen italienischen Einfluß.

Allerdings fehlt es nicht an zeitgenössischer bildlicher Kritik am Papsttum, der Kleriker und Türken.⁹²⁹

Die Handlungsabläufe des 12. Kapitels sind wie bei Dürer auf zwei Blätter verteilt worden.⁹³⁰ Die Komposition für die Darstellung der Bedrohung der apokalyptischen Frau⁹³¹ durch den Drachen ist seitenverkehrt übernommen worden. Besonders in der Gestaltung des Drachens und seiner sieben, individuell geformten Köpfe ist Dürers Einfluß am stärksten zu spüren.

Allerdings verändert Duvets Hang zum Dekorativen die Gestalt, bleibt aber in der Gestik Dürers Vorbild treu. Der höchste Drachenkopf scheint den Rahmen für den Titel des Bildes in seinem Maul zu tragen. Darüber befindet sich die ganze Figur des Gottvaters, der den Sohn, von Engeln getragen, mit der rechten Hand segnet. Darunter erscheint die apokalyptische Frau auf der gebogenen Mondsichel stehend, den Körper aber seitlich dem Drachen zugewandt. Das lange Kleid wird durch einen Umhang umgeben, der in der Mitte zusammengeknotet ist, ein Hinweis auf die Geburt des Kindes. Ihre Hände sind zum Gebet gefaltet, ihre Augen schauen über den Drachen hinweg ins Weite. Das lange, offene Haar schmiegt sich um ihre Schultern bis auf Kniehöhe herab, der Schleier kann die Haarmasse kaum bedecken. Um ihren Hals trägt sie ein quadratisches Medallion. Als weiteren Schmuck ist ihr Haupt mit einer prachtvollen Krone bedeckt, die von einem dekorativen Sternenband umgeben ist. Die Flügel zur Flucht sind ihr schon von Gott verliehen worden. Trotz der vielen madonnenhaften Züge fällt es schwer, Duvets Darstellung der apokalyptischen Frau ausschließlich auf Maria zu deuten. Durch das antike Gewand wirkt sie eher wie eine Siegesgöttin als die Mutter Christi. Im nächsten Blatt wird diese Vermischung von Antike und Christentum noch deutlicher. Die Darstellung zu Offenbarung 12, 7-9, zeigt den Kampf des Michael und seiner Heerscharen mit den teuflischen Kräften.⁹³² Während Michael dabei ist, dem Satan den Kopf abzuschlagen, greift die apokalyptische

⁹²⁸ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 379; W. Hofmann, *Luther*, 173; C. Eisler, *Master*, 98.

⁹²⁹ Besonders in den Darstellungen zu den Kapiteln 9, 13, und 19.

⁹³⁰ Vergleiche mit Dürers Drucken von 1498: Abb. 28 und 29.

⁹³¹ Abb. 40.

⁹³² Abb. 41.

Frau helfend ein. Sie hat ihre himmlischen Symbole abgelegt, geblieben ist nur noch die Siegeskrone. Ganz menschlich hält sie mit der linken Hand einen Teufel fest im Griff, um mit der rechten den Dolch in sein Maul zu stoßen. Diese Art der Darstellung, hinsichtlich Offenbarung 12, ist völlig neu und beruht allein auf Duvets Erfindungsgabe. Der Künstler trennte sich von seinem Vorbildern und schlägt einen neuen, eigenständigen Weg ein.

Einen weiteren Einblick auf das Selbstverständnis und die Problematik des Künstlers, die zu solchen Neuerungen in der Darstellungsgeschichte führten, erhalten wir im Titelblatt des Zyklus.⁹³³ Duvet hat sich selbst als den Seher Johannes dargestellt, dem von oben herab durch einen Engel die Visionen für seine Bilder offenbart werden.⁹³⁴ Auf seiner Schulter sitzt der Adler, Symboltier für den Evangelisten Johannes. Unter seinem Füßen macht sich dagegen ein negativer Einfluß breit: Eine Teufelsgestalt versucht, ihn in die falsche Richtung zu lenken. Duvet stellt sich als Künstler dar, der bei der Gestaltung seiner Bilder hin und her gerissen wird zwischen Gut und Böse.⁹³⁵ Er identifiziert sich ganz mit Johannes. Dadurch wird Duvet zum göttlich begabten Propheten, dessen Aufgabe es ist, die Visionen der Offenbarung selbst zu sehen und ins Bildliche zu übertragen, eine Auffassung, die wir in Werken späterer Jahrhunderte immer wieder antreffen werden.

⁹³³ Abb. 42.

⁹³⁴ Durch das lange Sprachrohr scheint der Engel ihm göttliche Geheimnisse preiszugeben, ähnlich wie im Bild zum ersten Kapitel, in dem Christus dem Johannes eine Posaune ans Ohr hält.

⁹³⁵ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 379; W. Hofmann, *Luther*, 173.

6 Die nächsten Jahrhunderte

Die Entwicklung der apokalyptischen Frau bis zur Gegenwart

6.1 Die Apokalypse im 17. und 18. Jahrhundert

Nach dem Höhepunkt der Apokalypsenillustration im Rahmen der Reformation gewinnt das letzte Buch der Bibel im 17. und 18. Jahrhundert wieder in bestimmten protestantischen Reformbewegungen, unter anderem im Pietismus und in der Herrnhuter Brüdergemeinde, an Bedeutung, doch bleibt dies für die Bildkunst unrelevant.⁹³⁶ Die religiöse Kunst tritt in diesem Zeitraum allgemein in den protestantischen Ländern zurück, wird aber von katholischer Seite als Instrument in der Gegenreformation benutzt. Ausschlaggebend wurde das Konzil von Trient (1563), das von der Kunst forderte, den katholischen Glauben in verständlicher und massenwirksamer Sprache auszudrücken.⁹³⁷ Verschiedene biblische Themen wurden häufig dargestellt; das Buch der Offenbarung mit seiner symbolreichen Sprache und endzeitlichen Katastrophen paßte jedoch nicht zur gegenreformatorischen Kunstauffassung und der optimistischen Lebensbejahung des sich entfaltenden Absolutismus. Nur vereinzelt wurden „passende“ Bildthemen aus der Apokalypse isoliert, darunter die Darstellung der apokalyptischen Frau, der Michaelskampf und das Lamm mit dem versiegelten Buch. Gegenüber diesen Einzeldarstellungen finden sich Bildfolgen zur Offenbarung fast ausschließlich in illustrierten Lutherbibeln, deren Darstellungen sich ohne erwähnenswerte Neuerungen eng an das Vorbild von Albrecht Dürer und Lukas Cranach halten.⁹³⁸

6.1.1 Die apokalyptische Frau als Immaculata

Von allen apokalyptischen Themen wurde die apokalyptische Frau am wirkungsvollsten für die Zwecke der Gegenreformation eingesetzt und im Barock besonders häufig dargestellt. Ikonographisch entwickelt sich der Typus der Immaculata seit Anfang des 16. Jahrhunderts, indem drei verschiedene Bildtypen – die Tota Pulchra, die Schlangentreterin und die apokalyptische

⁹³⁶ Vgl. G. Schiller, *ICK 5.1*, 382.

⁹³⁷ Vgl. R. Gassen, *Apokalypse*, 114.

⁹³⁸ Es handelt sich hierbei um recht kurze Illustrationsfolgen zur Apokalypse in der Technik des Kupferstichs von Matthäus Merian (1627), Johann Ulrich Krauss (1705), Johann Joseph Fleischmann (1741) und Johann Heinrich Philipp Schramm (1769).

Frau – zusammenfließen, um das damals noch heftig umstrittene katholische Dogma der Unbefleckten Empfängnis in ganz Europa zu verbreiten.⁹³⁹ Wegen der Fülle der Darstellungen lohnt es sich im Rahmen dieser Untersuchung einen näheren Blick auf die theologische und kunstgeschichtliche Entwicklung der Unbefleckten Empfängnis zu werfen. Erste Hinweise auf den Glauben von Marias unbefleckter Empfängnis gibt es in der westlichen Kirche schon seit dem 12. Jahrhundert, hervorgerufen durch eine gesteigerte Marienfrömmigkeit.⁹⁴⁰ Im 13. Jahrhundert formten sich zwei Gruppierungen: 1. die Makulisten, meist Dominikaner, die sich auf Thomas von Aquin beriefen und die Heiligung Marias von aller Sünde nach der Empfängnis verteidigten und 2. die Immakulisten, zumeist Franziskaner, die sich auf Duns Scotus beriefen und an die Empfängnis Marias ohne Erbsünde glaubten.⁹⁴¹ Beide Parteien waren davon überzeugt, daß Maria bei der Geburt ohne Sünde war, nur der genaue Zeitpunkt, ab wann Maria sündlos war, wurde heftig umstritten. Der Streit um dieses Dogma wurde noch viele Jahre, nicht nur von Theologen, sondern auch von verschiedenen europäischen Regenten,⁹⁴² weitergeführt, bis im 17. Jahrhundert die Makulisten ihren Einfluß verloren und von der Allgemeinheit die Unbefleckte Empfängnis als Lehre des katholischen Glaubens bereits akzeptiert wurde. Es dauerte aber noch etwa

⁹³⁹ Vgl. M. Vloberg, *Iconography*, 469,470. Die Verschmelzung der drei Bildtypen vollzieht sich während des 15. und 16. Jahrhunderts.

⁹⁴⁰ Vgl. P. Eich, *RDK Bd.5*, 242, 243; G. Schiller, *ICK 4.2*, 154. Für die Lehre der Unbefleckten Empfängnis gibt es keine biblische Grundlage. Die apokryphen Schriften des Protoevangeliums des Jakobus und Pseudo- Matthäus, beides Schriften aus dem zweiten Jahrhundert, beschreiben als erste Marias wundersame Empfängnis und Geburt. Demzufolge waren Marias Eltern lange Zeit kinderlos, doch durch das Eingreifen Gottes wurde die Mutter schwanger als sie ihren Mann bei der Goldenen Pforte in Jerusalem umarmte. Diese Schriften zeigen, daß Maria durch ein Wunder empfangen wurde, aber wir haben zu dieser Zeit noch keine Hinweise auf die Lehre der Unbefleckten Empfängnis, welche besagt, daß Maria durch die Gnade Gottes ohne Erbsünde empfangen und geboren wurde.

Im zweiten Jahrhundert gibt es schon Hinweise auf den aufkeimenden Glauben der immerwährenden Jungfräulichkeit Marias und wird später u.a. auch bei Epiphanius, Hieronymus und Augustinus erwähnt. Im 5. Jahrhundert, durch die Konzilien von Nicäa, Chalkedon und Ephesus wird Marias Stellung im Heilsgeschehen als Gottesmutter weiter hervorgehoben. Augustinus und die frühe westliche Kirche waren davon überzeugt, daß Maria auch unter dem Einfluß der Erbsünde stand, nicht aber die östliche Kirche. Vom Osten beeinflusst dringt die Lehre und das Fest von der Unbefleckten Empfängnis auch in die westliche Liturgie ein. Schon im 5., aber auch im 8. und 9. Jahrhundert gibt es Hinweise in theologischen Schriften auf die Verbreitung des Glaubens an die Unbefleckte Empfängnis. Bis zum 12. Jahrhundert sind die theologischen Aussagen eher vage formuliert.

⁹⁴¹ Vgl. S. Stratton, *Conception*, 3; J. Held, *Marienbild*, 46; R. Bäumer, *Marienlexikon*, 521,522; N. Mayberry, *Controversy*, 208; M. Levi D'Ancona, *Iconography*, 9,10.

⁹⁴² Vgl. S. Stratton, *Conception*, 4; N. Mayberry, *Controversy*, 208.

zweihundert Jahre, bis Papst Pius IX 1854 die Unbefleckte Empfängnis als Dogma der katholischen Kirche ausrief.⁹⁴³

Die ikonographische Entwicklung des Themas ist eng mit der theologischen Auseinandersetzung verbunden. Ebenso wie die Theologie ständig verschiedene Argumente hervorbrachte, so machten sich auch Künstler immer wieder darüber Gedanken, wie sie die Unbefleckte Empfängnis klar und „korrekt“ veranschaulichen könnten. Die Begegnung an der Goldenen Pforte war eines der ersten Motive, das die Unbefleckte Empfängnis Marias zeigen sollte.⁹⁴⁴ Es veranschaulicht die Geschichte Annas und Joachims, die Eltern der Maria, als sie sich an der Goldenen Pforte von Jerusalem umarmen.

Allerdings wurde diese Legende niemals offiziell von der katholischen Kirche akzeptiert. 1677 wurde das Thema vom Papst als unzulänglich erklärt, da die Umarmung der Eltern sexuelle Züge trägt und die Szene mehr über die Lebensgeschichte Marias berichtet, als die Sündlosigkeit vor ihrer Geburt.⁹⁴⁵

Auch das Motiv der Anna Selbdritt, daß Anna und Maria mit dem Christuskind darstellt, wurde als Hinweis auf die Unbefleckte Empfängnis besonders im 15. Jahrhundert verwendet. Da das Motiv mehr über die Beziehung Annas zu Christus aussagt als zur Unbefleckten Empfängnis Marias, wurde das Bildnis schon Anfang des 16. Jahrhunderts verdrängt. Weiterhin wird das Motiv der Wurzel Jesse als Vorläufer der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis gesehen.⁹⁴⁶ Aus Jesses Körper wächst ein Baum mit Figuren des Alten Testaments sowie Maria und Christus hervor. Das Motiv weist insbesondere dann eindeutig auf die Empfängnis Marias hin, wenn nur die Eltern Marias aus der Wurzel hervorgehen, wie im Bildnis der Blume Annas, welches die Wurzel

⁹⁴³ Vgl. Zitat in R. Bäumer, *Marienlexikon*, 519: „Am 8.12.1855 verkündete Papst Pius IX. in der Bulle „Ineffabilis Deus“ das Dogma der Unbefleckten Empfängnis Marias: Die Lehre, daß die allerseligste Jungfrau Maria im ersten Augenblick ihrer Empfängnis auf Grund einer besonderen Gnade und Auszeichnung von seiten des allmächtigen Gottes im Hinblick auf die Verdienste Jesu Christi, des Erlösers des menschlichen Geschlechtes, von jedem Makel der Erbsünde bewahrt blieb, ist von Gott geoffenbart und muß deshalb von allen Gläubigen fest und unabänderlich geglaubt werden.“

⁹⁴⁴ Vgl. St. Beissel, *Geschichte 16. und 17. Jahrhundert*, 242; E. Sauser, *LThK Bd. 5*, 469; M. Vloberg, *Iconography*, 464; P. Eich, *RDK Bd.5*, 248; G. Schiller, *ICK 4.2*, 155; R. Bäumer, *Marienlexikon*, 529; S. Stratton, *Conception*, 21; N. Mayberry, *Controversy*, 211. Das Motiv kommt schon seit dem 11./12. Jahrhundert als Bild zum Fest der Empfängnis Marias vor, wird aber erst durch Hinzufügen eines Engels in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eindeutig auf die Unbefleckte Empfängnis bezogen.

⁹⁴⁵ Vgl. S. Stratton, *Conception*, 27; J. Held, *Marienburg*, 49.

⁹⁴⁶ Vgl. St. Beissel, *Geschichte 16. und 17. Jahrhundert*, 242; E. Sauser, *LThK Bd. 5*, 469; M. Vloberg, *Iconography*, 500; P. Eich, *RDK Bd.5*, 249,250; R. Bäumer, *Marienlexikon*, 529; S.

Jesse im 16. Jahrhundert mehr und mehr verdrängt. Anna Gravida (Anna in der Hoffnung) zeigt die Mutter Anna mit dem Marienkind in einer Strahlenglorie, die wie ein Stern vor ihrem Leib schwebt. Es ist eine weitere Darstellung, die im 15. und 16. Jahrhundert häufig indirekt auf die Unbefleckte Empfängnis hinweist, besonders wenn Spruchbänder oder der untenstehenden Text sich auf die Lehre beziehen.⁹⁴⁷ Ohne diese konkreten Hinweise könnte es sich auch um eine Darstellung der Heiligung Marias im Mutterleib handeln, was der Lehre der Makulisten entspricht. Maria im Ährenkleid ist das letzte Beispiel, das indirekt auf Marias Sündlosigkeit seit der Empfängnis hinweist. Die Darstellung zeigt Maria im Kleid mit Ährenschnuck und strahlenförmigem Halskragen. Maria wird als ungepflügter Acker Gottes symbolisiert, der trotzdem Frucht hervorbringt.⁹⁴⁸

Zu einer endgültigen Lösung in der Darstellungsgeschichte der Unbefleckten Empfängnis kam es erst im späten 15. Jahrhundert, die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr durchsetzte. Die Elemente der apokalyptischen Frau wurden auf Maria übertragen, um auf ihre Auserwählung vor Anbeginn der Welt hinzuweisen.⁹⁴⁹ Mit den zwölf Sternen bekränzt und den Mond unter den Füßen, der die Vergänglichkeit der Welt symbolisiert, steht sie als reine Himmelskönigin vor uns. Im späten 15. Jahrhundert wurde Maria so verwoben mit der neuen Eva und der apokalyptischen Frau, daß die Jungfrau entweder auf die Schlange, den Drachen oder Eva tritt.⁹⁵⁰ Alle drei Darstellungen versinnbildlichen Marias Triumph über den Satan und die Sünde. In anderem Zusammenhang zur Zeit der Gegenreformation, wird Maria in Form der apokalyptischen Frau auch mit der katholischen Kirche identifiziert, welche über die protestantische Häresie triumphiert.⁹⁵¹

Am Beispiel von Giovanni Tiepolos *Immacolata* vom dritten Viertel des 18. Jahrhunderts⁹⁵² läßt sich eindeutig die Verschmelzung der apokalyptischen Frau mit der Schlangentreterin und der *Tota Pulchra* zur allgemein gültigen Darstellung der Unbefleckten Empfängnis erkennen. Das

Stratton, *Conception*, 13. Literarische Quellen aus dem 15. Jahrhundert bezeugen, daß dieses Motiv auf Marias Unbefleckte Empfängnis bezogen wurde.

⁹⁴⁷ Vgl. J. Fournee, *Conceptio*, 340; M. Levi D'Ancona, *Iconography*, 40.

⁹⁴⁸ Weitere Ausführungen zu Maria als Fruchtbarkeitssymbol siehe J. Held, *Marienbild*, 47 und G. Schiller, *ICK 4.2*, 168.

⁹⁴⁹ Vgl. E. Guldan, *Eva*, 103; N. Mayberry, *Controversy*, 213.

⁹⁵⁰ Vgl. G. Schiller, *ICK 4.2*, 174.

⁹⁵¹ Vgl. Ebd., 175.

älteste dieser drei Motive, das der Schlangentreterin, basiert auf dem theologischen Zusammenhang mit der Frau des Protoevangeliums (Gen. 3,15), welche der Schlange den Kopf zertreten soll. Vor dem 12. Jahrhundert wurde die Frau im allgemeinen als Kirche oder Christus interpretiert, dann aber durch die vermehrte Marienfrömmigkeit und Förderung wichtiger Persönlichkeiten wie Bischof Fulbert von Chartres, Bruno Segni und Rupert von Deutz wurde die Verheißung des Protoevangeliums auf Maria selbst bezogen.⁹⁵³ Im gleichen Zeitraum vollzog sich diese Entwicklung auch in der Kunst; das Motiv der Schlangentreterin taucht im 12./13. Jahrhundert erstmals auf, es zeigt, die Gottesmutter isoliert oder in der Verkündigungsszene, wie sie auf eine Schlange oder den Drachen tritt.⁹⁵⁴ Die Ankündigung des Heilands wird als Erfüllung des Wortes von Gen. 3,15 gesehen, Maria wird zur neuen Eva erkoren, die über die Erbsünde triumphiert. Ausgelöst durch die Kontroversen um das Dogma der Unbefleckten Empfängnis wurde die Schlangentreterin im 16. Jahrhundert vor allem mit ihrem Kind gezeigt, dessen Tritt auf den Kopf der Schlange Maria erst die nötige Kraft für ihren Sieg über den Satan verleiht.⁹⁵⁵ Zu dieser Zeit beginnt sich das Motiv der Schlangentreterin zu verändern; die Auserwähltheit und Sündlosigkeit Marias vor ihrer Geburt soll noch deutlicher als bisher zum Vorschein kommen. Dazu bieten sich die himmlischen Attribute der Mondsichelmadonna an und werden von der Schlangentreterin übernommen, um so den Typus der Purissima, Maria die Unbefleckte, zu bilden.

In Tiepolos Purissima ist die Verschmelzung der beiden Typen bereits vollzogen. Maria, umgeben von Wolken, steht schwebend auf der Erdkugel. Ihr rechter Fuß tritt mit Leichtigkeit auf den Nacken der Schlange. Diese windet sich unter der Bedrängung, den Apfel der Versuchung noch im Maul.⁹⁵⁶ Weitere Schmerzen werden dem Bösen durch einen Engel zugefügt, der mit einem Lilienstengel den hinteren Leib durchbohrt. Maria, ganz in Weiß gekleidet, wird zum Sinnbild der Reinheit. Ihre Haltung ist siegessicher, die Hände zum Gebet gefaltet. Die zwölf Sterne der apokalyptischen Frau krönen

⁹⁵² Abb. 43.

⁹⁵³ Vgl. E. Guldan, *Eva*, 92, 95,96.

⁹⁵⁴ Vgl. G. Schiller, *ICK 4.2*, 174.

⁹⁵⁵ Als Beispiel siehe Abb. 44 Caravaggios „Madonna del Serpe.“

⁹⁵⁶ Vgl. E. Guldan, *Eva*, 108, 109. Der Apfel, auf Lateinisch *malum*, kann sowohl die Frucht als auch das Böse bezeichnen. Nicht nur im Zusammenhang mit dem Sündenfall, sondern auch durch dieses Wortspiel, bietet sich die Darstellung des Apfels im Maul der Schlange an.

ihr Haupt. Die Gestalt Marias ist in helles Licht getaucht, als wäre sie wörtlich mit der Sonne bekleidet. Die Mondsichel mit dem Erdball unter ihren Füßen versinnbildlicht die Vergänglichkeit der Welt, von der Maria unberührt blieb. Die weiteren Elemente des Bildes sind von einem anderen Marientypus übernommen worden, dem der Tota Pulchra.⁹⁵⁷ Das Motiv, welches Maria umgeben von den Symbolen aus der Lauretanischen Litanei zeigt, entstand Ende des 15. Jahrhunderts.⁹⁵⁸ Die zumeist 15 Symbole basieren auf dem Alten Testament und zeigen Marias immerwährende Reinheit. Tiepolo hat die für ihn wichtigsten Reinheitssymbole herausgegriffen: der Mond (Hohel. 6,10), die Lilie (Hohel. 5,13), die Palme oder Zeder (Sirach 24,17), die Rose (Sirach 24,18) und den Brunnen lebendigen Wassers (Hohel. 4,6).⁹⁵⁹ Diese fünf Sinnbilder sind im unteren Bereich des Bildes angeordnet, während oben über dem Geschehen der Heilige Geist in Form einer weißen Taube schwebt. Wie in der Tota Pulchra bestätigt auch hier eine Person der Dreieinigkeit Marias Reinheit und Ausnahme von der Sünde.

Durch das bewußte Einsetzen dieser drei verschiedenen Marienbilder gelang es, seit Ende des 16. Jahrhunderts im Typus der Purissima ein überzeugendes Bild für die Unbefleckte Empfängnis Marias zu erschaffen. Im Barock wurde dieser Typus am häufigsten benutzt, um die Sündlosigkeit Marias bei ihrer Empfängnis zu repräsentieren. Ähnliche Bilder zur Unbefleckten Empfängnis entstanden im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem in Spanien, einer Hochburg der katholischen Marienfrömmigkeit.⁹⁶⁰ Francisco Pacheco, Lehrer von Diego Velasques, verfaßte einen Text um 1600, in dem er detailliert beschreibt, wie die Immaculata gemalt werden müsse.⁹⁶¹ Auch Bischof Malon von Brügge formulierte eine solche Beschreibung der Marienikonographie im 19. Jahrhundert. Durch diese strenge Festlegung der Immaculataikonographie von Seiten der katholischen Kirche wurden viele Künstler in ihrer Freiheit eingeschränkt. Bis heute wird die reine Jungfrau Maria von den meisten

⁹⁵⁷ Abb. 45.

⁹⁵⁸ Vgl. J. Fournee, *Conceptio*, 340.

⁹⁵⁹ Vgl. R. Bäumer, *Marienlexikon*, 528; P. Eich, *RDK Bd.5*, 253.

⁹⁶⁰ Vgl. S. Stratton, *Conception*, 5. Schon seit dem 13. Jahrhundert unterstützten die spanischen Könige und der Klerus die Unbefleckte Empfängnis. Remigius Bäumer (*Marienlexikon*, 527) erwähnt die herausragende Rolle der Unbefleckten Empfängnis in der spanischen Kunst: „Es gibt kaum einen iberischen Maler oder Bildhauer, der sich nicht dieses Themas angenommen hätte.“

⁹⁶¹ Vgl. Aust. Kat. *Diego Velasques*, 156. Francisco Pacheco nimmt bei seiner Beschreibung Bezug zur Tota Pulchra und der apokalyptischen Frau.

Künstlern nach den Vorbildern von bekannten Malern früherer Jahrhunderte, unter anderem Bartholome Murillo und Diego Velasques, nachgebildet.⁹⁶²

6.2 Die Apokalypse von William Blake: Beginn einer Privat-Ikonographie und Privat-Theologie

Im Gegensatz zur Immaculata werden apokalyptische Themen im Barock und in der Romantik sehr wenig dargestellt. Nur eine geringe Anzahl von unabhängigen Künstlern, möglicherweise wegen der Überbetonung der apokalyptischen Frau von katholischer Seite, nehmen sich der Thematik von Offenbarung 12 an. William Blake (1757-1827) hinterließ in seinem Zyklus zur Offenbarung eines der wenigen Beispiele aus der Zeit des angehenden 19. Jahrhunderts.

William Blake, geboren im England der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, lebte in einer Zeit der allgemeinen Kulturenmüdung und des Niedergangs alter gesellschaftlicher Ordnungen. Die Industrialisierung nahm ihren Aufschwung, die Bevölkerung wuchs vor allem in den Städten, die lange Zeit des Friedens wurde durch den amerikanische Unabhängigkeitskrieg und die französische Revolution beendet.⁹⁶³ Als Gegenreaktion zur fortschreitenden Entwicklung in der Industrie entstand eine innere Suche der Menschen nach dem Natürlichen, nach Gottes Schöpfung und dem Übernatürlichen, dem Rätselhaften und Irrealen.⁹⁶⁴ Eine große Evangelisationsbewegung konnte dadurch Mitte des 18. Jahrhunderts in England Fuß fassen. In dieser Zeit der Umwälzung und der neuen geistigen Strömungen wächst William Blake auf. Schon als Kind hat er den Hang zu Visionen. Nach einer Ausbildung als Kunststecher und Buchillustrator,⁹⁶⁵ wendet sich Blake ganz seiner inneren Eingebung gemäß, seiner visionären Kunst zu. Er sieht sich selber als Propheten der neuen Zeit, unabhängig von organisierten religiösen Institutionen. Geistliche Wahrheit wird jedem Menschen individuell offenbart, nicht durch die Lehre der Kirche. Durch sein Interesse an der Bibel und theosophischem Gedankengut

⁹⁶² Vgl. R. Bäumer, *Marienlexikon*, 532.

⁹⁶³ Vgl. A. Konopacki, *William Blake*, 5.

⁹⁶⁴ Vgl. Ebd. Als Gegenbewegung zur Aufklärung wurden überkommene rationale, moralische Philosophien durch eine sentimentale und gefühlvolle Poesie abgelöst.

⁹⁶⁵ Für kurze Zeit studierte Blake Zeichnung an der Royal Academy School nach seiner Ausbildung als Stecher. Seine Vorbilder waren John H. Mortimer, James Barry und vor allem Johann Heinrich Füssli.

entwickelte er seine eigene Mythologie, ein Symbolsystem mit seinem eigenen Gott und Heiland, die vor allem in seinen Gedichten zum Ausdruck kommt.⁹⁶⁶ In seiner Druckgraphik und Malerei lehnte Blake die Darstellung der Natur ab, da diese für ihn nur als Widerspiegelung der ewigen Welt existierte. In der vergänglichen Natur suchte er nach Zeichen, Symbolen und Personifikationen ewiger Wahrheiten. Er entwickelte seine Theorie der prophetischen Kunst, in der die Phantasie des Künstlers und seine Vision ihn zum göttlichen Paradies leiten und ihn somit Christus gleichmachen.⁹⁶⁷

Obwohl die Offenbarung des Johannes im 18. Jahrhundert wenig dargestellt wurde, hatten das letzte Buch der Bibel und die Propheten des Alten Testaments großen Einfluß auf William Blake. Ihm kamen die schwer verständliche Sprache und geladene Symbolik der apokalyptischen Schriften entgegen, da sich diese mit dem Stil seiner Bilder von imaginärer Kraft und visionärer Technik natürlich vereinten.⁹⁶⁸ Für Blake spiegeln sich die Unruhen und gärenden Umwälzungen seiner Zeit in den Ereignissen der Apokalypse wider. Als der Künstler sich in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts den Bildern zur Offenbarung annimmt, wird er selbst zum Seher, zum Johannes des neuen Zeitalters.

Blake hatte schon seit einigen Jahren Bilder zur Bibel geschaffen. Ende der neunziger Jahre erhielt der Künstler den ersten Auftrag von Thomas Butts, seinem wichtigsten Förderer zu dieser Zeit, eine Bilderfolge zur Bibel in Tempera zu malen. Zur Jahrhundertwende erhielt er den zweiten Auftrag, diesmal sollte er Aquarelle zur Apokalypse schaffen. Beide Zyklen, die über achtzig Bilder umfassen, bilden eine Art „Blakesche Bibel“.⁹⁶⁹ Die strenge Symmetrie der Malereien, ihre hieratische Kompositionen, der Linearismus, die gebrochene Farbigkeit und die häufigen Hell-Dunkel-Kontraste sind charakteristisch für Blakes reife Schaffenszeit.

Die Bildfolge zur Offenbarung umfaßt zwölf Aquarelle, die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Es handelt sich hierbei nicht um Illustrationen, sondern um freie Werke, die sich zwar auf den biblischen

⁹⁶⁶ In seinem wohl einflußreichsten Buch „The Marriage of Heaven and Hell“, entstanden zwischen 1790 und 1793, beschreibt Blake einen Heiland namens Orc und einen rachesüchtigen Gott Urizen.

⁹⁶⁷ Vgl. A. Konopacki, *William Blake*, 10.

⁹⁶⁸ Vgl. Aust. Kat. *William Blake*, 167.

⁹⁶⁹ Vgl. A. Konopacki, *William Blake*, 11.

Text stützen, sich aber vielmehr auf Blakes christologisches und theologisches Verständnis von Gut und Böse zentrieren. Die Hauptfigur des Zyklus ist die drachenähnliche Figur des Satans, die vor allem auf den Bildern zu Kapitel 12 und 13 dominiert. Das Aquarell zu Kapitel 12, 1-4 trägt den Titel „The Great Dragon and the Woman Clothed With the sun“, das zweite Bild zu den Versen 12-17 hat die Überschrift, „The Devil is come down.“⁹⁷⁰ Bei beiden Titeln handelt es sich um Textfragmente aus der Offenbarung, die als Anlehnung zum Inhalt des jeweiligen Bildes dienen. In seiner Ikonographie dagegen erschafft Blake ein völlig neues Kompositionsgefüge und gibt dem Bild der apokalyptischen Frau seine eigenen, visionären Inhalte.

Im Gegensatz zu mittelalterlichen Illustrationen zu Offenbarung 12 hat der Drache eine männliche Gestalt.⁹⁷¹ Die obere Hälfte des Bildes wird ganz von den riesigen Fledermausflügeln und den Drachenköpfen eingenommen.⁹⁷² Er stützt seinen gewaltigen, muskulösen Körper auf zwei kleine Erdhügel, während sein langer Schwanz den Leib der apokalyptischen Frau umgibt. Die Sonnenbraut liegt hilflos am Boden, ihre Hände flehend zum Gebet ausgestreckt. Ihr Haupt ist vom Sternenkranz umgeben, der Rest der Gestalt ist in helles Gelb gehüllt und scheint die Sonne widerzuspiegeln. Ihre Fußspitzen berühren nur leicht die Mondsichel in der unteren, linken Bildecke.

Die Komposition des Bildes erinnert stark an Blakes Aquarell von 1795 „Satan triumphiert über Eva.“⁹⁷³ Satan als geflügelter, nackter Mann schwebt mit ausgebreiteten Flügeln über Eva, die am Boden ausgestreckt liegt. Die Schlange hat sich um ihren Körper gewunden und hält sie fest im Griff. Diese Parallele im Bildaufbau geht auch auf den Inhalt über. Der Drache von Offenbarung 12 ist mit Satan identifiziert und die Frau wird zur neuen Eva. Allerdings trägt das Bild auch sexuelle Züge: Das Bein der Frau ist entblößt und der Schwanz des männlichen Drachens umgürtet ihren Unterleib.⁹⁷⁴ Die Bedrohung der apokalyptischen Frau ist somit in einen anderen Kontext gerückt worden. Es handelt sich nicht mehr um die Geburt Christi

⁹⁷⁰ Vgl. M. Butlin, *Paintings*, 369. Der jeweilige Titel erscheint oben über dem Bild, am unteren Bildrand befindet sich seine Signatur WB und die Worte „And Serpent.“ auf dem zweiten Aquarell.

⁹⁷¹ In den englisch-französischen Handschriften sowie in den Holzschnitten der Reformation wird der Drache als Tier dargestellt.

⁹⁷² Abb. 46.

⁹⁷³ Abb. 47.

(mariologische Auslegung) oder die Neugeburt des Gläubigen (ekklesiologische Auslegung), sondern um die sexuellen Versuchungen Satans an der Frau, die das Heil der Welt hervorbringen soll.

Das zweite Bild zu Offenbarung 12 räumt beiden Gestalten, der Frau und dem Drachen, den gleichen Raum ein. Der Drache schwebt im oberen Bildteil, seine Arme sind weit ausgebreitet, so daß seine Fingerspitzen fast den Bildrand berühren. Die gewaltigen Flügel breiten sich um seinen muskulösen Körper aus. Der vorderste Kopf ist auch diesmal kaum zu sehen, das Gesicht ist nach unten geneigt und scheint auf die Frau zu starren. Die sechs seitlichen Köpfe des Drachens folgen mit teuflischem Blick dem Geschehen. Der lange Schwanz ist zusammengerollt und windet sich zur linken Seite, wodurch eine Trennung zwischen dem Drachen und der Frau entsteht. Die Sonnenbraut hat die Flügel zur Flucht erhalten, diese schmiegen sich herzförmig an ihren Körper. Ihre Arme hat sie weit ausgestreckt und wiederholt damit die Haltung des Drachens. Entgegen dem Text ist sie noch hochschwanger, hat also das Kind noch nicht geboren. Sie kniet auf einem Felsen, unter ihr die Mondsichel. Sie starrt dem Teufel gebannt in die Augen, als ob sie so seinen Angriff verhindern könnte. Zu beiden Seiten läßt der Drache Blitze fahren, welche die Frau unberührt lassen und an ihr vorbei nach unten auf die kahle Erde gleiten. Dort befinden sich mehrere nackte Menschen, die erschrocken vor den Angriffen des Teufels fliehen.

Blake verändert die Ereignisse der Verse 12-17 und macht sie zu seiner eigenen Vision. Dem biblischen Text nach wurde Satan kurz vorher von Michael und seinen Engeln besiegt und wird nun auf die Erde geworfen.⁹⁷⁵ Die Frau befindet sich in der Einöde mit den schützenden Flügeln, die ihr von Gott gegeben wurden. Sie scheint den Angriffen Satans allein widerstehen zu können, die Erde hilft ihr nicht (Vers 16). Die Sonnenbraut ist die einzige, welche die Menschen vor den direkten Angriffen des Teufels schützen kann, ohne sie wären die Erdbewohner verloren. Die apokalyptische Frau schützt auch das Kind mit ihrem eigenen Leib.

⁹⁷⁴ J. Meyer (*Woman*, 151) erwähnt, daß die Mutter Christi in diesem Bild nicht als Jungfrau, sondern als gewöhnliche Frau gezeichnet ist.

⁹⁷⁵ Offb. 12, 7-11.

Für Blake galt es, nicht den biblischen Text einfach zu kopieren, sondern er schuf eine „visuelle Exegese“ seiner Theologie.⁹⁷⁶ Der Drache bezeichnet die gefallene Menschheit, er verkörpert das Böse. Für Blake ist das Böse wichtig, um das Gute zu verstehen. Das Böse bezeichnet für ihn Energie, besonders sexuelle Begierde und Ausschweifung, während das Gute für die regenerierenden Energien und Zurückhaltung steht. Beide zusammen sind unerlässlich, um Entwicklung zu bewirken.⁹⁷⁷ Die beiden Aquarelle zu Offenbarung 12 veranschaulichen das Ringen zwischen Gut und Böse. Die Frau bezeichnet die regenerativen Prozesse; sie steht kurz vor der Geburt. Der Drache verkörpert das Böse, von männlicher Begierde getrieben, versucht er die Frau zu überwältigen. Es geht dem Künstler nicht mehr darum, die Geschehnisse von Kapitel 12 zu veranschaulichen, sondern seine eigene Weltanschauung bildlich umzusetzen, der biblische Text bildet allein den Ausgangspunkt für seine eigenen Spekulationen.

6.3 Das 19. Jahrhundert

Die intensive Beschäftigung William Blakes mit der Apokalypse war zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine Ausnahme. Durch die anhaltende instabile Situation der Gesellschaft in England begannen später auch andere Künstler, in der Offenbarung die Zeichen der Zeit zu lesen. Vor allem in den 30er Jahren entstanden Einzelbilder zur Apokalypse, wie zum Beispiel von John Martin und Francis Danby, die in der Royal Academy und bei der Allgemeinheit großen Anklang fanden.⁹⁷⁸ Wenig später versuchten die Künstler der Nazarener wieder auf eine Einheit von Kunst und Religion wie bei Dürer und Cranach zu dringen. Sie beschäftigten sich in ihren Werken vor allem mit Themen aus den Evangelien und Heiligenlegenden, weniger aber mit dem letzten Buch der Bibel.⁹⁷⁹ Um den Zielen der Künstlergruppe zum Durchbruch in der allgemeinen Bevölkerung zu verhelfen, schuf Julius Schnorr

⁹⁷⁶ Vgl. J. Meyer, *Woman*, 157. „These illustrations to St. John’s Revelation are more than simple graphic representations of Biblical texts. They are also a visual exegesis of Blake’s own theology and a testament to the Romantic imagination.“

⁹⁷⁷ In seinem Buch „*The Marriage of Heaven and Hell*“ beschreibt Blake den Gegensatz zwischen Gut und Böse: „Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate are necessary to human existence. From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is passive and obeys reason. Evil is the active springing from energy. Good is heaven. Evil is hell.“ (J. Meyer, *Woman*, 154)

⁹⁷⁸ Vgl. R. Gassen, *Apokalypse*, 125. John Martin „Zerstörung Babylons“ (1819) und Francis Danby „An Attempt to Illustrate the Opening of the Sixth Seal“ (1828).

⁹⁷⁹ Vgl. W. Neuerburg, *Zyklus*, 90.

von Carolsfeld von 1851 bis 1860 eine Bilderbibel.⁹⁸⁰ Die fünf Holzschnitte zur Apokalypse halten sich weitgehend an den biblischen Text und versuchen ihn sachlich und leicht verständlich in traditionellen Bildformen der Leserschaft darzustellen. Über deutsche Grenzen hinaus, waren es aber erst Gustave Dorés Holzstiche zur Bibel, die 1866 europaweiten Erfolg hatten. Die 230 Bilder bieten bewegte Figurenszenen mit grandioser Architektur, raffiniert aufgetürmten Bühnenlandschaften und überwältigenden Lichteffekten.⁹⁸¹ Im Gegensatz zu anderen Künstlern, sind Dorés Bilder weniger aus einem inneren Drang heraus entstanden, als aus kaufmännischen Überlegungen.⁹⁸² Die Darstellungen zeugen von keiner echten Frömmigkeit, sondern verbinden ein entleertes, unverbindliches Christentum mit Repräsentationszwecken. Nicht nur bei Doré, sondern auch von anderen Künstlern und ihren Rezipienten wird die Apokalypse im Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts gegenüber anderen Büchern der Bibel fast völlig vernachlässigt.⁹⁸³

Um die Jahrhundertwende, beeinflusst durch eine starke Welle von mystischer und okkulten Sekten, drücken religiöse Zyklen nun im Gegensatz zu den akademischen Malern des 19. Jahrhunderts ein gefühlvolles, mystisches Verlangen aus.⁹⁸⁴ Odilon Redons Folge „Apocalypse de Saint-Jean“ von 1899 nimmt nur vereinzelt direkten Bezug auf die Bibel. Redon erhält seine individuellen Eindrücke durch den biblischen Text, die er in magisch subjektive Metaphern umsetzt.⁹⁸⁵ Obwohl der biblische Text Ausgangspunkt ist, enthalten die Bilder keinen christlichen Inhalt. Jede der zwölf Lithographien vereinzeln eine Gestalt der Apokalypse aus ihrem Zusammenhang, der innere Ausdruck wird akzentuiert und die Stofflichkeit hervorgehoben.⁹⁸⁶ Redon reduziert die Offenbarung auf seine eigenen mystisch-symbolhaften Inhalte und bricht gleichzeitig mit der christlichen Tradition und deren Ikonographie.

⁹⁸⁰ Vgl. R. Gassen, *Apokalypse*, 126.

⁹⁸¹ Abb. 49. Das dritte der sechs Bilder zur Apokalypse stellt die Ereignisse von Kapitel 12 dar. Das Hauptanliegen des Künstlers gilt hier weniger der Geburt des Heilandkinds, als der Darstellung von sieghaften, graziösen Engeln im „Kampf“ mit einem furchterregenden Seeungeheuer. Die Grausamkeit der apokalyptischen Ereignisse ist auf eine sinnlich phantastische Ebene reduziert worden.

⁹⁸² Vgl. W. Neuerburg, *Zyklus*, 92.

⁹⁸³ Vgl. U. Gärtner, *Apokalypse*, 233; H.M. Rotermund, *Graphik*, 239.

⁹⁸⁴ Vgl. W. Neuerburg, *Zyklus*, 92, 93.

⁹⁸⁵ Abb. 50. Redons Lithographie zu Kapitel 12 reduziert das komplexe Geschehen des Kapitels auf das Porträt der apokalyptischen Frau, die von der Sonne umgeben ihre Arme nach oben streckt.

6.4 Apokalypsezyklen im 20. Jahrhundert

Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert wird die Offenbarung und ihre apokalyptischen Themen im nächsten Jahrhundert überaus häufig dargestellt, allerdings zumeist unabhängig von früheren Bildtraditionen. Das letzte Buch der Bibel wird oft als literarisches Werk und nicht als theologischer Text zum Ausgangspunkt für die eigene Kunst. Eine direkte Beziehung zwischen theologischen Schriften und Kommentaren, wie sie noch in früheren Zeiten anzutreffen war, ist kaum mehr vorhanden. Auch die Künstler selbst haben wenig oder gar keine kirchlichen Bindungen, daher findet jeder seine eigene „Privat-Theologie“ und damit auch seine „Privat-Ikonographie“.⁹⁸⁷ Statt theologischer Kommentare oder Predigttexte werden theosophische, tiefenpsychologische und futurologische Schriften konsultiert, um die Geschehnisse in der Apokalypse zu verstehen. Viele Künstler des 20. Jahrhunderts gehen mit der Offenbarung ganz individuell um, es gibt weder einen Prototyp, noch ein typisches Beispiel. So unterschiedlich die Techniken und Stile sind, gibt es auch verschiedene Gründe, Tendenzen und Ziele, sich mit der Apokalypse zu beschäftigen.

6.4.1 Joseph Weisz: Apokalypse als Kriegsbewältigung

Schon während des Ersten Weltkrieges, aber vor allem in den Jahren danach, entstehen eine Fülle von religiösen Darstellungen.⁹⁸⁸ Expressionistische Künstler setzten sich allgemein mit dem Glauben auseinander und beziehen dabei ihre Inspiration von den Werken der deutschen Spätgotik und Reformation.⁹⁸⁹ Unter den biblischen Büchern ist vor allem die Apokalypse ein Text, der auf viele Künstler eine große Anziehungskraft ausübt. Die zerstörerischen Katastrophen und dennoch hoffnungsvollen Verheißungen dieses Buches wirken wie ein Katalysator, um mit dem Erleben des Krieges fertig zu werden. Aus der Zeit von 1916 bis 1919 entstehen drei unterschiedliche Apokalypsezyklen: die linienbetonten Lithographien von

⁹⁸⁶ Vgl. R. Gassen, *Apokalypse*, 127.

⁹⁸⁷ Vgl. U. Gärtner, *Apokalypse*, 237.

⁹⁸⁸ Vgl. R. Gassen, *Apokalypse*, 160.

⁹⁸⁹ Vgl. W. Neuerburg, *Zyklus*, 88, 89.

Lovis Corinth, die aquarellierten Entwürfe von Ernst Ludwig Kirchner⁹⁹⁰ und die Holzschnitte von Joseph Weisz.

Joseph Weisz (1894-1969) wurde in Deutschland in erster Linie als Holzschneider und Buchillustrator bekannt.⁹⁹¹ Seine Arbeiten wurden seit 1915 durch die Hilfe seines Förderers und einer gelungenen Ausstellung in München im In- und Ausland verkauft.⁹⁹² Diese ersten Werke, es handelt sich zumeist um Holzschnitte, sind durch ihre Nähe zum aufkommenden Expressionismus, aber auch durch ihren Rückblick auf den Jugendstil gekennzeichnet. Weisz erhielt wegen seiner anfänglichen Ausbildungsjahre in der Goldschmiedekunst und dem Schneiderhandwerk und später durch die Unterbrechung des Krieges eine relativ geringe formale Ausbildung als bildender Künstler.⁹⁹³ Sein etwa zweijähriges Studium an der Münchner Kunstgewerbeschule in Schrift und Buchgewerbe als Schüler von Fritz Helmut Ehmke war für seinen künstlerischen Werdegang ausschlaggebend.⁹⁹⁴ An der Kunstgewerbeschule lernte Weisz das Holzschneiden und wurde durch Ausstellungen mit anderen europäischen und asiatischen Werken in dieser Technik vertraut. Er fand die Motive zu seinen ersten Werken im örtlichen zoologischen Garten und in der Antikensammlung – die griechische Vasenmalerei erhielt dabei sein besonderes Interesse. Seine ersten Zeichnungen und Druckgraphiken sind eher zweidimensional und dekorativ, dem ausklingenden Jugendstil verhaftet. Die hervorgehobene Muskulatur seiner Akte ähnelt der griechischen Kunst und ist in ihrer Anatomie übersteigert.⁹⁹⁵

Seit Sommer 1914, wahrscheinlich durch die Aufforderung von seiten der Kunstschule, entstanden verschiedene Arbeiten, die sich unkritisch gegenüber der Obrigkeit mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzten und im christlichen

⁹⁹⁰ Vgl. Ebd., 100. Es handelt sich um einen Zyklus zur Offenbarung von zwölf kleinen Entwürfen auf den Rückseiten von Zigarettenetiketten. Kirchner setzte die Entwürfe nie um, die Folge blieb unveröffentlicht.

⁹⁹¹ Vgl. S. Kloos, *Kriegsskizzenbuch*, 2.

⁹⁹² Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 20. Der Schweizer Schriftsteller, Künstler und Architekt Hans Eduard von Berlepsch-Valendas förderte Weisz seit 1915 und arrangierte die Ausstellung mit dem Münchner Kunsthändler Franz Josef Brakl.

⁹⁹³ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 58; Aust. Kat. *Weltanschauung*, 12. Zunächst begann Weisz eine Goldschmiedelehre, mußte diese aber wegen einer Bleivergiftung aufgeben. Danach lernte er bei seinem Vater das Schneidern, wobei er sich auch oft im Aktzeichnen übte, was für seine späteren druckgraphischen Werke wichtig wurde.

⁹⁹⁴ Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 27. Weisz hatte schon für ein ganzes Jahr vor der Aufnahme an die Kunstgewerbeschule als Autodidakt gearbeitet. Während seines Studiums durchlief er eine beachtliche Entwicklung und setzte sich über den Stil seiner Lehrer hinweg.

⁹⁹⁵ Vgl. Ebd., 12. Sein Interesse an der griechischen Antike wird für unsere Untersuchung des Apokalypsenzyklus noch wichtig werden.

Glauben eine Antwort auf das Zeitgeschehen suchen. Das „Altarbild: Weltkrieg“ von 1915 vergleicht den Tod der Soldaten mit dem Opfertod Christi und versucht somit, den Grausamkeiten des Krieges einen tieferen Sinn zu geben: Der Tod des Soldaten ist nicht umsonst, er gibt sein Leben für etwas Größeres.⁹⁹⁶

Diese Einstellung ändert sich mit der Einberufung des jungen Weisz im Januar 1916. Während seines Frontdienstes in Rußland, Frankreich und Belgien zeichnet er immer wieder in sein Kriegsskizzenbuch, das am Ende des Krieges 195 Arbeiten umfaßt.⁹⁹⁷ Mit wenigen Ausnahmen hat Weisz dort die Grausamkeiten des Krieges ausgeblendet und sich mit menschenleeren, unberührten Landschaften und Wolkenformationen beschäftigt. Das heißt aber nicht, daß der Künstler von den Kriegserlebnissen unbeeindruckt blieb. Erst Jahre später konnte der Künstler in seinen „Jugenderinnerungen“ seine Erlebnisse des Krieges aufschreiben und sich der vergangenen Brutalität und Greuel stellen.⁹⁹⁸

Nach Kriegsende beschäftigte sich Weisz mit mehreren ausgedehnten Grafikfolgen, in denen er die aufgestauten Kriegserlebnisse verarbeitet. Diese Zeit markiert den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens.⁹⁹⁹ 1919 entstehen zwei Zyklen zu Goethes Faust¹⁰⁰⁰ und dem Buch der Offenbarung des Johannes. 1921 setzte Weisz sich mit dem ersten Buch der Bibel und nochmals in einem kleineren Zyklus mit deren letztem Buch, der Apokalypse,

⁹⁹⁶ Auch in seiner Zeichnung „Der Sohn“ von 1914 zeigt Weisz diese Verbindung des Kriegsgeschehens mit den Formeln der christlichen Kunst. Weitere Bilder dieser Zeit versuchen den Krieg aus dem Glauben zu erklären.

⁹⁹⁷ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 59; S. Kloos, *Kriegsskizzenbuch*, 2.

⁹⁹⁸ Joseph Weisz hat immer wieder seine Gedanken aufgeschrieben und verschiedene literarische Werke wie Gedichte, Briefe und sogar Bücher verfaßt. Dadurch erhalten wir einen tiefen Einblick in das Leben des Künstlers und welche Beweggründe ihn zu seiner Kunst trieben. Das folgende Zitat aus seinen Jugenderinnerungen führt die Greuel und Katastrophen der Apokalypse bildlich vor Augen. „Die russischen Heere waren nichts anderes als Schwärme blinder Heuschrecken, die nicht geführt, sondern von rückwärtigen Maschinengewehren getrieben wurden. Es ist mir unvergeßlich, als ich bei werdendem Tag in die Tiefe der Landschaft sah und glaubte, dieser ebene Boden sei wellenartig in Bewegung geraten – aber es waren Menschenwogen, eine nach der anderen und in monotoner Schweigsamkeit fluchteten sie an unseren Graben. Keine einzige wich zurück, entweder verschluckte sie der Sumpf der Schtscharra, oder das Sperrfeuer riß sie auseinander, oder - sie blieben im Drahtverhau von Kugeln unserer Infanterie getroffen hängen [...] Bei solchem Ziel war das Treffen überreich - alle, alle fielen in diesem unsichtbaren Hagel und die Kühnsten darunter hingen zuvorderst wie Fledermäuse, lange noch zuckend, in diesem verrostenden Draht unserer Vorsicht [...] Der Anblick solcher Vernichtung gehört zum gräßlichsten, was ich an menschlichem Irrsinn gesehen erlebte.“ (F.C. Schmid, *Holz*, 60)

⁹⁹⁹ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 61.

¹⁰⁰⁰ Die erste Folge der Nachkriegszeit besteht aus 35 Lithographien zu Goethes Faust und bietet den Auftakt zu einer ganzen Reihe von Druckgraphikzyklen.

auseinander.¹⁰⁰¹ In diesem Jahr begann er sich auch mit germanischen Sagen zu beschäftigen, die ihm die Möglichkeit zur Darstellung von blutigen Kämpfen und Kriegsgemetzel boten. Zwischen 1921 und 1923 entstanden Holzschnitte zum Woelundlied, zur Hunnenschlacht und den germanischen Göttersagen.¹⁰⁰² Nach dieser reichen Schaffenszeit endet die Reihe von expressiven Holzschnitten und Weisz gibt sich in den nächsten Jahren ausschließlich der Zeichnung der Natur hin. Es scheint, als ob er die Kriegserlebnisse durch die Druckgraphiken künstlerisch verarbeiten konnte und seine innere Unruhe gestillt war. Erst 1932 schuf er wieder eine Holzschnittserie zu Goethes Metamorphose der Pflanzen.¹⁰⁰³ Angeregt durch diesen Zyklus und seine Liebe zur Natur gibt sich Weisz in seinem Spätwerk ganz der Darstellung von Pflanzen hin. Von 1938 bis 1942 fertigte er hundert Holzschnitte zu den Blumen der Alpen, die durch ihre naturwissenschaftlich genaue Wiedergabe zu einem sachlichen, ruhigen Stil führen. Auch in seinen letzten Lebensjahren zieht sich Weisz vom Zeitgeschehen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges zurück und lebt in seiner eigenen künstlerischen Welt von Blumen- und Tierdarstellungen sowie den Werken antiker Dichter und Künstler.¹⁰⁰⁴

Die Darstellung der Apokalypse bildet nach den eigenen Worten von Weisz den Höhepunkt seines Schaffens.¹⁰⁰⁵ Besonders die Offenbarung mit ihrer schwer deutbaren Sprache und den kosmischen Katastrophen, eigneten sich wie kein anderer Text, die schrecklichen Kriegserlebnisse zu verarbeiten. Die Auseinandersetzung mit dem letzten Buch der Bibel half dem Künstler nicht nur zur Bewältigung dieser persönlichen Krise, sondern gab ihm auch die Mittel, seinen Glauben durch das Erlebte neu zu definieren und sich mit seinen künstlerischen Vorbildern zu beschäftigen. Joseph Weisz sieht die Offenbarung als eine allgemeine Widerspiegelung des Schreckens, des Krieges und des

¹⁰⁰¹ Vgl. U. Gärtner, *Apokalypse*, 71,72; F.C. Schmid, *Holz*, 6. In den Jahren 1920 bis 1921 entstehen 25 Holzschnitte zu Genesis und 1921 zwölf kleinere zur Offenbarung (135 x 67 mm).

¹⁰⁰² Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 46.

¹⁰⁰³ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 61.

¹⁰⁰⁴ F.C. Schmid (*Holz*, 62) zitiert Weisz, der über sein Leben im nationalsozialistischen Deutschland schreibt: „Neues, noch viel schlimmeres Unheil als der erste Weltkrieg uns brachte, war im Kommen. Wo konnte da ein Künstler noch sein Leben fristen, wenn nicht im Garten Gottes, unter Blumen und Tieren?“

¹⁰⁰⁵ Stefan Soltek in Aust. Kat. *Weltanschauung*, 56 zitiert Weisz in seiner Bewertung des Apokalypsezyklus von 1921: „Ihr Wurf aber hatte mich ausgehöhlt. Der erreichte Gipfel war nicht zu halten; nachfolgendes wollte in gleicher Weise nicht mehr gelingen.“

Leides. Die scharfe Kritik am Militär und der Obrigkeit in den apokalyptischen Werken anderer zeitgenössischer Künstler wie Georg Grosz und Otto Dix sind den Arbeiten von Weisz fremd.¹⁰⁰⁶ Obwohl er seine Skizzen während des Krieges als Vorlage für die Apokalypse nennt,¹⁰⁰⁷ gibt es keinen direkten Gegenwartsbezug in den Bildern. Dennoch konzentrieren sich die 27 Holzschnitte auf die vielen Katastrophen der Apokalypse; den Engeln mit den sieben Plagen ist jeweils eine eigene Darstellung gewidmet.¹⁰⁰⁸ Insgesamt legt Weisz bei seinen Apokalypsebildern weniger Wert auf die Einzelinhalte der Szenen als den inneren Zusammenhalt des Zyklus. Das erste Bild vom Menschensohn mit den sieben Leuchtern zeigt die gegenwärtige tiefe Schlucht zwischen Gott und Mensch, der Hauptteil ist den Ausmaßen der göttlichen Zerstörung gewidmet, während es am Ende zu einem harmonischen Miteinander kommt.¹⁰⁰⁹ Nach den Katastrophen ist ein Wiederaufbau möglich, ähnlich wie in „Altarbild: Weltkrieg“ von 1915, das den Kreuzestod Jesu und seine Auferstehung auf den Krieg überträgt. Diese Verbindung von Kunst und Glauben ist typisch für die Arbeiten von Weisz, der sich als Teil einer neuen religiösen Kunst sah.¹⁰¹⁰ Seine Vorbilder waren wie für viele avantgardistische Künstler die Werke der deutschen Renaissance und die Manieristen, wie beispielsweise El Greco.¹⁰¹¹ Für die Darstellung der Apokalypse legte er besonderes Augenmerk auf die Zyklen von Albrecht Dürer und Lukas Cranach, an die er sich im Bildaufbau und in der Ikonographie anlehnt.¹⁰¹² Im Unterschied zu seinen Vorlagen, verliert sich Weisz aber nicht in der Aufzählung von Details der einzelnen Kapitel, sondern trifft kühn seine eigene

¹⁰⁰⁶ Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 23; S. Kloos, *Kriegsskizzenbuch*, 2.

¹⁰⁰⁷ H.M. Rotermond (*Graphik*, 240) zitiert Weisz: „Dieses Kriegsskizzenbuch ist der Vorläufer meiner Holzschnittfolge zur Apokalypse.“

¹⁰⁰⁸ Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 53; H.M. Rotermond, *Graphik*, 240. Der Schwerpunkt der Folge liegt auf dem 16. Kapitel, welches das Ausgießen der sieben Schalen von Gottes Zorn beschreibt.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 54.

¹⁰¹⁰ Vgl. Ebd., 27.

¹⁰¹¹ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 59; Aust. Kat. *Weltanschauung*, 23. Außerdem orientierte sich Weisz an älteren Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise Franz von Stuck und den süddeutschen Jugendstilkünstlern.

¹⁰¹² Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 44, 50; F.C. Schmid, *Holz*, 61; W. Neuerburg, *Zyklus*, 102. Diese Anlehnung an den Dürer/Cranach-Zyklus kommt besonders im ersten Bild der Serie, der Erscheinung des Menschensohns, zu Tage. Der Bildaufbau ist dem von Cranach sehr ähnlich. Christus schwebt im langen Gewand nach oben, während Johannes ihm unten anbetend zu Füßen fällt. Die sieben Leuchter um die Gestalt des Menschensohns wurden zu einfachen Lichtern reduziert. Anders als bei Dürer und Cranach ist die Insel Patmos im Hintergrund zu sehen, deren Wellen und Bäume sich wie in einem Hurrican mächtig hin und her bewegen. Weisz bezieht die ganze Schöpfung in das Geschehen mit ein.

Wahl der Szenen, dramatisiert den Hell-Dunkel-Kontrast und läßt anstatt der Landschaft im Hintergrund die Ereignisse in einfaches Schwarz auslaufen. Im Sinne des Expressionismus handelt es sich um eine gefühlsbetonte, innere Reaktion auf den biblischen Text. Obwohl die Holzschnitte expressionistische Merkmale wie anatomische Verfremdung, Verstöße gegen die Perspektive und wechselnde Größenverhältnisse aufweisen, handelt es sich doch zugleich um kontrollierte, genau komponierte Bilder.¹⁰¹³ Weisz selbst bezeugt später, daß er die Apokalypse direkt ins Holz geschnitten habe,¹⁰¹⁴ allerdings gibt es Hinweise, und zwar nicht nur in den Holzschnitten selbst, daß er zwei Monate lang an Vorzeichnungen für die Apokalypse arbeitete.¹⁰¹⁵ Dadurch ging die Spontanität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks zuweilen verloren. Das Bild zu Kapitel 12 zeigt diese Spannung zwischen expressiver Ausdruckskraft und festgelegten Kompositionselementen. Der Holzschnitt von Weisz¹⁰¹⁶ ist im Vergleich zu Dürers Werk fast völlig auf das Geburtsgeschehen und die Bedrohung durch den Drachen reduziert worden, die Gottvater-Figur im Himmel und die sich unten ausbreitende Landschaft fallen weg.¹⁰¹⁷ Der Drache erscheint wie bei dem Vorbild auf der rechten Seite mit seinen tierähnlichen Fratzen. Die sieben Häuse mit ihren Köpfen sind betont, während der Leib des Untieres hinter einem Wolkenband verschwindet.¹⁰¹⁸ Das Drittel der Sterne fällt in einem Regen aus Sternschnuppen nach unten. Die Frau ist ins Zentrum des Bildes gerückt und wendet sich deutlich von Dürers Madonnengestalt ab. Sie ist unbekleidet, ihre Muskelkompartimente sind durch starke Umrißlinien betont. Diese Art der Zeichnung und auch das harte Seitenprofil erinnern stark an die griechische Vasenmalerei.¹⁰¹⁹ Das neugeborene Kind wird gerade von einem weiblichen Engel aus ihrem

¹⁰¹³ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 59; S. Kloos, *Kriegsskizzenbuch*, 2.

¹⁰¹⁴ H.M. Rotermund (*Graphik*, 240) zitiert Weisz über die Entstehung seiner Apokalypseholzschnitte. Er sagt darüber, daß er sie „unmittelbar und in einem Zuge 1919 geschnitten habe.“

¹⁰¹⁵ Vgl. J. Weisz, *Apokalypse*, 6. In seinem Vorwort zur Veröffentlichung der Apokalypse, erwähnt Dr. Hugo Kehrer, daß Weisz von Januar bis März 1919 an Vorzeichnungen zur Folge gearbeitete hätte, sie aber nicht direkt auf das Holz übertragen und dann geschnitten hat.

¹⁰¹⁶ Abb. 51.

¹⁰¹⁷ Vergleich mit Abb. 28.

¹⁰¹⁸ Die Köpfe wirken gegenüber Dürer eher dekorativ.

¹⁰¹⁹ Vgl. Aust. Kat. *Weltanschauung*, 12. Weisz hat sich während seiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule mit antiker griechischer Kunst auseinandergesetzt. Vergleiche dazu Abb. 52, die Eros und Aphrodite zeigt. Durch das Seitenprofil der Frau und das säugende Kind bestehen auffallende Ähnlichkeiten zum Holzschnitt von Weisz. Obwohl dieses Vasenbild nicht die direkte Vorlage gewesen sein wird, ist doch die Art und Weise der Darstellung vergleichbar.

Unterleib gezogen.¹⁰²⁰ Trotz ihrer Nacktheit erhält die Sonnenbraut noch ihre himmlischen Auszeichnungen: Eine Vielzahl von Sternen schwebt über ihrem Haupt, der Mond befindet sich unter ihren Füßen und die Sonne erleuchtet die Frauengestalt von hinten mit ihrem hellen Schein.

Im Gegensatz zu früheren Darstellungen zu Offenbarung 12 scheint die schmerzvolle Geburt des Kindes eher ein ekstatisches Erlebnis mit sexueller Konnotation für die Frau zu sein. Ihr Hinterkopf wird von der Spitze des größten Drachenmauls berührt, der einen Kuß andeutet. Ihr Mund ist ekstatisch geöffnet, während die ausgeprägten Hände auf den Unterleib pressen, um den Geburtsvorgang auszudrücken. Durch diese Darstellungsweise kann hier weder Maria noch die Kirche gemeint sein, sondern die apokalyptische Frau wird in den überweltlichen Bereich der Mythologie gerückt. Sie wird zum Symbol Frau, die das Retterkind zur Welt bringt. Der Knabe, der die Völker mit eisernem Stab beherrschen soll (Vers 5), ist nicht als Christus gekennzeichnet, obwohl solche christliche Darstellungstraditionen dem regem Kirchgänger Weisz bestimmt bekannt waren.¹⁰²¹ Sein Bild zu Offenbarung 12 erscheint überzeitlich, ohne Bezüge auf vorherige Darstellungen der apokalyptischen Frau. Durch die Nacktheit und die Körperbetonung erhält die Sonnenbraut Züge der antiken Mythologie. Seit Ende des 19. Jahrhunderts haben verschiedene Theologen den mythischen Stoff in Offenbarung 12 erkannt und versuchten, einen bestimmten Mythos zu lokalisieren.¹⁰²² Ob Joseph Weisz

¹⁰²⁰ Das ist alles was von Dürers *elevatio animae* übriggeblieben ist. Der Engel gleicht mehr einer Amme aus den Geburtsszenen früherer Zeiten.

¹⁰²¹ Vgl. F.C. Schmid, *Holz*, 58; Aust. Kat. *Weltanschauung*, 14. Weisz war schon als Kind von den Kirchen Münchens beeindruckt. F.C. Schmid beschreibt den wichtigen Stellenwert, den der christliche Glaube im Leben von Weisz hatte: „Sein bild-künstlerisches wie literarisches Schaffen drücken immer wieder seinen Glauben aus. Seine Frömmigkeit und sein Kunstempfinden entwickeln sich parallel ...“

¹⁰²² Hermann Gunkel war der erste, der den babylonischen Marduk-Mythos in Offenbarung 12 verarbeitet sah (*Schöpfung und Chaos in Endzeit und Urzeit*, 1895). Im nächsten Jahr folgten Untersuchungen von Wilhelm Bousset (*Die Offenbarung Johannis*, 1896), der einen ägyptischen Mythos als Grundlage des biblischen Textes aufführte, und Albrecht Dieterichs Studie von 1891 (*Abraxas: Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums*), der auf Ähnlichkeiten mit dem griechischen Apollo-Leto-Mythos hinwies. In den nächsten Jahrzehnten gab es viele Versuche, die eine oder andere Hypothese zu widerlegen. Adela Yarbo Collins sagt in ihrer Untersuchung von 1976 (*combat myth*, 57) über die verschiedenen mythologischen Elemente in Offenbarung 12 folgendes: „The pattern can be found in Jewish, Syro-Phoenician, Egyptian, and Greco-Roman tradition.“ Hildegard Gollinger in ihrer ausführlichen Dissertation von 1971 (*Zeichen*, 132) über die apokalyptische Frau erwähnt, daß verschiedene Mythen vom Retterkind und Kampf mit dem Drachen im ersten Jahrhundert, zur Zeit des Verfassers der Offenbarung in Kleinasien zirkulierten. Johannes hat wahrscheinlich keinen bestimmten Mythos verarbeitet, sondern die mythologischen Erzählungen frei verarbeitet. Zu einem übereinstimmenden Urteil kommt auch Peter Busch in seiner neueren religionsgeschichtlichen Arbeit von 1996 zu Offenbarung 12 (*Drache*, 35).

allerdings mit den bahnbrechenden religionsgeschichtlichen Studien des Neuen Testaments seiner Zeit vertraut war, gilt als eher unwahrscheinlich. Die Darstellung der apokalyptischen Frau als mythische Göttin ist wohl mehr auf seine innere Eingebung und Phantasie zurückzuführen, als auf eine Bezugnahme zum biblischen Text und moderner Mythenforschung.

6.4.2 Die Apokalypse von Max Beckmann: Der Künstler wird zum Seher

Max Beckmanns Suche nach Transzendenz im Sichtbaren hat ihn oft zur Beschäftigung mit religiösen und biblischen Themen in seiner Malerei und Graphik geführt.¹⁰²³ Als er 1941 den Auftrag erhielt, Lithographien zum letzten Buch der Bibel zu entwerfen, kam das Projekt an den richtigen Adressaten. Obwohl der Künstler selbst kaum über diesen Zyklus gesprochen hat und wir auch aus seinem Tagebuch wenig darüber erfahren, hat die Apokalypse doch zentrale Bedeutung in Beckmanns Werk. Beckmanns Sohn, der seinen Vater zur Zeit der Entstehung in Amsterdam besuchte, mißt den Bildern große Bedeutung zu: „Sie sind ein Hauptwerk, das mehr über Max Beckmanns Leben in Amsterdam aussagt als sein Tagebuch und vielleicht mehr als seine Bilder.“¹⁰²⁴ Allerdings hat sich die Beckmann-Forschung erst spät mit dem Werk auseinandergesetzt.

Beckmanns graphisches Hauptwerk entstand zwischen den Jahren 1912 bis 1923, mit seinem Höhepunkt in den letzten drei Jahren, in denen die Hälfte seines druckgraphischen Gesamtwerkes entstand.¹⁰²⁵ Vor allem das Medium der Kaltnadelradierung half ihm in dieser Zeit, die Kriegserlebnisse zu bewältigen¹⁰²⁶ und gleichzeitig auch einen neuen Stil zu finden. Nach diesem Ausbruch von druckgraphischer Tätigkeit wendet er sich in den nächsten Jahren fast ausschließlich der Malerei zu. Erst in den 40er Jahren entstehen wieder einige Druckgraphiken, zumeist Buchillustrationen und Auftragsarbeiten.¹⁰²⁷ Insgesamt hat Max Beckmann ein erstaunliches Oeuvre von fast 400 Druckgraphiken - mit wenigen Ausnahmen handelt es sich

¹⁰²³ Vgl. B. Bach, *Bild*, 40.

¹⁰²⁴ P. Beckmann, *Arbeit*, 77. Peter Beckmann erwähnt seine Hochschätzung der Apokalypse nochmals in P. Beckmann, *Weg*, 7.

¹⁰²⁵ Vgl. Aust. Kat. *Beckmann Druckgraphik*, 11.

¹⁰²⁶ Vgl. H. Bock, *Max Beckmann*, 117.

¹⁰²⁷ Vgl. J. Hofmaier, *Beckmann als Graphiker*, 158. Ungefähr 40 % seiner Druckgraphiken waren Auftragsarbeiten. Es handelt sich um Illustrationen (insgesamt 10 Buchillustrationen), Mappenwerke, Einzelblätter und Portraits.

ausschließlich um Kaltnadelradierungen und Umdrucklithographien¹⁰²⁸ - geschaffen, doch schöpft er die Möglichkeiten und Techniken der Druckgraphik nicht voll aus. Es entstehen kaum Probedrucke von unterschiedlichen Zuständen der Platte oder Experimente mit Flächenätzungen, Farbdrucke fehlen völlig.¹⁰²⁹ Vereinzelt, wie beispielweise bei der Apokalypsenfolge, wurden die Schwarz-Weiß-Drucke nachträglich koloriert.

Der Lithographiezyklus zur Offenbarung entstand durch den Auftrag von Georg Hartmann (1870-1954), wohlhabender Besitzer der Brauerschen Schriftgießerei in Frankfurt und Kunstmäzen, der regelmäßig Jahresgaben an Freunde, Verwandte und Kollegen verschenkte.¹⁰³⁰ Ernst Holtzinger, Direktor des Städel, machte den Vorschlag, Max Beckmann mit einer Graphikfolge zu beauftragen, damit dieser als „entarteter“ Künstler im Ausland finanzielle Unterstützung erhielt.¹⁰³¹ Um die Zensur des Nationalsozialismus zu umgehen, wurde die Anzahl der Exemplare auf 24 beschränkt, dadurch wurde das Unternehmen von offizieller Seite als Privatdruck angesehen.¹⁰³²

Im Sommer 1941 erhielt Beckmann den Auftrag durch einen Besuch von Ernst Holtzinger in Amsterdam; direkter oder auch schriftlicher Kontakt mit dem Auftraggeber war unter dem Druck des nationalsozialistischen Regimes und des sich ausweitenden Weltkrieges zu riskant.¹⁰³³ Durch eine Reihe von Tagebucheintragungen von Max Beckmann wissen wir, daß die Zeichnungen auf Umdruckpapier in vier Monaten, zwischen August und Dezember 1941, entstanden sind.¹⁰³⁴ Als Vorbereitung für seine Lithographien las er in der

¹⁰²⁸ Vgl. Ebd., 140. In Beckmanns druckgraphischem Werk überwiegen vor allem Kaltnadelradierungen und Umdrucklithographien, insgesamt über 90 % von 372 Arbeiten. Gelegentlich versuchte er sich noch im Holzschnitt und der Ätzung.

¹⁰²⁹ Vgl. Aust. Kat. *Beckmann Graphik*, i.

¹⁰³⁰ Vgl. J. Hofmaier, *Beckmann Catalogue*, 807. Georg Hartmann gab den Auftrag vor allem, um Beckmann finanziell zu unterstützen. Er gab die Drucke des „entarteten“ Künstlers nicht an potentielle Kunden ab, sondern als Geschenke an Freunde, Verwandte und Kollegen.

¹⁰³¹ Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 12.

¹⁰³² Vgl. H.M. Rotermund, *Graphik*, 240; A. Smitans, *Bilder*, 11; E. Wagner, *Beckmann*, 10; B. Bach, *Bild*, 40. Bei einer Auflage von 25 oder mehr Exemplaren mußte eine Genehmigung von der Reichskammer für Bildende Künste eingeholt werden.

¹⁰³³ Vgl. J. Hofmaier, *Beckmann Catalogue*, 807. Beckmann galt als entarteter Künstler und dieser Auftrag war nicht ohne Gefahr. In der Korrespondenz der Auftraggeber und Unterhändler wurde Beckmann niemals bei Namen genannt, sondern als Illustrator oder B. getarnt.

¹⁰³⁴ Vgl. P. Beckmann, *Arbeit*, 76. Nur 20 kurze Notizen in Beckmanns Tagebuch geben wenig Auskunft über die Arbeit und die Beweggründe für die Apokalypsenfolge. Im Zeitraum von vier Monaten liegen sie verstreut zwischen alltäglichen Bemerkungen über Arbeit, Krieg, Not und Depression. Die Apokalypse entstand vom 22. August bis zum 28. Dezember 1941. Die

Bibel seiner Bibliothek und unterstrich einzelne Verse sowie ganze Absätze, die für ihn wichtig waren. Einige Seiten sind mit ersten Entwürfen markiert.¹⁰³⁵ Danach hat er wahrscheinlich eine Reihe von Zeichnungen bis zur endgültigen Reinzeichnung auf Umdruckpapier geschaffen, wobei aber der ursprünglich suchende Strich nicht verlorenging. Später wurden die Zeichnungen in Frankfurt dann von Hand auf Stein gedruckt, Beckmann erhielt die erste Auflage im März 1942.¹⁰³⁶ In den folgenden Monaten kolorierte er einige Folgen, die dann Koloristinnen in Frankfurt als Vorlage für den Rest der Exemplare dienten. Hartmann vergab die ersten fertigen Drucke im Laufe des folgenden Jahres, auch der Künstler selbst erhielt einige Abzüge, die er noch bis 1944 kolorierte.¹⁰³⁷ Insgesamt wurden mehr als die offiziell angegebenen Exemplare gedruckt. Bis heute sind 31 kolorierte und zehn Schwarz-Weiß-Drucke bekannt, die meisten im Buchformat mit dem Text der Johannesoffenbarung, einige ungebunden ohne Text.¹⁰³⁸

Die 82 Seiten des Buches, im Format 40 x 30 cm, illustrieren mit 27 aquarellierten Lithographien den Luthertext der Offenbarung.¹⁰³⁹ Am Anfang und Ende des Zyklus befinden sich gesonderte Bilder, es sind keine Illustrationen, sondern sie haben eine einleitende und abschließende Funktion für das Programm der Apokalypse als Ganzes.¹⁰⁴⁰ Dazwischen stehen eine Reihe von ganzseitigen und kleinformatigen Bildern, die zwischen den Text geschoben sind.¹⁰⁴¹ Zu Beginn überwiegen die schmalen Vignetten, ab der Mitte steigert sich der Zyklus jedoch durch eine Mehrzahl von ganzseitigen Bildern. Im Mittelteil überwiegen die Kampfszenen und die Darstellung der verführerischen Frau, während im vorderen und hinteren Teil Erlösung und Erkenntnis die wichtigsten Themen sind.¹⁰⁴² Insgesamt liegt ein tröstlicher Ton

kurzen Kommentare beschränken sich auf Notizen wie: „Apo angefangen“ und „Endgültig Apo – Gott sei Dank!“

¹⁰³⁵ Vgl. Ebd., 78. Peter Beckmann erwähnt eine Bibel mit der Lutherübersetzung der Offenbarung aus der Bibliothek seines Vaters, die verschiedene Eintragungen und Skizzen enthält.

¹⁰³⁶ Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 12; J. Hofmaier, *Beckmann Catalogue*, 807.

¹⁰³⁷ Vgl. J. Hofmaier, *Beckmann Catalogue*, 807; A. Smitans, *Bilder*, 11. Es wird angenommen, daß etwa vier bis sechs Exemplare von Beckmann selbst koloriert wurden.

¹⁰³⁸ Eine vollständige Liste befindet sich in E. Wagner, *Beckmann*, 11.

¹⁰³⁹ Vgl. R. Gassen, *Apokalypse*, 163.

¹⁰⁴⁰ Das Titelblatt „Selig sind die Toten, die im Herrn sterben...“ bezieht sich auf keine bestimmte Stelle im Text, sondern verbindet Beckmanns eigene Symbole (Fische, Kerzen) mit den Worten aus der Offenbarung und dem Johannesevangelium. Die medallionartige Umrandung hebt die Titelfunktion noch hervor.

¹⁰⁴¹ Insgesamt beinhaltet der Zyklus 15 ganzseitige Lithographien.

¹⁰⁴² Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 127.

über dem Zyklus;¹⁰⁴³ er trägt verheißungsvolle Züge, anstatt den Katastrophen der Endzeit Raum zu geben.

Für lange Zeit wurde die Apokalypsenfolge von der Beckmannforschung kaum beachtet und als Auftragsarbeit gering eingeschätzt.¹⁰⁴⁴ Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, daß es sich mehr um ein „Malerbuch“, als um eine Illustrationsarbeit handelt.¹⁰⁴⁵ Zum einen beinhaltet der Zyklus konventionelle Elemente, wie seine Nähe zum Text und die ausgewogene Verteilung der Bilder; jedes der 22 Kapitel erhält mindestens eine Illustration. Die Bilder - außer dem Titelblatt und dem Schlußbild, die den äußeren Rahmen bilden - stehen im direkten Bezug zum nebenstehenden Text. Oftmals faßt Beckmann ähnlich wie im Dürer/Cranach-Zyklus einzelne Szenen der Kapitel zusammen.¹⁰⁴⁶

Abweichend von früheren Illustrationen läßt Beckmann viele zur Exegese äußerst wichtige Motive aus: Es gibt keine Parallelmetaphern oder Symbolzahlen. Immer wieder tauchen aber Symbole aus Beckmanns eigener Bildwelt auf, die nicht im Text verankert sind.¹⁰⁴⁷ Auch die Auswahl der Szenen ist eher willkürlich und scheint oft mehr eine Aneinanderreihung von Gegenständen, Personen und Redewendungen, als eine sinnvolle Erzählung zu sein. Er geht mit dem biblischen Text individuell um, zeigt nur die Stellen, die ihm persönlich etwas bedeuten, ohne auf die ursprüngliche Aussage des Autors zu achten. Beckmann identifiziert sich in der Offenbarung mit dem Seher Johannes, mit erlösten Gestalten und Verdammten; sein Selbstbildnis taucht siebenmal in den Bildern auf. Er erlebt die Apokalypse selbst.¹⁰⁴⁸ Der Künstler steht nicht mehr außerhalb des Geschehens, sondern bringt alles auf seine persönliche, private Erlebnisebene. Ihm werden die Visionen als Seher offenbart (Titelblatt), er verdeckt seine Augen vor dem starrenden Angesicht

¹⁰⁴³ Vgl. H.M. Rotermund, *Graphik*, 240; Ch. Lenz, *Apokalypse*, 426; A. Smitans, *Bilder*, 13.

¹⁰⁴⁴ Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 14. Die erste ausführliche Analyse des Werkes, die Dissertation von Ernst Wagner, entstand etwa 65 Jahre nach der Fertigstellung des Zyklus.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Ebd., 26.

¹⁰⁴⁶ Vgl. P. Beckmann, *Arbeit*, 76; A. Smitans, *Bilder*, 15. Im Amsterdamer Versteck hatte Beckmann wahrscheinlich keine Möglichkeiten, sich mit Werken früherer Kunst zur Apokalypse auseinanderzusetzen, obwohl er Dürers Zyklus wahrscheinlich kannte. Die Bildtradition und der Einfluß Dürers ist vor allem auf den Bildern zu den apokalyptischen Reitern und der Hure Babylon nachweisbar.

¹⁰⁴⁷ Vgl. P. Beckmann, *Illustrationen*, 103; A. Smitans, *Bilder*, 15. Bildmotive aus dem Gesamtwerk Beckmanns tauchen auch hier auf: das Selbstportrait, die Kerze, die Schlange, der Trichter, die Posaune, die sinnlich lockende Frau und das scheinbar endlose Meer. Er setzt die Apokalypse in seine Symbolwelt um (M. Maaß, *Das Apokalyptische*, 168)

¹⁰⁴⁸ Vgl. P. Beckmann, *Illustrationen*, 103.

Christi (vorletztes Bild) und am Ende kommt ihm die Verheißung vom Abwischen der Tränen zu (Blatt 25).

Während der Entstehungszeit der Bilder, herrschten apokalyptische Zustände. Beckmann befand sich seit 1937 im Amsterdamer Exil, drei Jahre später wurde auch diese Stadt von deutschen Truppen besetzt.¹⁰⁴⁹ Der Krieg weitete sich immer mehr aus,¹⁰⁵⁰ die ganze Welt schien in Flammen aufzugehen. Über den Dächern von Amsterdam tobte die englische Luftschlacht, Bombenalarm und Flucht in den Luftschutzkeller wurden für Beckmann zur Alltäglichkeit.¹⁰⁵¹ Der Krieg gab wohl den Anstoß zur Entstehung der Folge, wie auch das Impressum am Ende des Buches bestätigt: „Im vierten Jahr des Zweiten Weltkrieges, als Gesichte des apokalyptischen Sehers grauenvolle Wirklichkeit wurden, ist dieses Buch entstanden.“¹⁰⁵² Auch Beckmann selbst wird oft von depressiven Gedanken geplagt; er schreibt folgende apokalyptische Worte in sein Tagebuch: „Die Täler meiner Seele sind verschüttet; in dunkler Trauer ist die Zukunft grauer und grauer. Das Ende naht, die Verwandlung kommt näher. Was tue ich hier nah am Meer?“¹⁰⁵³ Trotz einer gewissen Aktualisierung durch den Zeitbezug und seine persönliche Situation finden sich keine zeitgeschichtlichen Weissagungen und keine Geheimniskrämerei in den Bildern zur Apokalypse.¹⁰⁵⁴ Nur vereinzelt tauchen zeitgenössische Elemente auf: Beckmanns Kleidung (Titelblatt), die Brille des Lehrers (Blatt 16) und die Uhr im dreizehnten Bild. Ansonsten erscheinen die Figuren in langen Gewändern, sie tragen Kronen und kämpfen mit Schwertern, insgesamt scheint die Handlung sich in einer vergangenen Epoche abzuspielen. Immer wieder hebt er die Vorgänge aus der Realität heraus und verallgemeinert sie ins Überzeitliche. „Die Apokalypse ist für den Maler die Welt, so wie sie immer ist. Es ist die Welt der Verfolgung und Tötung der Treuen, ob Christus oder Galilei, die Welt der Menschen in ihrem Zwang zum Bösen ...“¹⁰⁵⁵ Beckmann

¹⁰⁴⁹ Vgl. Ch. Lenz, *Apokalypse*, 425, 426. Am 15. Mai 1940 fand die Besetzung der Niederlande statt.

¹⁰⁵⁰ Vgl. A. Smitans, *Bilder*, 12. Als Rußland 1941 in den Krieg einbezogen wurde, kam es wieder zu einem Weltkrieg.

¹⁰⁵¹ Vgl. Ch. Lenz, *Apokalypse*, 426. Die verheerende Luftschlacht fand von 1940 bis 1941 statt.

¹⁰⁵² P. Beckmann, *Illustrationen*, 106; R. Gassen, *Apokalypse*, 163; H.M. Rotermund, *Graphik*, 240.

¹⁰⁵³ H.M. Rotermund, *Graphik*, 240; A. Smitans, *Bilder*, 17.

¹⁰⁵⁴ Vgl. A. Smitans, *Bilder*, 15. Diese Art des Zugangs zur Offenbarung wurde bedingt durch die Zeitumstände häufig verwendet.

¹⁰⁵⁵ P. Beckmann, *Arbeit*, 77.

schafft eine zeitlose, symbolische Welt der Apokalypse,¹⁰⁵⁶ nur er selbst ist als historische Person identifizierbar. Von einem direkten Bezug der Bilder auf den Zweiten Weltkrieg ist nichts zu spüren.¹⁰⁵⁷

6.4.2.1 Die apokalyptische Frau

Das ganzseitige Bild zu Kapitel 12 der Offenbarung¹⁰⁵⁸ befindet sich im Mittelteil des Zyklus.¹⁰⁵⁹ Die Umriss der Figuren und Objekte sind mit dicker Kreide gezeichnet, Beckmann scheint die Formen zu suchen. Der Duktus ist vage und expressiv, ohne Material oder Plastizität anzugeben.¹⁰⁶⁰ Das 15. Bild der Folge umschließt das ganze Kapitel 12 der Offenbarung und faßt die Ereignisse in eine vielschichtige Raum- und Flächenkomposition in drei unterschiedlichen Szenen zusammen. Die erste Szene ist rechts an der Seite durch die Dunkelheiten in der Figur und dem linken Flügel der fliegenden Frau als Dreiecksform vom restlichen Geschehen abgesetzt. Verse 1 und 2 bilden den Ausgangspunkt für diese Szene. Die Frau sitzt nackt auf einem kahlen Tisch, sie ist hochschwanger und schreit in ihren Wehen. Nichts ist von der königlichen Sonnenbraut übriggeblieben, sie hat ihre himmlischen Attribute und Majestät verloren. Beckmann stellt sie auf eine rein menschliche Basis. Die zweite Szene zeigt die Vertreibung der Engel (Vers 9) und den Lobpreis der Überwinder im Himmel (Verse 10-12).¹⁰⁶¹ Der dramatische Kampf des Michael wurde übergangen, gezeigt wird nur das Resultat: Die Engel des Satans taumeln mit ausgestreckten Armen zur Seite, eine braun gestreifte Fläche trennt sie von den Lobpreisenden im Himmel. Diese sind wie die Märtyrer im 17. Bild mit Tuniken bekleidet und strecken ihre Arme in Orantenhaltung zum Himmel empor. Unter ihnen breitet sich die dritte und

¹⁰⁵⁶ Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 46; R. Gassen, *Apokalypse*, 163; B. Bach, *Bild*, 40; P. Beckmann, *Arbeit*, 77.

¹⁰⁵⁷ Beckmanns Arbeit unterscheidet sich von denen anderer zeitgenössischer Künstler vor allem in seiner Loslösung von jeglichem Zeitbezug. Die Zeichnungen Franz Masereels, „Apokalypse unserer Zeit“, die im gleichen Zeitraum entstanden, sprudeln nur vor politischer Brisanz (siehe R. W. Gassen, *Apokalypse*, 167)

¹⁰⁵⁸ Abb. 53.

¹⁰⁵⁹ Im Gegensatz zu Ernst Wagner (*Beckmann*, 128), der das Bild als Zentrum des Zyklus sieht. Er weist auf Parallelen im Aufbau der einzelnen Blätter hin, was aber nicht überzeugend scheint.

¹⁰⁶⁰ Vgl. J. Hofmaier, *Beckmann als Graphiker*, 156; E. Wagner, *Beckmann*, 88. Diese Art der Zeichnung entspricht Beckmanns spätem Stil.

¹⁰⁶¹ Ernst Wagner (*Beckmann*, 20) sieht in dieser Darstellung eine Bezugnahme auf Vers 11. „Darum seid fröhlich, ihr Himmel und die ihr in ihnen wohnt!“, welche er im Zusammenhang als unbedeutend abwertet. Beckmann hat wahrscheinlich den Lobpreis über den Sturz des Satans im Himmel darstellen wollen, einschließlich den Worten der Stimme im Himmel von Vers 10 bis 12.

größte Szene aus: Die Frau hat ihre Flügel zur Flucht vor dem Drachen erhalten (Vers 14). Sie schwebt wie ein Fabelwesen, halb Mensch, halb Vogel, ruhig über einer weiten, bergigen Landschaft.¹⁰⁶² Nur ihr Gesicht und ihre Brüste sind signalhaft sichtbar, der Rest des Körpers wird durch die zwei großen Flügel verdeckt. Anders als im Text scheint sie aber nicht auf der Flucht zu sein, sondern fliegt kämpferisch auf den Drachen zu.¹⁰⁶³ Dieser windet sich schlangenartig am Boden. Der reißende Strom aus seinem Maul (Vers 15) ist zu einem leichten Zischen geworden. Der Drache scheint der Frau nicht wirklich etwas antun zu können.

Die Gegenüberstellung und Feindschaft zwischen dem Drachen und der Frau ist in der Komposition hervorgehoben, wobei die Himmelsfrau entgegen dem Text als die Überlegene erscheint. Der gierige Blick des Drachen, seine Schlangenform und die erotische Darstellungsweise der Frau lassen den Betrachter an Genesis 3 denken. Die apokalyptische Frau ist zur neuen Eva geworden, die satanischen Angriffe des Drachens hat sie überwunden. Trotz dieser Anspielung, bezieht sich Beckmann nicht direkt auf die Reinheit der Jungfrau Maria als Überwindung der Sünde, obwohl ihm die Immaculataikonographie bestimmt bekannt war. Er versucht lediglich, allgemein den Dualismus zwischen Gut und Böse, zwischen überirdischer und teuflischer Macht, Eros und Tod darzustellen.¹⁰⁶⁴ Wie in der gesamten Folge zeigen die Lithographien das Spiegelbild der menschlichen Existenz auf dem Weg zwischen dem Irdischen und dem Jenseitigen. Es geht Beckmann nicht darum, die einzelnen Visionen des Johannes in Bilder umzusetzen, sondern, wo immer der Text ihn gefühlsmäßig dazu anreizt, macht er Halt und zeigt seine eigene Perspektive der Dinge; er selbst ist zum Seher geworden. Die Apokalypse ist kein die ganze Menschheit umfassendes Ereignis mehr, sondern zeigt den eigenen Weg zur Erlösung auf. Die Bilder der Offenbarung werden als Mittel zur Erkenntnis des Selbst benutzt. Kunst dient nach Beckmann der Erkenntnis des Göttlichen und fördert den Weg zur Erlösung.¹⁰⁶⁵ Indem der

¹⁰⁶² Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 55. Ähnlichkeiten mit der mythologischen Figur einer Sphinx sind angedeutet.

¹⁰⁶³ Vgl. Ch. Lenz, *Apokalypse*, 429; A. Smitans, *Bilder*, 44. Beckmann scheint die Frau mit der kämpferischen Figur des Erzengels Michael zu verschmelzen.

¹⁰⁶⁴ Vgl. E. Wagner, *Beckmann*, 43. Dieser Dualismus durchzieht den ganzen Zyklus.

¹⁰⁶⁵ In seiner Londoner Rede von 1938 (abgedruckt bei E. Wagner, *Beckmann*, 141-148) zeigt Beckmann Kunst als Mittel zur Erkenntnis und Erlösung auf: „Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren.“ (142) „Kunst dient der Erkenntnis nicht der

Blick durch den Gegenstand hindurch auf das Göttliche gerichtet wird, immer und immer wieder, eröffnet er den Aufstieg und endlich Erlösung. Kunst erhält für Beckmann die Aufgabe der Religion.¹⁰⁶⁶

6.5 Apokalypsedarstellungen im Kirchenbau nach 1945

Die Kunst nach dem 2. Weltkrieg hat sich wie keine andere Zeit mit apokalyptischen Themen auseinandersetzt. Allerdings behandeln die meisten Kunstwerke die Apokalypse im säkulären Sinn als totale Zerstörung allen Lebens, ohne auf eine bessere, ewige Welt zu hoffen.¹⁰⁶⁷ Unter dem Begriff des Apokalyptischen werden häufig Ängste und Schrecken, hervorgerufen durch militärische Rüstung und Umweltzerstörung, gefaßt. Eine unüberschaubare Zahl von Werken zu diesem Themenbereich sind im 20. Jahrhundert als negative Reaktion auf die jeweiligen Zeitumstände entstanden. Ludwig Meidners *Apokalyptische Landschaften* entstanden in den Jahren 1912 bis 1913,¹⁰⁶⁸ kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, Werner Tübke schuf seine Ölbilder zu Hiroshima 1958,¹⁰⁶⁹ dreizehn Jahre nach Abwurf der ersten Atombombe, Michael Ofens *Weltuntergang* von 1982¹⁰⁷⁰ greift die depressive Stimmung der 80er Jahre auf, deren Ängste durch das Wettrüsten der Supermächte und ein neues Bewußtsein über die gewaltigen Ausmaße der Umweltzerstörung geprägt war. Parallel dazu findet aber auch immer wieder die direkte Beschäftigung mit dem biblischen Buch statt. Bis 1984 schufen Künstler aus ganz Europa mehr als achtzig graphische Zyklen und etwa vierhundert Darstellungen im Kirchenraum.¹⁰⁷¹ Allein in deutschsprachigen Ländern entstanden ungefähr hundert Apokalypsedarstellungen in Form von Fenstern, Mosaiken, Teppichen, Reliefs und Wandmalereien.¹⁰⁷²

Unterhaltung...“ (143) „Suche diesen Weg – und Du wirst die grenzenlose Schönheit der Schöpfung aus dem eigenen Ich immer tiefer verstehen, immer mehr lieben, und immer losgelöster werden ...“ (148).

¹⁰⁶⁶ Vgl. A. Smitans, *Bilder*, 70. Beckmann wurde nie in verbindlicher Weise Anhänger des christlichen Glaubens, hatte aber religionsphilosophische Vorstellungen von einem ungenauen Jenseits.

¹⁰⁶⁷ Vgl. U. Gärtner, *Apokalypse*, 237; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 9.

¹⁰⁶⁸ Siehe Abbildung in R. Gassen, *Apokalypse*, 200, 201.

¹⁰⁶⁹ Siehe Abbildung in Ebd., 210, 211.

¹⁰⁷⁰ Siehe Abbildung in Ebd., 337.

¹⁰⁷¹ Vgl. U. Gärtner, *Apokalypse*, 235; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 9.

¹⁰⁷² In seinem Buch *Zeitgenössische Darstellungen der Apokalypse-Motive im Kirchenbau seit 1945* bespricht Friedhelm Hofmann ungefähr einhundert Darstellungen zur Apokalypse im Zeitraum von 1945 bis 1980.

Das Thema der apokalyptischen Frau wird nach 1945 mit Ausnahme von Auftragsarbeiten nur noch als Teil eines Zyklus oder als Buchillustration dargestellt.¹⁰⁷³ Diese Bildfolgen führen die oben aufgezeigten Prinzipien weiter. Eine persönliche Krise ist oft der Auslöser zur Beschäftigung mit dem letzten Buch der Bibel. Ohne die neutestamentliche Exegese zu konsultieren, unterliegen die Arbeiten der Privat-Theologie des Künstlers, der zumeist unabhängig von früheren Werken seine eigenen Visionen der Endzeit erschafft. Die meisten Arbeiten befinden sich irgendwo zwischen den beiden extremen Interpretationen von Jacob Hähne,¹⁰⁷⁴ der das Thema konservativ im Rahmen der Marienikonographie auffaßt, und Peggy Doll,¹⁰⁷⁵ deren expressive Zeichnungen ohne jegliche theologische Deutung bleiben.

Im Gegensatz zu dieser Entwicklung im Bereich der privaten Kunst erstaunt es um so mehr, daß die apokalyptische Frau neben dem Lamm und dem himmlischen Jerusalem das am häufigsten dargestellte Motiv der Offenbarung im Kirchenraum seit 1945 ist. Friedhelm Hofmann nennt 21 Beispiele allein aus dem deutschsprachigen Raum, in denen die Sonnenfrau nicht nur Teil eines Zyklus ist, sondern häufig als ein eigenständiges Hauptthema auftritt.¹⁰⁷⁶ Diese hohe Anzahl von Darstellungen aus einem Zeitraum von nur 35 Jahren ist wahrscheinlich durch die hoffnungsvolle Aussage des Motivs zu verstehen. Als Sinnbild für die Gemeinde Gottes oder auch als Personifikation der Maria tritt die apokalyptische Frau als Trostbild der allgemeinen Weltuntergangsstimmung entgegen.

6.5.1 Herbert Boeckls Seckauer Fresken: Apokalypse als Heilsgeschichte

Unter den vielen Darstellungen zur apokalyptischen Frau im Kirchenraum bilden die Fresken von Herbert Boeckl¹⁰⁷⁷ in der Seckauer Benediktinerabtei

¹⁰⁷³ Hier eine Auswahl von Apokalypsezyklen aus den letzten Jahrzehnten, welche u.a. die apokalyptische Frau beinhalten: 25 Monotopien von Herbert Falken 1961, 28 Federzeichnungen von Ernst Degespari 1963, 22 Radierungen von Jan Koblasa 1967/68 und 60 Aquarelle von Emil Wachter 1991/92.

¹⁰⁷⁴ Abb. 54. Seine 46 farbigen Illustrationen, entstanden 1970-76, sind in dem Buch *Apokalypse. Geheime Offenbarung* abgebildet.

¹⁰⁷⁵ Abb. 55. Peggy Dolls Wachskreidezeichnungen sind im Jahr 2000 unter dem Titel *Apokalypse. Zeichnungen von Peggy Doll* mit dem Text von Martin Luther herausgegeben worden.

¹⁰⁷⁶ Vgl. F. Hofmann, *Darstellungen*, 115.

¹⁰⁷⁷ Vgl. O. Stary, *Apokalypse*, 18,19; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 8; G. Frodl, *Boeckl*, 41. Herbert Boeckl wurde in Klagenfurt geboren, studierte Architektur und Malerei, war Mitglied der Wiener Sezession und wurde 1934 Professor an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Die Seckauer Fresken bilden eine Höhepunkt in seinem Schaffen. Auch er selbst war sich der

eine Ausnahme. Entstanden in einem Zeitraum von etwa zehn Jahren, 1951 bis 1961, bilden nicht nur die Fresken, sondern alle Teile der Engelskapelle ein Gesamtkunstwerk.¹⁰⁷⁸

Die Abtei Seckau in der Steiermark wurde 1142/43 von Adalram von Waldeck als Augustinerkloster gegründet.¹⁰⁷⁹ Die Kirche des Klosters besteht im Hauptteil als romanische Basilika. Am Ende des linken Seitenschiffs liegt die Engelskapelle, die durch einen Umbau um 1885 entstand.¹⁰⁸⁰ Die niedrige Eingangstür eröffnet dem Betrachter den Blick an die vier etwa 10 x 5 und 5 x 5 Meter großen Wände der Kapelle,¹⁰⁸¹ die durch die leuchtende Farbigkeit der Fresken zu strahlen scheinen. Drei rosa getönte Fenster lassen Licht von Westen her in den stillen Raum fallen. Die Bodenplatten aus schwärzlich grünläuzendem Serpentin umfassen einen einfachen Altartisch aus hellgrünem Serpentin, vom Künstler selbst entworfen, auf einer flachen Stufe. Die Decke wurde auf Anweisungen von Boeckl mit schlichtem, naturbelassenen Tannenholz versehen.¹⁰⁸²

Zu dem ungewöhnlichen Auftrag kam es 1951, als der damalige Abt Dr. Benedikt Reetz dem Künstler den Vorschlag machte, das Lamm der Apokalypse an die Nordwand der Kapelle zu malen.¹⁰⁸³ Das Thema wurde ausgewählt, da das letzte Buch der Bibel wie kein anderes die Bedeutung und Sendung der Engel aufzeigt.¹⁰⁸⁴ Boeckl befaßte sich mit dem Projekt und schon in kurzer Zeit stand für ihn fest, daß die gesamte Kapelle in ein Kunstwerk einbezogen werden müsse. In einem Brief an den Abt schreibt Boeckl 1950: „Jedenfalls schwebt mir in der Engelskapelle ein Raum vor, der durch seine eigenartige Ausstrahlung etwas von jener höheren Welt ahnen lassen wird, die

außergewöhnlichen Bedeutung der Fresken innerhalb seines Lebenswerkes bewußt. Die Gestaltung der Engelskapelle gilt als sein reifes Alterswerk, denn nur drei Jahre nach der Fertigstellung der Seckauer Fresken erlitt Boeckl einen Schlaganfall und starb ein Jahr später.

¹⁰⁷⁸ Vgl. G. Frodl, *Boeckl*, 41; F. Hofmann, *Darstellungen*, 118.

¹⁰⁷⁹ Vgl. K. Pack, *Boeckls Fresken*, 18. Ursprünglich als Augustiner-Chorherrenstift gegründet, wurde das Kloster unter Joseph II. säkularisiert und 1883 den Beuroner Benediktinern zugesprochen.

¹⁰⁸⁰ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 7; K. Pack, *Boeckls Fresken*, 18.

¹⁰⁸¹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 10, 14; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 8. Die Wände nach Norden und Süden sind nur etwa halb so groß wie die Ost- und Westwand.

¹⁰⁸² Siehe B. Roth, *Apokalypse*, 34-36 für genaue Daten und Herkunft der einzelnen Teile der Kapelle.

¹⁰⁸³ Vgl. K. Pack, *Boeckls Fresken*, 18; B. Roth, *Apokalypse*, 5; O. Stary, *Apokalypse*, 17; F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 100. Eine Beziehung zum Kloster Seckau kam durch zwei von Boeckls Söhnen, die am Abteigymnasium studierten.

¹⁰⁸⁴ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 7; B. Roth, *Apokalypse*, 5; F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 101.

zwar den Engeln gehört, so Gott will aber auch einmal uns.“¹⁰⁸⁵ Der Abt gab ihm daraufhin freie Hand. Es war seine Überzeugung, daß jede Epoche mit seiner Kunstsprache dem sakralen Raum des Domes dienen sollte, so auch das 20. Jahrhundert.¹⁰⁸⁶

Als Vorbereitung für die Ausmalung der Kapelle studierte Boeckl für nahezu ein Jahr die katalanischen Fresken vor Ort.¹⁰⁸⁷ Im Museo de Arte de Cataluna in Barcelona schuf er aquarellierte Erinnerungsskizzen, die besonders für die Komposition der Nordwand ausschlaggebend wurden.¹⁰⁸⁸ Im Winter 1951 entstand eine Entwurfscollage, die außer der Frau mit der Schlange alle später verwirklichten Elemente der Gesamtkomposition enthielt.¹⁰⁸⁹ Obwohl der Entwurf zur Nordwand schon früh feststand, wurden andere Teile der Kapelle des öfteren revidiert und durch persönliche Erfahrungen und Reisen verändert.¹⁰⁹⁰ Entscheidend bei seiner Planung der Wandmalereien war es, von der Apokalypse ausgehend, verschiedene Themen aus der Heilsgeschichte hinzuzufügen,¹⁰⁹¹ die dann später die tragenden Säulen der Komposition werden sollten.

Im September 1952 begann der Künstler mit den Arbeiten an der Nordwand und beendete sie in nur 14 Monaten.¹⁰⁹² Die Komposition entstand als eine homogene Einheit gegenüber den restlichen Wänden, an denen er wegen seiner Professur an der Wiener Akademie der Bildenden Künste nur in den Sommermonaten arbeiten konnte. Bei der Fertigstellung pendelte er oft zwischen Teilen der Ost- und Südwand hin und her, während die Westwand, die ursprünglich ohne Fresken bleiben sollte, erst im Spätsommer 1960

¹⁰⁸⁵ P. Naredi-Rainer, *Vision*, 7.

¹⁰⁸⁶ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 5; F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 102.

¹⁰⁸⁷ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 8; O. Sary, *Apokalypse*, 18. Boeckl wurde für ein Jahr wegen des Seckauer Projektes beurlaubt. Daher war es ihm möglich vom Herbst 1951 bis zum Frühsommer 1952 in Spanien zu verbringen.

¹⁰⁸⁸ Vgl. G. Frodl, *Boeckl*, 40.

¹⁰⁸⁹ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 12; G. Frodl, *Boeckl*, 39.

¹⁰⁹⁰ Vgl. F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 101; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 12. Er hatte ursprünglich den Engelsturz als Gegenstück zum Lamm an der Nordwand geplant, entschied sich aber später für die Darstellung des Weltenrichters, wohingegen die Marienthematik für die Ostwand ausgeführt wurde, wie anfangs geplant. Paul Naredi-Rainer (*Vision*, 26) erwähnt zusätzlich, daß Boeckl das Fresko sehr häufig überarbeitet hat. Manche Teile wurden bis ein Dutzend mal abgeschlagen, bis seine Suche nach einer gelungenen Komposition endlich das gewünschte Resultat ergab.

¹⁰⁹¹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 5;

¹⁰⁹² Vgl. H. Schnell, *Boeckl*, 114; B. Roth, *Apokalypse*, 34.

vollendet wurde.¹⁰⁹³ Die Installierung der Tannenholzdecke, der Bodenplatten und des Altartisches dauerte nochmals ein Jahr, so daß das Gesamtkunstwerk im Sommer 1961 nach zehn Jahren harter Arbeit geweiht werden konnte. Die Kapelle hat seitdem eine vielfältige Zweckbestimmung: Sie wird zur Abhaltung von Vorträgen und Einkehrtagen, die den Schuld- und Sühnegedanken betonen, sowie für Gemeinschaftsmessen im geschlossenen Kreis verwandt.¹⁰⁹⁴

Die Hauptthemen der Wände, angefangen von der Nordwand mit dem verherrlichten Lamm und den vier himmlischen Wesen, folgen die Ostwand mit der apokalyptischen Frau im Zentrum, dann die Südwand mit dem Weltenrichter und schließlich die Westwand mit der Auferstehung Christi. Dem Zentrum untergeordnet stehen eine Vielzahl von Motiven zur Seite, die jeweils durch ein eigenes Farbfeld von den anderen getrennt sind. So entsteht eine collagenartige, kubistische Komposition,¹⁰⁹⁵ die verschiedene Szenen aus dem Alten Testament, den Evangelien, der Apostelgeschichte, der Offenbarung, sowie der älteren und jüngeren Kirchengeschichte miteinander verbindet. Nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch wollte Boeckl etwas Ganzheitliches schaffen. Beeinflußt durch seine Studienaufenthalte in Spanien, Kreta, Griechenland und Ägypten,¹⁰⁹⁶ baute Boeckl Elemente aus der Kunst unterschiedlicher Epochen und Kulturen in sein Werk ein und schuf so ein neues, universales Kunstwerk. Das Lamm der Nordwand ist ein direktes Zitat der Fresken von San Clemente de Tahull in Katalanien, dessen verwitterte Beine er ergänzen mußte.¹⁰⁹⁷ Für die Darstellung des Engels mit dem Mühlstein übertrug er eine Frauenfigur aus dem Palast von Tiryns, eine mykenische Arbeit aus dem 13. Jahrhundert v. Chr.¹⁰⁹⁸ Des weiteren griff Boeckl auf die Bamberger Apokalypse zurück. Ursprünglich als direktes Zitat gedacht, änderte er seine Fassung der gebundenen Engel am Euphrat, während

¹⁰⁹³ Eine detaillierte Liste mit den Entstehungsdaten der einzelnen Teile der Fresken ist nachzulesen in B. Roth, *Apokalypse*, 34-36.

¹⁰⁹⁴ Vgl. F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 105.

¹⁰⁹⁵ Vgl. K. Pack, *Boeckls Fresken*, 20. Der Einfluß Picassos und des Kubismus ist besonders in der collagenartigen Anordnung der Szenen zu erkennen.

¹⁰⁹⁶ Vgl. O. Stary, *Apokalypse*, 18. Während der Entstehung der Seckauer Fresken verbrachte Boeckl Studienaufenthalte in Spanien (1951/52), in Kreta und Griechenland (1955) sowie in Ägypten (1959).

¹⁰⁹⁷ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 24. Boeckl skizzierte das Lamm im Museo de Arte Cataluna 1951. Das Motiv entnahm er von einem um 1123 entstandenen Fragment aus der kleinen katalanischen Kirche San Clemente de Tahull.

die Fesselung des Satans nur eine Anspielung auf das Bamberger Vorbild blieb.¹⁰⁹⁹ Die ungewöhnliche Sitzhaltung des Weltenrichters, die für einen endzeitlichen Richter eher gelassen wirkt, entspricht der Darstellung von sitzenden Herrschern in arabischen und persischen Miniaturen.¹¹⁰⁰ Die Schlangensymbolik der Westwand entnahm der Künstler aus dem Unterweltsbuch in den Pharaonengräbern des Thutmosis III. und Amenophis II.¹¹⁰¹ Zusätzlich übernimmt er auch eigene Bilder als Vorlage für die Seckauer Fresken. Das 1950 entstandene Bild *Tod im Gebirge* diente als Grundlage für den abstrakten Hintergrund der Altarwand über dem Lamm.¹¹⁰² Dieser kurze Abriß der einzelnen Anlehnungen oder Zitate aus unterschiedlichen Kunstepochen macht die Größenordnung des Werkes allein von stilistischer Seite her deutlich. Der theologische Aspekt der Seckauer schürft noch tiefer. Herbert Boeckl hat sich nicht sehr häufig, aber doch regelmäßig mit religiösen Themen in seinen Arbeiten beschäftigt. Für ihn waren Kunst und Religion nicht zu trennen. In einem Vortrag, fünf Jahre vor den Seckauer Fresken, machte der Künstler seinen Standpunkt deutlich: „Kunst ist nach der einen Seite mit Religion, nach der anderen mit Technik verbunden. Wenn wir die Religion geschichtlich-schematisch sehen oder die Technik nur mit Handfertigkeit und Geschicklichkeit verbinden, so sind wir von Religion und Technik weit entfernt. Kommen wir aber in beiden Fällen zu ihrem Ursprung, so kommen wir der wahren schöpferischen Kunst nahe.“¹¹⁰³ Von seinem Kollegen wurde er als religiös Besessener bezeichnet, der ständig im Zweifel über sich selbst war.¹¹⁰⁴ Boeckl war katholisch gläubig, setzte sich aber mit den Dogmen seiner Kirche auseinander. Er war ein moderner Künstler, dessen Weltbild tief im Religiösen verankert war.¹¹⁰⁵ Deshalb auch seine Neigung zur spanischen Malerei, die er als zutiefst religiös und katholisch ansah.¹¹⁰⁶

¹⁰⁹⁸ Vgl. Ebd., 26. Es handelt sich um die mykenische Darstellung der sogenannten Prinzessin mit der Elfenbeinbüchse.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Ebd., 28, 30.

¹¹⁰⁰ Vgl. Ebd., 28. Diese Sitzhaltung wird in den Miniaturen von Höhergestellten (Herrscher, Lehrer, etc.) eingenommen, die damit gegenüber den niedriger Gestellten Offenheit zum Ausdruck bringen.

¹¹⁰¹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 29, 30; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 18; G. Frodl, *Boeckl*, 40.

¹¹⁰² Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 33.

¹¹⁰³ Ebd., 7.

¹¹⁰⁴ Vgl. Ebd., 8.

¹¹⁰⁵ Vgl. F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 102.

¹¹⁰⁶ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 34. Boeckl begann seine Suche nach Motiven für die Seckauer Fresken in Spanien, weil er gerade dieses Land als den Ort, „wo die tiefsten religiösen Gestaltungen der katholischen Kirche entstanden sind,“ ansah.

So verwundert es auch nicht, daß der Aufbau der Seckauer Fresken nicht von einer chronologischen Erzählung der einzelnen Kapitel der Offenbarung, sondern von Boeckls Verständnis des gesamten Neuen Testaments geleitet ist.¹¹⁰⁷ Der Altartisch bildet dabei den Ausgangspunkt der Komposition der Altarwand.¹¹⁰⁸ Die vier himmlischen Wesen, schon früh in der Exegese¹¹⁰⁹ und später in der Kunstgeschichte als Sinnbilder der Evangelisten interpretiert, sind die Säulen für das endzeitliche Geschehen. Das Lamm aus Offenbarung 4 und 5 bildet farblich und geistig das Zentrum der Altarwand. Dieser christologische Hoheitstitel und Symbol für Christus wird durch den Kreuznimbus verstärkt.¹¹¹⁰ Neben ihm steht die Hagia Sophia, Verkörperung der göttlichen Weisheit, die sich die sieben Siegel von der Brust reißt.¹¹¹¹ Auf der anderen Seite erscheint der starke Engel von Kapitel 10, der das Buch in der Hand hält und auf Meer und Land steht. An den Außenseiten befinden sich eine Abbildung Christi, das Schweiß Tuch der Veronika und das abgeschlagenen Haupt Johannes des Täufers, der die Züge Heinrichs VIII. trägt.¹¹¹² Über dem Lamm eröffnet sich eine abstrakte Landschaft, die wohl auf die Ewigkeit ohne unser Zeit- und Raumverständnis hindeuten soll.¹¹¹³ Die beiden kleinen Farbfelder an den Seiten ganz oben beziehen sich auf den Sündenfall und den Brudermord von Kain und Abel. Das christologische Element ist für eine Darstellung der Offenbarung außerordentlich betont. Die apokalyptischen Teile der Komposition bilden eine Dreiecksform an dessen Seiten Darstellungen aus Genesis, den Evangelien und der Kirchengeschichte hinzugefügt wurden.¹¹¹⁴ Sie alle deuten auf den Beginn der Sünde und Christi Tod hin, genauso wie das Lamm Symbol für den leidenden und triumphierenden Christus ist. Für unsere Untersuchung von besonderem Interesse ist die Erscheinung der Frau des Protoevangeliums mit den himmlischen Attributen der apokalyptischen

¹¹⁰⁷ Abb. 56.

¹¹⁰⁸ Vgl. F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 106, 107.

¹¹⁰⁹ Dies wurde schon im 2. Jahrhundert von Irenäus vertreten.

¹¹¹⁰ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 10. Das Lamm als Sinnbild für Christus wird 29 mal in der Offenbarung genannt.

¹¹¹¹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 9; K. Pack, *Boeckls Fresken*, 19.

¹¹¹² Vgl. F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 104; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 22; B. Roth, *Apokalypse*, 10. Das Haupt Johannes des Täufers steht stellvertretend für die Märtyrer aller Zeiten. Boeckl sieht eine Beziehung zu Heinrich VIII., da dieser englische König mehrere seiner Frauen hinrichten ließ.

¹¹¹³ Vgl. K. Pack, *Boeckls Fresken*, 19

¹¹¹⁴ Die Spitze des Dreiecks endet in der Ewigkeit.

Frau.¹¹¹⁵ Die Frau erscheint im reinen, weißen Lichtkegel umgeben von roten Sonnen und der Sternenscheibe, die sich windende, dunkle Schlange kann ihr nichts anhaben. Die apokalyptische Frau wird als neue Eva gezeigt, welche die teuflische Schlange überwunden hat.¹¹¹⁶ Das Motiv steht in direkter Beziehung zur darauf folgenden großen Mariendarstellung.

Die Ostwand konnte wegen ihrer Länge nicht als einheitliche Komposition wie die Nordwand gestaltet werden.¹¹¹⁷ So entstand eine Gliederung aus drei Bereichen, dessen Zentrum die Mariengestalt bildet.¹¹¹⁸ Boeckl malte die 1,54 Meter hohe Gestalt in einem Zug am 1. September 1954.¹¹¹⁹ Sie geht möglicherweise auf eine Traumvision des Künstlers zurück.¹¹²⁰ Boeckl nannte sie ursprünglich in einem Schriftzug unterhalb der Mondsichel „Maria, Mutter des Engpasses“, den er später mitsamt dem Mondgesicht wieder entfernte.¹¹²¹ Die Marienfigur ist in der Mitte farblich deutlich von den restlichen Szenen abgesetzt. Die Farbigkeit der äußeren Bildteile wird zum Zentrum hin immer blasser bis sie im warmen Weiß der Frau enden. Sie ist nicht in die übrigen Handlungen der Wand miteingeschlossen. Von Feuersonnen umgeben ist sie eine unantastbare kosmische Gestalt, die über dem Wappen unter ihr zu schweben scheint. Die Mondsichel, welche sie nicht einmal berührt, ist zu dünn, um sie tragen zu können. Dieser schwebende Zustand wird durch die angedeuteten Flügel des Mantels noch unterstützt. Ihr Blick ist frontal auf den Betrachter gerichtet. Das gelblich expressiv gemalte Gesicht bleibt eher ausdruckslos. Ihre Haare sind unter dem weißen Umhang mit Kapuze versteckt. Ihr Oberkörper ist entblößt, während sie ab der Taille mit einem weißen Gewand bedeckt ist. In der Mitte ihres Unterleibes erscheint ein hellblaues Dreieck, daß nicht Teil des Kleides ist, sondern in die Unendlichkeit zu leiten scheint. Die Dreiecksform wird durch eine Kette mit Kreuz, den Rosenkranz, betont. Das Kruzifix zeigt nicht nur den Mittelpunkt der

¹¹¹⁵ Abb. 57.

¹¹¹⁶ Vgl. F. Windisch-Graetz, *Apokalypse*, 105; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 16; O. Stary, *Apokalypse*, 40.

¹¹¹⁷ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 13.

¹¹¹⁸ Abb. 58.

¹¹¹⁹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 34; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 104.

¹¹²⁰ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 15.

¹¹²¹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 35; F. Hofmann, *Darstellungen*, 130. Am 10. Oktober 1958, also vier Jahre nach der ersten Fassung der apokalyptischen Frau, entfernt Boeckl die Mondsichel. Paul Naredi-Rainer, *Vision*, 114, zitiert den Künstler, der zunächst Zweifel an seiner Umgestaltung hatte: „Ich habe mich entschlossen, weiterzumalen. Habe den Mond abgeschlagen. Glaubte eine frevlerische Tat zu begehen. Aber ich sah dann Maria befreit.“

Marienfigur an, sondern steht auch im Zentrum der ganzen Wand.¹¹²² Maria, Theokotos, die Gottesgebäerin, Magd, die den Heiland hervorbringt sind alles Assoziationen, die eine solche zentrierte Komposition hervorrufen. Das männliche Kind von Vers 5 wird als Hinweis auf die Geburt Christi verstanden, wobei der Künstler durch das Kreuz die Heilstat Jesu und seinen Tod betont. Nicht Maria in Gestalt der apokalyptischen Frau, sondern das Opfer Jesu ist das eigentliche Zentrum der Ostwand der Engelskapelle. Die Darstellung der Maria ist einem Andachtsbild gleich in keine der übrigen Handlungen miteinbezogen.¹¹²³ Weit unten im blauen Himmel der Erde reißt der Drache seinen Rachen auf, um das Schild zu Füßen der Frau zu verschlingen. Vier Lichtstrahlen scheinen ihn von der Mariengestalt zu trennen, er kann ihr nichts anhaben. Gleich wie die Frau des Protoevangeliums weit von der Schlange entfernt und durch die himmlischen Attribute geschützt war, so kann auch hier Satan Maria nicht überwinden. Als unbefleckt Empfangene hat sie durch ihre Geburt des Retters den Teufel und dessen Herrschaftsanspruch überwunden.

Über der Frau in Weiß schwebt der Heilige Geist in Form einer Taube.¹¹²⁴ Dieser steht im direkten Bezug zum neuen Jerusalem, daß durch die Türme und die abstrakten Farbfelder mit den zwölf Edelsteinen angedeutet ist. In der Mitte erscheint wieder das Kreuz, diesmal in dreifacher Form, um die Dreieinigkeit anzudeuten. Der gnädige Gott ist im neuen Jerusalem gegenwärtig. Zu beiden Seiten fliegen Engel, die wie Harlekiner mit kleinen Flügeln aussehen. Der rechte Engel steht auf einer Art Weltkugel, während der linke mit seinen Füßen die Erde in Bewegung bringt.

Als Übergang zu den seitlichen Themenbereichen stehen verschiedene Motive aus der Offenbarung. Auf der rechten Seite dominiert der Engel mit dem Mühlstein aus Kapitel 18. Daneben breiten sich oben Motive aus dem neunten Kapitel der Offenbarung, die vier am Euphrat gebundenen Engel und die

¹¹²² Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 15.

¹¹²³ Vgl. Ebd., 36. Fast alle Gestalten der Ostwand zeigen sich im Profil, sind auf etwas ausgerichtet, also in eine Handlung einbezogen. Maria und der Schmerzensmann dagegen schauen den Betrachter frontal an, sie scheinen in sich zu ruhen, nehmen an keiner Handlung teil. Sie sind Andachtsbilder.

¹¹²⁴ Vgl. F. Hofmann, *Darstellungen*, 130; P. Naredi-Rainer, *Vision*, 16. Die Taube war ursprünglich Teil der Verkündigungssikonographie.

Heuschreckenplage aus. Der Reiter auf dem weißen Pferd¹¹²⁵ kämpft gegen das teuflische Tier aus Kapitel 13, während ganz außen zwei Harfenspieler aus Kapitel 15 Musik machen. Darunter breitet sich die Hauptszene des rechten Bereiches der Ostwand aus: der Schmerzensmann. Der gegeißelte Christus überragt an Größe und Bedeutung alle anderen Figuren. Er wird von seinem Gegenstück, dem Tier aus dem Meer parodiert, das eine Kreuzigung mit den ausgestreckten Armen nachahmt. Christus schaut den Betrachter unter Schmerzen, blutüberströmt, an. Den Strick um seine gefesselten Hände ziehen zwei kleine weiße Figuren, die Adam und Eva verkörpern. Die Personifikationen von Sonne und Mond sehen oben dem Geschehen zu und deuten auf den Gegeißelten.¹¹²⁶ Zu Jesu Füßen sitzen ein Mann und eine Frau, welche die Passionsattribute Geißel und Schilfrohr tragen. Die Komposition soll die allumfassende Erlösungstat Christi verdeutlichen: Sie ist durch den Sündenfall notwendig geworden und ist nicht nur für die ganze Menschheit, sondern für den gesamten Kosmos gültig.

Das Hauptthema des linken Bereiches der Ostwand, die Fesselung Satans durch einen großen Engel, erweitert den Gedankengang des Schmerzensmannes. Durch den Tod Christi wurde die Macht des Teufels gebrochen, der nun für tausend Jahre gebunden wird (Kap. 20). Diese Szene ist umgeben von kosmischen Katastrophen aus der Offenbarung: die vier apokalyptischen Reiter (Kap. 6), die Schalenengel (Kap. 16) und der mächtige Posaunenengel von Kapitel 19, der die Vögel des Himmels zum Fressen an den Königen dieser Welt ruft. Krieg, Hunger, Tod und Katastrophen liegen im Machtbereich Satans und werden während des tausendjährigen Reiches nicht mehr sein.

Im Gegensatz zur Ostwand zeigt die südliche Eingangswand wenig apokalyptische Motive.¹¹²⁷ Obwohl etwas aus dem Mittelpunkt gerückt, erscheint der sitzende Weltenrichter als logische Weiterführung der Heilsgeschichte. Christus mit Reichsapfel und Sichel ist bereit die Erwählten von den Verdammten am Ende der Zeit zu scheiden. Ikarus, Adam und Eva

¹¹²⁵Boeckl bringt auch hier wieder die Erlösungstat Christi mit Szenen aus der Offenbarung in Verbindung. Der Reiter Treu und Wahrhaftig, ein Sinnbild für Christus (Kap.19), kämpft gegen die Macht des bösen Tieres, eine Verkörperung Satans.

¹¹²⁶Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 18.

¹¹²⁷Allein der Weltenrichter (Kap. 14), die Hure Babylon (Kap. 17) und der Todesvogel Wehe (Kap. 9) sind der Offenbarung entnommen.

sowie der auferweckte Lazarus mit seinen Schwestern sind dem Tod enthoben worden und erwarten das Jüngste Gericht. Die Hure Babylon muß sich verantworten für ihre Verführungen der Könige dieser Welt. Dagegen werden Märtyrer wie der heilige Dionysius, der wegen seines Glaubens enthauptet wurde, einen Platz bei Gott finden. Darunter bereitet die Bekehrung des äthiopischen Kämmerers mit dem Lebenszeichen des Nilschlüssels, dem Ankh, den Betrachter stilistisch und thematisch auf die ägyptische Zeichensprache der Westwand vor.¹¹²⁸ Zunächst scheinen die wenigen zeichenhaft archaischen Darstellungen willkürlich auf der Fensterwand verteilt.¹¹²⁹ Bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß der Sieg Davids über Goliath, das Martyrium der heiligen Katharina und der Lobpreis der 24 Ältesten auf die Auferstehung Christi hindeuten. Boeckl hat Christus die Gestalt des Osiris gegeben und verbindet damit den ägyptischen Mythos mit dem christlichen Auferstehungsglauben.¹¹³⁰ Die drei Lichtschlangen zu seinen Füßen symbolisieren den altägyptischen Unsterblichkeitsgedanken,¹¹³¹ den er mit einem AMEN abschließt. Der geistliche Faden durch die Fresken mündet in der Auferstehung der Toten und das ewige Leben.¹¹³²

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die ursprünglich nur als singuläre Darstellung des Lammes geplanten Fresken nach und nach beeindruckende Ausmaße annahmen. Entstanden ist ein Gesamtkunstwerk, daß die Apokalypse als seinen Ausgangspunkt nimmt, um ein umfassendes heilsgeschichtliches Konzept aufzuzeigen: ihre Anfänge in der Genesis bis zum Neuen Testament, über die Kirchengeschichte bis zum Jüngsten Gericht. Das Heute wurde dabei praktisch ausgelassen, nur der kubistische Stil deutet auf unser Jahrhundert hin. Der Künstler zeigt zeitüberschreitende Stationen der Menschheitsgeschichte, was durch den Einbau von verschiedenen Kunststilen und Zitaten noch gesteigert wird. Durch die Wirkung der Farbe wird der Betrachter in eine andere Sphäre gerückt, aus seiner Welt enthoben und schaut auf das Universum

¹¹²⁸ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 20. Die Darstellung des äthiopischen Kämmerers erscheint in den Fresken zur Apokalypse etwas ungewöhnlich. Auch hier findet sich wieder ein Hinweis auf den Opfertod Jesu: Philippus erklärt in der Geschichte aus Apostelgeschichte 8 eine Passage aus Jesaja, die vom geschlachteten Lamm handelt und deutet sie auf Christus.

¹¹²⁹ Vgl. B. Roth, *Apokalypse*, 28. Boeckl wollte ursprünglich die Westwand wegen den Fensteröffnung nicht mit Fresken versehen, änderte aber später seine Pläne.

¹¹³⁰ Vgl. P. Naredi-Rainer, *Vision*, 20.

¹¹³¹ Vgl. G. Frodl, *Boeckl*, 40; B. Roth, *Apokalypse*, 30.

¹¹³² Der Zyklus endet mit den Worten des apostolischen Glaubensbekenntnisses.

der Zeit, ihr Anfang und Ende, mit dem Kreuz als Zentrum. So entsteht ein Gesamtkunstwerk von zeitübergreifenden Ausmaßen.

Jedes Element, jede Komposition wurde vom Künstler theologisch durchdacht. Boeckl hat sich nicht nur mit dem Buch der Offenbarung, sondern auch mit der gesamten Bibel auseinandergesetzt, als Teil seiner selbst aufgenommen und sein inneres Bild in Malerei umgesetzt.¹¹³³ Es handelt sich dabei um Darstellungen, die durch seine eigene katholische Interpretation des heilsgeschichtlichen Geschehens entstanden sind.¹¹³⁴

6.5.2 Emil Wachter: Apokalypse als Gegenwart

Zwei weitere zeitgenössische Künstler haben sich mit dem letzten Buch der Bibel intensiv beschäftigt: Emil Wachter und Hermann Gottfried. Ähnlich wie Herbert Boeckls Engelskapelle haben beide in ihren öffentlichen, komplexen Werken oftmals Bezüge zwischen der Apokalypse und anderen Teilen der Bibel aufgezeigt und diese in die Komposition des Kirchenraumes miteinbezogen. Hermann Gottfried gestaltet diesen Themenkreis in zeitlosen Bereichen, während in Wachers Arbeiten der Bezug zur Gegenwart stärker hervortritt.

Emil Wachter wurde 1921 in einfachen Verhältnissen in Neuburg-Weier (Baden) geboren.¹¹³⁵ Nach seinem Abitur studierte er zunächst für einige Jahre Theologie und Philosophie. Während seines Militärdienstes begann er mit Ölfarben zu malen und wandte sich nach dem Krieg ganz der Malerei zu und studierte an den Kunstakademien in München und Karlsruhe, die er 1954 abschloß.¹¹³⁶ Von nun an war Wachter, außer den Jahren von 1958-1963, als

¹¹³³ Paul Naredi-Rainer (*Vision*, 13) zitiert Boeckls intensive Auseinandersetzung mit dem letzten Buch der Bibel: „Ich habe die Apokalypse auswendig gelernt und dann weggelegt ... ein inneres Bild soll entstehen.“

¹¹³⁴ Beim Aufbau seines Werkes ist Boeckl nach allgemein verständlichen Prinzipien des christlichen Glaubens vorgegangen. Dadurch ist eine theologische Tiefe des Werkes entstanden, die für Apokalypsedarstellungen im Kirchenbau der Nachkriegszeit richtungsgebend wird. Insbesondere die Aufnahme von fremden Symbolen und Kulturen in Boeckls Werk sieht Max Maaß (*Das Apokalyptische*, 173) als richtungsweisend für eine Revision der Apokalypsenikonographie des 20. Jahrhunderts an.

¹¹³⁵ Vgl. Aust. Kat. *Bilderwelt*, 191. Emil Wachter wurde als Sohn eines Landwirtes am 29. April 1921 geboren.

¹¹³⁶ Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 12; Aust. Kat. *Bilderwelt*, 191. Wachter begann 1940 sein Theologie- und Philosophiestudium an der Universität in Freiburg im Breisgau. Während seines Militärdienstes im Baltikum, in Rußland und Frankreich begann er 1943 mit der Ölmalerei. Nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft setzte er zunächst das angefangene Theologiestudium fort und schloß es 1948 ab. Danach brach er seine theologische Laufbahn ab, er studierte für ein Jahr bei Professor Krieger in München. Von 1949 bis 1954 studierte er Zeichnung, Malerei und Skulptur an der Kunstakademie Karlsruhe bei Karl Hubbuch, Carl Trummer und Erich Heckel.

freischaffender Künstler tätig.¹¹³⁷ Bekannt geworden ist Emil Wachter vor allem durch seine öffentlichen Arbeiten im Kirchenbau, die sowohl plastische Werke wie Mauerbilder, Reliefwände und Betonreliefs umfassen, als auch Monumentalteppiche und über 60 Glasfenster und Zyklen.¹¹³⁸ Sein umfangreiches Oeuvre beschränkt sich nicht allein auf den öffentlichen Bereich, es beinhaltet auch eine immense Anzahl graphischer Arbeiten: Mehrere tausend Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Aquarelle sind neben etwa 120 graphischen Zyklen allein bis 1980 entstanden. Einige zyklische Arbeiten beziehen eine gesellschaftskritische Stellung, wie beispielsweise der Monumentalband „Eine schöne Welt.“¹¹³⁹ Seine weit über 700 Ölbilder, die den Einfluß des deutschen Impressionismus und Expressionismus auf Wachter erkennen lassen, zeigen oft Menschen, Landschaften und Gegenstände aus der Umwelt der Künstler. Wachers Bilderwelt in den öffentlichen Arbeiten dagegen umspannen meist archetypische Gestalten und Szenen aus der Mythologie und der Bibel und werfen gleichzeitig sozialkritische und ethische Fragen auf. Im Laufe der Jahre hat sich für Wachter eine Reihe von Bildthemen isoliert, die in seinen kirchlichen Arbeiten immer wieder auftauchen. Beliebtes Bildvokabular ist die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall, der Turmbau zu Babel, Durchzug durch das Rote Meer und Szenen aus dem Leben Jesu.¹¹⁴⁰ Mit dreißig Werken zur Apokalypse nimmt diese christliche Themenreihe einen erheblichen Stellenwert in Wachers Oeuvre ein. Wie allgemein im Kirchenbau nach 1945 sind auch bei Emil Wachter das himmlische Jerusalem, das Lamm und die apokalyptische Frau die häufigsten Darstellungen.¹¹⁴¹

Zunächst arbeitete Emil Wachter in seiner ersten Schaffensphase hauptsächlich abstrakt. Erst durch die Begegnungen mit den Priestern Marie Alain Couturier und Pie Régamey, die beide leidenschaftliche Verfechter moderner Kunst im Kirchenraum waren, konnte Wachter seine Religiösität und Kunst als Einheit

¹¹³⁷ Vgl. Aust. Kat. *Bilderwelt*, 191. In diesen fünf Jahren hatte Emil Wachter einen Lehrauftrag an der Kunstakademie Karlsruhe. Er verließ aber die Stelle 1953 wegen „der verfahrenen Lage des Lehrbetriebs.“

¹¹³⁸ Vgl. Ebd., 192.

¹¹³⁹ Vgl. Ebd., 191.

¹¹⁴⁰ Vgl. A. Kastner, *Apokalypsemotive*, 170. Besonders die Geburt Jesu, das Abendmahl und die Passion sind Themen, die Wachter oft aus dem Leben Christi darstellt.

¹¹⁴¹ Vgl. F. Hofmann, *Darstellungen*, 115; A. Kastner, *Apokalypsemotive*, 170, 171.

akzeptieren.¹¹⁴² Die 60er Jahre waren dann eine Zeit des Experimentierens für Wachter. Durch den Einfluß Régameys und durch Wachters Gegenreaktion auf den propagierten Individualismus der zeitgenössischen Kunst¹¹⁴³ kam es nach und nach zu einer Herauskristalisierung von figürlichen Darstellungen aus einem abstrakten Untergrund in seinen Bildern. Das Tryptichon der Monumentalteppiche von St. Stephan in Karlsruhe, geschaffen zwischen 1961 und 1963, zeigt sich als ein Ergebnis dieser Entwicklung.¹¹⁴⁴

Die Stephanskirche, ein klassizistischer Rundbau aus rotem Naturstein, wurde nach teilweiser Zerstörung im Zweiten Weltkrieg vorbildhaft wiederaufgebaut.¹¹⁴⁵ Die drei Wandteppiche, entworfen von Emil Wachter und gewebt in der Münchner Gobelin-Manufaktur,¹¹⁴⁶ füllen die drei Wandfelder des Chores aus. Farblich und strukturell in den Aufbau der Kirche integriert, bilden die Gobelins den Anziehungspunkt für den Betrachter und weisen auf die zentrale Bedeutung des Hochaltars hin. Der mittlere Wandteppich zeigt den Titelheiligen der Kirche, den heiligen Stephanus wie er von seinen Gegnern gesteinigt wird. Ihm erscheint Christus in Form der Dreieinigkeit, umgeben von den vier lebendigen Wesen, in einer glanzvollen Aureole im Himmel. In der unteren Zone des Bildes ist Stephanus nochmals als Toter dargestellt, aus dessen Körper die ganze Komposition wie ein Baum herauszuwachsen scheint. Dieser Art des Aufbaus paßt sich die Darstellung des linken Gobelins an. Die Stammeltern Adam und Eva sind unten mit der Schlange in einem kreisförmigen Paradiesgarten dargestellt, aus dem der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen herauswächst. Darüber windet sich der riesige rote Drache, der versucht die apokalyptische Frau mitsamt ihrem Kind zu verschlingen. Der Künstler hat in seiner Darstellung von Offenbarung 12 die apokalyptische Frau mit dem Sündenfall verbunden und dadurch inhaltlich weit auseinanderliegende Teile der Bibel zusammengezogen. Durch diese recht konventionelle Gegenüberstellung der alten und neuen Eva entsteht eine Anspielung auf Maria. Allerdings trägt die apokalyptische Frau keine weiteren

¹¹⁴² Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 12. Wachter wurde 1951 mit Pater Régamey und dessen Freund, dem Dominikanerpater Marie Alain Couturier, bekannt. Couturier veranlaßte die Entstehung der Glasfenster von Fernand Leger in der Pfarrkirche Sacre Coeur im französischen Audincourt.

¹¹⁴³ Vgl. Ebd., 13.

¹¹⁴⁴ Abb. 59.

¹¹⁴⁵ Vgl. H. Schnell, *Wandteppiche*, 118.

¹¹⁴⁶ Vgl. H. Rolli, *Stephanskirche*, 13; H. Schnell, *Wandteppiche*, 118.

mariologischen Züge, wodurch sie eher als Urbild der Kirche, Mutter des Heilandes, zu verstehen ist. Wachter bleibt im Gegensatz zum rechten Wandteppich des Tryptichons hier bei einer überzeitlichen, symbolhaften Bildexegese. Auf dem rechten Gobelin ist oben das Pfingstwunder, die Ausgießung des Heiligen Geistes auf Maria und die Jünger Jesu, dargestellt. Über die Straße der Erwählten¹¹⁴⁷ führt die Komposition nach unten zum Turmbau zu Babel. Der ruinenhafte Turm wurde von Menschen der heutigen Zeit mit Autos, Eisenbahnen, Flugkörpern und Gerüsten unzureichend aufgebaut. Wachter vergleicht die Errungenschaften der Technik des 20. Jahrhunderts mit dem alten Ehrgeiz des Menschen, Gott gleich zu sein, wie es die Bewohner von Babel in der mythischen Vergangenheit versuchten. Diese inhaltliche Parallele zu ziehen und die Aktualität der Bibel auch heute anschaulich zu machen, erscheint sprachlich gerechtfertigt, ob allerdings die bildliche Ausführung der Komplexität des Themas gerecht wird, muß der Betrachter wohl selbst entscheiden.

Schon vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn beschäftigte sich Wachter ausgiebig mit der Glasmalerei.¹¹⁴⁸ Seinen ersten Auftrag erhielt er 1949, die Gestaltung der Glasfenster der Kirche St. Suso in Ulm. Wachter gab sich dabei nicht allein mit dem Entwurf zufrieden, sondern erlernte die technischen Kenntnisse zur eigenhändigen Ausführung des Glasfensterzyklus.¹¹⁴⁹ Während der nächsten Jahrzehnte entstanden weit über hundert Fenster und Fensterzyklen, zumeist als Farbprismen im Bleirutengefüge und seit den 60er Jahren in der Betonglastechnik.¹¹⁵⁰ Diese weitreichende Erfahrung und sein handwerkliches Können erlauben es dem Künstler, seine Programme für die Fenster im kleinen Maßstab nur skizzenhaft anzudeuten und mit Buntstift oder Aquarellfarbe die Farbtöne flüchtig einzutragen.¹¹⁵¹ Diese Art der Vorzeichnung gibt den Auftraggebern einen summarischen Gesamteindruck,

¹¹⁴⁷ Vgl. N. Badr, *Werk*, 285.

¹¹⁴⁸ Vgl. Ebd., 65. Besonders wichtig für den Künstler war der Besuch der gotischen Kathedrale von Chartres 1950, da er dort erstmals einen „seligmachenden Charakter“ der Glasfenster erlebte. Nadya Badr zitiert Wachers Worte: „Entsprechend den Strahlen, die in einem Bereich der Finsternis einbrechen und den Kampf zwischen Heil und Sünde veranschaulichen, strahlt ein vielfarbiges Licht von allen Seiten und nimmt in seiner Verschiedenheit vom natürlichen Licht den Genuß des übernatürlichen Lichtes vorweg.“ Glasfenster sind für Wachter ein Spiegel der überweltlichen Wirklichkeit und ein Hinweis auf das neue Jerusalem.

¹¹⁴⁹ Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 12; N. Badr, *Werk*, 64.

¹¹⁵⁰ Vgl. N. Badr, *Werk*, 64.

¹¹⁵¹ Vgl. Ebd., 67.

während Wachter bei der Ausführung Auswahl, Schnitt und Bemalung der Gläser mitbegleitet und verändert, so daß es erst durch diesen Prozeß zu einem endgültigen Ergebnis kommt.¹¹⁵² Bei den Betonglasfenstern der Autobahnkirche Baden-Baden, entstanden von 1975 bis 1978, war die Entwicklung vom Entwurf zum Endprodukt sehr ähnlich.

Der quadratische Raum der Kapelle wird ganz von den umlaufenden Fensterwänden beherrscht. In der Mitte steht das Kreuz, auf das alle Linien des pyramidenförmigen Baues hinzielen. Als weiterer Schmuck des Innenraums dienen nur noch der flache Reliefschmuck der Türpfosten, der die zwölf Apostel darstellt.¹¹⁵³ Sie bleiben durch das diffuse Licht, das durch die Fenster hereinströmt, relativ unauffällig. Der Raum mit den Kirchenbänken und seinem Altar bleibt meditativ dunkel; der Blick des Betrachters wird auf die Fenster konzentriert.

In den Fensterwänden verknüpft Wachter Szenen aus der Apokalypse und dem Leben Jesu mit Elementen der Gegenwart.¹¹⁵⁴ So kommt es, daß neben der Geburt Christi der Engel mit dem Räucherfaß steht. Wachter überwindet jegliche zeitlichen Grenzbereiche und zeigt Christus gleichzeitig auf der Erde und als verherrlichtes Lamm im Himmel. Auch die Darstellung der apokalyptischen Frau wird nur auf der rechten Seite vom Tier aus dem Meer, eine Szene aus dem 13. Kapitel der Offenbarung, gerahmt.¹¹⁵⁵ Auf der linken Seite erscheint entgegen dem Kontext die Fesselung Satans (Kap. 20) und daneben das Buch des Lebens mit den Worten: „Ich mache alles neu“ (Kap. 21,5). Zur Interpretation der Darstellung der Sonnenbraut hilft ein Blick auf die gegenüberliegende, westliche Fensterwand, die durch das verherrlichte Lamm in der Mitte beherrscht wird. Auf der rechten Seite, also genau gegenüber der Szene von Offenbarung 12, erscheint eine brennende Menora als Sinnbild des Volkes Israel. Durch diesen Bezug erhält die apokalyptische Frau eine ekklesiologische Deutung als Israel, Volk des Heilandes und Mutterboden der

¹¹⁵² Vgl. W. Müller, *Wachters*, 274; N. Badr, *Fensterzyklus*, 12; N. Badr, *Werk*, 67. Im Gegensatz zur Rheinischen Schule überläßt Wachter die Ausführung seines Entwurfes nicht allein den Arbeitern einer Glaswerkstatt, sondern greift durch Auswahl und Bemalung in den Fertigungsprozeß ein.

¹¹⁵³ Vgl. Aust. Kat. *Bilderwelt*, 150.

¹¹⁵⁴ Vgl. A. Kastner, *Apokalypse motive*, 171; Aust. Kat. *Bilderwelt*, 150.

¹¹⁵⁵ Abb. 60.

christlichen Kirche.¹¹⁵⁶ Die Frau als Portrait in der Strahlenglorie erscheint oben, unerreichbar für den Drachen. Darunter schwebt das Kind auf einem Fisch, ein Hinweis auf Jona.¹¹⁵⁷ Der Drache, bewaffnet mit zwei Schwertern und einem großen Feuerstrahl, versucht den Knaben zu vernichten, schafft es aber nicht.

Wachter taucht die Szene aus Offenbarung 12 in eine neue Ikonographie, um seine Interpretation der Bibelstelle zu zeigen, wobei wie im ganzen Zyklus das christologische Element hervorgehoben wird. Die dreiteilige Komposition zentriert sich auf den Knaben, der gerade von der Mutter geboren in den Himmel auffährt. Wachter unterstreicht die Deutung des Kindes auf Christus durch den Fisch, das Zeichen des Jonas, das Jesus selbst auf seinen Tod und Auferstehung bezieht.¹¹⁵⁸ Der auferstandene Christus fährt zum Himmel auf, darum kann der Drache, die Verkörperung Satans, ihn nicht erreichen.

Auffällig sind die menschlichen Hände des Drachens in Kombination mit dem fratzenhaften Krokodilskopf. Der Drache hat offenbar menschliche Werkzeuge, mit Schwertern bewaffnet versucht er das Christuskind zu töten. Nicht nur Herodes als Werkzeug Satans, sondern auch später Pharisäer und Römer haben versucht, Christus zu vernichten. Wachter spannt den Bogen damit über einen größeren Zeitraum, hebt das Geschehen von Offenbarung 12 auf eine zeitüberschreitende Ebene und bezieht es durch die Gegenüberstellung mit der brennenden Menora auch auf die Verfolgungen des jüdischen Volkes durch die Jahrhunderte.¹¹⁵⁹

Die Autobahnkirche Baden-Baden bildet die Grenze zu Wachters Spätwerk. In den 80er Jahren werden seine Darstellungen, zumeist als Teil eines ausgefeilten Bild- und Raumprogramms, immer farbiger, dichter und

¹¹⁵⁶ Durch seine theologische Ausbildung und weitere rege Beschäftigung mit der Bibel, vor allem mit der Symbolik des Alten Testaments, sind Wachter höchstwahrscheinlich verschiedene Auslegungen von Offenbarung 12 bekannt. Eine Deutung der apokalyptischen Frau auf das Volk Israel wurde erstmals bei Augustinus erwähnt, der die Sonnenbraut als Zion bezeichnet (H. Gollinger, *Zeichen*, 48). Joseph Sickenberger ist einer der bedeutendsten Vertreter dieser Deutung im 20. Jahrhundert. Er versteht den Knaben von Vers 5 als Messias, „also ist die Frau die Messiasmutter“ (J. Sickenberger, *Messiasmutter*, 389). Mit den Übrigen ihres Samens (Vers 17) sind dann die Christen gemeint, die aus Israel hervorgegangen sind (H. Gollinger, *Zeichen*, 49).

¹¹⁵⁷ In seiner Vorzeichnung schreibt Wachter an die Seite zur Erläuterung des Fischmotives: „Das Kind im Fisch zugleich Hinweis auf Jona.“ Außerdem steht im Außenbereich der Jonaturm in östlicher Ausrichtung, parallel zur Darstellung aus Offenbarung 12.

¹¹⁵⁸ Mt. 12, 39-40; Mt. 16, 4; Lk. 11, 29.

¹¹⁵⁹ Die Darstellung scheint eher beunruhigend und bedrohlich. Die brennende Menora ist im Begriff umzufallen, auf der unteren Seite erscheinen anonyme Hochhäuser.

symbolreicher. Anstelle von Einzelszenen ist jeder Bildbereich in ein „metaphorisches Raumkontinuum“¹¹⁶⁰ einbezogen, das auf Wachers intensiver Beschäftigung mit dem Alten Testament und kabbalistischen Traditionen der Zahlensymbolik beruht. Die Auslegungen des jüdischen Mathematikers und Religionsphilosophen Friedrich Weinreb (1910-1988), der im Alten Testament aufgrund von Zahlensystemen neue Erkenntnisse gewinnt, stellen die Grundlage für alle späteren Arbeiten Wachers im Kirchenraum dar.¹¹⁶¹ Die großen Glasfenster zum Thema Genesis und der Apokalypse in der Kirche St. Marien in Neuss von 1985 spiegeln diese symbolhafte Deutung der Bibel in ihrem zahlengebundenen Aufbau wider.¹¹⁶²

Die Kirche St. Marien, während des Zweiten Weltkrieges fast völlig zerstört, wurde in den letzten Jahrzehnten in verändertem Aussehen wieder aufgebaut, dessen Schlußpunkt die 25 Glasfenster von Emil Wachter bilden.¹¹⁶³ Die zwei großen Fenster des Querhauses, welche die Themen Genesis im Westen und die Apokalypse im Osten tragen, wurden 1985 als erstes geschaffen und bilden den Ausgangspunkt für die restlichen Fensterzyklen.¹¹⁶⁴ Die Langhausfenster zeigen das Marienleben sowie Tod und Auferstehung Jesu; die Fenster der Querhauskapellen stellen die vier Erzväter auf der linken und die vier korrespondierenden Erzengel auf der rechten Seite dar.¹¹⁶⁵

Der Altar in der Vierungsmittte verbindet die sich gegenüberstehenden Fenster des ersten und letzten Buches der Bibel; er ist die Klammer zwischen Vergangenheit und Zukunft, ein Zeichen der Erlösung, gültig für alle Zeiten. Die beiden Fenster mit den Maßen 4,25 x 9,60 m sind durchzogen von stark vereinfachtem Maßwerk.¹¹⁶⁶ Die mächtigen vertikalen Stäbe teilen die Fenster

¹¹⁶⁰ Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 14.

¹¹⁶¹ Vgl. N. Badr, *Werk*, 303.

¹¹⁶² In dieser Art des zeitgeschichtlichen Verständnisses der Offenbarung, wie sie Wachers Arbeiten zeigen, „werden nicht Situationen damals und heute verglichen, sondern es wird naiv vorausgesetzt, daß die Offenbarung des Johannes der verschlüsselte Report der eigenen Gegenwart oder ein Geheimkalender vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Ereignisse ist.“ (G.M. Martin, *Offenbarung*, 140)

¹¹⁶³ Vgl. W. Müller, *Wachers*, 270; N. Badr, *Fensterzyklus*, 10, 11. Außen und auch im Innenraum wurde die ursprünglich neugotische Kirche weitreichend beim Wiederaufbau verändert. Die Glasfenster Wachers wurden 1992, nach siebenjähriger Arbeit, fertiggestellt.

¹¹⁶⁴ Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 12. Ursprünglich war nur die Ausarbeitung der zwei Querhausfenster geplant, woraus dann im Laufe der Zeit ein umfassender Fensterzyklus entstand.

¹¹⁶⁵ Für eine detaillierte Aufrißzeichnung und Benennung der einzelnen Fenster siehe N. Badr, *Fensterzyklus*, 8.

¹¹⁶⁶ Vgl. W. Müller, *Wachers*, 270. Willi Müller gibt in seinem Artikel nur ungefähre Angaben zu den Maßen der Fenster.

in sechs schmale, hohe Bereiche, während zehn Windeisen die Fläche horizontal gliedern. So entstehen, mit wenigen Ausnahmen im oberen Bereich, zumeist quadratische Formen, die mit kleinteiligen, farbigen Motiven ausgefüllt sind. Das Stabwerk wird dadurch zurückgedrängt und vom Betrachter als rahmender Durchblick einer schwarzen Gliederung wahrgenommen.

Die beiden Querhausfenster sind nicht nur inhaltlich, sondern auch formal besonders durch die Weiterführung der Leserichtung miteinander verbunden.¹¹⁶⁷ Das Genesisfenster beginnt den zahlengebundenen Bildaufbau im oberen Bereich mit einer Darstellung der Dreieinigkeit, darunter befinden sich chronologisch geordnet die Tage der Schöpfung. Der Aufbau, mit seiner Teilung in sechs, vier und drei Paare basiert auf Weinrebs Auslegungen zum Schöpfungsbericht, der in dieser Zahlenkombination den „Ausdruck eines allgemeinen Lebensgesetzes“ sieht.¹¹⁶⁸ Die Sockelzone, durch einen Streifen vom Rest der Schöpfungstage abgetrennt, zeigt den Lebensbaum und die Erschaffung des Menschen. In der Mitte befindet sich der Baum der Erkenntnis mit der Schlange und der Vertreibung aus dem Paradies. Bei näherem Hinsehen offenbart sich die Natur der Schlange: Sie ist von Auto- und Lastwagenkolonnen durchzogen und trägt eine Art Werbeslogan „Schneller - bequemer – rentabler.“¹¹⁶⁹ Die Schlange, eine Verkörperung Satans, versucht, so wie sie damals Adam und Eva im Garten Eden verführte, den modernen Menschen heute mit anderen Mitteln für sich zu gewinnen. Umweltbelastung und die Zerstörung der Schöpfung sind die Folgen.

Das Buch Genesis findet seine Entsprechung in dem gegenüberliegenden Fenster der Apokalypse.¹¹⁷⁰ Obwohl es im Gegensatz zum Genesisfenster nicht chronologisch aufgebaut ist, sondern von verschiedenen Motiven durchzogen ein komplexes Gesamtbild erschafft, verbindet vor allem die Leserichtung und ihre inhaltliche Entsprechungen die zwei Fenster. Die Bedeutungsperspektive beginnt unten mit dem riesigen Drachen und führt damit die Thematik des Sündenfalls weiter. Rot als Signalfarbe dominiert die Sockelzone in der sich der Drache mit seiner unübersehbaren Zahl von Köpfen und Schwänzen windet. Bei näherem Hinsehen entpuppen sich die Schuppen der Schwänze als

¹¹⁶⁷ Vgl. W. Müller, *Wachters*, 270; N. Badr, *Werk*, 271, 272.

¹¹⁶⁸ Vgl. N. Badr, *Werk*, 272.

¹¹⁶⁹ Vgl. Ebd., 273.

Götzen der technisierten Welt, durchzogen von angst- und schmerz erfüllten Gesichtern. Weiterhin erscheint ein Diktatorenbild im Medallion, das die Züge Stalins trägt.¹¹⁷¹ Auf der anderen Seite befindet sich die Hure Babylon, als ein Geschöpf Satans verführt sie die Machthaber und Kaufleute dieser Welt.¹¹⁷² Der Hauptkopf des Drachens zeigt sich links oben im Profil, das Maul aufgerissen, die weißen, spitzen Zähne entblößt, zischt er rote Flammen in Richtung der apokalyptischen Frau. Hinter ihm marschiert eine Armee von Soldaten, die durch eine Reihe von Panzern und Raketen in der nächsten Zone weitergeführt wird. Diese Machtwerkzeuge des Krieges bedrohen die Frau, die versucht, mit ihrem Kind in den Armen davonzulaufen. Neben ihr erscheint eine Szene aus einem Konzentrationslager, in der ein Offizier seinen Fuß siegesgewiß auf einen Gefangenen stellt, der unter ihm zusammengebrochen ist. Die Darstellung der apokalyptischen Frau ist in dieser Arbeit von Wachter eher zweideutig. Zum einen erscheint sie durch den blauen Mantel und das nackte Kind in Anlehnung zur Marienikonographie,¹¹⁷³ zum anderen, durch den Bezug zum Konzentrationslager, wird eine Linie zum Volk Israel gezogen. Das große Zeichen von Offenbarung 12 erscheint als einfache Frau, trotz der himmlischen Auszeichnung mit einer riesigen Aureole und den zwölf Sternen. Sie fürchtet sich vor den Kriegswerkzeugen und flüchtet mit dem Knaben; die Flügel, um an ihren Zufluchtsort zu gelangen, sind ihr noch nicht gegeben worden.

Auf der anderen Seite, parallel zur Frau, sind zwei Kreissymbole dargestellt. Der untere bezeichnet die verschlossene Hölle,¹¹⁷⁴ während oben die vier Windengel aus Offenbarung 7 kreisen. Über der spitzgiebeligen Architektur beginnt die nächste Bedeutungszone. Der turmartige Bau in der Mitte weist auf Babylon hin, das von anonymen Hochhausbauten und einem Atompilz flankiert wird.¹¹⁷⁵ Als Gegenbild zu dieser endzeitlichen Zerstörungswut erscheint links in strahlendem Weiß eine Braut, Sinnbild des neuen Jerusalems,

¹¹⁷⁰ Abb. 61.

¹¹⁷¹ Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 68; N. Badr, *Werk*, 274.

¹¹⁷² *Offb.*, 18.

¹¹⁷³ Für eine mariologische Deutung spricht auch die Ernennung Marias als Schutzheilige der Kirche und das monumentale Fresko Peter Heckers auf den Chorbogenflächen, daß die Stellung Marias in der Heilsgeschichte thematisiert. Allerdings sind die Bezüge zur Marienikonographie nur allzu gering, was einer eindeutigen Mariendarstellung entgegenspricht.

¹¹⁷⁴ Vgl. N. Badr, *Fensterzyklus*, 70.

das wie eine Braut bekleidet aus dem Himmel zu den Menschen herabkommt (Kap. 21,1). Ganz oben dominiert das Lamm, umgeben vom quadratischen Jerusalem mit seinen leuchtend weißen Türmen. Das Symbol für den verherrlichten Christus wird von zwölf Sternzeichen und den 24 Ältesten mit den Evangelistensymbolen umkreist, die alle dem Lamm huldigen. Das Ziel der Schöpfung ist damit erreicht: Es ist nicht Weltuntergang und Zerstörung, sondern die Verherrlichung Gottes in der neuen Welt.

In den 90er Jahren durchdringen sich Wachters Freie Malerei und seine Glasgestaltung, sie werden zur Einheit. Sein Schwerpunkt im Spätwerk sind vor allem mehrteilige Werke, wie Triptychen und Altarwerke, sowie in den letzten Jahren das Thema Stilleben.¹¹⁷⁶ Tuschpinsel, Ölmalerei und das Aquarell sind seine bevorzugten Techniken, in denen er die Natur in ihrem ständigem Wandel und Veränderung zeigt und dabei das Vergängliche für kurze Zeit festhält.

Mit dieser Intention sind auch die zwei Aquarellzyklen auf der Insel Patmos, die er 1989 und 1991 besuchte, entstanden.¹¹⁷⁷

Der erste Zyklus umfaßt 33 Blätter und zeigt skizzenhafte Landschaften, Dörfer und Klöster der griechischen Insel. Wachter versucht dabei, die Lichtwelt und die Farben der Ägäis festzuhalten, die nach seinen Worten Voraussetzung für die Visionen des Johannes waren: „Schon das erste Mal war mir aufgefallen, daß viele Bilder der Apokalypse, ihre kristallene Härte, aber auch Wärme und ihr Edelsteinglanz diese ägäische Lichtwelt zur Voraussetzung haben, wie übrigens auch schon Homer.“¹¹⁷⁸ So beginnt auch das erste Blatt des Apokalypsezyklus mit der Erscheinung des Johannes inmitten der Panoramalandschaft des heutigen Patmos. Der Zyklus wird von jeweils zwei Bildpaaren gerahmt: Der Seher Johannes erscheint im ersten und letzten Bild, während im zweiten und vorletzten Bild der Menschensohn als der gegenwärtige und der wiederkommende Herr gefeiert wird. Dazwischen breiten sich chronologisch nach Kapiteln geordnet die Geschehnisse der Offenbarung auf 56 Aquarellzeichnungen aus. Jedes Bild korrespondiert mit einem Text aus der jeweiligen Stelle der Offenbarung, der handschriftlich auf

¹¹⁷⁵ Der Turmbau zu Babel wird hier ähnlich wie im Wandteppich der Stephanskirche der 60er Jahre thematisiert.

¹¹⁷⁶ Vgl. N. Badr, *Werk*, 303.

¹¹⁷⁷ Aust. Kat., *Apokalypse*, 87.

¹¹⁷⁸ Ebd.

die rechte Seite gesetzt wurde. Der Text ist zumeist in schwarzer Tinte geschrieben, wobei manchmal einzelne Worte oder Satzteile farbig hervorgehoben werden. In den Bildern kommt es auch immer wieder zu zeitkritischen Anspielungen. Hinweise auf die Ausmaße der Umweltzerstörung, die brennenden Ölfelder des Irak, die Gefahren der modernen Technik, Kampfszenen und Kriegswerkzeuge werden innerhalb des göttlichen Gerichts und den hereinbrechenden Katastrophen der Endzeit thematisiert.¹¹⁷⁹ Doch bleiben diese kritischen Aspekte im Gegensatz zum Glasfenster von St. Marien im Hintergrund, die geschriebenen Visionen des Textes werden meistens als gemalte Bilder ohne weitere Deutung übersetzt. So auch bei der Darstellung der apokalyptischen Frau mit dem Drachen.¹¹⁸⁰ Sie erscheint ähnlich wie in der Vorzeichnung zur Autobahnkirche in einer Aureole, getrennt von ihrem Kind, das zwischen ihr und dem Drachen schwebt. Der Fisch als Hinweis auf Jona wurde diesmal weggelassen. Aus dem feuerroten, verschwommenen Körper des Drachens schauen sieben Fischköpfe mit spitzen Zähnen heraus, alle auf die Frau und das Kind fixiert. Nicht die Köpfe, sondern die Schwanzspitze steht dem Knaben am nächsten und versucht ihn aufzufangen. Mit seiner einmaligen Verschlingung am hinteren Ende macht der Künstler bewußt oder unbewußt eine ikonographische Anspielung auf die englisch-französischen Apokalypsehandschriften der Gotik, die durch dieses Motiv die Macht des Antichristen versinnbildlichen.¹¹⁸¹ Die Sonnenbraut erscheint als einfache Frau, ohne Züge der Jungfrau Maria. Ihre Hände sind hilfesuchend ineinander verschränkt, als ob sie gerade das Kind aus ihren Armen geben mußte. Die Situation scheint brenzlich, die göttliche Hilfe ist noch nicht eingetroffen. Dieser kurze Moment des Geschehens ist festgehalten anstelle einer erzählerischen Auslegung des biblischen Textes, wie sie in den öffentlichen Arbeiten Wächters zu finden ist.

¹¹⁷⁹ Vgl. Ebd., 94. Im Bild „Der Drohengel“ erscheinen unterhalb des riesigen Engels Atomkraftwerke, Fabrikanlagen und rauchende Schloten. Im Bild zu Offb. 20, „Der Angriff auf die heilige Stadt“, werden wilde Tiere, Panzer und Geschützrohre gegen Jerusalem aufgeföhren. Wächter schrieb mit Bleistift als Kommentar „Ölbrunnen in Kuwait“ zu den Brunnen „wie aus einem Ofen, so daß die Sonne und die Luft verfinstert wurden“ (Offb. 9,2). Dies sind nur einige Beispiele aus dem Zyklus zur Aktualisierung des Textes.

¹¹⁸⁰ Abb. 62. Der Engelsturz (12, 7-9) wird auf einem weiteren Bild thematisiert.

¹¹⁸¹ Siehe dazu Abb. 13. Die Morgan-Apokalypse, um nur ein Beispiel zu nennen, benennt den verschlungenen Kopf am Schwanzende nach Berengaudus als Antichristen: „Cauda draconis Antichristum significat.“

Dieser Überblick von Wachters Darstellungen der apokalyptischen Frau aus vier Jahrzehnten gibt einen aufschlußreichen Einblick in die Gedanken- und Gestaltungswelt des Künstlers. Der Dualismus zwischen Gut und Böse, Versuchung und Erlösung sowie Vergangenheit und Zukunft werden immer wieder thematisiert. Die Parallelisierung von biblischen und zeitgenössischen Ereignissen tritt vor allem innerhalb der großen Zyklen zum Vorschein. Wachter begründet dieses zeitgeschichtliche Element in seinen Bildern folgendermaßen: „Es heißt, daß die Bilder da sind in den alten Geschichten, und sie sind durch nichts zu ersetzen. Aber sie wollen in jeder Zeit neu geboren werden. Sintflut, Turmbau, Mose, Jona, das sind Vorgänge und Haltungen in uns selbst ... Die Bilder sind in dem Augenblick da, wo wir uns in den Geschichten selbst erkennen.“¹¹⁸² Wachter aktualisiert die biblischen Themen zu dem Punkt, wo er sagt: „Die Sintflut findet heute statt, wir wohnen mitten in Babel.“¹¹⁸³ Eine solche Betrachtungsweise gab es innerhalb der Apokalypsendarstellung nicht mehr seit der Holzschnittfolge von Lukas Cranach, der gegenwärtige und zukünftige Ereignisse auf dem Hintergrund der Reformation im Text der Offenbarung suchte. Obwohl ikonographisch weit von diesem Zyklus entfernt, geht Emil Wachter vierhundert Jahre später nach denselben Gesichtspunkten bei seiner Bildsuche vor.

6.5.3 Hermann Gottfried und die Situation zeitgenössischer Kunst im Kirchenbau

Ein weiterer Künstler, der sich zeitlebens mit der Apokalypse befaßt hat, ist Hermann Gottfried. Er wurde 1929 in Düren geboren und ist auch heute noch im Rheinland (Bergisch Gladbach) ansässig.¹¹⁸⁴ Nach dem zweiten Weltkrieg studierte er zunächst von 1946 bis 1948 an der Kunstakademie in Kassel, absolvierte zwei Jahre danach eine Lehre als Teppichzeichner und Patroneur und beendete 1953 ein zweijähriges Studium der Glasmalerei.¹¹⁸⁵ In dieser Zeit stellte Gottfried erstmals seine freien Arbeiten aus, worauf ein Jahr später sein

¹¹⁸² Aust. Kat. *Bilderwelt*, 194.

¹¹⁸³ N. Badr, *Fensterzyklus*, 16.

¹¹⁸⁴ Vgl. F. Hofmann, *Kunst*, 1; F. Hofmann, *Situation*, 5. Hermann Gottfried fühlt sich seiner Heimat, daß heißt dem rheinischen Kulturkreis, verbunden.

¹¹⁸⁵ Vgl. F. Hofmann, *Kunst*, 1. Gottfried studierte jeweils zwei Jahre: Von 1946-48 studierte er Kunst in Kassel, von 1948-50 erhielt er die Ausbildung als Teppichzeichner und von 1951-53 studierte er Glasmalerei. Diese Art der Ausbildung bereitete ihn auf seine späteren Werke im öffentlichen Bereich vor.

erster Auftrag für ein öffentliches Werk im Kirchenraum folgte.¹¹⁸⁶ Zunächst gestaltete er Glasfenster für verschiedene Kirchen, ab 1963 kamen dann Fresco- und Seccomalereien hinzu. Durch die Ausmalung der St. Hubertuskirche in Köln-Flittard (1975-76) wurde Gottfried in kirchlichen Kreisen überregional bekannt. Seitdem hat er über 150 Kirchen mit Glasarbeiten und Wandmalereien ausgestattet, die teilweise ganze Chorwände oder alle Kirchenwände in ein Thema einbeziehen.¹¹⁸⁷ Seine Hauptthemen sind dem Kreuzweg und der Apokalypse gewidmet, wobei vor allem Motive der Verherrlichung Gottes, das Lamm, die 24 Ältesten und Engel als Boten Gottes oft wiederkehren. Hermann Gottfried arbeitet schwerpunktmäßig für katholische Kirchen in den Medien Malerei und Glas. Er gilt als „Kirchenkünstler“ und sieht sich nicht als Teil der zeitgenössischen westlichen Kunstszene.¹¹⁸⁸

Die Ausmalung der Dreikonchenanlage von St. Aposteln (1988-93) sah Gottfried nach eigenen Worten als größte Herausforderung seines bisherigen Werkes an.¹¹⁸⁹ Schon vor der Auftragserteilung 1987 lag ein allgemeines biblisches Gesamtkonzept vor, was später von dem Pfarrer der Gemeinde, Karl-Günter Peusquens, und dem Theologen und Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Nyssen weiter ausgearbeitet wurde.¹¹⁹⁰ Auch während der Ausführung der Konchen konsultierte Gottfried immer wieder seine Auftraggeber und holte sich theologischen Rat ein.¹¹⁹¹ Im Gegensatz zu Herbert Boeckl und Emil Wachter scheint Gottfried kein eigenes theologisches Konzept aufzubauen, sondern läßt sich von anderen leiten.

Die Kirche St. Aposteln, gegründet im 11. Jahrhundert, erhielt schon um 1900 umfangreiche, neuromanische Mosaiken, die im Zweiten Weltkrieg fast völlig zerstört wurden. Nach dem Wiederaufbau des Kirchengebäudes wurde entschieden, die Mosaik nicht zu restaurieren, stattdessen kam schon in den

¹¹⁸⁶ Vgl. Ebd. 1952 beteiligte sich Gottfried erstmals an einer Gemeinschaftsausstellung. 1953 erhielt er den ersten Auftrag zur Gestaltung von Glasfenstern.

¹¹⁸⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸⁸ Befürworter wie auch Kritiker bezeichnen Gottfried als „Kirchenmaler“ (K.G. Peusquens, *Gemälde*, 4) oder als „Kirchenkünstler“ (S. Schmitt, *Rückkehr*, 305).

¹¹⁸⁹ In einer Ansprache zur Vollendung der Malereien zitiert Prälat Ludwig Schöller (*Vollendung*, 167) den Künstler: „Dieser Auftrag bedeutete für mich die größte Herausforderung, aber auch die größte Verantwortung und die belastendste.“

¹¹⁹⁰ Vgl. K.G. Peusquens, *Gemälde*, 4; F. Hofmann, *Situation*, 6.

¹¹⁹¹ Beispielsweise fragt er Pastor Peusquens, ob er die Kreuzigung mit dem Engelsturz zeigen kann (L. Schöller, *Vollendung*, 169).

70er Jahren der Vorschlag die Kirche mit Wandmalereien zu versehen.¹¹⁹² 1987, durch die Hilfe des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, der ein Drittel der Kosten übernahm, konnte das ungewöhnlich große Projekt der Ausmalung der Dreikonchenanlage begonnen werden. Hermann Gottfried arbeitete mit teilweisen Unterbrechungen fünf Jahre lang, vom Sommer 1988 bis November 1993, an den Wandmalereien.¹¹⁹³ Die Arbeiten entstanden teilweise unter starker Kritik der örtlichen Zeitung und anderen Kunstkritikern.¹¹⁹⁴ Die Bilder wurden auf der einen Seite als Werk im Dienst der Verkündigung und der staufischen Architektur gefeiert,¹¹⁹⁵ andererseits aber als Zerstörung der Architektur¹¹⁹⁶ und als unzulänglicher Kirchenstil¹¹⁹⁷ abgetan. Gottfried wehrte sich gegen die Vorwürfe, die eine enorme Belastung für ihn waren, indem er auf die ursprünglich auf Bemalung angelegte romanische Architektur hinwies und seine Arbeit in den Dienst des Glaubens stellte.¹¹⁹⁸

Diese zwei Ansprüche an Kunst im Kirchenbau, zum einen die Einblendung in die vorgegebene Architektur und zum anderen den Verkündigungsauftrag der Kirche zu unterstützen, werden vielerorts artikuliert und führen zu Werken, die von diesen Größen abhängig gemacht werden. Das Resultat sind Kunstwerke, die in erster Linie dem Wort dienen, das Evangelium illustrieren, und nicht eigenständig existieren können.¹¹⁹⁹ Zusätzlich gefördert durch die Aufforderung des Vatikan II. nach Erkennbarkeit und didaktischer Lesbarkeit der Kunst im Kirchenbau, pendeln die Werke zwischen künstlerischer Freiheit und dem Verkündigungsauftrag hin und her.¹²⁰⁰ Daher sehen viele zeitgenössische Wandmalereien, Glasfenster und Gobelins im Sakralbau immer noch wie in den 50er Jahren aus. Ein Kirchenstil, wie er in St. Aposteln vorkommt, versucht sich zwischen der realistischen Darstellung der Figuren

¹¹⁹² Vgl. K.G. Peusquens, *Gemälde*, 3.

¹¹⁹³ Vgl. L. Schöller, *Vollendung*, 167.

¹¹⁹⁴ Vgl. L. Fischer, *Nichts*, 168. Gottfried nennt insbesondere den Kölner Stadtanzeiger.

¹¹⁹⁵ Vgl. J. Rüenauer, *Werk*, 10.

¹¹⁹⁶ Vgl. Ch. Bellot, *Geist*, 664.

¹¹⁹⁷ Vgl. S. Schmitt, *Rückkehr*, 305.

¹¹⁹⁸ Vgl. L. Fischer, *Nichts*, 168, 169. Gottfried sagt im Gespräch mit Ludger Fischer über die Auswirkungen, welche die Kritiken auf ihn hatten: „Sie können sich vorstellen, daß ich unter einer enormen Belastung stand.“

¹¹⁹⁹ Vgl. H. Schwebel, *Bilder*, 247. Horst Schwebel bringt die Situation auf den Punkt: „Man meint, ein Werk müsse mit dem Raum und allen kirchlichen Anlässen jetzt und für alle Zukunft verbunden sein. Die Dominanz der Mittelmäßigkeit der Kunst im Kirchenraum hat hierin ihre Ursache, ein fast tragisches Phänomen!“

¹²⁰⁰ Vgl. S. Schmitt, *Rückkehr*, 305.

und Umrisse und dem abstrakten, dekorativ wirkenden Hintergrund zu formulieren. Außerdem rivalisieren die künstlerisch freieren Teile der Malereien durch ihre Farbigkeit und die Zerissenheit des Hintergrundes mit der Architektur und lösen die Gewölbeflächen förmlich auf.¹²⁰¹

Hermann Gottfried hat in St. Aposteln, ähnlich wie Herbert Boeckl in den Seckauer Fresken, den Tod und die Auferstehung Jesu mit Szenen der Apokalypse in inhaltliche Beziehung gebracht. Die Nordkonche zeigt die apokalyptische Frau und stellt sie der Kreuzigung und dem Engelsturz auf den Gewölbeflächen gegenüber. In der Südkonche erscheint das verherrlichte Lamm und die Versiegelung der 144.000 Erwählten auf dem Tonnengewölbe. In der Ostkonche, die fast ausschließlich abstrakt gehalten ist, spiegeln die Flächen symbolisch Gottes Thronsaal wider,¹²⁰² umgeben vom auferstandenen Christus und den 24 Ältesten. Die Kuppel vereinigt die Konchenanlage mit dem weiß gelassenen, unbeschreibbaren neuen Jerusalem, das durch die zwölf Engel in den vier Nischen des Tambour angedeutet ist.¹²⁰³ Das Kompositionsgefüge der einzelnen Konchen geht bei allen drei nach ähnlichen Prinzipien vor: Eine zentrale Figur oder ein Farbfeld steht innerhalb eines Kreises, der von Engeln umgeben ist.

Die apokalyptische Frau erscheint im weiß-blauen Gewand vor einer weißen Kreisform, welche sie wie das Licht der Sonne umhüllt. Die Darstellung der Gestalt konzentriert sich auf ihre Augen und Hände als Ausdruck ihres inneren Zustandes.¹²⁰⁴ Sie scheint sich gegen die außenstehende Gefahr wehren zu wollen. In den zweiten, blauen Ring dringen zwei weißgekleidete Engel ein, wobei der linke auf die schwarzen Drachenköpfe zu Füßen der Sonnenbraut zeigt. Der Drache ist in ein flammenhaftes Rot getaucht, um die Gefahr, in welcher die Frau steht, anzudeuten. Die Kreuzigung, in grünen, grauen und schwarzen Tönen gehalten, zeigt in ihrer gebrochenen Farbigkeit auf die Vergangenheit.¹²⁰⁵ Der vorzeitliche Engelsturz, zu beiden Seiten des Kreuzes, verbindet die Darstellung formal mit den Engeln der Frau. Sie ist durch ihre Farbigkeit in das Licht der Gegenwart und Zukunft getaucht. Die Frau in Weiß

¹²⁰¹ Vgl. Ch. Bellot, *Geist*, 664.

¹²⁰² Offb. 4.

¹²⁰³ Vgl. K.G. Peusquens, *Gemälde*, 16.

¹²⁰⁴ Vgl. F. Hofmann, *Kunst*, 9. Diese expressive Betonung von Augen und Händen, sowie überlängte Gliedmaßen und Gesichter sind typisch für alle Arbeiten Gottfrieds.

¹²⁰⁵ Die Kreuzigung erscheint im Gegensatz zur Darstellung der apokalyptischen Frau wie aus einem Schwarz-Weiß-Film aus vergangenen Zeiten.

ist als Sinnbild für das Volk Gottes und als Maria, Mutter der Kirche, dargestellt.¹²⁰⁶ Die Ikonographie enthält sich einer genauen Festlegung. Durch den Bezug zu Christus, ist sie einerseits Mutter des Heilandes, andererseits basiert die christliche Kirche auf der Heilstat Jesu.

6.5.4 Ein Ausblick auf das 21. Jahrhundert

Unser Überblick zeigt anhand der Darstellung der apokalyptischen Frau, wie sich Kunst und Religion über die Jahrhunderte intensiv beeinflusst haben. Seit der Aufklärung verändert sich dieses enge Verhältnis, bis im 19. Jahrhundert die Kunst innerhalb der Kirche den Anschluß an die Moderne verliert.¹²⁰⁷ Heute nimmt die allgemeine Kunstszene religiöse Formen an,¹²⁰⁸ während sich die Kirche von zeitgenössischen Kunstwerken isoliert. Auch in unseren Tagen besteht oft noch die Forderung aus vergangenen Zeiten, daß das Bild als Illustration dem Betrachter das Wort verständlich zu machen hat. Das Bild erhält dabei eine untergeordnete Rolle und zweitklassige Künstler, die ihre künstlerische Freiheit durch das Wort einschränken lassen, werden zumeist von Pfarrern und Gemeinderäten gefördert. Anspruchsvolle Kunst bringt etwas Eigenes hervor, hat ihre eigene, persönliche Sprache im Kirchenbau und stellt eine Beziehung zwischen dem menschlichen Geist und Christus her.¹²⁰⁹ Diese Erfahrung kann dann mit der christlichen Geschichte und dem Evangelium in Verbindung gebracht werden. Diese Kunstwerke sind eigenständig, deren Auslegung wie die Exegese der Schrift erlernt werden will.¹²¹⁰ Durch die Einbeziehung solcher Kunstwerke würde sich eine Tür öffnen, die für den Kirchenbau des 21. Jahrhunderts in eine neue, fruchtbare Richtung weist.

¹²⁰⁶ Da Karl-Günther Peusquens, Mitgestalter des theologischen Gesamtkonzepts, beide Möglichkeiten, Maria und die Kirche, nennt (K.G. Peusquens, *Gemälde*, 10, 12), versucht sich Gottfried höchstwahrscheinlich an diese zweideutige Auslegung bei seiner Darstellung der apokalyptischen Frau zu halten.

¹²⁰⁷ Vgl. S. Schmitt, *Rückkehr*, 307.

¹²⁰⁸ Horst Schwebel (*Bilder*, 8) beschreibt die fast religiös anmutende Kontemplation von Kunstwerken sowie Museumsbauten, die sich an Sakralarchitektur anlehnen.

¹²⁰⁹ Horst Schwebel spricht hier vom *Logos spermatikos* (*Macht*, 236).

¹²¹⁰ Zitat von Horst Schwebel (*Bilder*, 241) hierzu: „Prediger und Unterrichtender sollten wissen, daß das Bild, dessen sie sich bedienen, die gleiche Sorgfalt erfordert wie der Text, den sie behandeln. Bedenkt man, wieviel Mühe z.B. für das Erlernen fremder Sprachen, exegetischer Methoden und dogmatischer Zusammenhänge erforderlich sind, um Bibeltexte angemessen auszulegen, dann ist die Forderung, die Sprache der Bilder (nach und nach) zu erlernen, nicht unangemessen.“

7 Schlußbemerkungen

Das Ziel dieser Untersuchung war es den engen Zusammenhang zwischen Theologie und Kunst anhand der Darstellungsgeschichte der apokalyptischen Frau aufzuzeigen. Dabei hat sich eine sich ständig verändernde Wechselwirkung der beiden Bereiche feststellen lassen.

Die älteste Darstellung im Kodex von Trier, entstanden um 800, zeigt die Himmelsfrau als Sinnbild der Kirche, wie sie auch von herausragenden Theologen des frühen Mittelalters, beispielsweise von Tychonius und Beda, ausgelegt wurde. Die Bamberger Apokalypse, ein umfangreiches Werk aus ottonischer Zeit, zeigt als erste die Frau in Bezug zum männlichen Kind (Vers 5), der für die damaligen Betrachter in schockierender Nacktheit dargestellt ist. Die Miniaturen des Kodexes lassen die furchteinflößenden Darstellungen des Antichristen, die endzeitlichen Katastrophen und den letzten Angriff Satans aus, obwohl das Werk um die krisenreiche Jahrtausendwende entstanden ist. Die nordspanischen Miniaturmalereien der apokalyptischen Frau stammen aus einem Kodex, der erstmals auf einem Apokalypsekommentar aufgebaut ist. Der Darstellung des 12. Kapitels der Offenbarung ist der Höllensturz der Verdammten hinzugefügt worden. Die apokalyptische Frau tritt als wahre Kirche auf, die dem Arianismus entgegenet und die Irrlehrer in die Hölle fahren läßt. Entstanden in monastischen Kreisen, zeigt der Miniaturist das Auffahren des Knabens in den Himmel als Kontemplation des Gläubigen bei der Andacht, der zu Gottes Thron enthoben wird, aber auch täglich vom Teufel, hier in Gestalt des mächtigen Drachens, verfolgt wird.

Seit dem 12. Jahrhundert, durch das Aufkommen der Orden, eines gefühlsbetonten Glaubens und vermehrter Marienfrömmigkeit wird die apokalyptische Frau oftmals mit marienähnlichen Zügen gezeigt, was besonders im Veroneser Testament und im Haimo-Kodex hervortritt. Die Himmelsfrau wird doppeldeutig als Ekklesia und Maria dargestellt, wie auch in der Allegorese des Ambrosius Autpertus diese zwei unterschiedlichen Auslegungen des Textes nebeneinander stehen. Im Gegensatz zur Bamberger Apokalypse zeigen die englisch-französischen Apokalypseminiaturen eine Vorliebe zum Häßlichen und Grotesken; die Vita des Antichristen, endzeitliche Schlachten und dämonische Ungeheuer sind den vorher üblichen Szenen hinzugefügt worden. Das Interesse an einem neuen Zeitalter ist erwacht,

verschiedene geschichtstheologische Ausleger rechnen mit dem Anbrechen der Endzeit in naher Zukunft.

Mit Bernhard von Clairvaux tritt die Exegese der Frau von Kapitel 12 in eine neue Phase ein. In der Kunst entwickelt sich das Thema durch die Unterstützung von theologischer Seite in einem Zeitraum von rund 300 Jahren von einer textgebundenen Illustration der Ekklesia zu einem textunabhängigen Andachtsbild der Mondsichelmadonna.

Die zahlreichen Miniaturen der englisch-französischen Apokalypsen bilden die ikonographische Grundlage für die Darstellungen des 16. Jahrhunderts, die durch Bindeglieder, wie beispielsweise die Blockbücher, die Kölner Bibel und Dürers Apokalypse überliefert werden. Die Erfindung des Buchdrucks und die Erweiterung der künstlerischen sowie technischen Möglichkeiten des Holzschnitts durch Albrecht Dürer verhelfen der Verbreitung von Apokalypsebildern des Septembertestaments zum Durchbruch. Die zumeist polemischen Illustrationen von Cranach zeigen schon wie die Kölner Bibel eine deutliche Kritik an der Kirche, den Herrschenden und den Ständen. Die apokalyptische Frau ist dagegen wie bei Dürer als Mondsichelmadonna und nicht als Personifikation der Kirche dargestellt, was der relativ eindeutig ekklesiologischen Auslegung Luthers entgegenpricht.

In der revidierten Ausgabe von 1530 ändert Luther seine ablehnende Haltung der Offenbarung gegenüber und legt sie streng geschichtstheologisch aus, was im Bezug der Bilder auf zeitgenössische Ereignisse zum Ausdruck kommt. In der Vollbibel von 1534 wird die apokalyptische Frau dann zum ersten Mal eindeutig in einer Lutherbibel als Kirche dargestellt. Nach dem Tod des Reformators gleiten die Bilder der Reformationspropaganda ins Dekorative ab, die Himmelsfrau trägt wieder marienähnliche Züge. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts entsteht Martin Gerungs Apokalypsezyklus, der sich diesem Trend noch einmal entgegenstellt. Die Radierungen von Jean Duvet zeigen demgegenüber schon in eine neue Richtung des individuellen Umgangs mit der Apokalypse: der Künstler wird zum Seher, der seine eigenen apokalyptischen Visionen aufzeichnet.

Im Laufe der Gegenreformation wird die apokalyptische Frau, durch die Verschmelzung mit anderen Marientypen zur Verkörperung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis. Im Typus der Immaculata erscheint die

Himmelsfrau vor allem im Barock, aber auch bis heute in den unterschiedlichsten künstlerischen Medien in der katholischen Kirche. Nach der Reformationszeit wurden die Holzschnitte Cranachs kaum verändert für Illustrationen späterer Lutherbibeln nachgebildet. Auch im 19. Jahrhundert, das durch seinen Glauben an den Fortschritt nichts mit den endzeitlichen Katastrophen der Offenbarung anzufangen wußte, brachte außer dem ungewöhnlichen Zyklus von William Blake, kaum etwas Neues hervor. Blakes Aquarelle zum letzten Buch der Bibel orientieren sich nicht an Kommentaren oder Predigttexten, sondern zeigen sein eigenes Verständnis von Gut und Böse, das auf theosophischen Gedankengut gegründet ist. Diese Art des Umgangs mit der Apokalypse ist ähnlich wie die der Künstler des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts. Odilon Redons Darstellung der apokalyptischen Frau wird als Ausschnitt gezeigt und ist in träumerische Metaphern gehüllt. Zwei Jahrzehnte später versucht Joseph Weisz seine Erlebnisse des Ersten Weltkriegs durch die expressive Darstellung der Offenbarung zu verarbeiten. Max Beckmann drückt seine persönlichen kunstphilosophischen Vorstellungen in seinem Lithographienzyklus zur Offenbarung aus, wobei die Himmelsfrau als einfache Frau und nochmals als fliegende Mythengestalt erscheint. Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich ein Bruch zwischen der zeitgenössischen Kunst und der Kunst im kirchlichen Bereich. Freie Arbeiten zur Apokalypse sind oftmals negativ beladen, zeigen das letzte Buch der Bibel als Synonym für Weltuntergang, Zerstörung durch Wettrüsten und Umweltverschmutzung oder eine persönliche Krise. Ganz anders die Seckauer Fresken von Herbert Boeckl, der in den 50er Jahren im kubistischen Stil ein heilsgeschichtliches Konzept darstellt, das über eine chronologische Aufzählung der Ereignisse in der Offenbarung hinausgeht. Weitere Darstellungen aus den nächsten Jahrzehnten von Emil Wachter und aus den 90er Jahren von „Kirchenkünstler“ Hermann Gottfried, zeigen deutlich, daß bei vielen Auftragsarbeiten im kirchlichen Raum der Anschluß an die Moderne verpaßt wurde. Das Motiv der apokalyptischen Frau wird heute zumeist von traditionellen, symbolisch unkritischen Künstlern des neugotischen Kirchenbaus immer wieder aufgegriffen. Als eines der beliebtesten Motive der Apokalypse wird die Gestalt entweder abstrahiert als Sinnbild der Kirche oder ähnlich der

Immaculata figürlich dargestellt. Obwohl die Auslegung des großen Zeichens unter Theologen als Sinnbild des alten und neuen Gottesvolkes heute mehrheitlich vertreten wird, schwankt die künstlerische Ausgestaltung des Themas immer noch zwischen einer Auslegung als Kirche, Volk Israel und Maria hin und her. Eine Auseinandersetzung mit theologischen Kommentaren und der Darstellungsgeschichte des Themas, wie es diese Untersuchung veranschaulicht, gibt es in den seltensten Fällen.

8 Literaturverzeichnis

Andersson, Christiane D.:

„Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation.“
Humanismus und Reformation in der deutschen Geschichte.
L.W.Spitz, Hrsg., Veröff. Hist. Kommiss. Berlin 51, Berlin, 1981, S. 43-80.

Arndt, Karl :

„Hans Burgmair illustriert die Offenbarung.“
Poesis et pictura, Festschrift für D. Wuttke. Baden-Baden, 1989, S.255-276.

Arndt, Karl :

Dürers Apokalypse.
Diss., Göttingen, 1956.

Ausst. Kat. Bamberger Apokalypse.

Bamberg, 1958.

Ausst. Kat. Max Beckmann. Die Druckgraphik.

Badischer Kunstverein Karlsruhe. 27.8.-4.11.1962.
Karlsruhe, 1962.

Ausst. Kat. Max Beckmann. Graphik.

Sammlung der graphischen Sammlung Kestner.
Hannover, 1968.

Ausst. Kat. William Blake.

Hamburger Kunsthalle 6.3.-27.4.1975.
München, 1975.

Ausst. Kat. Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre.

Gutenberg Gesellschaft, Hrsg., Gutenberg Museum, 1991.

Ausst. Kat. Hans Burgkmair. 1473-1973.

Städt.Kunstsammlungen, Augsburg, 1973.

Ausst. Kat. Deutsche Kunst zur Dürerzeit.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1971.

Ausst. Kat. Kunst der Reformationszeit.

Berlin, Altes Museum, Berlin, 1983.

Ausst. Kat. Martin Luther und die Reformation in Deutschland.

Germ. Nat. Mus. Nürnberg, Frankfurt, 1983.

Ausst. Kat. Nürnberg. Albrecht Dürer 1471-1971.

Ausstellung Germ. Nat. Mus. Nürnberg, 1971.

Ausst. Kat. Diego Velazques.

London, 1974.

Ausst. Kat. Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts.

München, 1978.

Ausst. Kat. Emil Wachter: Apokalypse und die Welt von Patmos.

Nürnberg,Bamberg, 2000.

Ausst. Kat. Emil Wachter. Die Bilderwelt der Autobahnkirche Baden-Baden.

Freiburg, Basel, Wien, 1980.

Ausst. Kat. Weltanschauung in Holz geschnitten. Josef Weisz 1864-1969.

Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel.
Wiesbaden, 1995.

Auzas, Pierre-Marie :

Die Apokalypse von Angers.
München, 1985.

Bach, Bernhard, Hrsg. :

Das Bild in der Bibel: Bibelillustration von der Reformation bis zur Gegenwart.
München, 1995.

Badr, Nadya :

Emil Wachter: das Werk 1939-1995.
Diss., Aachen, 1999.

Badr, Nadya :

Emil Wachter, der Fensterzyklus von St. Marien in Neuss.
Köln, 1994.

Bäumer, Remigius, Hrsg. :

Marienlexikon
St. Ottilien, 1984.

Baumgart, Fritz :

Hans Holbein der Jüngere als Bibelillustrator.
Diss., Berlin, 1927.

Beckmann, Peter :

„Die Illustrationen zur Apokalypse und ihre Symbole.“
Bildende Kunst, Heft 3, Berlin (Ost), 1984.

Beckmann, Peter :

„Max Beckmanns Weg in die Apokalypse.“
Ausst. Kat. Max Beckmann: Apokalypse, Albstadt, 1988, S. 7-10.

Beckmann, Peter :

„Die Arbeit Max Beckmanns an seinen Zeichnungen zur Apokalypse.“
Max Beckmann, Apokalypse: die Offenbarung Sankt Johannis in der Übertragung von Martin Luther, mit 27 Steinzeichnungen von Max Beckmann. Frankfurt a.M., 1989, S. 76-83.

Beissel, Stephan :

Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert.
Freiburg, u.a., 1910.

Beissel, Stephan :

Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters.
Freiburg, 1909.

Bellot, Christoph :

„Geist und Pracht. Denkmalpflege an den Kirchen nach dem Wiederaufbau. Das Kölner Beispiel.“
Kunstchronik 45, Heft 12, 1992, S. 645-75.

Bergamini, Laurie :

From Narrative to Icon. The Virgin Mary and the Woman of the Apocalypse in Thirteenth Century English art and Literature.
Diss., Ann Arbor, Michigan, 1985.

Bergamini, Laurie :

„From Narrative to Icon. The Virgin Mary and the Woman of the Apocalypse in Thirteenth Century English art and Devotion.“

Studies in Iconography 13, 1990, S. 80-112.

Bock, Henning :

„Max Beckmann – Die Druckgraphik.“

Ausst. Kat. Max Beckmann. Ausstellung Kunsthalle Bremen, 4.9-30.10.1966., S.115-124.

Boeckeler, Albert :

„Zur Conrad von Scheyern-Frage.“

Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1, 1923, S. 83-102.

Boeckeler, Albert :

„Bildvorlagen der Reichenau.“

Zeitschrift für Kunstgeschichte, München, Jg. 12, 1949, S. 7-29.

Bolman, Elizabeth :

„De Coloribus: the Meanings of Color in Beatus Manuscripts.“

Gesta 38, Heft 1, 1999, S. 22-34.

Bousset, Wilhelm :

Die Offenbarung Johannis.

Göttingen, 1896.

Burger, Lilli :

Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters.

Berlin, 1937.

Burkhard, Arthur :

Hans Burgkmair d.Ä. Meister der Graphik. Bd.15.

Berlin, 1932.

Busch, Peter :

Der gefallene Drache: Mythenexegese am Beispiel von Apokalypse 12.

Diss., Tübingen, 1996.

Butlin, Martin, Hrsg. :

The Paintings and Drawings of William Blake.

London, 1981.

Christensen, Carl :

„Luther's Theology and the use of Religious art.“

Lutheran Quarterly 22, 1976, S. 147-165.

Chritton, Diane :

The Illustrated Apocalypse: Review and Reflection.

Thesis, University of Wisconsin, Madison, 1984.

Collins, Adela Yarbro :

The Combat Myth in the Book of Revelation.

Diss., Religion 9, Missoula, Montana, 1976.

Dettmann, Walter :

Die Vorlage Albrecht Dürers für einen Holzschnitt über das 12. Kapitel der Apokalypse.

Memmingen, 1968.

Dieterich, Albrecht:

Abraxas: Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums.

Leipzig, 1891.

Doering, Thomas :

Duerers Apokalypse und ihre Wirkung : 22.9. - 20.11.1994.

Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, Braunschweig, 1994.

Dodgson, Campbell :

„Eine Holzschnittfolge Martin Gerungs.“

Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen 29, Berlin, 1908, S.195-216.

Doll, Peter, Hrsg. :

Apokalypse. Zeichnungen von Peggy Doll. Texte von Martin Luther.

Stuttgart, 2000.

Dornik-Eger, Hanna :

Albrecht Dürer und die Graphik der Reformationszeit. Schriften der Bibliothek des österreichischen Museums für angewandte Kunst.

Wien, 1969.

Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die deutsche Bibel.

Bd. 2, Weimar, 1909.

Düfel, Hans :

Luthers Stellung zur Marienverehrung.

Kirche und Konfession 13, 1968.

Dvorak, Max :

„Dürers Apokalypse.“

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1924.

Eich, P. :

„Unbefleckte Empfängnis Mariä.“

Reallexikon der deutschen Kunst, Bd.5, Stuttgart, 1967, Sp. 242-259.

Eichenberger, Walter :

Deutsche Bibeln vor Luther.

Hamburg, 1977.

Eisler, Colin :

The Master of the Unicorn. The Life and Work of Jean Duvet.

New York, 1979.

Falk, Tilmann :

Hans Burgkmair.

München, 1968.

Falk, Tilmann :

Hans Burgkmair. 1473-1973. Das graphische Werk.

Augsburg, 1968.

Fauser, Alois, Hrsg. :

Bamberger Apokalypse.

München, Frankfurt, 1962.

Fischer, Ludger :

„Nichts ausgeworfen in ein Nichts – Ein Gespräch mit dem Maler Hermann Gottfried.“

Das Münster 47, 1994, S. 168-169.

Fonck, Leopold :

„Das sonnenumglänzte und sternenkranzte Weib in der Apokalypse.“

Zeitschrift für katholische Theologie 28, 1904, 672-681.

Fonrobert, J. :

„Apokalyptisches Weib.“

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Sp. 145-150.

Fournee, J. :

„Immaculata Conceptio.“

Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 2, 1970, Sp. 337-344.

Freyhan, Robert :

„Joachism and the English Apocalypse.“

Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Bd. 18, 1955, S. 211-244.

Frimmel, Theodor :

Die Apokalypse in den Handschriften des Mittelalters.

Wien, 1885.

Frodl, Gerbert :

Herbert Boeckl. Werksverzeichnis der Gemälde.

Salzburg, 1976.

Gärtner, Ulrike :

Apokalypse. Katalog der Darstellungen zur Offenbarung des Johannes im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Apokalypsefolgen.

Diss., Erlangen, 1984.

Gassen, Richard, Hrsg. :

Apokalypse, ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag.

Heidelberg, 1985.

Geldner, Ferdinand :

Die deutschen Inkunabeldrucker.

Bd. 1&2, Stuttgart, 1968/70.

Gollinger, Hildegard :

Das „große Zeichen“ von Apokalypse 12.

Diss., Stuttgart, 1971.

Grimme, Ernst-Günther :

„Die Apokalypse des Herbert Falken.“

Aachener Kunstblätter 30, 1965, S. 191-245.

Grisar, Hartmann und Franz Heege :

Luthers Kampfbilder, II. Der Bilderkampf der deutschen Bibeln (1522ff).

Luther Studien Bd. 3, Freiburg, 1922.

Guillet, Arnold, Hrsg. :

Apokalypse. Geheime Offenbarung, mit Bildern von Häne.

Stein am Rhein, Aschaffenburg, 1976.

Guldan, Ernst :

Eva und Maria.

Graz, Köln, 1966.

Gunkel, Hermann :

Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit.

Göttingen, 1895.

Harnischfeger, Ernst :

Die Bamberger Apokalypse.

Stuttgart, 1981.

Hefels, Monika :

Meister um Dürer: Nürnberger Holzschnitte aus der Zeit um 1500-1540.
Ramerding, 1981.

Held, Jutta :

„Marienbild und Volksfrömmigkeit.“
Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Barta, I. u.a., Hrsg., Berlin, 1987, S. 35-68.

Henderson, George :

„The Manuscript Model of the Angers Apocalypse Tapestries.“
Burlington Magazine 127, 1985, S. 209-18.

Henderson, George :

„Studies in English Manuscript Illumination II.“
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S. 71-137.

Henderson, George :

„Studies in English Manuscript Illumination III.“
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 31, 1968, S. 103-147.

Heydenreich, Ludwig :

„Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibel-Illustration der Reformation.“
Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 8, 1939, S. 1-40.

Hoegger, P. :

„Ottonische Apokalypsen.“
Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Oberrheins: Albert Knöpfli zugeeignet.
Bern, 1969.

Hofmaier, James :

„Max Beckmann als Graphiker.“
Ausst. Kat. Max Beckmann. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 19.4-24.6.1984.
Köln, 1984, S.139-160.

Hofmaier, James :

Max Beckmann. Catalogue raissonne of his prints.
Bd. 2, Bern, 1990.

Hofmann, Friedhelm :

Zeitgenössische Darstellungen der Apokalypse-Motive im Kirchenbau seit 1945.
München, 1982.

Hofmann, Friedhelm :

„Zur Situation des zeitgenössischen christlichen Künstlers am Beispiel von Hermann Gottfried.“
Das Münster 43, 1990, S. 1-9.

Hofmann, Friedhelm :

„Kunst im Kirchenraum – Hermann Gottfried und sein Werk.“
Das Münster 35, 1982, S. 1-18.

Hofmann, Hans-Ulrich :

Luther und die Johannes-Apokalypse: dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformators.
Beiträge zur Geschichte der neutestamentlichen Exegese 24, Tübingen, 1982.

Hofmann, Werner, Hrsg. :

Luther und die Folgen für die Kunst.
München, 1983.

Huber, Paul :

Apokalypse: Bilderzyklen zur Johannes-Offenbarung in Trier, auf dem Athos und von Caillaud d'Angers. Düsseldorf, 1989.

James, Montague Rhodes :

The Apocalypse in art.
London, 1931.

Juraschek, Franz von :

Die Apokalypse von Valenciennes.
Veröffentlichung d Gesellschaft für österr. frühmittelalterliche Forschung, Linz, 1954.

Kamlah, Wilhelm :

Apokalypse und Geschichtstheologie.
Berlin, 1935, Nachdruck, 1965.

Karłowska-Kamzowa, Alicja :

„Die Rezeption von Dürers Apokalypse in der französischen Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts.“
Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46-47, 1993-94, S. 267-73, ill. S. 437-440.

Kastner, Angelika :

„Neue Forschungen: Apokalypse-Motive im Werk Emil Wachers im Kirchenbau nach 1945.“
Das Münster 43, 1990, S. 170-172.

Kinnley, Dale :

„The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration.“
The Apocalypse in the Middle Ages. Richard K. Emmerson, Hrsg., Ithaca, New York, 1992.

Klein, Peter :

„Die Apokalypse Ottos III. und das Perikopenbuch Heinrich II: Bildtradition und imperiale Ideologie um das Jahr 1000.“
Aachener Kunstblätter 56-57, 1988-89, S.5-52.

Klein, Peter :

Endzeiterwartung und Ritterideologie: die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180.
Graz, 1983.

Klein, Peter :

„Der Apokalypse-Zyklus der Roda-Bibel und seine Stellung in der ikonographischen Tradition.“
Archivo Espanol de Arqueologia 45-47, 1972-74, S. 267-311.

Kloos, Sybille und Johannes Pommeranz :

„Vom Kriegsskizzenbuch zu Kastilias Quelle. Eine Studioausstellung mit Werken von Joseph Weisz (1894-1969).“
monats anzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Juni 2003, S. 2-3.

Koeplin, D. und T. Falk :

Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik.
Bd.1., Basel, 1974.

Konopacki, Adam :

William Blake.
Berlin, 1986.

Körte, Werner :

Die Apokalypse von Albrecht Dürer.
Berlin, 1948.

Kretschmar, Georg :

Die Offenbarung des Johannes. Die Geschichte ihrer Auslegung im 1. Jahrtausend.
Calwer Theologische Monographien 9, Stuttgart, 1985.

Kristeller, Paul :

Die Apokalypse, älteste Blockbuchausgabe.
Berlin, 1916.

Krüger, Peter :

Dürers Apokalypse: zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance.
Wiesbaden, 1999.

Künzi, Katrin :

„Apocalypsis cum figuris“
Reformatio 37, 1988, S. 133-140.

Lenz, Christian :

„Apokalypse 1941/42.“
Ausst. Kat. Max Beckmann Retrospektive. München, 1984, S. 424-37.

LeviD'Ancona, Mirella :

Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance.
Monographs on Archaeology and Fine Arts, New York, 1957.

Lewis, Suzanne :

„The Enigma of Fr. 403 and the Compilation of a 13th Century English Illustrated
Apocalypse.“
GESTA – International Center of Medieval Art 29, Heft 1, 1990, S. 31-43.

Lewis, Suzanne :

Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated
Apocalypse.
New York, 1995.

Lewis, Suzanne :

„The English Gothic Illuminated Apocalypse, lectio Divina, and the art of Memory.“
Word & Image 7, Heft 1, 1991, S. 1-32.

Maaß, Max P. :

Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit und Neuzeit: Versuch einer Deutung.
München, 1965.

Martin, G. Marcel :

„Wie die Offenbarung in apokalyptischen Zeiten zu lesen ist.“
Una Sancta 43, 1988, S. 139-145,155.

Martin, Kurt :

Die ottonischen Wandbilder der Georgskirche Reichenau-Oberzell.
Sigmaringen, 1975.

Martin, Peter :

Martin Luther und die Bilder der Apokalypse: Die Ikonographie der Illustrationen zur
Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522-1546.
Hamburg, 1983.

Marx, Eberhard :

„Die Herkunft von einigen Bildmotiven in Dürers Apokalypse.“
Festschrift für Edwin Redslob. Berlin, 1955, S. 301-310.

Mayberry, Nancy :

„The Controversy Over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance art, Literature and Society.“
Journal of Medieval and Renaissance Studies 21, Herbst 1991, S. 207-24.

Mayr-Harting, Henry :

Ottonische Buchmalerei.
Stuttgart, 1991.

Meer, Frederick van der :

Majestas Domini. Theophanie de l'Apocalypse dans l'art chretien.
Rom, 1938.

Meiss, Millard :

Painting in Florence and Siena After the Black Death.
Princeton, 1978.

Meyer, Jerry :

„The Woman Clothed With the sun: Two Illustrations to St. John's Revelation by William Blake.“
Studies in Iconography 12, 1988, S. 148-160.

Meyvaert, Paul :

„Bede and the Church Paintings at Wearmouth-Jarrow.“
Anglo-Saxon England 8, 1979, S.63-77.

Morgan, Nigel :

Gothic Manuscripts, 1190-1285. Survey of Illuminated Manuscripts in the British Isles.
4. Bd., 2. Teil, London, 1986.

Müller, Willi :

„Emil Wackers monumentaler Glasfensterzyklus in der katholischen Pfarrkirche in Neuss.“
Das Münster 44, 1991, S. 270-74.

Naredi-Rainer, Paul :

Vision und Schicksal: Herbert Boeckls Seckauer Fresken.
Graz, 1990.

Nesselstrauß, Cäcilia :

„Holzschnitte von Lucas Cranach zur ersten Ausgabe des Neuen Testaments von Luther und die Tradition der deutschen Wiegendrucke.“
Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Feist, P., Hrsg., Wittenberg, 1972, S. 98-101.

Neuerburg, Waltraut :

Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905- 25.
Diss., Bonn, 1976.

Neuss, Wilhelm :

„Ikonographische Wurzeln von Dürers Apokalypse.“
Volkstum und Kulturpolitik, Köln, 1932, S. 185-197.

Neuss, Wilhelm :

Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration.
Rested. d. Bildbandes von 1931.
Muenster, Westfalen, Aschendorff, 1988.

Neuss, Wilhelm :

„Apokalypse“
Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte 1937, Bd. 1, Sp. 751-781.

Nolan, Barbara :

The Gothic Visionary Perspective.
Princeton, 1977.

Nordenfalk, C. :

„Die Buchmalerei.“
Die romanische Malerei vom 11. –13. Jahrhundert.
Genf, 1958.

Pack, Klaus :

„Herbert Boeckls Fresken in der Engelskapelle von Stift Seckau.“
Christliche Kunstblätter 101, 1963. S. 18-20.

Pächt, Otto :

Bookillumination in the Middle Ages: An Introduction.
New York, 1986.

Peusquens, Karl-Günther :

Die Gemälde in der Dreikonchenanlage von Hermann Gottfried 1988-1993. Basilika,
St.Aposteln, Köln.
Köln, 1994.

Poesch, Jessie :

Antichrist Imagery in Anglo-French Apocalypse Manuscripts.
Diss., Philadelphia, 1966.

Polaczek, Barbara :

Apokalypseillustration des 12 Jahrhunderts und weibliche Frömmigkeit.
Weimar, 1998.

Pope, Myrna B.:

Woodcuts by Lucas Cranach the Elder and his Workshop.
Diss., Philadelphia 1976, Ann Arbor, 1978.

Preuß, Horst D.:

„Maria bei Luther.“
Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 61, Heft 1, Gütersloh, 1954.

Prigent, Pierre :

Apocalypse 12. Histoire de l'exegese.
Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese, Tübingen, 1959.

Raizman, David :

The Later Morgan Beatus (M.429) and Late Romanesque Illumination in Spain.
Ann Arbor, Michigan, 1981.

Reinitzer, Heimo :

Biblia Deutsch. Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition.
Ausst. Kat. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1983.

Reitz, Hildegard :

Die Illustrationen der Kölner Bibel.
Diss., Düsseldorf, 1959.

Renna, Thomas :

„The Triers Apocalypse and its Patristic Origins.“
Patristic and Byzantine Review 9, Heft 1, 1990, S. 49-57.

Riese, Brigitte :

Der Einfluß der Reformation auf Malerei und Grafik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel der Wittenberger Reformation.

Diss., Leipzig, 1983.

Roettig, Petra :

Reformation als Apokalypse: die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

Bern, u.a., 1991.

Rolli, Hans :

Die Stephanskirche in Karlsruhe.

München, Zürich, 1974.

Romdahl, Axel :

„Dürer und die Apokalypse.“

Albrecht-Dürer-Festschrift, G.Biermann, Hrsg., Leipzig, Berlin, 1928, S.15-28.

Rotermund, Hans-Martin :

Graphik zur Bibel: zeitgenössische Darstellungen zu biblischen Themen.

Lahr/Schwarzwald, 1966.

Roth, Benno :

Die Seckauer Apokalypse und ihre Deutung.

Wien, 1961.

Ruenauer, Josef :

„Zum Werk Hermann Gottfrieds in der Kirche St. Aposteln in Köln.“

Das Münster 43, 1990, S. 10.

Sauser, Ekkart, Hrsg. :

Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10.

Freiburg, 1965.

Schaefer, Johanna :

„Motive aus der Apokalypse in der frühchristlichen Kunst.“

Referat, Philipps Universität Marburg, 12.1.1999.

Schellenberg, Carl :

Dürers Apokalypse.

München, 1923.

Schiller, Gertrud :

Die Offenbarung des Johannes. Farbige Bilder aus der Bamberger Apokalypse um 1020.

Hamburg, 1955.

Schiller, Gertrud :

Ikonographie der christlichen Kunst.

Gütersloh, 4 Bde., 1987-92.

Schmid, F. Carlo :

„Holz am Strom des Lebens. Der Graphiker Josef Weisz.“

Das Münster 51, 1998, S. 58-62.

Schmidt, Hans Friedrich :

„Dürers Apokalypse und die Straßburger Bibel von 1485.“

Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6, 1939, S 261-266.

Schmidt, Philipp :

Die Illustration der Lutherbibel 1522-1700.

Basel, 1962.

Schmidt, Philipp :

„Die Bibelillustration als Laienexegese.“
Festschrift für Gustav Binz. Basel, 1935, S. 228-39.

Schmidt, Philipp :

„Fußstapfen der Geschichte in der Illustration von Luthers deutscher Bibel.“
Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft 36, 1965, S. 31-40.

Schmitt, Stephan :

„Die Rückkehr der Bilder: Zur Problematik kirchlicher Neuausstattung.“
Das Münster 50, 1997, S. 304-309

Schneider, Reinhold :

Die Bamberger Apokalypse.
Frankfurt, 1962.

Schnell, Hugo :

„Herbert Boeckl - Wien.“
Das Münster 10, 1957, S. 114-117.

Schnell, Hugo :

„Wandteppiche aus der Münchner Goebelinmanufaktur. Zur Ausstellung 50 Jahre Münchner Manufaktur.“
Das Münster 17, 1964, S. 113-18.

Schöller, Ludwig :

„Zur Vollendung der Ausmalung der Dreikonchenanlage in der Kölner Innenstadtkirche St. Aposteln durch Hermann Gottfried am 26. Feb. 1994.“
Colonia Romanica 9, 1994, S. 167-170.

Schwebel, Horst und Andreas Mertin, Hrsg. :

Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion.
Stuttgart, 1989.

Scribner, Robert :

For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation.
Cambridge, 1981.

Sickenberger, Josef W.:

„Die Messiasmutter im 12. Kapitel der Apokalypse.“
Theologische Quartalsschrift 126, 1946, S. 357-427.

Siefried, Erdmute :

Maria auf der Mondsichel. Ein Beitrag zur Ikonographie der apokalyptischen Muttergottes.
Diss., Göttingen, 1955.

Smitans, Adolf :

„Max Beckmanns Bilder zur Apokalypse.“
Ausst. Kat. Max Beckmann: Apokalypse, Albstadt, 1988, S. 11-75.

Snyder, James :

„The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation – The Trier Apocalypse.“
Vigiliae Christianae 18, 1964, S. 146-162.

Stary, Othmar :

Die Seckauer Apokalypse von Herbert Boeckl.
Graz, Wien, Köln, 1989.

Stierlein, Henry :

Die Visionen der Apokalypse. Mozarabische Kunst in Spanien.
Zürich, 1978.

Stratton, Suzanne :

The Immaculate Conception in Spanish Art.
Cambridge, 1994.

Suckale-Redlefsen, Gude, Hrsg. :

Das Buch mit 7 Siegeln – die Bamberger Apokalypse.
Eine Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg.
Wiesbaden, 2000.

Talbot, Charles :

„Prints and Illustrated Books.“

From a mighty Fortress: Prints, Drawings, and Books of the age of Luther, 1483-1546.
Ausst. Kat. Detroit Institute of Art, C. Andersson, Hrsg., Detroit, Michigan, 1983. S. 169-175.

Thulin, Oskar :

„Die Gestalt der Lutherbibel in Druck und Bild. Jubiläumsausstellung der Lutherhalle 1534-1934. Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft 16, 1934, S. 58-70.

Ubisch, Eduard E. von:

Virgil Solis und seine biblischen Illustrationen für den Holzschnitt.
Diss., Leipzig, 1889.

Vetter, Ewald :

„Mulier amicta sole.“

Münchener Jahrbuch der bildenden Künste 9/10, 1958/59.

Vetter, Ewald :

“Virgo in sole”

Festschrift für Johannes Vincke zum 11. Mai 1962, Bd. 1, Madrid, 1962/63, S. 367-418.

Visser, Derk :

Apocalypse as Utopian Expectation.
Leiden, New York, 1996.

Vloberg, Maurice :

„The Iconography of the Immaculate Conception.“

The Dogma of the Immaculate Conception: History and Significance.
O'Connor, E.D., Hrsg., Notre Dame, 1958, S. 343-515.

Voegelin, Salomon :

„Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren.“
Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 2, 1877.

Waetzoldt, Wilhelm :

Dürer und seine Zeit.
Wien, 1935.

Wagner, Ernst :

Max Beckmann: Apokalypse, Theorie und Praxis im Spätwerk.
Berlin, 1999.

Weimer, Christoph :

Luther, Cranach und die Bilder.
Stuttgart, 1999.

Weimer, Christoph :

„Reformatorsche Bildgedanken – die Zusammenarbeit von Theologie und Künstler:
Martin Luther und Lucas Cranach.“
Aller Knecht und Christi Untertan. Wartburg-Stiftung, Eisenach, 1996, S. 73-82.

Weisz, Josef :

Die Apokalypse des Johannes. Verkleinerungen der Holzschnitte auf 180 x 155 mm.
Geleitwort Dr. Hugo Kehrer. München, 1920.

Wiederanders, Gerlinde :

Albrecht Dürers theologische Anschauungen.
Berlin, 1976.

Williams, John :

The Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary of the Apocalypse.
London, 1994.

Windisch-Graetz, Franz :

„Die Seckauer Apokalypse.“
Das Münster 8, 1955, S. 100-109.

Winter, Patrick de :

„Visions of the Apocalypse in Medieval England and France Illuminated Manuscripts.“
Bulletin of the Cleveland Museum of Art 70, Heft 10, 1983.

Wölfflin, Heinrich :

Die Bamberger Apokalypse.
München, 1921.

Wölfflin, Heinrich :

Die Kunst Albrecht Dürers.
München, 1984.

Zimmermann, Hildegard :

„Kunstgeschichte und Ikonographisches zur Bilderfolge in Luthers Septembertestament.“
Luthers Werke – Deutsche Bibel. Bd. 7, 1931, S. 525-528.

Zimmermann, Hildegard :

Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Illustration und Illustratoren des ersten Luthertestaments und der Oktavausgaben des Neuen Testaments.
Straßburg, 1924.

9 Abbildungen



Abb. 1
Trierer Apokalypse
 Um 800, Trier, Stadtbibl., Cod. 31, fol. 37 v.

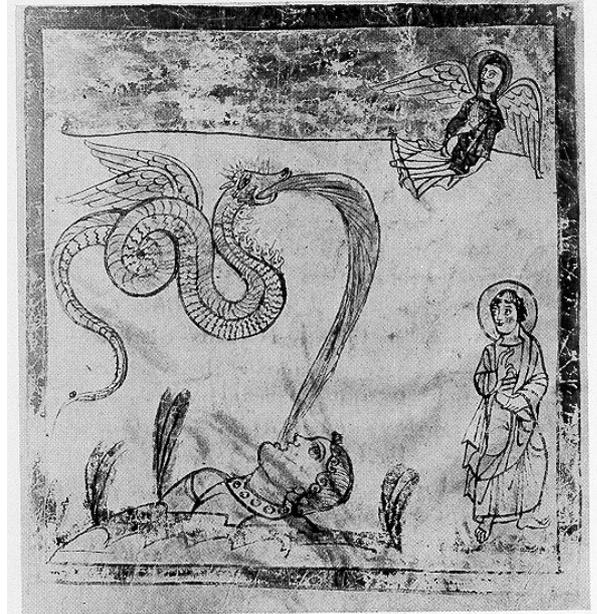


Abb. 2
Trierer Apokalypse
 Um 800, Trier, Stadtbibl., Cod. 31, fol. 39 v.

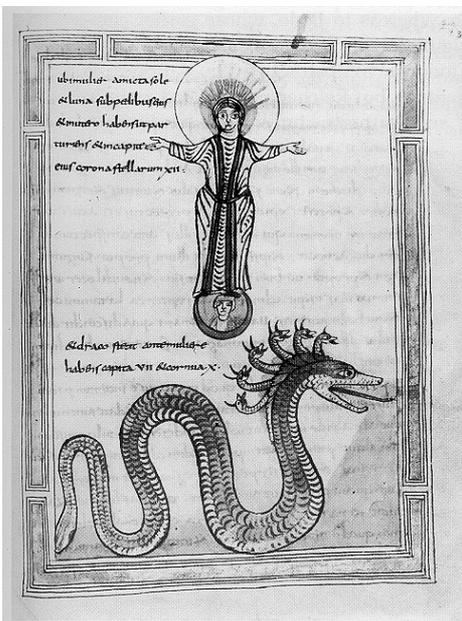


Abb. 3
Apokalypse von Valenciennes
 1. V. 9 Jhd., Bibl. Munic., Ms. 99, fol. 23 r.

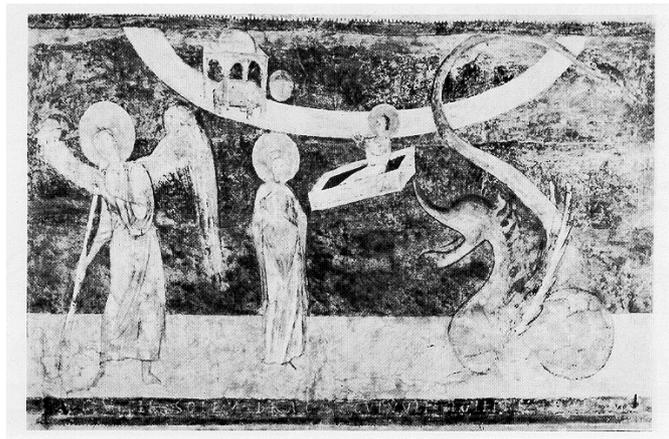


Abb. 4
Apokalypsefresken im Baptisterium der Kathedrale von Novara, um 1000, 8. Bild, „Apokalyptische Frau“



Abb. 6
Bamberger Apokalypse
 Um 1000, Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140, fol. 29 v.



Abb. 7
Beatus Escorial
 E. 10.Jhd., Bibl. del Monasterio, Cod. 2 & II.5

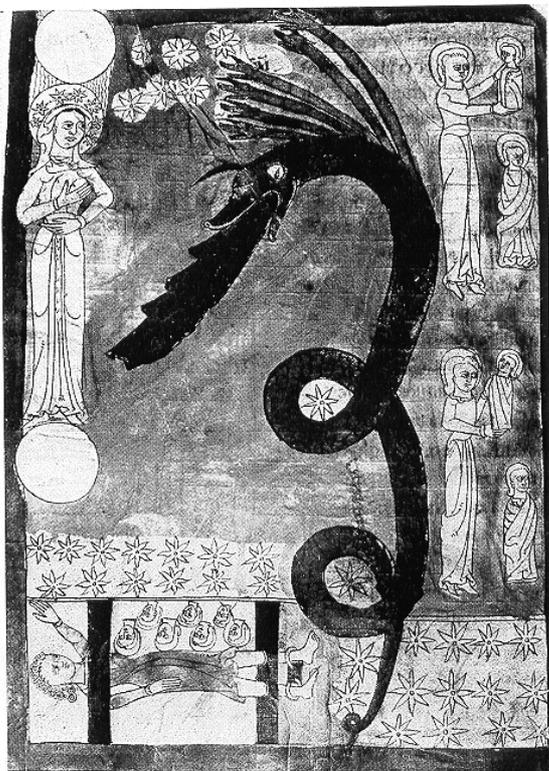


Abb. 7
Beatus Lissabon
 1189, Arquivo Nacional da Torre do Tombo,
 Cod. 160, fol. 152 v.



Abb. 8
Beatus, New York
 1220, Pierpont Morgan Libr., Ms. 429, fol. 101 v.



Abb. 9

S. Pietro al Monte bei Civate

Wandmalerei an der Stirnlinette des Westwerks, mailändisch, gegen 1100.



Abb. 10

Neues Testament aus Verona

1. H. 13. Jhd., Rom, Vatikan,
Bibl. Lat. 39, fol. 163 r.



Abb. 11

E-Initiale des Kommentars des Rupert von Deutz

3. V. 12. Jhd., Heiligenkreuz,
Stiftsbibliothek Ms. 83, fol. 100 r.

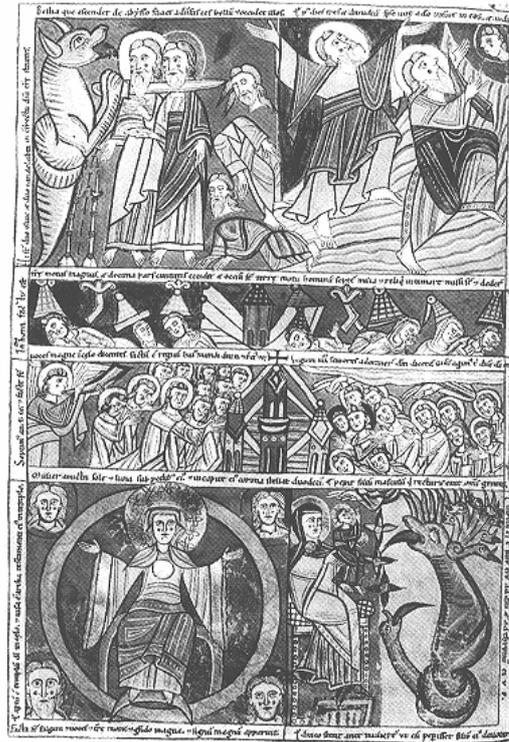


Abb. 12
Oxford Haimo Codex
 1.H. 12. Jhd., Oxford, Bodleian Libr.,
 Ms. Bodl. 352, fol. 8 v.



Abb. 13
Morgan-Apokalyse
 New York, Pierpont Morgan Libr., Ms 524, fol. 8 v.



Abb. 14
Paris-Apokalypse
 13. Jhd., Paris, Bibbl. Nat., Lat. 10474, fol. 21r



Abb. 15
Douce
 Um 1270, Oxford, Bodleian Libr., Ms. Douce 180, fol. 33 v.



Abb. 16

Douce

Um 1270, Oxford, Bodleian Libr., Ms. Douce 180, fol. 43.



Abb. 17

Scheyrer Matutinalbuch1206-1225, München, Bayr. Staatsbibl.,
Cod. Lat. 17401, fol. 14 r.

Abb. 18

Scheyrer Matutinalbuch1206-1225, München, Bayr. Staatsbibl.,
Cod. Lat. 17401, fol. 15 r.



Abb. 19
Marienkronung
 Südliches Querschiff des Doms St. Blasius in Braunschweig, um 1225.



Abb. 20
Apokalypsefresken
 Burg Karlstein bei Prag, Marienkapelle, Fresken der Westwand, um 1360.



Abb. 21
Apokalypseblockbuch
 1440-50, München,
 Bayerische Staatsbibl., Xyl.2.



Abb. 22
Niederländische Apokalypse
 um 1400, Paris,
 Nat. bibl. neerlandais 3, Blatt 14.



Abb. 23 **Kölner Bibel**, um 1478, Holzschnitt.



Abb. 24
Französische Apokalypse, E. 13. Jhd., London, Lambeth Palace Libr., Ms.75.

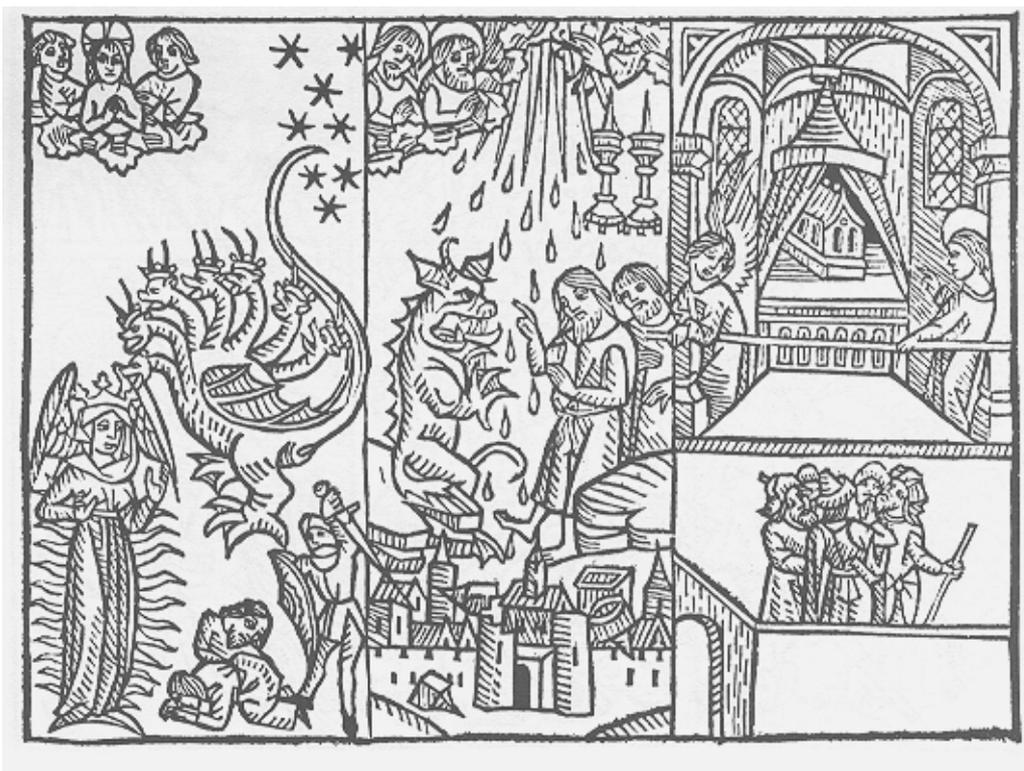


Abb. 25
Straßburger Bibel, 1485, gedruckt von Johann Grüniger, Holzschnitt.



Abb. 26
Titelblatt zur Apokalypse,
 1511, Albrecht Dürer, Holzschnitt.



Abb. 27
Hure Babylon,
 1498, Albrecht Dürer, Holzschnitt.



Abb. 28
Die apokalyptische Frau,
 1511, Albrecht Dürer, Holzschnitt.



Abb. 29
Der Kampf des Michael,
 1498, Albrecht Dürer, Holzschnitt.



Abb. 30
Septembertestament,
 1522 , Lukas Cranach, Holzschnitt.



Abb. 31
Bibelillustration zu Kapitel 12,
 1523, Hans Holbein der Jüngere, Holzschnitt.

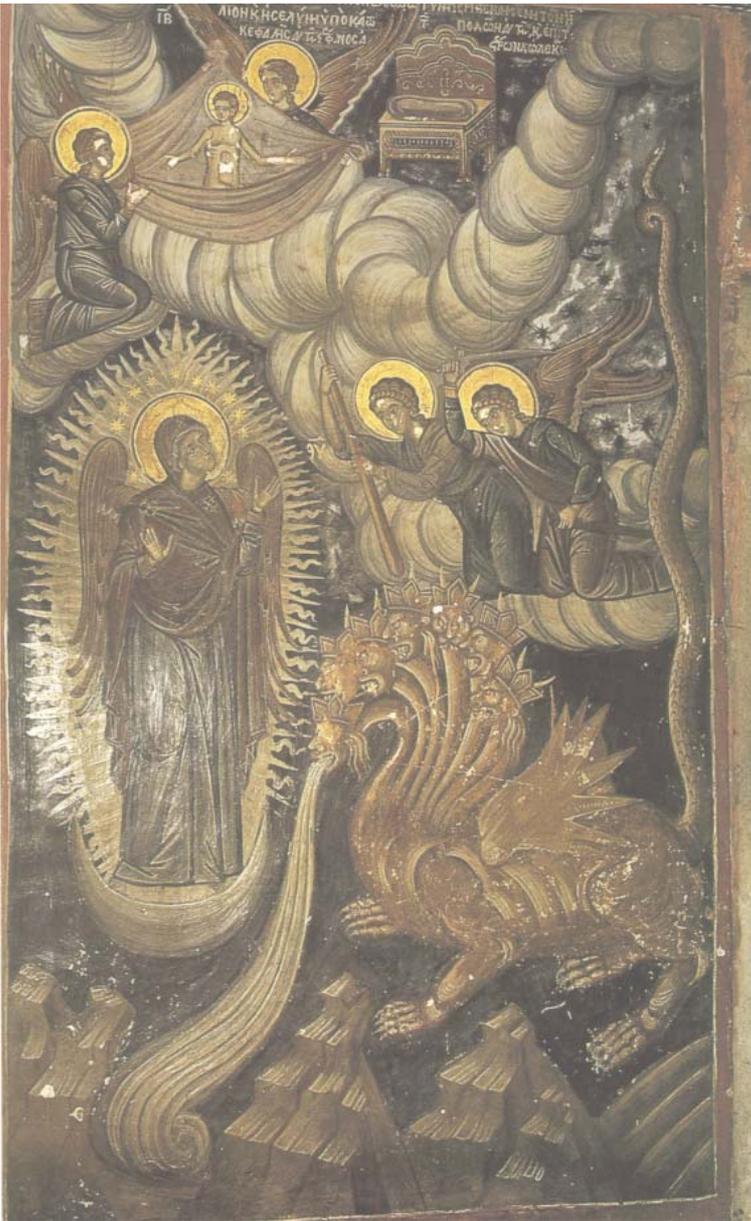


Abb. 32

Apokalypsefresken

1563-1568, Portikus des Dionysiou Kloster, Athos.



Abb. 33
Bibelillustration zu Kapitel 12,
 1523 Hans Burgkmair;
 Wien, Graphische Sammlungen, Holzschnitt.



Abb. 34
Bibelillustration zu Kapitel 12,
 1530, Luthers Neues Testament, Monogrammist AW, Holzschnitt.



Abb. 35
Bibelillustration zu Kapitel 12,
 1524, Georg Lemberger, Holzschnitt.



Abb. 36
Luthers Vollbibel,
 1534, Monogrammist MS, Holzschnitt.



Abb. 37
Illustration zu Kapitel 12,
 1547, Matthias Gerung, Holzschnitt,
 Bayrische Staatsbibliothek, München.



Abb. 38
Gegenstück zu Kapitel 12,
 Um 1555-58, Matthias Gerung, Holzschnitt,
 Bayrische Staatsbibliothek, München.



Abb. 39
Bibelillustration zu Kapitel 12,
1560, Virgil Solis, Holzschnitt.



Abb. 40
Die apokalyptische Frau,
1561, Jean Duvet, Radierung,
Museum of Art, Cleveland.



Abb. 41
Der Kampf des Michael,
 1561, Jean Duvet, Radierung,
 Museum of Art, Cleveland.



Abb. 42
Johannes auf Patmos,
 1561, Jean Duvet, Radierung,
 Museum of Art, Cleveland.



Abb. 43 **Die Unbefleckte Empfängnis von San Pascual D'Arajuez**,
3. V. 18. Jhd., Giovanni Battista Tiepolo, Madrid, Prado.



Abb. 44
Madonna del Serpe,
 Michelangelo de Caravaggio,
 1605-1606, Rom.



Abb. 45
Die Jungfrau Tota Pulchra
 1576-1577, Joan de Joanes,
 Sot de Ferrer, Castellon, Pfarrkirche.



Abb. 46
The great red dragon and the woman clothed with the sun. William Blake
 Um 1805, Aquarell mit Tuschezeichnung,
 Brooklyn Museum, New York.



Abb.47
Satan triumphiert über Eva.
 1795, William Blake, Aquarell mit Farbendruck
 Ben Lomond, Kalifornien. Sammlung Bateson.



Abb.48
The devil is come down.
 Um 1805, William Blake, Aquarell mit Tuschezeichnung,
 National Gallery, Washington D.C.



Abb. 49
Die Vision der Jungfrau im Himmel
 1865, Holzstich, In: Die Heilige Schrift
 mit Illustrationen von Gustave Doré.



Abb. 50
Die apokalyptische Frau,
 1899, Odilon Redon, Lithographie,
 Zyklus: Apocalypse de Saint-Jean.

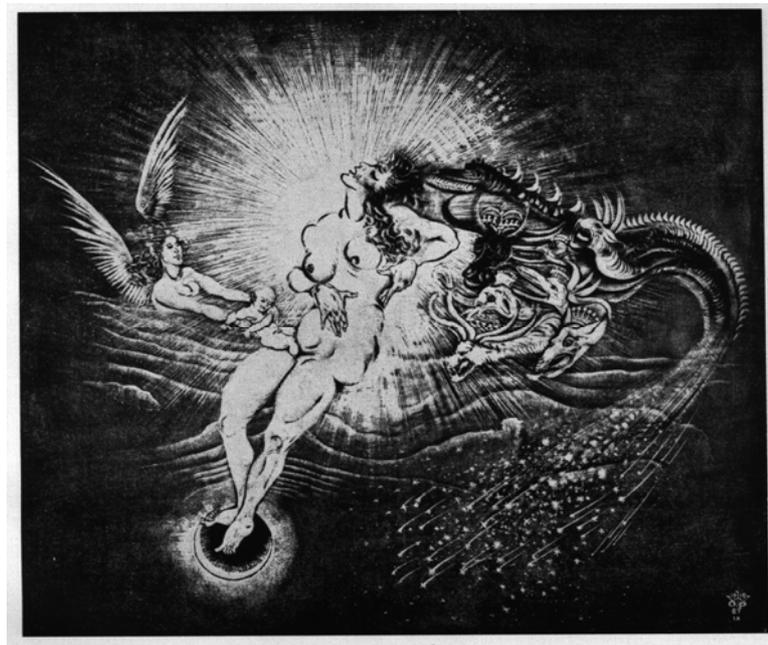


Abb. 51
Die apokalyptische Frau,
 1919, Joseph Weisz, Holzschnitt,
 Folge: Die Apokalypse des Johannes.



Abb. 52
Eros und Aphrodite,
 Ausschnitt, Apulianische Vase,
 ca. 380 v. Chr.



Abb. 53
Offenbarung 12
 1941/42, Max Beckmann,
 Lithographie mit Aquarell.

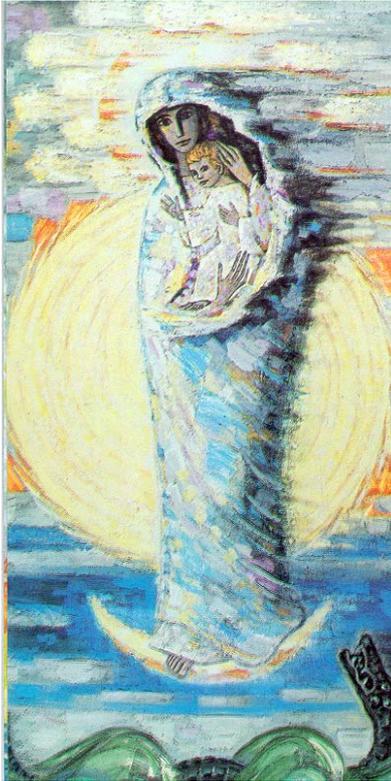


Abb. 54
Illustration zu Offenbarung 12
 1970-76, Jacob Haene.



Abb. 55
Ein Weib mit der Sonne bekleidet.
 2000, Peggy Doll, Wachskreide.



Abb. 56
Seckauer Fresken – Nordwand.
 1952-60, Herbert Boeckl.



Abb. 57
Seckauer Fresken – Nordwand, Ausschnitt.
 1952-60, Herbert Boeckl.



Abb. 58
Seckauer Fresken – Ostwand, Ausschnitt.
 1952-60, Herbert Boeckl.



Abb. 59
Wandteppiche St. Stephanus, Karlsruhe.
 1961-63, Emil Wachter, Chor der Kirche.

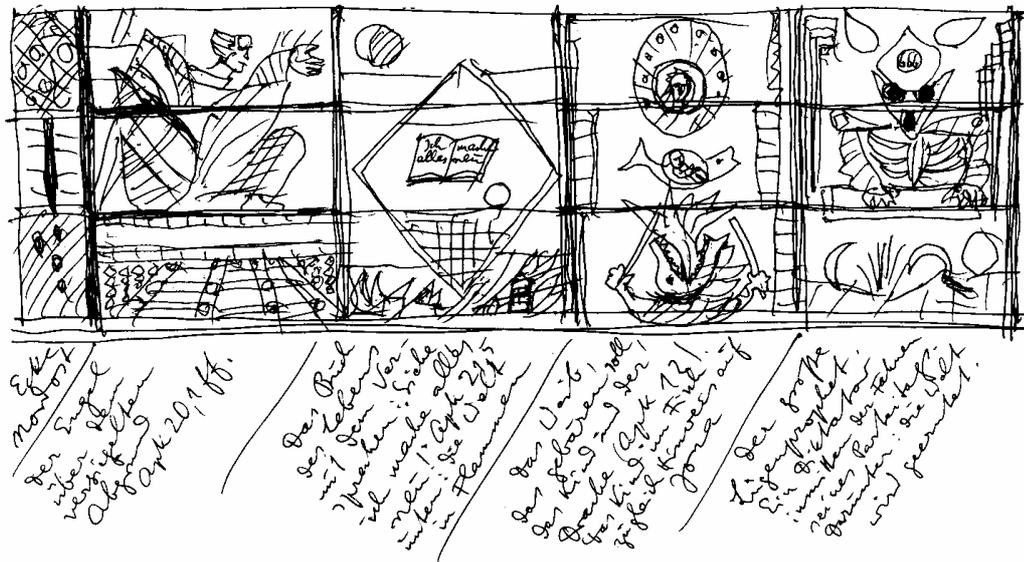


Abb. 60
Vorzeichnungen zu den Fenstern der Autobahnkirche Baden-Baden.
 1975-78, Emil Wachter, Betonglasfenster der Ostwand.

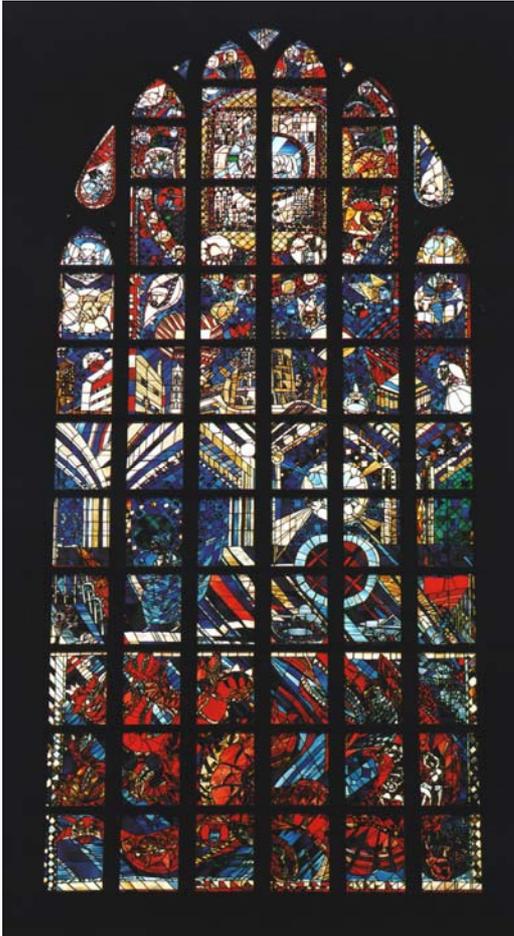


Abb. 61
Apokalypsefenster in St. Marien, Neuss.
 1985, Emil Wachter, südliches Querhaus.



Abb. 62
Offenbarung 12, 1-6.
 1991/92, Emil Wachter, Aquarell.



Abb. 63

Die apokalyptische Frau und das Kreuz.

1988-93, Hermann Gottfried, Nordkonche von St. Aposteln, Köln.