

# Ottonische Apokalypsen

Autor(en): **Haegger, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **20 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-392992>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

- <sup>18</sup> Vgl. Rahn, S. 29 und Tafel XII.  
<sup>19</sup> Vgl. Rahn, S. 29f. und Tafel XIIIa.  
<sup>20</sup> Vgl. Rahn, S. 30 und Tafel XIIIb.  
<sup>21</sup> Vgl. Rahn, S. 30 und Tafel XIV.  
<sup>22</sup> Vgl. Rahn, S. 31 (hier steht irrtümlich «XXXII. Psalm» anstatt «XXXIII. Psalm»!) und Tafel VIIIa.  
<sup>23</sup> Zentralbibliothek Zürich, Cod. C 12; dazu G. Kauffmann, a. a. O. (siehe hier Anm. 8), S. 71.  
<sup>24</sup> Vgl. Rahn, S. 31 und Tafel XVIIa.  
<sup>25</sup> Vgl. Rahn, S. 31f. und Tafel IX.  
<sup>26</sup> Vgl. Rahn, S. 32 und Tafel VIIIb.  
<sup>27</sup> Vgl. Rahn, S. 32f. und Tafel XVIb.  
<sup>28</sup> Vgl. Rahn, S. 33 und Tafel X.  
<sup>29</sup> Vgl. Rahn, S. 33f. und Tafel XV.  
<sup>30</sup> Vgl. Rahn, S. 34 und Tafel XVIa.  
<sup>31</sup> Vgl. Rahn, S. 34 und Tafel XVIIb.  
<sup>32</sup> Welche Mühe man sich gab, mag Merton (siehe hier Anm. 4) S. 40 zeigen: «Rahn denkt an die Priester Ebiather und Zadok oder an die Propheten Gad, den Organisator der Tempelmusik, und Nathan, den Geschichtsschreiber Davids. Mir ist es wahrscheinlicher, daß die Psalmdichter Asaph und Korah dargestellt sind, deren Psalmen im zweiten Abschnitt der hebräischen Einteilung vorkommen.»

## OTTONISCHE APOKALYPSEN

Von Peter Hoegger

Hauptgegenstand unserer Untersuchung sind zwei Bildfolgen zur Offenbarung aus der Jahrtausendwende. Die erste ist der Öffentlichkeit seit langem bekannt; es handelt sich um die berühmte Miniaturenfolge im Kodex A. II. 42 der Bamberger Staatsbibliothek, die sogenannte *Bamberger Apokalypse*, der schon von Wölfflin eine feinführende Beschreibung gewidmet worden ist<sup>1</sup>. Die zweite wurde erst vor wenigen Jahren entdeckt. Sie kam, im Verlaufe umfangreicher Restaurierungsarbeiten, auf dem oktogonalen *Kuppeltambour des Baptisteriums von Novara* zum Vorschein und erfuhr 1966 durch Umberto Chierici eine erste kurze Würdigung<sup>2</sup>; derselbe Autor hat ein Jahr später in einer dem ganzen Baptisterium gewidmeten Publikation nochmals zu den Wandgemälden Stellung genommen<sup>3</sup>. Beide Zyklen zählen qualitativ zu den *großen Glanzleistungen der Malerei um 1000*. Die Miniaturen gehören in den Kreis der klassischen ottonischen Reichenauer Handschriften. Die Wandgemälde von Novara berühren sich stilistisch mit den Fresken von S. Vincenzo in Galliano; sie sind im weiteren Sinne als Zeugnis der norditalienischen Monumentalmalerei um die Jahrtausendwende zu betrachten. Die *auffallende direkte stilistische Verwandtschaft* zwischen den beiden Apokalypsezyklen muß wohl dem Umstand zugeschrieben werden, daß die Lombardei – in erster Linie Mailand als deren künstlerisches Zentrum – an der anfänglichen Entwicklung der ottonischen Malerei nördlich der Alpen maßgeblich beteiligt gewesen ist<sup>4</sup>. Keine der beiden Bildfolgen läßt sich exakt datieren. Für den Bamberger Zyklus kann aber geltend gemacht werden, daß er in der Zeitspanne zwischen 1002 und 1014 entstanden sein muß, und für die Bilder im Novareser Baptisterium ist zumindest die relative zeitliche Ansetzung unzweifelhaft: sie sind sicher

vor den Reichenauer Miniaturen geschaffen worden, da sie noch eine an der Wirklichkeit orientierte satte Figurenmodellierung zeigen, die in der Handschrift schon den körper- und gewichtslosen Gestalten der reifen ottonischen Malerei Platz gemacht hat. Die Wandbilder werden dem Ende des 10. Jhs. angehören.

Im folgenden sollen uns jedoch nicht Stilfragen, sondern die *Ikonographie* und die *Komposition* der zwei Zyklen beschäftigen. – Es ist gesagt worden, daß die ottonische Malerei den Nachdruck auf die Illustrationen der Vita Christi legt und andere Themenkreise demgegenüber seltener zur Darstellung bringt oder gar nicht berücksichtigt<sup>5</sup>. Der Bildkreis des Bamberger Kodex stand bisher in seiner Thematik unter den zeitgenössischen Bildzyklen zwar vereinzelt da, aber die Großartigkeit seiner Komposition sowie sein transzendenter, dem Empfinden der Zeit besonders entgegenkommender Inhalt mußten auf gleichartige Bilderfolgen der Jahrtausendwende schließen lassen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß im örtlichen und stilistischen Umkreis der Reichenauer Skriptorien ausgerechnet noch einmal ein Offenbarungszyklus von hoher Qualität aufgetaucht ist. *Die italienischen Wandbilder könnten kennzeichnend für ihren geographischen und kunsthistorischen Standort sein.* – Die Frage liegt selbstverständlich nahe, ob die ikonographischen Beziehungen zwischen den beiden Apokalypsen über die Identität der gemeinsamen Textgrundlage hinausgehen, das heißt, ob auch die Gestaltungen der einzelnen Szenen die Motivauswahl und die Komposition in den Zyklen übereinstimmen oder sich wenigstens annähern. Mit andern Worten: es muß uns interessieren, ob den zwei Offenbarungsbildern die gleichen (natürlich mehr oder minder verbindlichen) Bildvorstellungen zugrunde liegen, so daß wir von einem um die Jahrtausendwende geläufigen Apokalypsetypus reden könnten. Da im Baptisterium nur eine relativ kleine Anzahl an Episoden aus der Offenbarung verbildlicht wurde, die Möglichkeiten der Konfrontation sich also auf diese beschränken, ist unsere Vergleichsbasis klein. Die inhaltlich sich entsprechenden Bilder der beiden Zyklen zeigen zwar häufig auffällige Analogien, in manchen Punkten aber differieren sie erheblich<sup>6</sup>. Um eine allfällige Verwandtschaft möglichst klar erweisen zu können, müssen wir den Vergleich über einen Umweg vornehmen. Die Vergleichsbasis wird zwar nicht größer, aber sicherer, wenn wir für die Novareser Bilder nicht allein in der Bamberger Handschrift, sondern in den mittelalterlichen Apokalypsebildfolgen überhaupt nach ikonographischen und kompositionellen Analogien suchen. So könnte es sich erweisen, daß die Darstellungen in Novara in den Bildern eines Zyklus ihre Parallelen haben, der sich wiederum in anderen Bildern, die in Novara fehlen, mit der Bamberger Apokalypse verwandt zeigt. Umgekehrt werden wir auch von den Bamberger Miniaturen aus nach verwandten Zyklen dieser Bilderreihe fragen. Die Suche nach Beispielen aus den vor- und nachottonischen Epochen empfiehlt sich nicht nur deshalb, weil dadurch weitverzweigte Bezüge – eine ausgiebig belegbare Tradition der Apokalypseillustration – zu erkennen Aussicht besteht, sondern auch weil nur die Konfrontation mit mehreren Vergleichsbeispielen einen Maßstab für die Beurteilung abgeben kann, wie nah bzw. wie fern sich die zwei Zyklen in Bamberg und Novara sind. Wir beschränken uns auf ein paar signifikante Vergleichsbeispiele und heben bei diesen lediglich die bezeichnendsten Charakteristika hervor. Im übrigen sei der Leser auf die zitierten Abbildungen verwiesen, in denen er leicht selber Analogien und Unterschiede zu den Szenenbildern der beiden zur Diskussion stehenden Offenbarungszyklen feststellen kann.



Abb. 1. Apokalypse von Bamberg: Fünfter Tubaengel

Zuerst fragen wir für die *Bamberger Apokalypse* nach konformen Bilderzyklen. – Der Bamberger Kodex besteht aus zwei Teilen: den ersten bildet der Text zur Apokalypse, den zweiten ein Perikopenbuch. Die Handschrift zählt im ganzen 106 Blätter, wovon 58 auf die Apokalypse entfallen. Deren Text wird von 50 Miniaturen begleitet. Wölfflin konnte für die Ikonographie der Bilder noch keine Parallelen namhaft machen. Später jedoch hat Wilhelm Neuß zu zeigen vermocht, daß mindestens zwei illustrierte Offenbarungshandschriften des Mittelalters im Prinzip ihrer Szenenauswahl, in den Bildmotiven und in der Komposition der Bamberger Apokalypse äußerst ähnlich sehen: die Apokalypse von Valenciennes (Bibl. de la Ville 99), wahrscheinlich aus der Mitte des 9. Jhs.<sup>7</sup>, und eine etwas jüngere Schwesterhandschrift derselben auf der Pariser Bibliothèque Nationale (Nouv. acq. lat. 1132), entstanden wohl um 900<sup>8</sup>. Beide scheinen nord-



französischen Ursprungs zu sein. Die Affinität der drei Bildfolgen ist so augenfällig, daß es genügt, auf einige wenige Miniaturen hinzuweisen.

Die Vision Christi zwischen den sieben Leuchtern (Apk. I, 12–16) wird überall in einem zweizonigen Bild dargestellt<sup>9</sup>. Oben, inmitten der langbeinigen Leuchter steht Christus, unten rechts Johannes, der seinem Erstaunen über die Erscheinung des Herrn mit lebhafter Geste Ausdruck gibt. Die sieben Sterne schweben im Bamberger Bild um Christi rechte Hand, in den Miniaturen der beiden anderen Zyklen hält sie Christus mit der Rechten umschlossen. Das Bamberger Bild unterscheidet sich im wesentlichen nur dadurch, daß es zusätzlich das in Vers 16 genannte Schwert im Munde des Herrn darstellt. – Auch im Bilde zur Windengelszene (Apk. VII, 1) komponieren alle drei Zyklen mehrzonig<sup>10</sup>. Oben und unten erscheinen je zwei halbfigurige Engel, welche die Rechte beschwörend je einem gehörnten Windkopf in der zunächstliegenden Bildecke entgegenhalten. Im Gegensatz zur Reichenauer Handschrift erweitern die Kodizes von Valenciennes und Paris das Bild in einer mittleren Zone durch den Engel mit dem Siegel (Apk. VII, 2–3), ein Motiv, das vom Reichenauer Maler gar nicht berücksichtigt wurde. – Ausnahmslos dieselben Motive und annähernd dieselbe Komposition finden wir in den Bildern zu Apk. XVII, 1–4<sup>11</sup>: unten ein nach links gewandtes zweibeiniges Monstrum mit spiralförmig gewundenem Schwanz und sechs auf dem Halse und am Hinterkopf ansetzenden kleineren Köpfen; darauf sitzend, in frontaler Haltung, die Buhlerin mit ausgebreiteten Armen; oben die Figuren des Engels und des Apostels Johannes.

Im Hinblick auf die feststellbaren Übereinstimmungen – den angeführten Beispielen könnte man zahlreiche weitere hinzufügen (Abb. 1 und 2) – wird es für uns bedeutungslos, daß sich die beiden früheren Zyklen in einigen Belangen stark von der Bamberger Miniaturenfolge unterscheiden (sie zählen zum Beispiel insgesamt zwölf beziehungsweise zehn Bilder weniger als diese und nehmen an gewissen Stellen auch andere Szenen zum Bildvorwurf). Die Verwandtschaft der drei Zyklen verrät sich deutlich. *Wir haben demnach für die meisten Miniaturen der Bamberger Apokalypse mit einer Vorlage zu rechnen, die einer mindestens 150 Jahre älteren Fassung der Apokalypseillustration entspricht.* Neben den Kodizes in Valenciennes und Paris sind bis heute keine Offenbarungszyklen bekannt geworden, die in ebenso vielen Kompositionsschemata mit den Reichenauer Miniaturen übereinstimmen würden. Allerdings kommen andere Bildfolgen der Bamberger Apokalypse in *einzelnen* Figurationen auch sehr nahe. Auf sie werden wir weiter unten eintreten; vorerst wenden wir uns dem Novareser Bildprogramm zu.

Die Apokalypsedarstellungen im *Baptisterium von Novara* entfalten sich über der Fensterzone im oberen Register des Tambours. Die durch gemalte Säulen optisch voneinander getrennten acht Wandflächen des Oktogons geben den äußeren Rahmen für die Bilder ab (Abb. 3). Von den ursprünglich acht Bildern sind heute sieben in mehr oder weniger gutem Zustand sichtbar, eines wurde im 15. Jh. durch ein Fresko des Jüngsten Gerichts ersetzt oder übermalt. Einzelne Partien des ottonischen Bestandes sind vorzüglich erhalten. Die Szenen beschreiben die Johannesvisionen nicht in ausgeglichener Auswahl vom Anfang des Buches bis ans Ende wie jene in den Kodizes. Vielmehr sind die Darstellungen alle *einem* besonderen Geschehen vorbehalten, nämlich den durch die Öffnung des siebenten Siegels eingeleiteten Episoden mit den sieben Posaunenengeln (Apk. VIII–IX, XI–XII). Der Zyklus beginnt über der östlichen Apsis mit einer Darstellung des



Abb. 2. Apokalypse von Valenciennes: Fünfter Tubaengel

Engels, von dessen Hand der Rauch des Räucherwerks (Apk. VIII, 3–4) aufsteigt. Die folgenden Bilder zeigen je einen der sieben Tubaengel und die an seinen Posaunenstoß anschließende Szene der über die Menschheit hereinbrechenden Geißel. Das neuere Gerichtsbild nimmt den Platz zwischen den Szenen mit dem fünften und dem siebenten Tubaengel ein; an seiner Stelle wird demnach ursprünglich die sechste Tubaengelszene gestanden haben. – Chierici hat die Wandmalereien nur flüchtig auf ihre Ikonographie hin untersucht. Er stellte einige Vergleiche mit Miniatur- und Monumentalzyklen an, stieß aber auf keine greifbaren Zusammenhänge. Solche sind indessen durchaus festzustellen, wenn man die Menge der hoch- und spätmittelalterlichen Apokalypseillustrationen in Italien, Frankreich und England systematisch untersucht. Wir werden anschließend den Bilderkreis von Novara mit einer Anzahl von Offenbarungszyklen konfrontieren, wobei wir für die einzelnen Bilder bald diesen, bald jenen als besonders bezeichnendes Vergleichsbeispiel zitieren können. Wichtig ist auch hier, daß die meisten der angeführten Zyklen von der Forschung bereits als Vertreter eines einzigen Illustrationstypus erkannt worden sind<sup>12</sup>. – Dem Novareser Programm sollen folgende Zyklen gegenübergestellt werden:

- Die Apokalypsedarstellungen in der Vorhalle der Kirche von Saint-Savin-sur-Gartempe, entstanden wahrscheinlich am Ende des 11. Jhs.<sup>13</sup>.
- Die Apokalypse in der Beatus-Handschrift der Berliner Staatsbibliothek (Theol. lat. fol. 561), entstanden in der zweiten Hälfte des 12. Jhs., vermutlich in Italien<sup>14</sup>.

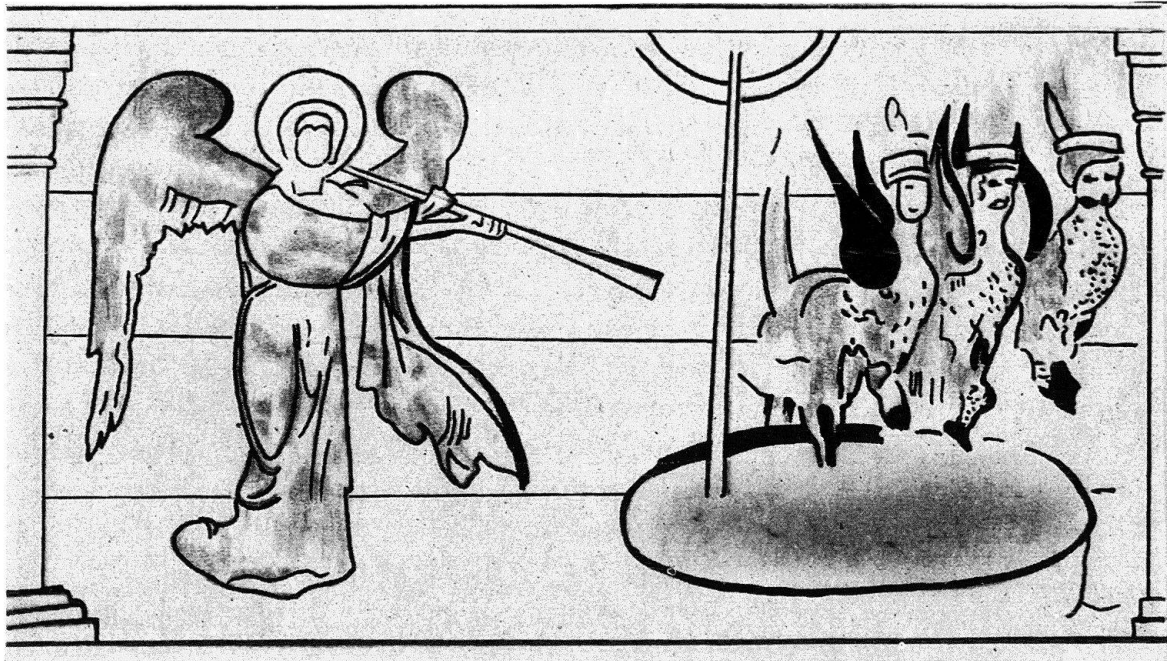


Abb. 3. Apokalypse von Novara: Fünfter Tubaengel

- Die Apokalypse im Trinity College in Cambridge R. 16. 2. (950), entstanden im 2. Viertel des 13. Jhs. in England<sup>15</sup>.
- Die Apokalypse der Pariser Bibliothèque Nationale fr. 403, entstanden im 13. Jh. in England<sup>16</sup>.
- Die Apokalypse der Sammlung C. W. Dyson Perrins in Malvern (Ms. 10), entstanden im 13. Jh. in England<sup>17</sup>.
- Der Apokalypseyklus auf den Wandbehängen aus der Kathedrale von Angers (heute im Musée des Tapisseries daselbst), ausgeführt auf Veranlassung Herzog Ludwigs von Anjou durch Jean de Bruges und Nicolas Bataille im letzten Viertel des 14. Jhs.<sup>18</sup>.

Das erste Bild des Novareser Zyklus<sup>19</sup> (nach Apk. VIII, 3–4) findet, was die Komposition betrifft, eigenartigerweise seinen nächsten Verwandten nicht in einer der eben genannten Bilderreihen, sondern in der Bamberger Folge selbst, und zwar in einer Darstellung, die inhaltlich mit ihm nicht ganz identisch ist. Fol. 19<sup>vo</sup><sup>20</sup> stellt in der unteren Zone den Engel mit dem Rauchfaß vor, im Begriffe, dieses mit «Feuer vom Altar» aufzufüllen und zugleich auf den Boden zu entleeren (gemäß Apk. VIII, 5). Die nach links gewandte Figur des Engels, insbesondere die Stellung seiner Flügel, die Haltung seiner Arme und der Fall des Mantels entsprechen weitgehend dem Engel in Novara. Auch der über einer Stufe errichtete Blockaltar am linken Rand des Novareser Bildes kehrt fast unverändert auf der Miniatur wieder. Anstelle des zweiten Altars in der rechten unteren Bildecke erscheint in der Bamberger Illustration der Visionär Johannes in Halbfigur. Auf dieses Motiv des Sehers werden wir weiter unten zurückkommen; vorderhand sei zu dem merkwürdigen Motivunterschied zwischen der Miniatur und dem Wandbild eine

Vermutung geäußert: es könnte sich bei dem zweiten Altar in Novara, den die Textquelle ja nicht fordert, um ein bewußt gesetztes Äquivalent zur Apostelfigur handeln. Das würde voraussetzen, daß der Wandmaler eine der Bamberger Miniatur analoge Vorlage benützte, den Seher aber aus einem bestimmten Grunde eliminierte. – Für das zweite Bild in Novara (erste Tubaengelszene nach Apk. VIII, 7)<sup>21</sup> bieten sich in mehreren Zyklen Vergleichspunkte, die günstigsten vielleicht in jenem der Sammlung Dyson Perrins<sup>22</sup>. Standort und Habitus des Posaunenengels (der in diesem Novareser Bild wie in allen folgenden am linken Rand erscheint), die horizontale Stellung des Instrumentes, der Hagel- und Blutsträhnen regnende, segmentförmige Himmel und die abwärts züngelnden Flammen sind in der Miniatur die gleichen wie auf dem Wandbild. Die in Novara deutlich sichtbaren, unversehrt bleibenden Bäume kommen in Dyson Perrins nicht vor; dafür sind sie im entsprechenden Bild der Cambridge-Apokalypse dargestellt<sup>23</sup>. – Dieser Zyklus kann auch für den Vergleich mit dem dritten Novareser Bild (zweite Tubaengelszene nach Apk. VIII, 8–9)<sup>24</sup> herangezogen werden. Das Wandgemälde ist allerdings stark beschädigt und gibt nur noch eine ungefähre Vorstellung von seinem originalen Aussehen. – Für das vierte Wandbild (dritte Tubaengelszene nach Apk. VIII, 10–11)<sup>25</sup> liefert noch einmal die Handschrift in Cambridge eine eindeutige Parallele<sup>26</sup>. Aber auch die entsprechenden Darstellungen im Berliner Beatus<sup>27</sup> und in der Teppichfolge von Angers<sup>28</sup> lassen sich der Figuration in Novara gegenüberstellen. Allen vier Kompositionen liegt dasselbe Schema zugrunde. Dem nach rechts gewandten Tubaengel entsprechen links eine Anzahl vergifteter Menschen an einem Wasserlauf. Sehr auffällig sind die zum Teil identischen Gesten der liegenden Sterbenden in der Cambridge-Apokalypse und in Novara. – Die wohl engste Affinität zum fünften Bild (vierte Tubaengelszene mit dem Adler nach Apk. VIII, 12–13)<sup>29</sup> zeigt die Miniatur des Kodex fr. 403<sup>30</sup>, nur daß die verdunkelten Gestirne hier in das Himmelssegment eingeschrieben sind, im Gegensatz zur Novareser Darstellung (wo übrigens heute nur mehr ein Gestirn sichtbar ist)<sup>31</sup>. – Besonders gut läßt sich das sechste

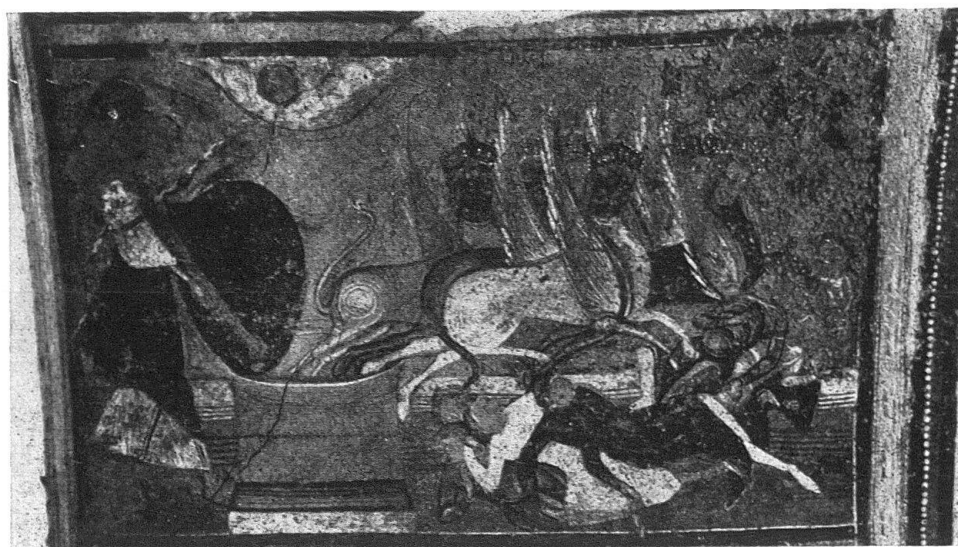


Abb. 4. Apokalypse von Saint-Savin: Fünfter Tubaengel





Abb. 5. Apokalypse der Sammlung Dyson Perrins: Fünfter Tubaengel

Bild (fünfte Tubaengelszene nach Apk. IX, 1–3 und 7–10)<sup>32</sup> den angeführten Zyklen beordnen<sup>33</sup> (Abb. 3 bis 5). Es sei auf die Darstellung in Saint-Savin hingewiesen, die in den formalen Details frappante Analogien zu Novara aufweist. (Die gleiche zylinderförmige Brunnenform und die gleichen Heuschreckentypen wie in diesen beiden Wandbildern finden sich übrigens noch in einem dritten Monumentalzyklus: in den schlecht erhaltenen Gemälden an der südlichen Obergadenwand von S. Severo in Bardolino (Gardasee)<sup>34</sup>.) Detailvergleiche erübrigen sich; die Bilder machen die Zusammenhänge hinreichend deutlich. – Das siebente Novareser Bild kann, zumindest für den Moment, nicht beurteilt werden (siehe oben). – Beim achten (siebenter Tubaengel und Drachenszene nach Apk. XI, 15; XII, 1–5)<sup>35</sup> erweist sich der Vergleich nicht als ergiebig. Einmal weicht das Bild im Baptisterium in wesentlichen Punkten von den Drachenbildern der übrigen Zyklen ab, zum anderen zeigen aber auch diese – namentlich die älteren – meistens eine ganz individuelle Gestaltung des Themas<sup>36</sup>. Das ist für unseren Zusammenhang bemerkenswert: wichtig ist offenbar nicht so sehr, daß dieses Novareser Bild keine Verwandtschaft mit der besprochenen Zyklentradition zeigt, sondern daß die im zwölften Kapitel geschilderte Vision ganz allgemein von den Wand- und Buchmalern bzw. ihren Auftraggebern zum Anlaß für eine von Vorlagen unabhängige künstlerische Gestaltung genommen wurde. Die Erklärung hiezu ist nicht mit Sicherheit zu geben. Man kommt ihr vielleicht dann nahe, wenn man die vielschichtige Bedeutung berücksichtigt, die den ersten Versen von Apk. XII in der neutestamentlichen Exegese des Frühchristentums und des Mittelalters beigemessen wird. Kaum eine Textstelle der Apokalypse hat bei den Theologen so großes Interesse geweckt wie jene, die vom Sonnenweib, ihrem Knäblein und dem Drachen handelt<sup>37</sup>. Dementsprechend erfuhr dieser Passus auch mannigfaltige Interpretationen,





Abb. 6. Apokalypse von Bamberg: Der Namenlose und die vierundzwanzig Ältesten

und die Varietät der theologischen Deutung mag für die Vielfalt der Bilder in der Kunst ausschlaggebend gewesen sein.

Unser Vergleich hat etwas Wesentliches außer acht gelassen: viele der gestreiften Zyklen, auch jener von Bamberg, fügen den einzelnen Bildern am rechten oder linken Rand den Seher Johannes hinzu (Abb. 1 und Abb. 5); im Baptisterium von Novara dagegen erscheint er nirgends (Abb. 3). Dieser Tatsache könnte man mit dem Argument begegnen, der Apostel sei nicht allein in Novara weggelassen, sondern auch in anderen Bildfolgen wie zum Beispiel in fr. 403; es handle sich da offenbar um zwei Darstellungsversionen. Wir halten jedoch das Fehlen des Johannes in Novara nicht unbedingt für zufällig oder für die natürliche Folge der Abhängigkeit von einer entsprechenden Vorlage. Es könnte darin vielmehr die typische Gesinnung eines Wandmalers zum Ausdruck kommen, der, im Gegensatz zum Buchmaler, losgelöst vom biblischen Text die Geschehnisse schildert. Der Künstler von Novara gibt die *Erzählung* des Johannes wieder, während jene Maler, die den Apostel abbilden, das *Erzählen* des Johannes illustrieren. Das ist ein Unterschied, der auf die grundsätzlich verschiedenen Aufgaben des Monu-

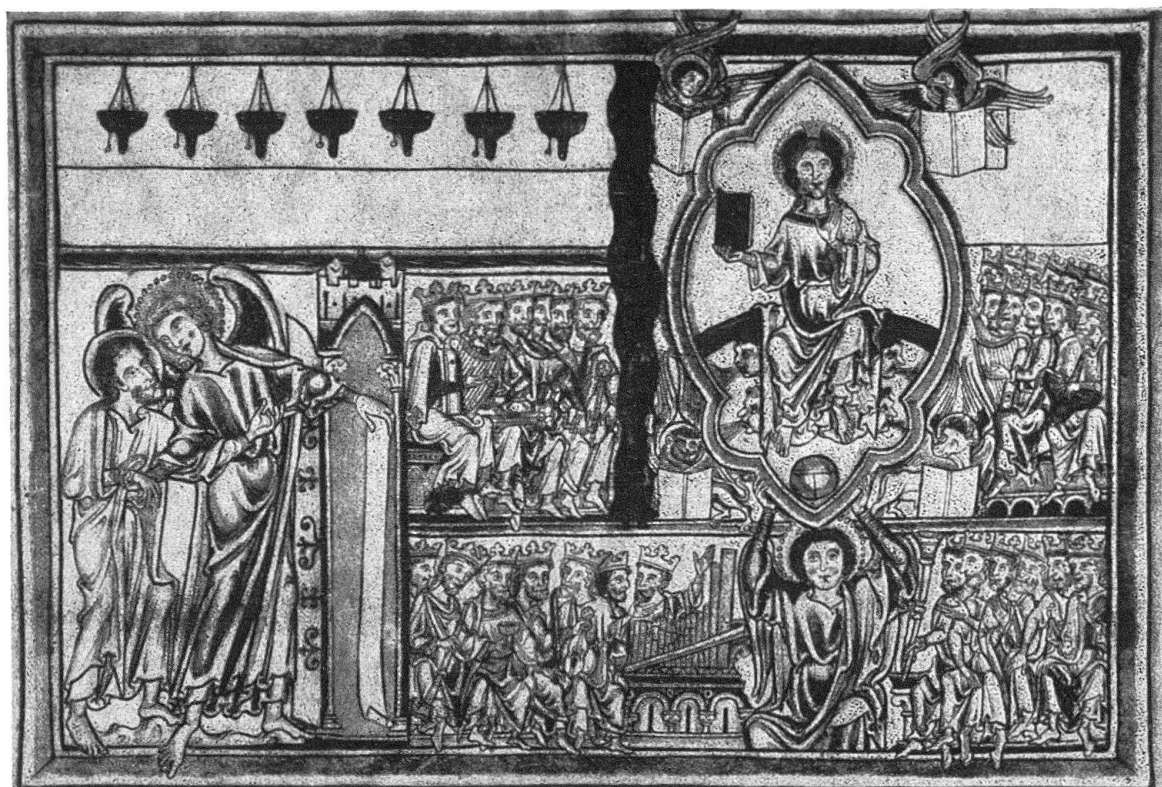


Abb. 7. Apokalypse von Paris (fr. 403): Der Namenlose und die vierundzwanzig Ältesten

mentalmalers und des Miniaturmalers hinweist: dem Monumentalmaler kann nichts an der im Text immerfort wiederkehrenden Formulierung des Visionärs «et vidi – et audivi» gelegen sein. Primär muß es ihm darum gehen, dem des Lesens unkundigen Betrachter den Gehalt der Visionen direkt mitzuteilen. Der Miniaturmaler hat die Aufgabe, in enger Anlehnung an den Bibeltext das geschriebene Wort einem Leser zu erläutern. Dabei stößt er immer von neuem auf das Motiv des Visionärs und muß sich darum veranlaßt fühlen, es darzustellen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Johannes nicht nur in Novara, sondern auch in anderen monumentalen Apokalypsen: in Saint-Savin, Civate, Bardolino und Anagni in der Regel nicht auftritt, in den Buchzyklen dagegen nur selten fehlt. – Die bewußte Eliminierung des Johannes – es soll hier nochmals gesagt werden – könnte die Veranlassung zur Wiedergabe eines zweiten, unmotivierten Altares im ersten Novareser Bild gegeben haben – immer unter der Voraussetzung, daß der Maler von Novara sich an eine Vorlage (in welcher der Apostel verbildlicht war) hielt.

Mit einer Vorlage in Form eines Miniaturzyklus dürfen wir aber nach den geführten Vergleichen bedenkenlos rechnen. *Dem Novareser Programm liegt offensichtlich eine Apokalypsefassung zugrunde, die im Mittelalter häufig war. Wie beim Bamberger Zyklus läßt sich demnach auch hier von einer Tradition reden.*

Wir sind zu Beginn von der Frage ausgegangen, ob sich zwischen der Apokalypse von Bamberg und der Apokalypse von Novara ikonographische und kompositionelle Gemeinsamkeiten feststellen lassen. Diese Frage kann jetzt, nachdem wir die Novareser Bilder einer größeren Gruppe von Miniatur- und Monumentalzyklen zuordnen konnten, ein-

deutig beantwortet werden, wenn man diese Zyklen der Bamberger Folge gegenüberstellt. Die Konfrontation zeigt unverkennbare Bezüge. Wir verweisen auf das Herrlichkeitsbild nach Apk. IV im Bamberger Kodex und in fr. 403 (Abb. 6 und Abb. 7)<sup>38</sup>: alle Motive des früheren Beispiels kehren im späteren wieder, zum Teil in verblüffend ähnlicher Anordnung (man beachte die identische Verteilung der vier Tiere!). Auffällig, daß das personifizierte gläserne Meer des Bamberger Bildes im gotischen Bild zwar kein inhaltliches, aber ein formales Gegenstück findet in einem textlich unmotivierten Engel. Fr. 403 liefert auch eine Parallele – mehr ikonographischer als kompositioneller Art – für das siegelöffnende Lamm, das im Bamberger Kodex jeweils den vier Reitern nach Apk. VI, 1–6, beigegeben ist<sup>39</sup>. Wenn die Szene mit dem vierten Tubaengel und den verdunkelten Gestirnen und jene mit dem Adler in der Reichenauer Handschrift *in zwei* Bildrahmen verteilt wurden und sich dadurch von der entsprechenden Darstellung in Novara distanzierten, so kann die Apokalypse Dyson Perrins zeigen, daß die beiden Episoden auch getrennt vorgeführt zu werden pflegten<sup>40</sup>. Selbst die fast 400 Jahre jüngere, exuberante Bildfolge auf den Teppichen von Angers bringt teilweise noch dieselben Kompositionen wie die Bamberger: man vergleiche die Bilder mit dem fliehenden Weib (nach Apk. XII, 13–16) oder jene mit den feuerspeienden Rossen (nach Apk. IX, 17–19)<sup>41</sup>. Wenn auch die Zyklen mit ihren Kompositionsschemata als Ganzes der Bamberger Apokalypse nicht so nahe stehen wie die Bildfolgen von Valenciennes und Paris, so doch mit der Gestaltung einzelner Bilder. Die Liste der Analogien ließe sich um viele Beispiele verlängern. Sie ist aber lang genug, um uns den Schluß zu erlauben, *daß die Apokalypse in Bamberg und die Apokalypse in Novara in der gleichen Filiationsreihe stehen. In dieser Reihe scheiden sich offenbar zwei in sich besonders kohärente Gruppen: jene, die durch die Bildfolgen von Valenciennes, Paris und Bamberg vertreten ist, und jene, zu der die Bilder in Novara und die damit verglichenen Zyklen gehören. Beide zeigen gewisse Sonderausformungen, beide gehen aber auf eine gemeinsame Wurzel zurück.*

Die Annahme einer einzigen Filiation wird schließlich indirekt durch den Vergleich mit anderen mittelalterlichen Fassungen der Apokalypseillustration – mit der sogenannten Trierer Fassung (Abb. 8)<sup>42</sup> und mit der großen Familie der Beatus-Apokalypsen (Abb. 9)<sup>43</sup> – erhärtet. Diese beiden Illustrationstypen heben sich sowohl voneinander als auch von der hier diskutierten Tradition, die man nach ihrem ältesten Vertreter Valenciennener Tradition nennen könnte, massive ab (nur der Berliner Beatus bildet, wie wir gesehen haben, eine Ausnahme). Sie verfolgen ganz andere Darstellungsprinzipien und erweisen sich oft bis in die Details als grundverschieden. Besser und schneller als eine ausführliche Beschreibung kann dies ein Blick auf die einzelnen Bilder lehren.

Zum Schluß bleibt noch eine interessante Tatsache zu vermerken. Es muß auffallen, daß eine der beiden konstatierten Gruppen in unserer Filiationsreihe aus Zyklen besteht, die zwischen dem 9. Jh. und der Jahrtausendwende geschaffen wurden, die andere aus solchen, die zwischen der Jahrtausendwende und dem Spätmittelalter entstanden sind. Die erste Gruppe ist bis zur Entstehung der Bamberger Handschrift nachweisbar, aber nicht mehr später; die zweite von der Entstehung der Novareser Bildfolge an, aber noch nicht früher. Das erweckt den Eindruck, als lägen die beiden Gruppen zeitlich nicht *nebeneinander*, sondern *hintereinander*; als hätte sich der Illustrationsmodus der zweiten Gruppe in ottonischer Zeit aus dem der ersten entwickelt. Wir müssen uns allerdings be-



Abb. 8. Apokalypse von Trier:  
Adler und fünfter Tubaengel



Abb. 9. Beatus-Apokalypse von Gerona:  
Fünfter Tubaengel

wußt bleiben, daß der jetzige Denkmälerbestand trügen kann, daß also möglicherweise die erste Gruppe auch nach der Jahrtausendwende noch eine Fortsetzung gefunden hat und die zweite schon vorher sich auszubilden begann. Um aber den zu Beginn geäußerten Gedanken nochmals aufzugreifen: es ist denkbar, daß die Apokalypseillustration zur Zeit der Ottonen ein besonderes Anliegen verkörperte und daß dieses Anliegen neben der Reichenauer Bilderhandschrift und dem Programm von Novara ursprünglich in vielen Miniatur- und Monumentalmalereien zur Geltung kam. Vielleicht war es eben diese Zeit, in der die Einzelheiten in den alten Bildschemata neu formuliert worden sind und die den vielen ikonographischen und formalen Neuerungen zum Durchbruch verholfen hat.

*Anmerkungen:*

<sup>1</sup> H. Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse, Eine Reichenauer Handschrift vom Jahre «1000», München 1918.

<sup>2</sup> U. Chierici, Il «Maestro dell'apocalisse di Novara», Paragone N. S. 21 (201 arte), Novembre 1966, S. 13 ff.

<sup>3</sup> U. Chierici, Il Battistero del Duomo di Novara, Novara 1967.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu G. de Francovich, Arte Carolingia ed Ottoniana in Lomdardia, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte VI, 1942-1944, S. 115 ff.

<sup>5</sup> H. Jantzen, Ottonische Kunst, Hamburg 1959, S. 65 f., vgl. S. 79 f.

<sup>6</sup> Wölfflin reproduziert alle Miniaturen der Bamberger Apokalypse. Eine vollständige Wiedergabe auch bei A. Fauser, Die Bamberger Apokalypse, 59 Farbtafeln, Insel-Verlag 1958. – Chierici (1966 und 1967) bringt reichhaltiges, zum Teil detailliertes Bildmaterial.

<sup>7</sup> W. Neuß, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration (Das Problem der Beatushandschriften), 2 Bde., Münster i. W. 1931, S. 248 ff. – H. Omont, Manuscrits illustrés de l'apocalypse aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles, Bulletin de la Société française de reproduc-



tions de manuscrits à peintures VI, 1922, S. 73 ff. (mit zahlreichen Abbildungen). – C. Schellenberg, Dürers Apokalypse, München 1923, Abb. 19 bis 27. – F. von Juraschek, Die Apokalypse von Valenciennes, Linz o. J., passim (mit zahlreichen Abbildungen). – F. von Juraschek, Das Rätsel in Dürers Gottesschau, Salzburg 1955, Abb. 67 bis 69.

<sup>8</sup> Neuß, S. 248 ff. – Omont, S. 64 ff. (mit zahlreichen Abbildungen). – Juraschek (o. J.), S. 4, Abb. 16. – Juraschek, 1955, Abb. 70 und 71.

<sup>9</sup> Wölfflin, Blatt 2. – Schellenberg, Abb. 19.

<sup>10</sup> Wölfflin, Blatt 15. – Schellenberg, Abb. 22. – Juraschek, 1955, Abb. 71.

<sup>11</sup> Wölfflin, Blatt 41. – Juraschek (o. J.), Abb. 16 und 17.

<sup>12</sup> L. Delisle/P. Meyer, L'apocalypse en français au XIII<sup>e</sup> siècle (Bibl. Nat. Ms. fr. 403), Société des anciens textes français, Textband und Faksimileband, Paris 1900/1901, Textband, S. 2 ff., 11 ff., 61 ff., 176 ff. – M. R. James, The Apocalypse in Art (The Schweich Lectures of the British Academy, 1927), London 1931, S. 1, 14 ff. – Die drei Autoren haben an die hundert Apokalypsezyklen des 13. bis 15. Jhs. – vorab Miniaturfolgen – zusammengestellt. Den größeren Teil davon konnten sie auf Grund zuverlässiger Kriterien als zusammenhängende Gruppe wahrnehmen. Es scheint sich am Ende des Mittelalters also eine eigentliche «Standardfassung» der Apokalypseillustration durchgesetzt zu haben.

<sup>13</sup> I. Yoshikawa, L'apocalypse de Saint-Savin, Paris 1939.

<sup>14</sup> Neuß, S. 45 ff., 247 ff. (mit vollständigem Abbildungsmaterial).

<sup>15</sup> P. H. Brieger, The Trinity College Apocalypse, Textband und Faksimileband (in Farben), London 1967. – James, 1931, S. 51 ff., Katal. Nr. 39.

<sup>16</sup> Delisle/Meyer, Textband, S. 2, 60 ff., 201 ff. – James, 1931, S. 48, Katal. Nr. 1.

<sup>17</sup> M. R. James, The Apocalypse in Latin (Ms. 10 in the Collection of Dyson Perrins), Oxford 1927, mit vollständiger Reproduktion der Miniaturen. – James, 1931, S. 54, Katal. Nr. 66.

<sup>18</sup> R. Planchenault, L'apocalypse d'Angers, Paris 1966, mit farbigen Abbildungen aller erhaltenen Bilder. – James, 1931, S. 69 ff., 104 ff., Katal. Nr. 80

<sup>19</sup> Chierici, 1966, Tafel 4.

<sup>20</sup> Wölfflin, Blatt 17.

<sup>21</sup> Chierici, 1966, Tafel 8.

<sup>22</sup> James, 1927, Fig. 11.

<sup>23</sup> Brieger (Faksimileband).

<sup>24</sup> Chierici, 1967, Abbildung.

<sup>25</sup> Chierici, 1966, Tafel 9.

<sup>26</sup> Brieger (Faksimileband).

<sup>27</sup> Neuß, Abb. 250.

<sup>28</sup> Planchenault, Szene 22.

<sup>29</sup> Chierici, 1966, Tafel 10.

<sup>30</sup> Delisle/Meyer, Faksimileband, Tafel 13<sup>vo</sup>.

<sup>31</sup> Die in der Miniatur enthaltenen leeren Schriftbänder sind ein Kennzeichen einer Sondergruppe innerhalb der Familie der gotischen Apokalypsen.

<sup>32</sup> Chierici, 1966, Tafel 14.

<sup>33</sup> Saint-Savin: O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, Tafel 98 oben. – Berliner Beatus: Neuß, Abb. 247. – Cambridge: Brieger (Faksimileband). – Fr. 403: Delisle/Meyer, Faksimileband, Tafel 14<sup>ro</sup>. – Dyson Perrins: James, 1927, Fig. 13b. – Angers: Planchenault, Szene 24.

<sup>34</sup> Dieser Zyklus ist bisher in der Literatur nicht genügend gewürdigt worden. Abbildungen der erwähnten Szene sind keine publiziert. Die Bildfolge scheint der hier behandelten Tradition anzugehören.

<sup>35</sup> Chierici, 1966, Tafel 15.

<sup>36</sup> Saint-Savin: Demus, Tafel 98 unten. – Berliner Beatus: Neuß, Abb. 257. – Cambridge: Brieger (Faksimileband). – Fr. 403: Delisle/Meyer, Faksimileband, Tafel 19<sup>vo</sup>. – Dyson Perrins: James, 1927, Fig. 20. – Angers: Planchenault, Szene 35.

<sup>37</sup> F. van der Meer, Maiestas Domini, Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien, Città del Vaticano 1938, S. 421 f.

<sup>38</sup> Wölfflin, Blatt 7. – Delisle/Meyer, Faksimileband, Tafel 6<sup>vo</sup>.

<sup>39</sup> Wölfflin, Blätter 10 bis 13. – Delisle/Meyer, Faksimileband, Tafel 7<sup>vo</sup> bis 9<sup>ro</sup>.

<sup>40</sup> Wölfflin, Blatt 21/22. – James, 1927, Fig. 12b und 13.

<sup>41</sup> Wölfflin, Blätter 24 und 31. – Planchenault, Szenen 26 und 38.

<sup>42</sup> Omont, S. 85 f. – James, 1931, S. 34 ff. – Neuß, S. 248 f. – J. Snyder, The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation – The Trier Apocalypse, Vigiliae Christianae XVIII, 1964, S. 146–162.

<sup>43</sup> Neuß, passim.