

Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen

von Thomas Raff

INHALT

Einleitung

I. Teil: Antike, nichtchristliche Winddarstellungen

- I) Der Wind als Gestalt des Mythos
 - a) Boreas und Oreithyia
 - b) andere Windmythen
- II) Der Wind als Naturphänomen
 - a) in der griechischen Kunst
 - b) Turm der Winde, Athen
 - c) Ara ventorum, Rom
 - d) sonstige römische Kunst
- III) Der Wind als kosmologisches Symbol
 - a) Phaethon-Mythus
 - b) allegorische Weltbilder
 - c) symbolische Weltschemata
 - d) Mithrassteine und verwandte Denkmäler
 - e) Grabkunst und Apotheosebilder

II. Teil: Windgestalten in der christlichen Kunst

- I) Biblische Themen
 - a) Jonas 1,4—15; 4,8;
 - b) Ezechiel 37,9;
 - c) Ezechiel 1,4ff;
 - d) Ezechiel 5,1ff;
 - e) Daniel 7,1ff;
 - f) Jeremias 1,13;
 - g) Sacharja 5,9; 6,5;
 - h) Hiob 1,19; 4,9; 38,1;
 - i) Hoheslied 4,16; 7,14;
 - j) Psalmen und Cantica;
 - k) Christus stillt den Sturm;
 - l) Errettung Petri aus den Fluten;
 - m) die Ereignisse am Jüngsten Tag;
 - n) Apokalypse 7,1—3;

- II) Enzyklopädie und Kosmologie
 - a) »vier Winde von den Enden der Welt«
 - b) Quaternitätenschemata, Elemente
 - c) siebenstrahlige Windrosen?
 - d) achtstrahlige Windrosen?
 - e) zwölfstrahlige Windrosen und Schemata
- III) Conclusio
 - a) Windmänner
 - b) Windengel
 - c) Winddämonen
 - e) Trompeterhaltung der Ara ventorum
 - f) Windköpfe
 - g) Windattribute

Exkurs I: Über die Bläserhaltung der Ara ventorum

Exkurs II: Über Windpersonifikationen in frühchristlichen Jonasszenen

Liste der Windpersonifikationen in Psalterien

Anmerkungen

Literaturverzeichnis

Orts-, zugleich Denkmälerregister

Abkürzungsverzeichnis

A.	Anfang (eines Jh.)	LXX	Septuaginta (zit. nach der Ed.
AJA	American Journal of Archeology, 1885ff	M.	A. Rahlf's, Stuttgart 1935)
AM	Mitteilungen des Deutschen Archäol.	Ms., ms.	Mitte (eines Jh.)
	Instituts, Athenische Abteilung, 1876ff		Manuscript, manuscrit, manuscript,
Art.	Artikel (eines Lexikons)		manoscritto
AT	Altes Testament	Mss.	Manuskripte, etc.
Bd. Bde.	Band, Bände	N.F.	Neue Folge
Bibl. Nat.	Bibliothèque Nationale, Paris	NT	Neues Testament
Brit. Mus.	British Museum, London	o.J.	ohne Jahr(esangabe)
ca.	circa	o.O.	ohne (Erscheinungs)Ort
cap.	caput (= Kapitel)	ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek,
cgm	Codex germanicus monacensis		Wien
clm	Codex latinus monacensis	Pal.	Palazzo
Cod.	Codex	PG.	Patrologia Graeca (= J. P. Migne (Hrsg.):
ders.:	derselbe (Autor)		Patrologiae cursus completus sive bibliotheca universalis . . . omnium SS. patrum doctorum scriptorumque ecclesiasticorum . . . Series graeca, Paris 1857ff)
dies.:	dieselbe (Autorin)	PL.	Patrologia Latina (= desgl., Series latina, Paris 1844ff)
Diss.	Dissertation	Ps.-	Pseudo (vor Eigennamen)
E.	Ende (eines Jh.)	r	recto
ebd.	ebenda	RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, begonnen von O. Schmitt, fortgesetzt von E. Gall, L. H. Heydenreich, H. M. Frhr. von Erffa, K.-A. Wirth.
ed.	editum, herausgegeben		Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von A. Pauly, Neue Bearbeitung hrsg. von G. Wissovius und W. Kroll. Stuttgart 1894ff
Ed.	Edition, édition, Ausgabe	RE	siehe
EncArteAnt	Enciclopedia dell' Arte Antica Classica e Orientale, Rom 1958ff	S.	Seite
fol.	folio	Sp.	Spalte
H.	Hälften (eines Jh.)	s.v.	sub voce (bei Lexikonartikeln)
hrsg.	herausgegeben	v	verso
Hrsg.	Herausgeber	V.	Viertel (eines Jh.)
Hs., Hss.	Handschrift(en)	Vat.	Vatikan, vaticanus, vaticano
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäol.	Vol., vol.	Volumen (Band), volume, etc.
	Instituts, 1886ff	Vulg.	Vulgata (zit. nach der Ausg. A. Grammatica, Rom 1959)
Jh.	Jahrhundert(s)		
Kat.	Katalog		
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968ff		
lib.	liber		
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von M. Buchberger, hrsg. von J. Höfer und K. Rahner, Freiburg/Br. 1930ff		

EINLEITUNG

Ziel dieser Arbeit ist die monographische Behandlung einer Detailfrage der mittelalterlichen Ikonographie. Es sollen Herkunft, Entwicklung und Bildfunktion von Windpersonifikationen untersucht werden, wobei unter »Personifikation« hier die Darstellung des nicht-sichtbaren Phänomens Wind unter menschlicher, menschenähnlicher oder ausnahmsweise auch tierischer Gestalt verstanden wird.

Im Gegensatz zu vergleichbaren Motiven der bildenden Kunst (Paradiesesflüsse, Jahreszeiten, Monatsarbeiten, Tugenden und Laster) haben die Windpersonifikationen bisher noch keine eigene Untersuchung erfahren¹. Vermutlich läßt sich das Desinteresse der Kunsthistorik an diesem Thema aus der scheinbaren Einförmigkeit der Darstellungen erklären: unwillkürlich denkt man an eine endlose Reihe von blasenden Köpfen, deren Sammlung und Systematisierung in der Tat nicht sehr reizvoll erscheinen kann. Genauere Betrachtung zeigt indes durchaus unerwartete Varianten, Entwicklungen und Verbindungen und vermag sogar in einigen Fällen, bisher unsichere Bildinterpretationen, Lokalisierungen und Datierungen zu bestätigen oder zu widerlegen. Einzelne Erscheinungen, wie eine seltsame Trompeterhaltung in der römischen Kunst oder die blasenden Tierköpfe des Mittelalters, sind bisher nicht untersucht und erklärt worden.

Die kunsthistorische Behandlung des Themas, und nur um eine solche kann es sich hier handeln, wird erschwert durch die Vielfalt der Zusammenhänge, in denen Windpersonifikationen auftreten: in den verschiedensten künstlerischen Techniken dienen sie zur Gestaltung von Mythen, als Bestandteile von Theophanien und Kosmos-Allegorien, als Verbildlichung sprichwörtlicher Redewendungen und schließlich als Mittel der Zustandsschilderung.

Windpersonifikationen gehören, wie überhaupt alle Naturpersonifikationen der mittelalterlichen Kunst, zu jenem Erbe, das uns die Antike hinterlassen hat. Diese Tatsache ist so allgemein bekannt und unbestritten, daß es müßig erscheinen könnte, darüber noch viele Worte zu verlieren. Jedoch wirkt der Zusammenhang zwischen antiken und mittelalterlichen Windgestalten bei genauerer Betrachtung gar nicht mehr so eng, es melden sich in vielen Fällen geradezu ernsthafte Zweifel, wie diese Tradierung vor sich gegangen sein soll. Das Thema erwies sich schließlich als besonders geeignet, Hinweise zum Fortleben der Antike im Mittelalter zu liefern.

Aus diesen Gründen wurde im ersten Teil das antike Material nochmals einer Durchsicht unterworfen, obwohl hierzu von archäologischer Seite bereits gründliche Studien vorliegen². Dabei erschien es nicht sinnvoll, nur die römische Kunst zu berücksichtigen, die zwar für das Mittelalter die direkten Vorbilder bereitstellte, die aber doch selbst nur Etappe einer größeren Entwicklung war. Eine deutliche Trennungslinie zwischen griechisch und römisch hätte sich ohnehin nicht finden lassen, und die meisten Erscheinungen der römischen Kunst sind doch nur im Zusammenhang mit der griechischen zu erklären.

So wurde also im ersten Teil versucht, einen Überblick über jene Werke der griechisch-römischen Kunst zu geben, in denen Windgestalten auftreten³. Bei der Durchsicht dieser ungefähr 200 Denkmäler wurde deutlich, daß sich das Material in drei zeitlich etwa aufeinanderfolgende Gruppen gliedern läßt, und zwar nach der Funktion, die eine bestimmte Windgestalt in ihrem inhaltlichen Kontext hat, oder anders ausgedrückt: nach der Absicht des Künstlers, eine solche Figur zum Bild oder Bildteil werden zu lassen. Es ist nämlich, wie man ohne weiteres zugeben wird, ein grundlegender Unterschied, ob etwa auf einer Vase des 5. Jh. v. Chr. ein Windmythos wie der Raub der Oreithyia durch Boreas dargestellt ist, oder ob bei einem kaiserzeitlichen Bodenmosaik aus den vier Ecken je ein Windkopf bläst. Dieser Unterschied ist nicht nur formal, sondern inhaltlich: Im ersten Fall kann man die Windfigur eigentlich gar nicht als Personifikation bezeichnen, sie ist vielmehr eine göttliche oder jedenfalls eine vollwertige mythologische Gestalt. Im zweiten Fall hat die Windfigur fast nur noch den Charakter eines Symbols, das über sich selbst hinaus auf die Vorstellung von den vier Himmelsrichtungen weist.

Außer diesen beiden Möglichkeiten gibt es noch jene dritte, auf die der Ausdruck »Personifikation« am ehesten zutrifft, wenn nämlich die Windgestalt die Aufgabe hat, das unsichtbare Naturphänomen Wind bzw. Sturm bildhaft, d.h. sichtbar werden zu lassen. Nach diesen Kriterien wurde der erste Teil der Arbeit gegliedert:

- I) Winde als Gestalten des Mythos
6. Jh. v. Chr. — 1. Jh. v. Chr.
- II) Winde als Naturphänomene
4. Jh. v. Chr. — 1. Jh. n. Chr.
- III) Winde als Kosmos-Symbol u.ä.
1. Jh. n. Chr. — Ende der Antike

Für die Abgrenzung zum zweiten Teil erhab sich die oft gestellte Frage, wann das »Ende der Antike« anzusetzen sei, bzw. wann der »Beginn des Mittelalters«. Da eine solche Zergliederung des zeitlichen Kontinuums in einzelne Epochen der Wirklichkeit ohnehin nie gerecht wird, und da gerade die Grenzziehung zwischen der sog. Spätantike und der darauffolgenden Zeit (»frühes Mittelalter«?) Schwierigkeiten bereitet, soll in dieser Arbeit zwischen antik-nicht-christlicher und christlicher Kunst unterschieden werden. Das bedeutet allerdings, daß im zweiten Teil gelegentlich ältere Denkmäler behandelt werden als im ersten, da sich der »Beginn der christlichen Kunst« ebensowenig wie der des Mittelalters auf ein bestimmtes Jahr festlegen läßt, sondern nur als langsamer Prozeß zu verstehen ist.

Der zweite Teil der Arbeit, zugleich der Hauptteil, beschäftigt sich also mit den Windpersonifikationen der christlichen (vereinzelt auch jüdischen) Kunst bis etwa 1500. Es werden hier etwa 500 Denkmäler ausgewertet, wobei das Schwergewicht auf der Buchmalerei liegt. Diese Beispiele lassen sich zweifellos vermehren, doch erscheint das vorgeführte Material auch so ausreichend, um zu einigermaßen gesicherten Ergebnissen zu kommen. Angesichts der Materialfülle mußte i. A. darauf verzichtet werden, auch noch die negativen Befunde zu behandeln, also Denkmäler in die Arbeit aufzunehmen, die zwar vom Thema her Windpersonifikationen erwarten ließen, aber aus irgendwelchen Gründen ohne solche geblieben sind. Dadurch könnte der Eindruck entstehen, die vorgestellten Beispiele seien eine relativ zufällige Auswahl aus dem Vorhandenen und daher ohne besondere Aussagekraft. Hierzu ist zu bemerken, daß zur Erstellung des Materialkatalogs möglichst viele der bereits vorliegenden Sammlungen, der ikonographischen Lexika und Handbücher, sowie schließlich der Index of Christian Art of the University of Princeton/N. Y. herangezogen wurden, so daß eine gewisse Repräsentativität des Materials vermutet werden darf.

Die christliche Kunst verwendet Windpersonifikationen, grob gesprochen, in zwei Bedeutungen: zur Illustration des Naturphänomens Wind in erzählenden Bildern und im Rahmen kosmologisch-allegorischer Darstellungen.

Die Mehrzahl der »natürlichen« Windgestalten finden sich in Illustrationen zu biblischen Texten, nur wenige dagegen in außerbiblischen bzw. profanen Sturmbildern, etwa in Heiligeniten, Chroniken oder Epen⁴. Es erschien deshalb sinnvoll und dem Charakter der mittelalterlichen Kunst angemessen, die »natürlichen Winde« nach den mit ihnen illustrier-

ten Bibelstellen zu ordnen. Hierbei wurde nicht die genaue Reihenfolge der Hl. Schrift zugrunde gelegt, sondern nach kunsthistorischen Kriterien gegliedert. So stehen am Anfang die Jonas-Szenen, da deren früheste Beispiele noch unmittelbar der Bildsprache der heidnischen Antike angehören. Aus demselben Grund wurden als nächstes die Illustrationen zu Ezechiel behandelt, deren frühestes Beispiel (Dura-Europos, 3. Jh. n. Chr.) ebenfalls noch zur antiken Kunst zu zählen ist.

Danach folgen in ungefährer Reihenfolge der Bibel, soweit erforderlich, die anderen Propheten, das Buch Hiob, das Hohelied und die Psalmen, sowie schließlich die Sturmszenen des Neuen Testaments und die Apokalypse. Es handelt sich dabei stets um Textstellen, in denen von Wind oder Sturm die Rede ist, und die in der bildenden Kunst in der Weise reflektiert wurden, daß dieser Wind als Personifikation im Bild erscheint.

Unter der Überschrift »Enzyklopädie und Kosmologie« wird eine Vielfalt von Windschemata (»Windrosen«⁵), Erd- und Kosmosbildern und belehrend-allegorischen Illustrationen zusammengefaßt, bei denen sich Windgestalten finden. Solche scheinbar ganz verschiedene Themen gemeinsam zu behandeln, wurde durch das mittelalterliche Analogiedenken nahegelegt, das stets versuchte, die Welt und alle ihre Teile unter übergreifenden Ordnungen und Prinzipien zu erkennen. Hierbei spielte die Zahlsymbolik eine große Rolle, innerhalb derer vor allem die 4- und 12-Zahl vielfach Anlaß gab, die Winde in die Betrachtung mit einzubziehen⁶. Hier muß betont werden, daß diese Arbeit ein Beitrag zur Ikonographie sein soll, und deshalb alle hier hereinspielenden Fragen der mittelalterlichen Kosmologie, Enzyklopädie oder Zahnenallegorese nur insoweit berücksichtigt werden konnten, als sie die bildliche Darstellung von Windpersonifikationen beeinflußten oder zu ihrer Erklärung unmittelbar beitragen.

Die christlichen Denkmäler wurden bis etwa um 1500 behandelt. Auch diese abschließende zeitliche Begrenzung läßt sich nicht auf ein bestimmtes Jahr festlegen, sie ergibt sich vielmehr aus den kulturgeschichtlichen Entwicklungen im Laufe des 15. und 16. Jh.: Das Mittelalter hatte sich für die Darstellungen von Windpersonifikationen mehr oder weniger wahllos antiker und andere Vorbilder bedient, ohne sich über die formale Gestaltung theoretische Gedanken zu machen⁷. Auch die mittelalterlichen Enzyklopädien, die zwar fast durchwegs ein eigenes Kapitel »De ventis« enthalten, erwähnen, ihrem Zweck entsprechend, niemals, ob oder wie man die Winde bildlich darstellen soll.

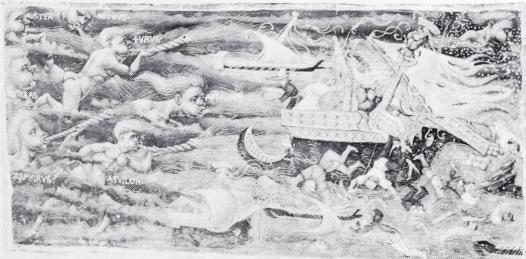
Im 15.Jh. dagegen wird die Frage der Winddarstellungen gelegentlich zum Thema kunsttheoretischer Überlegungen. So empfiehlt Leon Battista Alberti in seinem 1435/36 geschriebenen Traktat »Über die Malerei« den Künstlern, in den Ecken ihrer Bilder Windköpfe anzubringen, um einen Grund für die Bewegtheit der Gewänder zu geben⁸. Man müsse dann freilich, so betont er weiter, darauf achten, daß sich die Stoffe nicht auf die Windköpfe zubewegen, sondern stets von ihnen weg. Nach Albertis Meinung sollten die Windköpfe auch in solchen Bildern zu sehen sein, die keinen Sturm zum Thema haben, der Wind soll lediglich als formales Hilfsmittel dienen. Beispiele für diese Verwendung scheinen indes sehr selten geblieben zu sein. Es wurde in diesem Zusammenhang auf Paolo Uccellos »Sintflut« im Chiostro Verde von Sta. Maria Novella, Florenz, hingewiesen, wo aus der oberen rechten Ecke ein Windkopf bläst⁹. Doch ist dieser Wind vom Thema her immerhin noch gerechtfertigt. Vielleicht wäre hier eher an das Fresko mit der Bergpredigt von Cosimo Roselli (1481/82) in der Capella Sistina¹⁰ zu erinnern, wo die Anwesenheit eines Windkopfes vom Bildthema her nicht ohne weiteres zu erklären ist.

Jedenfalls ist festzustellen, daß gegen Ende des 15.Jh. das Interesse an Windpersonifikationen im Rahmen der Antikenbegeisterung immer größer wird. Ihre Verwendung ist mit derjenigen in der mittelalterlichen Bilderwelt nicht mehr vergleichbar. In den Äneis- und Odyssee-Bildern des Florentiners Apollonio di Giovanni¹¹ etwa werden die Windgestalten geradezu zur Hauptsache der Darstellung (Abb. 1).

Liberale da Verona hat in einer O-Initiale der von ihm um 1470 illuminierten Chorbücher in der Dombibliothek von Siena¹² einen Windgott gemalt (Abb. 2): Ein nackter Mann steht in Laufhaltung auf einem Kahn. Er bläst aus vollen Backen goldene Strahlen,

Abb. 1

Apollonio di Giovanni, Illustration zur Aeneis, ca. 1450/60. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Cod. 492, fol. 62v.



und sein Kopf ist von einer sehr großen Masse wallenden Haares umrahmt. Diese Windgestalt geht weder auf antike noch mittelalterliche Vorbilder zurück, sondern ist eine Neuschöpfung des Veroneser Künstlers.

In ähnlicher Weise malt Botticelli neue Themen (»Geburt der Venus«, »Frühling«), in denen die Winde bedeutende, eigenständige Rollen spielen und so zu mythischen Gestalten im griechischen Sinne werden¹³.

Giovanni da Bologna stellt seinen »Mercurio volante« auf den Luftstrahl aus dem Munde eines blasenden Windkopfes, wofür es keine Bildvorlagen gibt¹⁴ (Abb. 3).

Nach und nach geben auch die Handbücher genauere Anweisungen, wie die Winde darzustellen seien: Vincenzo Cartaris »Imagini dell'i dei de gli antichi« (1. Aufl. 1556)¹⁵, Gian Paolo Lomazzos »Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura« (1. Aufl. 1584)¹⁶ und Cesare Ripas »Iconologia« (1. Aufl. 1593)¹⁷ haben mehr oder weniger ausführliche Kapitel über die Winde und ihre Darstellung.

Abb. 2

Liberale da Verona, O-Initiale mit Windpersonifikation. Siena, Liberia Piccolomini, Graduale 5, fol. 36r (1469–75).





Abb. 3
Giovanni da Bologna, »Mercurio volante« (um 1580). Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

Im 16./17.Jh. werden erstmals auch wieder Bilder mit dem Raub Oreithyias und mit dem Boreaden-Phineus-Abenteuer gemalt¹⁸, das Thema »Zephyr und Flora« erfreut sich der größten Beliebtheit bis ins 19. Jh.¹⁹.

Man sieht, daß an die Darstellungen nach etwa 1500 ganz andere Fragen gestellt werden müßten, so daß sich hier eine sinnvolle Grenze für den Bearbeitungszeitraum ziehen ließ.

Auf einen eigenen Katalog der Winddarstellungen wurde verzichtet, da er m.E. keine nennenswerte Aussagekraft gehabt hätte. Fast alle mir bekannt gewordenen Denkmäler wurden an möglichst sinnvoller Stelle (mindestens in den Anmerkungen) erwähnt, ein Ortsregister am Ende der Arbeit ermöglicht das Auffinden einer bestimmten Darstellung, wenn man deren Aufbewahrungsort kennt. Nach Möglichkeit wurde zu jedem Denkmal eine Literatur und (soweit vorhanden) eine möglichst bequem erreichbare Abbildung angegeben. Literatur- und Abbildungshinweise können und sollen aber nicht den neuesten Forschungsstand zu jedem einzelnen Denkmal dokumentieren, sondern lediglich zum Verständnis der behandelten Windpersonifikationen beitragen.

I. Teil

Antike, nichtchristliche Winddarstellungen

Der Wind als Figur des Mythos

Obwohl die Winde in Mythos und Kult der Griechen schon seit homerischer Zeit von Bedeutung waren²⁰, tauchen Darstellungen von Winden in menschlicher oder menschenähnlicher Gestalt²¹ in der frühen Kunst Griechenlands nur selten auf. Abgesehen von einigen Flügelwesen²², deren Benennung als Winde sehr fraglich erscheint, sind mir lediglich zwei Beispiele aus archaischer Zeit bekannt geworden.

Das ältere ist nur literarisch überliefert: Pausanias erwähnt es bei seiner Beschreibung der sog. Kypselos-Lade²³, einem Weihegeschenk des 6. Jh. v. Chr., das sich damals im Heratempel zu Olympia befand. Auf diesem mit zahlreichen mythologischen Szenen verzierten Kasten sei auch der Nordwind Boreas dargestellt, wie er das Mädchen Oreithyia raubt. Er habe Schlangenschwänze anstatt Füßen (Paus. V. 19, 1). Die Tatsache, daß Boreas in der gesamten späteren Kunst nie mehr mit solchen Schlangenfüßen vorkommt²⁴, veranlaßte verschiedene Archäologen, die Richtigkeit der Pausanias-Angabe zu bezweifeln²⁵. Kaum zu recht, da mit Sicherheit anzunehmen ist, daß Pausanias' Schilderung auf Autopsie beruht und da wahrscheinlich die meisten Figuren der Kypselos-Lade ihre Namen beigeschrieben hatten, so daß es schwerlich zu einer Fehldeutung kommen konnte. Die befremdlichen Schlangenfüße lassen sich vielleicht aus der besonderen Vorliebe der korinthischen Kunst, zu der die Lade gehörte, für Fabelwesen wie den sog. Typhon²⁶ erklären, und es könnte ja sein, daß der Künstler durch diese Art der Darstellung auf den chthonischen Charakter des Boreas hinweisen wollte²⁷.

Die zweite, wohl noch archaische Darstellung eines Windes ist in ein Siegel eingraviert, das in Brauron gefunden wurde und vor 480 entstanden sein muß²⁸. Es zeigt einen im Lauf begriffenen Mann mit großen Rückenflügeln, der durch eine Namensbeischrift als Boreas gesichert ist.

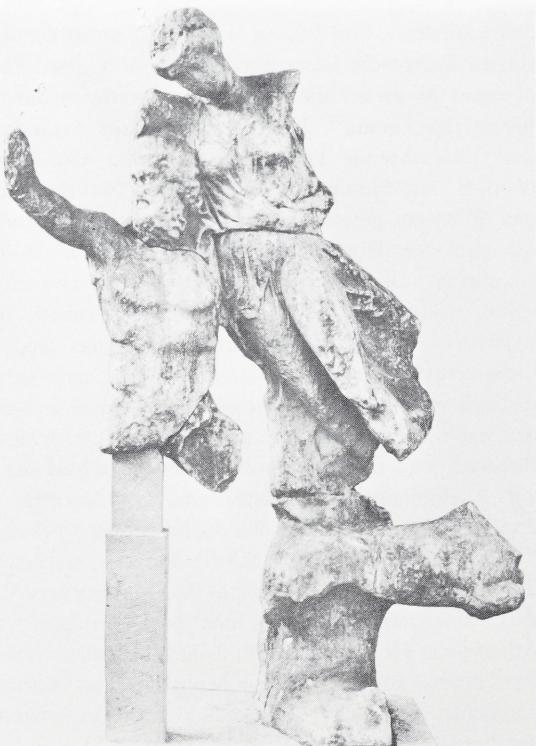
Seit etwa 480 v. Chr. häufen sich, vor allem in der attischen Kunst, die Darstellungen von Windgestalten. Meistens ist wieder die Entführung Oreithyias durch Boreas das Thema²⁹. Hierfür gibt es eine bekannte und einleuchtende Erklärung: Im Jahre 480 habe nämlich, wie Herodot berichtet³⁰, ein Orakelspruch den Athenern geraten, wegen der Bedrohung durch die persische Flotte ihren »Schwager«³¹ um Hilfe anzuflehen. Die Athener deuteten den zunächst rätselhaft erscheinenden Spruch auf Boreas, da dieser ja Oreithyia, die Tochter des attischen Königs Erechtheus, entführt und zur Frau genommen hatte und dadurch sozusagen zum Schwager der Athener geworden war³². Sie opferten ihm also und baten um seinen Beistand, und tatsächlich soll während der bald darauf stattfindenden Seeschlacht am Kap Artemision drei Tage lang ein heftiger Nordwind geblasen haben, durch den die Perser 400 Schiffe verloren, während die Athener einen glanzvollen Sieg davontrugen³³. Aus Dankbarkeit errichtete man dem Windgott in Athen jenes Heiligtum am Fluß Ilissos³⁴, auf das Platon³⁵ einmal anspielt, und die beiden größten Dichter der Stadt, Aischylos³⁶ und Sophokles³⁷, verwendeten den Boreas-Oreithyia-Stoff für ihre Dramen.

Der Boreas-Kult, welcher zweifellos schon vorher bestanden hatte³⁸, gewann jedenfalls stark an Bedeutung. Noch etwa 60 Jahre nach dem Sieg am Kap Artemision, als die Athener ihren Tempel im Apollon-Heiligtum auf Delos vollendet hatten, zierten sie seinen Ostgiebel mit einem Mittelakroter (Abb. 4), der Boreas und Oreithyia darstellt, um so vor aller Welt die Verehrung der Stadt Athen für diesen Gott kundzutun³⁹. Das bewegte Akroterion von Delos ist das einzige bekannte Beispiel einer vollplastischen Darstellung dieses Themas. An der höchsten Stelle des Tempels waren schwebende Flügelgestalten sehr beliebt, und gerade Entführungsszenen finden wir mehrfach als Mittelakrotere, so daß die Wahl der Boreas-Geschichte als sehr glücklich angesehen werden kann⁴⁰. (Es scheint übrigens in Delos auch einen Kult der Boreaden gegeben zu haben⁴¹.)

Das reichste Material zum Boreas-Oreithyia-Mythos bietet die Vasenmalerei⁴². Ihr mußte das Thema sehr gelegen kommen, da gerade um die Mitte des 5. Jh. ein gesteigertes Interesse der Vasenmaler an Verfolgungsszenen festzustellen ist⁴³. Meist ist Boreas als geflügelter, bäriger⁴⁴ Mann dargestellt, der das entfliehende Mädchen zu ergreifen versucht. Die Gespielinnen der Königstochter fliehen erschrocken zur Sei-

Abb. 4

Akrotergruppe, Boreas raubt Oreithyia, vom Ostgiebel des Apollotempels der Athener auf Delos (um 420 v. Chr.). Delos, Museum.



te, während Erechtheus auf manchen Bildern fast teilnahmslos die Episode betrachtet. Häufig hat Boreas wildes, struppiges Haar, trägt einen kurzen Chiton oder ist durch seine Kleidung als Thraker oder allgemeiner als Nordländer gekennzeichnet⁴⁵. Vereinzelt wird neben Boreas ein Pferd dargestellt⁴⁶, entweder um auf seine Geschwindigkeit anzuspielen, oder weil er nach antiker Auffassung als Erzeuger schnellfüßiger Rosse galt⁴⁷. Eine Ausnahme ist ein janusköpfiger Boreas des »Berliner Malers« (Abb. 5)⁴⁸.



Abb. 5

Stamnos des »Berliner Malers«, janusköpfiger Boreas verfolgt Oreithyia (1. H. 5 Jh. v. Chr.). Berlin, Staatliche Museen (2186).

Abb. 6

Spitzamphora des »Oreithyia-Malers«, Boreas raubt Oreithyia (um 470); München, Antikensammlung (2345).



Die Verfolgung findet meist in der üblichen Erzählrichtung, also von links nach rechts statt⁴⁹. Auf älteren Bildern hat Boreas das Mädchen normalerweise noch nicht ergriffen, obwohl es hiervon bedeutende Ausnahmen gibt: die beiden Spitzamphoren des nach ihnen so benannten »Oreithyia-Malers« in Berlin und München (Abb. 6). Später, vor allem auf großgriechischen Vasen, wird meist gezeigt, wie der wilde Mann das Mädchen ergreift oder umarmt, und ein herrliches Silberrhyton aus Tarent (400 v. Chr.) zeigt beide bereits als Brautpaar vereint⁵⁰ (Abb. 7).

Der großen, hier nur angedeuteten Anzahl von Boreas-Darstellungen sind nur vergleichsweise wenige Bilder mit anderen Windgestalten gegenüberzustellen. Die anderen Windgötter sind im Mythos von wesentlich geringerer Relevanz, sie bleiben zumeist farblose Randfiguren. Auch dürfte außer Boreas kaum ein Windgott einen eigenen Kult genossen haben, da die Winde üblicherweise in ihrer Gesamtheit an einem einzigen Altar verehrt wurden⁵¹. Wollte man sich einen bestimmten Wind günstig stimmen, so wandte man sich wohl in den meisten Fällen an einen der olympischen Götter mit dieser Bitte (vgl. Agamemnon, der seine Tochter Iphigenie der Artemis als »windbannendes Opfer«⁵² darbringen wollte).

*Abb. 7
Silberrhyton aus Tarent, Boreas und Oreithyia (um 400 v. Chr.). Triest, Museo Civico.*



Einzig der milde Zephyros, der Westwind, erlangte ein gewisses Eigenleben. Ihn rief Achill (neben Boreas) an, als der Scheiterhaufen des Patroklos nicht brennen wollte (Ilias XXIII, 194 ff), und ihm war in Athen auch ein eigener Altar geweiht⁵³. Der Mythos schildert Zephyr vor allem als zärtlichen Liebhaber, und als solcher kommt er auch in der Kunst bisweilen vor⁵⁴. Auf süditalischen Terrakottareliefs des 5. Jh. schwiebt der nackte Jüngling in enger Umarmung mit Iris durch die Lüfte⁵⁵ (Abb. 8), auf einigen Vasen verfolgt er den schönen Spartanerknaben Hyakinthos⁵⁶ (Abb. 9). Stets ist er geflügelt und meist nackt. Daß er auf Vasen vom 5. Jh. an »oft geflügelt mit Blumen im Bausch seines Mantels« erscheine, kann ich nicht bestätigen⁵⁷.



*Abb. 8
Terrakotta-Altärchen aus Tarent, Iris und Zephyros ziehen den Wagen der Aphrodite (2. H. 5. Jh. v. Chr.). Triest, Museo Archeologico (Inv. Nr. 2350).*

*Abb. 9
Skyphos, Zephyr (?). Neapel, Museo Nazionale (126 057).*



Neben diesen beiden Figuren, also dem Nord- und dem Westwind, tauchen noch zwei Windgestalten gelegentlich in der griechischen Kunst auf: Zetes und Kalais, die Söhne des Boreas und der Oreithyia. Von ihnen berichten die antiken Autoren, sie seien ihrem Vater ganz ähnlich gewesen, geflügelt und wirren Haares, von großer Wildheit und Schnelligkeit⁵⁸.

Bekannt und als Thema für die Kunst bedeutend wurden die Boreaden vor allem durch ihre Teilnahme am Argonautenzug und durch das auf dieser Fahrt bestandene Phineus-Abenteuer. Phineus, ein Schwager der Boreaden und König von Thrakien, wurde von den Harpyien bedrängt, die ihm ständig einen Teil seiner Mahlzeit raubten und den Rest so besudelten, daß er ungenießbar wurde. Diese häßlichen Mischwesen aus Mädchen- und Vogelleibern, die wohl ebenfalls als Sturmgeister aufzufassen sind, wurden durch die Boreaden vom Hof des Phineus vertrieben.

Das Phineus-Abenteuer war schon an der bereits erwähnten Kypselos-Lade⁵⁹ und an dem ebenfalls nur durch Beschreibung überlieferten sog. Amykläischen Thron⁶⁰ dargestellt. Auf verschiedenen Vasenbildern erscheinen die Boreaden als bärige Flügelmänner, nackt oder mit kurzem Chiton, auch können sie Flügelstiefel und verschiedene Waffen tragen⁶¹.

Nach dieser sehr gedrängten Übersicht läßt sich zusammenfassend für die archaische und klassische Kunst Griechenlands folgender Themenkatalog feststellen:

- 1) Boreas alleine
- 2) Boreas mit Oreithyia
- 3) Zephyros und Iris
- 4) Zephyros und Hyakinthos
- 5) Zetes und Kalais.

*Abb. 10
»Kabirenvase«, Odysseus von Boreas übers Meer getrieben (Nachzeichnung) (2. H. 5. Jh. v. Chr.). Oxford, Ashmolean Museum.*



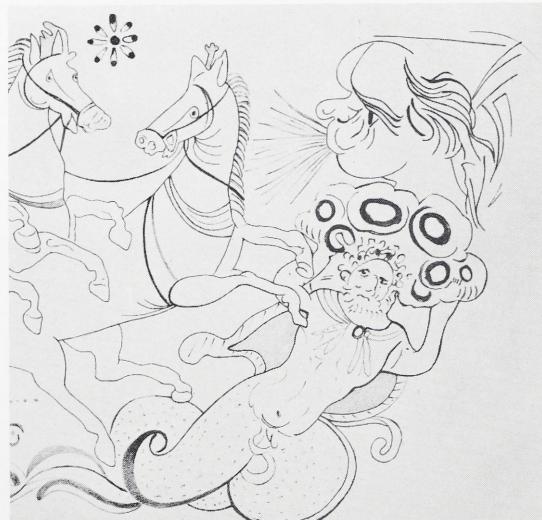
Alle diese Darstellungen sind aus dem Mythos entnommen und zeigen göttliche Wesen mit eigener Persönlichkeit, also keine Personifikationen. Die Windgestalten sind deshalb stets ganzfigurig und handeln so, wie es der jeweiligen Geschichte angemesen ist, meist entführend oder raubend. Niemals dagegen sieht man sie blasen, wie es der späteren Kunst so selbstverständlich sein wird.

Der Wind als Naturphänomen

Das früheste mir bekannte Beispiel eines blasenden Windes findet sich auf einer Vase des 5. oder 4. Jh. v. Chr. aus dem Kabirenheiligtum bei Theben in Böotien⁶² (Abb. 10). Dieses Vasenbild ist zugleich als älteste Abbildung eines Windkopfes bemerkenswert⁶³. Auf der einen Seite des Gefäßes ist als derb-komische Szene die stürmische Seefahrt des Odysseus (Od. V, 291 ff) gemalt. Statt einem Floß benutzt der Göttliche Dulder hier zwei Amphoren⁶⁴, auf denen er nackt mit gespreizten Beinen steht und mit einem Dreizack in die Wellen stößt. Von hinten wird er durch einen großen, pausbäckigen Kopf angeblasen, der mit BORIAS bezeichnet ist. Diese stark abkürzende Darstellungsart eines Windes, die im allgemeinen erst im späteren Hellenismus üblich wird, taucht hier schon viel früher in einem Zusammenhang auf, der nur als Persiflage verstanden werden kann und der wohl sein Vorbild in Komödienaufführungen gefunden hatte⁶⁵.

Abb. 11

Oinochoe, Gigantenkampf (Detail einer Nachzeichnung) (3. Jh. v. Chr.). London, British Museum (F237).



Dieser Boreas ist keine mythologische Figur mehr, sondern soll in der komischen Szene nur die Macht der Elemente veranschaulichen, gegen die Odysseus zu kämpfen hatte. Die vier an dieser Stelle der Odyssee genannten Winde werden durch ihren bekanntesten Namen vertreten⁶⁶.

Eine ähnliche Charakterisierung trifft auf den zeitlich am nächsten stehenden Windkopf zu, der sich auf einer Oinochoe des 3. Jh. aus Canosa⁶⁷ (Abb. 11) findet und den Aufruhr der Naturgewalten beim Kampf der Götter gegen die Giganten andeuten soll. Auch dieser Kopf stellt keinen handelnden Gott mehr dar und ist deshalb blasend gezeigt⁶⁸.

Dieser Wandel in der Darstellung eines Themas, das wir heute als »Naturpersonifikation« bezeichnen würden, lässt einen Wandel der gesamten Einstellung der Griechen zu Mythos und Natur vermuten. Eine Entwicklung geht schon aus den Fragen hervor, die im Laufe der Zeit um die Winde kreisten: Hatte man früher z. B. nach der Genealogie, den Taten oder den Wohnplätzen⁶⁹ der Winde gefragt, so tauchen jetzt erstmals Überlegungen auf, wieviele Winde es wohl gebe, zu welcher Tageszeit sie sich erhöben⁷⁰, wie sie überhaupt entstünden⁷¹ und wie sie auf die Gesundheit des Menschen wirkten. Die Beobachtung der Winde, die bisher nur ganz pragmatisch, vor allem von den Seefahrern betrieben worden war, entwickelte sich erst jetzt zu einer Wissenschaft, zu einem Zweig der Meteorologie⁷², erst jetzt entstand die erste und zugleich wichtigste Spezialschrift, die »meteorologiká«⁷³) des Aristoteles, die noch das ganze Mittelalter hindurch Hauptquelle für alle Betrachtungen der atmosphärischen Phänomene blieb.

Dieses stärkere Hervortreten der Naturbeobachtung schlägt sich in der bildenden Kunst nicht nur darin nieder, daß man statt ganzfiguriger Windgötter nun zunehmend blasende Köpfe abbildet, sondern es beeinflußt auch die Themenwahl: Die Darstellungen des Raubs der Oreithyia⁷⁴ und der anderen oben aufgezählten Mythen⁷⁵ hören auf, auch in den Bildern tritt das Interesse für die tatsächlichen, in der Natur zu beobachtenden Wirkungen hervor.

Ein gutes Beispiel für solche neuen Themen bietet die sog. »Tazza Farnese«⁷⁶ (Abb. 12), eine Sardonyx-Schale aus dem hellenistischen Ägypten⁷⁷, die zu den Hauptschätzen des Neapler Museo Nazionale zählt. Über einer Gruppe von allegorischen Figuren schweben zwei nackte Jünglinge, deren einer ein flatterndes Band in den Händen hält, während der andere in ein Muschelhorn bläst. So verschieden die einzelnen Wissenschaftler das Schalenbild im einzelnen interpretie-

ren (und davon abhängig: datieren), so besteht doch insoweit Einigkeit, daß auf die alljährlichen, segensreichen Nilüberschwemmungen angespielt ist, und daß die beiden schwebenden Gestalten jene regelmäßigen etesischen Nordwinde darstellen, die man sich als Ursache der Überschwemmungen dachte⁷⁸.

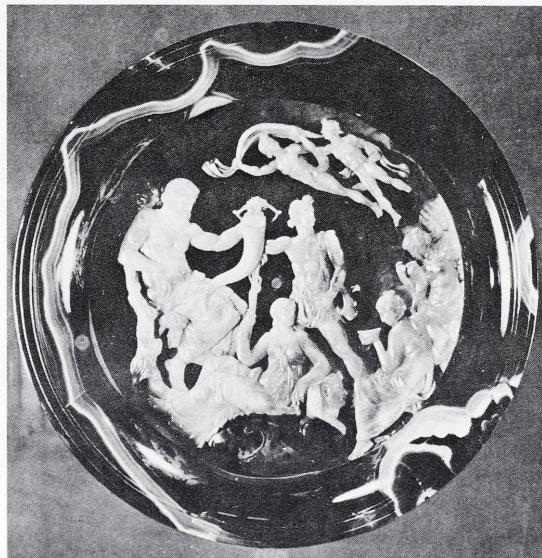


Abb. 12
Sardonyxschale, sog. »Tazza Farnese« (um 100 v. Chr.?). Neapel, Museo Nazionale.

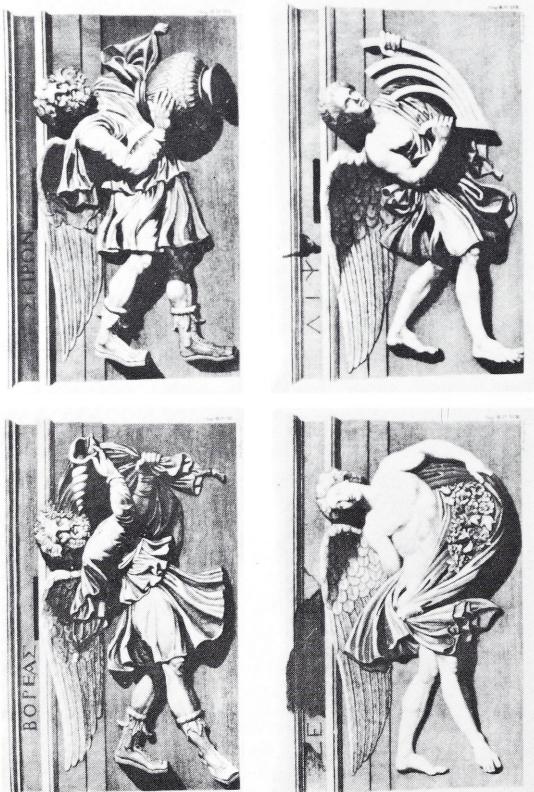
Sämtliche Figuren dieses Schalenreliefs, auch die beiden Windgötter, sind keinem bestimmten Mythos entnommen, sondern Allegorien, die einen tatsächlichen Vorgang bildhaft umschreiben. Für diese Verbildung bedient man sich bei einem solchen, der hohen und teuer bezahlten Kunst angehörenden Stück nicht, wie auf der Kabirion-Vase, schematischer Personifikationen (Windkopf), sondern der herkömmlichen Sprache der Götterikonographie.

Ähnlich verfahren die Künstler an dem in der Antike wie heute wohlbekannten sog. »Turm der Winde« zu Athen, der von den alten Autoren treffender als »Horologion« bezeichnet wurde (Abb. 13). Dieser ungewöhnliche (und ungewöhnlich gut erhaltene) Bau und vor allem seine Reliefs haben bisher in der wissenschaftlichen Literatur erstaunlich wenig Beachtung gefunden⁷⁹, obwohl doch z. B. kaum ein älteres Gebäude auf oktagonalem Grundriß in unserem Kultur-

⁶⁶⁾ μετεωρολογικά



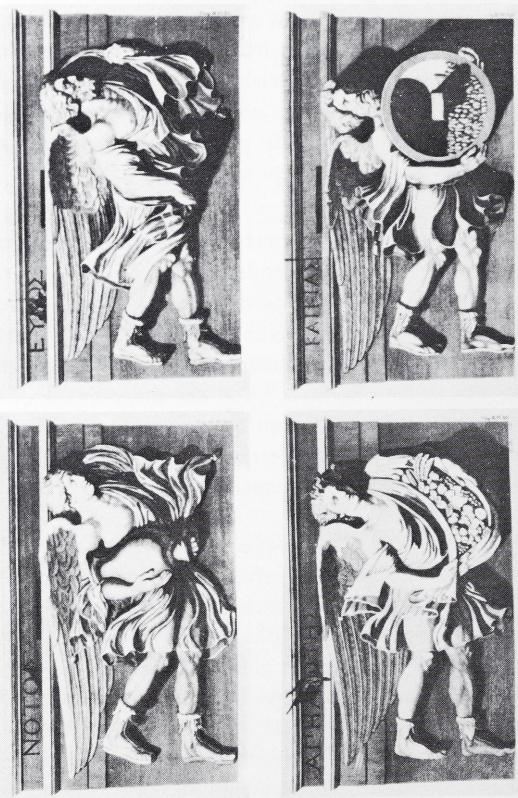
*Abb. 13
»Horologion des Andronikos« (sog. »Turm der Winde«), Gesamtansicht von Norden. Athen, römische Agorā.*



kreis bekannt sein dürfte⁷⁹. Da die Reliefs (Abb. 14) den ausführlichsten Windezzyklus der gesamten Antike bilden, durch ihre Beischriften genau zu bestimmen sind und durch die Erwähnungen bei Varro und Vitruv für immer bekannt geblieben waren, erscheint eine etwas ausführlichere Behandlung dieses Denkmals unumgänglich.

Im dritten Buch von *»De re rustica«*, das im Jahre 37 v. Chr. erschien, gibt Varro Ratschläge zur Errichtung eines Vogelhauses, für dessen Dach er eine Kuppel vorschlägt: *»In eodem hemisphaerio medio circum cardinem est orbis ventorum octo, ut Athenis in horologio, quod fecit Cyrestes; ibique eminens radius a cardine ad orbem ita movetur, ut eum tangat ventum, qui flet, ut intus scire possis«* (III, 5, 17)⁸⁰.

*Abb. 14
Reliefs vom »Turm der Winde« nach den Kupferstichen von Stuart-Revett I, chapt. III (1762).*



Es ist dies die früheste überlieferte Erwähnung des »*Horologions des Andronikos Kyrrestes*«⁸¹, das also, wie der Name sagt, in erster Linie eine monumentale Uhr war. Zu diesem Zweck waren an den acht Außenseiten Sonnenuhren angebracht, während im Inneren eine komplizierte Uhr, vielleicht in Verbindung mit einem Planetarium, durch Wasserkraft betrieben wurde⁸².

Wenige Jahre nach Varro erwähnt auch Vitruv (I, 6, 4) das *Horologion*, allerdings lediglich, um seiner Meinung, daß es acht Winde gebe, durch einen (anscheinend) prominenten Zeugen Nachdruck zu verleihen. Aus diesem Grund verliert er über den Mechanismus im Inneren des Turms kein Wort, schildert dagegen ausführlicher als Varro den Windanzeiger: »*In singulis lateribus octagoni singulorum ventorum imagines excalptas contra suos cuique flatus designavit (sc. Andronicus), supraque eam turrim metam marmoream perfecit et insuper Tritonem aureum conlocavit dextra manu virgam porrigentem, et ita est machinatus, uti vento circumageretur et semper contra flattum consisteteret supraque imaginem flantis venti indicem virgam teneret*«⁸³.

Wir erfahren hier also den Sinn jener acht Reliefs: Sie sollen den vorbeikommenden Athenern belehren, aus welcher Richtung gerade der Wind weht, wie dieser Wind heißt und welche Eigenschaften er hat. Während die Namen der einzelnen Winde in großen Buchstaben beigeschrieben sind, werden die Eigenschaften durch bildnerische Mittel verdeutlicht, die den nach rechts fliegenden, mit großen Rückenflügeln ausgestatteten Männerfiguren wie Attribute beigeordnet sind. Außer diesen Attributen tragen auch Kleidung, Alter und Physiognomie zur Charakterisierung bei, indem etwa der grimmige *Boreas* und seine beiden Begleitwinde *Skiron* und *Kaikias* alt, bärig und warm bekleidet, der milde *Zephyros* dagegen als ein nackter Jüngling vorgestellt wird. Diese Charakterisierungen leiten sich nicht von irgendwelchen Mythen her (für die meisten der abgebildeten Winde hat es solche Mythen ohnehin wohl nie gegeben!), sondern sollen den aus einer bestimmten Richtung blasenden Wind so kennzeichnen, wie er tatsächlich zu erfahren war, etwa als Hagelbringer (*Kaikias*, der einen Schild mit großen Körnern trägt), als Regenwind (*Notos*, der ein Gefäß mit der Öffnung nach unten hält⁸⁴ oder als kalten Wind (der in seinen Mantel gehüllte *Euros*).

Die Winde am *Horologion des Andronikos* sind bis auf einen (*Boreas*) alle als nicht-bläsend dargestellt. Man kann hierin einen altertümlichen, »unrömischen« Zug sehen, der das allzu deutliche Bild vermeidet und auf das ideale Menschen- und Götterbild noch nicht verzichten will.

Das zeitlich nächste Beispiel einer Winddarstellung ist bereits auf römischem Boden entstanden. Es handelt sich um einen kleinen, zylinderförmigen Altar, der in der Hafenstadt *Antium* gefunden wurde und heute im Kapitolinischen Museum⁸⁵ zu Rom steht (Abb. 15). Er stammt vermutlich aus dem 1. Jh. n. Chr. und trägt auf seiner Vorderseite einen Schiffsschnabel nach Art der »*columnae rostratae*«, darunter in flachem Relief einen schwebenden Jüngling, der nur mit einer um die Schulter geschlungenen Chlamys bekleidet ist und mit der rechten Hand ein Muschelhorn an den Mund hält.



Abb. 15
»ARA VENTORVM« mit schwebender Windpersonifikation. Rom, Kapitolinisches Museum (Inv. Nr. 28a).

Da der Altar die Aufschrift ARA VENTORUM trägt, ist die Deutung dieses Jünglings unzweifelhaft. Das Muschelhorn (lat. *bucina*⁸⁶) ist als Attribut für Winde nicht besonders alt: Es scheint erst im 2. oder 1. Jh. v. Chr. aufgekommen zu sein (Tazza Farnese, Turm der Winde). Vorher war dieses Signalinstrument mit den Tritonen⁸⁷ in Verbindung gebracht worden, von denen Hyginus berichtet, sie hätten als erste die Muschel zum Lärm verwendet⁸⁸.

Die Armhaltung des Windjünglings auf der Ara Ventorum ist noch besonders zu betrachten: Während er mit der Rechten das Instrument an den Mund hält und kräftig hineinbläst, drückt er die freie linke Hand an den Hinterkopf. Obwohl es für diese Geste keine ohne weiteres einleuchtende Erklärung gibt, wurde gerade sie in der Folgezeit eines der markantesten Kennzeichen für Windpersonifikationen und Tritonen (Abb. 16; vgl. Exkurs 1).



Abb. 16

Sarkophag (M. 3. Jh. n. Chr.), auf dem Dach der Ädikula Tritonen mit »Bläserhaltung«. München, Glyptothek.

Ähnlich wie die Reliefs am *Horologion des Andromikos* ist auch diese Winddarstellung der Gruppe »Wind als Naturphänomen« zuzurechnen, denn schon die Inschrift des Altars legt nahe, in dem schwebenden Jüngling nicht einen benennbaren Windgott zu sehen, sondern vielmehr eine bildliche Darstellung jener Naturerscheinung, um derentwegen man in einem Hafen Opfer bringt, eben des Sturms⁸⁹.

Auf einem Sarkophag des British Museum⁹⁰ ist dargestellt, wie drei Fischer den Körper eines Ertrunkenen aus dem Wasser ziehen, während im Hintergrund ein geflügelter Windgott in sein Horn bläst. Unabhängig davon, wie man die Szene im einzelnen erklärt⁹¹, wird man in dem Windgott jedenfalls einen Hinweis auf die Todesursache jenes Mannes sehen müssen und somit auch dieses Beispiel der zweiten Gruppe zuordnen.

Mehrere der römischen Winddarstellungen stehen zwar im Zusammenhang mit mythologischen Themen, gehören aber dennoch zu der Gruppe »Wind als Naturphänomen«, weil sie in diesen Beispielen

nur der Naturschilderung dienen sollen und nicht handelnd eingreifen. Die Themen dieser Denkmäler sind nicht einem der Windmythen entnommen, sondern stammen aus dem Kreis der Sagen um Poseidon⁹², Odysseus⁹³, Prometheus⁹⁴, Endymion⁹⁵ (Abb. 17) oder Rhea Silvia⁹⁶. So dienen die Winde im Zusammenhang mit der römischen Sage von Rhea Silvia nur der Veranschaulichung der Luft, durch die der Gott Mars zu seiner irdischen Geliebten schwiebt, oder sie sollen auf jene Brise hinweisen, die nach Ovid, *Fasti III, 9 f* dem Mädchen, als es beim Wasserholen eingeschlafen war, die Brust kühlte.

Die Winde gehören also in solcher Verwendung zu den in der römischen Kunst so beliebten Natur- und Lokalpersonifikationen wie *oceanus*, *tellus*, *sol*, den lagernden Flussgöttern und den thronenden Stadtgöttinnen, die alle den Ort und Zeitpunkt der jeweiligen Szene genauer bezeichnen sollen⁹⁷.



Abb. 17

Linke Schmalseite eines Endymionsarkophags, Flussgott und Windpersonifikation (Umzeichnung). Rom, Palazzo Doria Pamphilj.

Auch in dieser eher attributiven Verwendung der Windpersonifikationen wird meistens noch eine ganze Menschengestalt gezeigt, doch sind, besonders bei den Sarkophagreliefs, die Figuren bisweilen so dicht hintereinander gestaffelt, daß der Eindruck entsteht, es handle sich bei den Winden um Halbfiguren⁹⁸. Bei einigen Beispielen des 3. Jh. n. Chr. ist das auch tatsächlich der Fall⁹⁹, die Windfiguren werden also auf

das funktional Wesentliche beschränkbar, der weiteren Abkürzung bis hin zum blasenden Kopf, die in der Vasenmalerei schon viel früher möglich war, steht nun auch in der monumentalen Kunst nicht mehr viel im Wege. Bezeichnenderweise bleibt jedoch der Windkopf in mythologisch-erzählenden Bildern eher die Ausnahme¹⁰⁰ und tritt seinen Siegeszug erst im Zusammenhang mit jenen Kompositionen an, in denen die Winde nur noch als Symbol für Himmelsrichtungen oder Enden der Welt verwendet werden.

Die Winde als Symbol für Welt oder Kosmos

Daß die Welt vier Enden habe, ist in der Mythologie des Zweistromlandes eine feste und durchgängige Vorstellung¹⁰¹, das Alte Testament scheint — darin von Babylon beeinflußt¹⁰² — ein ähnliches Weltbild vorauszusetzen¹⁰³.

Im griechischen Kulturkreis war dies wohl nicht so: Bei Homer finden sich keine Andeutungen der vier Himmelsgegenden. Selbst wenn er die Winde in der Vierzahl anführt¹⁰⁴, ist damit nichts für die Vorstellung von der Gestalt der Welt in homerischer Zeit gewonnen. Philologische Untersuchungen haben sogar gezeigt, daß die Windnamen in Ilias und Odyssee keine Richtungen, sondern Eigenschaften der Winde bezeichnen¹⁰⁵. Bei Hesiod (Theogonie 379 f) sind die Winde nur als Trias aufgezählt, auch das hesiod'sche Weltbild beruht auf der Dreizahl¹⁰⁶. Die Lehre von den vier Himmelsrichtungen dürfte sich in Griechenland erst zur Zeit des Aristoteles durchgesetzt und mit der Vorstellung einer geometrisch festgelegten Windrose verbunden haben¹⁰⁷.

Demnach hätten die Griechen das Schema der vier Winde erst seit dem Hellenismus zur abkürzenden, symbolischen Darstellung von Welt oder Kosmos verwenden können. Indes finde ich hierfür in der gesamten griechischen Kunst kein einziges Beispiel¹⁰⁸.

Auch der italischen und frühen römischen Kunst scheint dieses Motiv unbekannt gewesen zu sein, erst in augusteischer Zeit tauchen Windpersonifikationen in kosmologisch-symbolischem Sinn auf: bei der monumentalen Sonnenuhr, die Augustus im Jahre 9 v. Chr. als Siegesmal über Ägypten auf dem Marsfeld errichten ließ. Der heute vor dem Palazzo Montecitorio stehende Obelisk diente hierbei als *Gnomon* und auf dem Boden um seinen Sockel waren Mosaiken mit den vier Winden (Reste davon wurden um 1500 gefunden; über ihr Aussehen ist nichts mehr bekannt, lediglich eine Beischrift »BOREAS SPIRAT« ist überliefert)¹⁰⁹.

Diese symbolische Verbindung der Sonne (der Obelisk war dem Sol geweiht: »Soli donum dedit« steht auf der Basis¹¹⁰) mit den Winden erscheint dann auch auf ganz andere Weise in einem Gemälde der *Domus Aurea Neronis*, dessen Thema dem Helios-Phaethon-Mythos entnommen war¹¹¹. In der Mitte des Bildes thront Helios in seinem strahlenden Palast, umgeben von vier Frauen, den Jahreszeiten; von links nähert sich der Knabe Phaethon, um von seinem Vater den Sonnenwagen für einen Tag zu erbitten. Von den Seiten her kommen die vier Horen, von denen eine den Wagen bringt, während vier Jünglinge die Rosse herbeiführen (Abb. 18). Die ganze Szene entspricht (bis auf die Rosseführer und die Zweizahl([?])¹¹² der Pferde) der Schilderung Ovids in den Metamorphosen (II, 1–121).

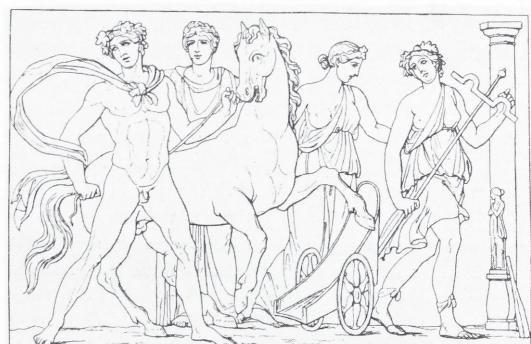
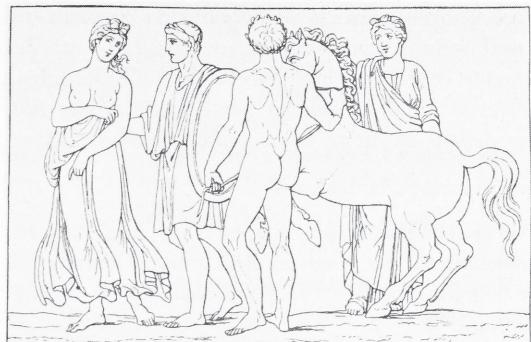


Abb. 18
Ehemaliges Wandgemälde der »Domus Aurea Neronis«, die Windgötter bringen die Pferde des Helios, (Nachzeichnung des 18. Jh.).

Gerade die rosselführenden Jünglinge der *Domus Aurea* sind aber in unserem Zusammenhang von Bedeutung, denn es scheint sich bei ihnen um Windgötter zu handeln: Sie haben über der Stirn kleine Flügel, was wir allerdings bisher bei Windgestalten noch nicht kennengelernt haben. Die ältere Kunst gab den Winden, wenn überhaupt, große Rückenflügel und manchmal geflügelte Stiefel¹¹³. Die Kopfflügel bei Windgöttern, die in der Folgezeit ein häufiges Motiv

werden, haben trotz formaler Verwandtschaft nichts mit Merkur- oder Hypnos-Darstellungen zu tun, sondern sind aus der Entwicklung der Windikonographie zu erklären: Solange die Winde ganzfigurig waren, hatten sie, wie gesagt, die Flügel am Rücken wie alle Flügeldämonen. Als man anfing, sie nur noch als Büsten oder Köpfe darzustellen, also etwa seit dem 4. Jh. v. Chr., waren diese zunächst ungeflügelt. Mit der Zeit (vielleicht erst seit dem 1. Jh. n. Chr.) wollte man aber auch bei den Köpfen auf das wichtige Windattribut nicht verzichten und setzte die Flügel in verkleinertem Maßstab an den Kopf. (Die erwähnten Merkur- und Hypnos-Bilder mögen für diese ikonographische Neuerung den Weg immerhin geebnet haben.) Solche geflügelten Windköpfe (wie etwa auf dem noch zu behandelnden Mosaik in Ostia, Abb. 19/20) wirkten dann wieder zurück auf die ganzfigurigen Darstellungen, so daß diese dann ebenfalls mit Kopfflügeln erscheinen können. Im 2. Jh. n. Chr. schreibt Hygin in seinen Fabeln über die Boreaden: „*Zetes et Calais, Aquilonis venti et Oreithyiae filii, qui pennas in capite et in pedibus habuisse dicuntur.*“¹¹⁴

Die kleinen Stirnflügel erlauben also auch bei den Rosseführern der *Domus Aurea* die Deutung als Windgötter, was durch spätere Denkmäler noch bestätigt wird¹¹⁵.

Als Beispiel mag hier der qualitätvolle stadtömische Sarkophag im *Museum Maffeianum* zu Verona¹¹⁶ die-

Abb. 19

Bodenmosaik aus der sog. »zerstörten Therme« an der Via dei Vigili (M. 1. Jh. n. Chr.) in Ostia Antica, Personifikationen der Winde und Provinzen.



nen. Die Bitte des Phaethon um den Sonnenwagen ist hier zu einer Nebenszene in der oberen rechten Ecke geworden. Die Mitte der (nur noch teilweise original erhaltenen¹¹⁷) Sarkophagvorderseite nimmt Phaethons Sturz in den Fluß Eridanus und die damit zusammenhängenden Episoden ein. Das himmlische Viergespann ist in zügelloser Verwirrung, während ein bärtiger Mann mit großen Rückenflügeln die Pferde zu bändigen versucht. Neben ihm blasen drei ebenfalls nackte Flügelmänner mit wirrem Haar in lange Muschelhörner und halten die linke Hand an den Hinterkopf. Diese auffällige Geste, die Flügel und der inhaltliche Zusammenhang lassen die Deutung der vier Männer als Windgötter unzweifelhaft erscheinen.

Daß die vier Winde auf einem Phaethon-Sarkophag eine so zentrale Stelle eingeräumt bekommen, obwohl ihre Rolle bei diesem Mythos doch eher eine nebensächliche ist, und obwohl die klassische Hauptquelle Ovid nichts von ihnen erwähnt, läßt vermuten, daß den Winden in gewissen Zusammenhängen eine seculare oder eschatologische Bedeutung zugemessen wurde¹¹⁸. Doch scheint diese Bedeutung erst auf einer tieferen Schicht zu liegen, vordergründig dienen die vier Winde zusammen mit *tellus*, *oceanus*, *caelus*, mit *hesperus* und den Jahreszeiten zur Verdeutlichung der mythologischen Tatsache, daß durch Phaethons Sturz mit dem Sonnenwagen die ganze Welt in Brand gesetzt wurde, welches Ereignis die stoische Lehre als eine allegorische Vision des Weltendes (*Eschaton*) aufgefaßt hat¹¹⁹.

Abb. 20
ebenso.



Eine ganz andere Gruppe von Darstellungen, die aber ebenfalls hierher gehört, bilden einige sehr ausführliche Kosmos-Allegorien, in denen die vier Winde teils wie auf den Phaethon-Reliefs als Rossebändiger, teils als Köpfe vorkommen.

Auf einem Bodenmosaik im Nationalmuseum von Damaskus aus dem 3. Jh. n. Chr.¹²⁰ wird gezeigt, wie Prometheus den ersten Menschen aus Ton bildet, wie Hermes die Psyche herbeiführt und wie die ganze Welt an diesem Geschehen teilnimmt: Gää mit den vier Karpoi¹⁾ (wörtlich: Früchte, d. h. Jahreszeiten), Georgía¹⁾ (die Landwirtschaft) und Triptolemos. Dazu Aion¹⁾ (Zeit) und die vier Tropai¹⁾ (wörtlich: Sonnenwenden, d. h. Jahreszeiten) und zwei Putten (Drosoi¹⁾, d. h. Tau), die Wasser aus Spitzamphoren auf Gää schütten. Vom oberen Bildrand schauen die Köpfe der vier Winde herunter.

Ein ganz ähnliches Weltbild, doch wohl ohne die Erstellung des Menschen, fand man 1966: Das Bodenmosaik in Mérida/Spanien¹²¹, wohl um 300 n. Chr. entstanden, versinnbildlicht die Welt, indem es beschriftete Personifikationen zusammenstellt¹²². Die Winde sind hier ganzfigurig und spielen aktiver Rollen: *NOTUS* und *ZEPHYRUS* schweben mit *NUBS* und *NEBULA*, die ebenfalls personifiziert sind, durch die Lüfte, während *EURUS* bei den vier Pferden des *ORIENS* (= Helios) steht und *BOREAS* das Zweigespann des *OCCASUS* (= Luna) führt. Alle vier haben Stirnflügel und sind bärig, bemerkenswerterweise auch Zephyr, der ein Muschelhorn trägt.

Wie man derartige »Weltbilder« in der Spätantike nannte, lehrt uns ein weiteres, allerdings mehr als 200 Jahre jüngeres und christliches Werk, das nur in einer Beschreibung erhalten ist und dort als »kosmikós pínax«²⁾, also tatsächlich als »Weltbild« bezeichnet wird. Es handelt sich um das von Johannes von Graza im 6. Jh. beschriebene Boden- oder wahrscheinlicher Kuppelmosaik aus einem Bade zu Gaza¹²³, das in der Mitte ein lateinisches Kreuz zeigte und darum herum eine Vielfalt von Personifikationen der Zeit und des Raums, der Naturgewalten und der Philosophie (*Areté*, *Sophía*)³⁾ gruppierte. Die Beschreibung spricht an zwei verschiedenen Stellen von den Winden: Zuerst (I. 225—271), wie sie sich als vier Reiter mit Flügeln an Köpfen und Füßen bemühen, ihre wilden Pferde zu bändigen¹²⁴. Hier wird auch erwähnt, daß Boreas in der Linken ein Muschelhorn (gr. *kóchlos*)⁴⁾ trägt. Die zweite Stelle (II, 45—49) ist mit den bekannten Winddarstellungen schwer in Verbindung zu bringen: Hier fungieren die »vereinten Winde« als Träger der Erdkugel, und Cheimon, der Sturmwind, schwebt als Regenbringer mit einem Wasserkrug auf

der Schulter über das Meer. Sein eines Bein berührt noch das Wasser, das andere streckt er etwas in die Höhe, wo die Regengüsse (*ómbroi*)⁵⁾ als Knaben erscheinen (II, 109—136). Die Figur des Cheimon darf man sich wohl ähnlich wie die Reliefs am Turm der Winde vorstellen.

Die bisher versuchten zeichnerischen Rekonstruktionen des Weltbildes von Gaza¹²⁵ müßten an den Mosaiken von Damaskus und Mérida gemessen werden, die wohl auf denselben (literarischen?) Typ von Quelle zurückgehen, der je nach Bedarf den gültigen Weltanschauungen oder dem Zweck des Gebäudes angepaßt wurde. Von unserer Fragestellung her läßt sich beitreten, daß die Bildform der Winde (Köpfe, schwebende Flügelmänner, Reiter) variabel ist, wohingegen ihre Anzahl und die Namen stets gleich bleiben¹²⁶, was m. E. eher für eine literarische Quelle spricht, die über das Aussehen der Winde keine Angaben enthielt.

Eine kleine Gruppe von Denkmälern kosmologischen Inhalts hat lediglich zwei Windpersonifikationen, die meist mit Sol und Luna in Verbindung stehen.

So zeigt eine Bronzelampe im Archäologischen Museum von Florenz¹²⁷ die Figuren von Sonne und Mond in der herkömmlichen Weise und davor je einen Triton mit Stirnflügeln, der in ein Muschelhorn bläst und die freie Hand an den Hinterkopf hält. Wie schon erwähnt, bleibt bei solchen Tritonen die Deutung letztlich immer unklar: Armhaltung und Stirnflügel sprechen für einen Windgott, der Fischschwanz spricht eher dagegen¹²⁸. In diesem Fall kann auch der Sinnzusammenhang keinen entscheidenden Hinweis geben, denn sowohl Meerwesen als auch Winde sind thematisch mit Sonnenauf- und untergang, bzw. mit Sonne und Mond in Verbindung zu bringen¹²⁹.

Eindeutiger scheint mir die Deutung bei einigen untereinander verwandten Öllampenreliefs zu sein, wo die Muschelhornbläser als Halbfiguren gezeigt werden, also das Argument für Tritonen, der Fischschwanz, wegfällt. Vor allem auf einer Lampe im *Antiquarium Comunale* zu Rom¹³⁰ ist der Sinn klar: Oben thront die sog. kapitolinische Trias, also Minerva, Juppiter und Juno. Rechts und links davon, etwas tiefer, kommen aus kleinen Wolkenbänken zwei Windgötter, darunter die auf- bzw. untergehenden Gespanne von Sonne und Mond und ganz unten ein Flußgott (Tiber). Da die beiden Hornbläser über Sonne und Mond auf Wolken sitzen und zu dem Flußgott in keinerlei Beziehung stehen, ist die Deutung hier unzweifelhaft¹³¹.

1) ΚΑΡΠΟΙ
ΓΕΩΡΓΙΑ
ΑΙΩΝ, ΤΡΟΠΑΙ
ΔΡΟΣΟΙ

2) „κοσμικός πίναξ“
3) (ἀρετή, σοφία)
4) κόχλος
5) (όμβροι)

Bei einer ähnlichen Lampe, die sich in Leningrad¹³² befindet, sind nur die drei Götter und die beiden Winde vorhanden, doch dürfte das Relief auf denselben Bildtyp zurückgehen¹³³ und somit dieselbe Bedeutung haben: Die Götter Roms herrschen über die ganze Welt, von einem Ende zum anderen, was als politische Aussage zu verstehen ist.

Von dieser Darstellungsweise, die noch mit eigentlichen Personifikationen arbeitet, die Erscheinungen des Kosmos zwar nicht mehr als Götter, aber als götterähnliche Gestalten agieren lässt, ist eine andere zu unterscheiden, die sich einer mehr symbolischen Sprache bedient. Sie wurde vor allem zur Gestaltung von Mosaikböden oder bemalten Decken repräsentativer Räume verwendet¹³⁴. Die Grundlage der Komposition ist häufig ein in das Quadrat einbeschriebenes Kreisschema. Zwischen Kreis und Quadrat entstehen vier Zwickel, in denen gelegentlich Winde dargestellt werden, während der Kreis selbst mit den verschiedensten Symbolen gefüllt werden kann (z. B. Planetenzeichen, Zodiakus, Dodekaoros¹³⁵, Mondphasen¹³⁶). Die in solchen Zusammenhängen stehenden Winde¹³⁷ sind nicht nur stets stark abgekürzt dargestellt (Büste, Kopf¹³⁸), sondern sie sind auch fast nie benannt oder individuell charakterisiert. Lediglich die Einteilung in zwei bärtige, also ältere (ehemals Boreas und Euros) und zwei unbärtige, also jüngere (ehemals Zephyros und Notos) Gestalten kommt gelegentlich vor. In manchen Fällen gewinnt man den Eindruck, daß solche Bilder nur noch dekorativen Charakter haben, daß der Windkopf also nichts anderes mehr sei, als eine figürliche Eckarabeske.

So z. B. auf einem Fußbodenmosaik des 2. Jh. n. Chr. im Vatikan, bei dem die vier Windköpfe um sieben Felder angeordnet sind, die je ein Gefäß mit Blumen oder Früchten enthalten¹³⁹. Doch sind die sieben Felder möglicherweise Symbole für die sieben Planeten, Wochentage o. ä.¹⁴⁰, und so hätte auch dieses Mosaik eine kosmologische Bedeutung, die durch die vier Winde noch unterstrichen würde.

Ein Bodenmosaik des 1. nachchristlichen Jahrhunderts ist wohl in einem engeren Sinn ebenfalls kosmologisch aufzufassen: der Boden in der sog. »zerstörten Therme« an der Via dei Vigili in Ostia¹⁴¹, wo vier Windköpfe und vier Symbole römischer Provinzen zusammengestellt sind (Abb. 19/20). Die Winde sind hier wie üblich im Profil, mit großen Schläfenflügeln, aber nicht blasend dargestellt. Der genauere Sinn des Mosaiks ist unbekannt, doch lässt sich vermuten, daß irgendwie auf die Ausdehnung oder den Reichtum des Römischen Reiches angespielt werden soll. In diesem Fall würden die Winde also nicht den Kosmos, sondern die Grenzen des Imperiums versinnbildlichen.

Diese eher schematische Verwendung der Windfiguren ist nicht auf Bodenmosaike und Deckengemälde beschränkt, sie bot sich auch bei Denkmälern der Kleinkunst an, etwa bei Tierkreisbildern wie der sog. »Tabula Bianchini« im Musée du Louvre, Paris¹⁴², oder einem erst un längst gefundenen Elfenbeindipython aus Grand/Vogesen¹⁴³. Dieses Stück ist insofern ungewöhnlich, als hier die Winde in den Ecken ganzfigurig, mit je vier großen Flügeln und im sog. Knielauf-Schema gegeben sind, was eine ganz altertümliche, an archaische Denkmäler¹⁴⁴ erinnernde Darstellungsweise ist.

Eine eigene große Gruppe bilden die Mithras-Steine¹⁴⁵, also Weihereliefs jener aus Persien kommenden Lichtreligion, die seit dem 1. Jh. n. Chr. ihren Siegeslauf durch das Römische Reich antrat und vor allem in den Provinzen ihre Anhänger fand. Bei diesen Reliefs, die fast ausnahmslos und stets nach demselben formalen Bildschema die Tötung des Stiers durch Mithras zeigen, sind häufig Windpersonifikationen anzutreffen. Wenn es sich um vier Windköpfe handelt, die aus den Ecken auf die Szene der Stiertötung blasen, so symbolisieren sie — ebenso wie auf den nichtmithräischen Denkmälern — die Welt und sollen zum Ausdruck bringen, wie Mithras durch seine Tat die ganze Welt erneuert oder erlöst.

Auffälligerweise findet man bei den Mithras-Steinen die Winde nicht nur in der Vierzahl¹⁴⁶, sondern häufig auch nur zu zweit vor¹⁴⁷. Hier tragen die Winde zur konkreten Bedeutung bei: Es soll nicht die Welt als solche, sondern das irdische Leben dargestellt werden, und zwar in der Weise, wie es nach der Lehre jener Religion aufgefaßt wurde: als dunkle Höhle mit zwei Öffnungen. Diese Vorstellung ist für uns faßbar in der Schrift »De antro Nymphaeum« des Neuplatonikers Porphyrios aus Tyros (3. Jh. n. Chr.)¹⁴⁸, wo geschildert ist, wie die präexistente Seele den düsteren Ort des Lebens durch eine Öffnung betritt und ihn nach einiger Zeit durch eine andere wieder verläßt. Bei beiden Ereignissen wirken nach Porphyrios die Winde mit: der kalte Boreas bläst nach unten und führt die Seele in die Höhle hinab, Notus bläst nach oben, löst die Seele wieder auf und führt sie zur Wärme des Herrn (*De antr. Nymph. 22—24*).

Diese Vorstellung hat zur Anbringung von zwei Winde an Mithras-Steinen Veranlassung gegeben, die auch wirklich manchmal in einen Nach-oben- und einen Nach-unten-Blasenden unterschieden sind. Der Windstrahl aus dem Mund der Köpfe ist bei den mithräischen Denkmälern häufig plastisch wiedergegeben und die Köpfe sind fast ausnahmslos im Profil¹⁴⁹.

Das in unserem Zusammenhang bedeutendste Stück ist ein Altar mit Hochreliefschmuck, der im sog. 3. Mithräum von Carnuntum, östlich von Wien, gefunden wurde und sich heute im *Museum Carnuntinum* in Bad Deutsch-Altenburg befindet¹⁵⁰. Auf der Vorderseite ist in der Mitte frontal ein nackter, kniender Mann dargestellt, der nur mit dem Kopf und dem rechten, angewinkelten Bein aus dem Reliefgrund hervorragt und mit seinen Händen die Altarplatte zu tragen scheint. Er wird als *Caelus*, der das Himmelsgewölbe stützt, gedeutet. Rechts und links von ihm steht in kleinerem Maßstab je ein schlanker Jüngling mit Blumen- bzw. Ährenkranz, also Personifikationen von Frühling und Sommer. Auf den Nebenseiten des Altars werden Herbst und Winter ebenfalls durch Jünglingsgestalten abgebildet. Jeder hat neben sich einen knienden Mann, der ein Blasinstrument an den Mund hält und nach oben bläst und der durch Schläfenflügel als Wind gekennzeichnet ist. Auf der Rückseite des Altars stehen zwei kräftige Männer mit dem Rücken zueinander und blasen mit ihren Hörnern nach unten. Es sind also an dem Altar das Himmelsgewölbe, die Jahreszeiten und Winde zu einem kosmologischen Bild zusammengefaßt, zu dessen Verständnis man sich noch ein Relief mit der Tötung

Abb. 21

Marmorrelief (2. Jh. n. Chr.), Phanes oder ein anderer jugendlicher Gott, umgeben vom Zodiakus und den vier Winden. Modena, Galleria Estense.



des Stiers als Ergänzung dazudenken muß. Die zwei nach-oben- und nach-unten-blasenden Winde spielen wieder auf das neuplatonische »Höhlengleichnis« an.

Diese vier Winde sind fast vollplastisch und stellen somit neben dem Akroter von Delos¹⁵¹ das einzige Beispiel von Winden in der Rundskulptur dar¹⁵². Hierbei ist allerdings zu bedenken, daß bei dem Altar von Carnuntum die Komposition soviel gekonnter ist als die eher provinzielle Ausführung, daß man annehmen möchte, der pannonische Bildhauer habe ein bedeutenderes Vorbild gehabt, das er mit seinen bescheidenen Mitteln zu kopieren versuchte¹⁵³. Es wird also doch mehr vollplastische Winddarstellungen gegeben haben, als der heute bekannte Denkmälerbestand vermuten läßt.

In den weiteren Umkreis der Mithras-Denkmäler gehört ein bekanntes stadtrömisches Relief des 2. Jh. n. Chr. in der Galleria Estense zu Modena¹⁵⁴ (Abb. 21). Hier sind neben mithräischen auch orphische Elemente festzustellen, so daß eine überzeugende Erklärung des Zusammenhangs aller Einzelheiten bisher nicht gelungen ist.

Die Windköpfe in den vier Ecken haben über der Stirn kleine Flügel, sind aber nicht als blasend dargestellt. Da die Eckzwölfe hier nicht durch einen Kreis, sondern durch einen ovalen Zodiakus gebildet werden, in dem ein jugendlicher Gott (*Phanes*, *Sol*, *Mithras*?) steht, könnten die Winde auf jene orphische Lehre anspielen, nach der die Winde das Ur-Ei, das von Kronos hervorgebracht worden war, so lange im All kreisen ließen, bis es durch die entstehende Hitze platzte, und der strahlende, erstgeborene Gott hervortrat¹⁵⁵.

Im Sepulkralbereich scheinen die vier Winde auch außerhalb und unabhängig von Mithraskult und Neuplatonismus eine wesentliche Rolle gespielt zu haben, wie eine ganze Reihe von Grabmälern der römischen Kaiserzeit lehrt.

Das früheste bekannte dürfte wohl der künstlerisch sehr wenig ansprechende Grabstein eines Soldaten der XV. Legion sein, der in Carnuntum gefunden wurde und heute im Garten des Museums von Deutsch-Altenburg¹⁵⁶ aufgestellt ist. Über der ausführlichen Inschrift, die den Stein ins 1. Jh. n. Chr. datiert, ist ein quadratisches Feld, in dessen Mitte ein waagrecht fliegender Adler von einem Kranz umgeben wird. Aus den Ecken des Quadrats schauen vier Profilköpfe auf den Kranz, die nach eindeutigeren Vergleichsbeispielen nur als Winde zu interpretieren sind.

Ein solches, jedoch wesentlich gekonnter gestaltetes Vergleichsbeispiel ist das Hauptfeld der Nordseite der sog. Igeler Säule (Abb. 22), dem Grabmal einer reichen Kaufmannsfamilie aus dem römischen Trier des 3. Jh. n. Chr.¹⁵⁷. Hier ist es die Apotheose des Herakles, die von einem Tierkreis umgeben und aus den vier Ecken von mächtigen, in Vorderansicht dargestellten Windköpfen angeblasen wird.

Wie bei den Mithrasreliefs kommen auch bei den römischen Grabsteinen, allerdings anscheinend nur auf solchen aus Pannonien, Beispiele mit nur zwei Windköpfen vor, bei denen dann die Büsten der Verstorbenen von oben angeblasen werden¹⁵⁸. Die mithräisch-neuplatonische Erklärung (s. oben) kann hier wohl nicht herangezogen werden, denn:

- 1) waren die mithrätischen Symbole geheim und durften nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden. Daher gibt es auch keine eigentlichen mithrätischen Grabsteine.
- 2) Sind die erwähnten Grabmäler z. T. schon ins 1. Jh. n. Chr. zu datieren, also älter als der Neuplatonismus und auch älter als die sonstigen Mithrasdenkmäler, die erst mit dem Anfang des 2. Jh. n. Chr. einsetzen¹⁵⁹.

Die Deutung wird also zwischen Grabsteinen mit zwei und solchen mit vier Winden keinen Unterschied machen können.

Es müssen hier noch einige weitere Denkmäler erwähnt werden, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, die Verwendung von Winden in der Sepulkralkunst sei auf die nördlichen Provinzen des Römerreichs beschränkt.

Eine marmorne Aschenurne aus Rom¹⁶⁰, die als Grab für einen siebenjährigen Knaben diente, hat auf der Vorderseite folgende Reliefs: Zwischen korinthischen Säulen mit gedrehten Kanneluren ist die quadratische Inschriftentafel, darunter in einem Muschel-*Clipeus* die Büste des Verstorbenen. Über der Tafel in der Mitte ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln und auf beiden Seiten von diesem je ein jugendlicher Windkopf *en face* mit kleinen Flügeln über der Stirn.

Ebenfalls für ein verstorbenes Kind diente ein Sarkophag der ehem. Lateranensischen Sammlung, Rom¹⁶¹. Auf der Vorderseite hat er die Büste der zweijährigen *Droseris*, auf den Seitenwänden je ein Greifenrelief. Vor den Greifen sind, nur leicht eingeritzt und deshalb schwer zu erkennen, zwei Köpfe mit Schlafenflügeln, die man wohl wegen des allgemeinen Zusammenhangs ebenfalls als Winde interpretieren darf.

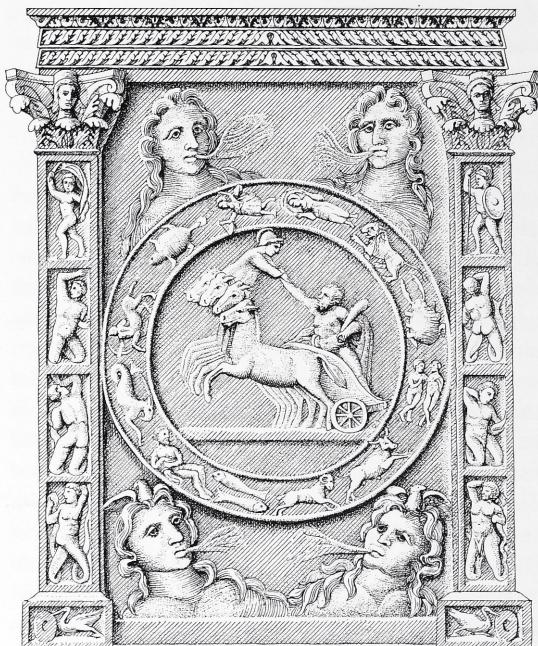


Abb. 22

Relief vom Hauptfeld der Nordseite der sog. »Igeler Säule« (um 250 n. Chr.), Apotheose des Herkules (moderne Rekonstruktionszeichnung; die Vögel auf den unteren Windköpfen sind eine Fehlinterpretation). Igel bei Trier.

Alle diese Grabmäler legen den Gedanken nahe, daß die Winde mit Tod, Seelenwanderung, Apotheose und Erlösung in Verbindung gebracht wurden, was ohnehin schon durch die Tatsache wahrscheinlich ist, daß in vielen Sprachen, vor allem auch im Griechischen und Lateinischen, das Wort für »Seele« zugleich »Hauch« oder »Wind« bedeutet¹⁶². Die Vorstellung von der Seele als Hauch scheint auch schon in klassischer Zeit so konkret gewesen zu sein, daß gewisse Leute — wie Platon spöttisch bemerkte¹⁶³ — befürchteten, an einem stürmischen Tage zu sterben, so daß der Wind die Seele auf ihrer letzten Reise vom rechten Weg abbringen könnte. In Griechenland sind die Winde demnach eher als eine Gefahr für die Seelenwanderung aufgefaßt worden und kommen schon deshalb auf den Grabmälern niemals vor. Erst im Hellenismus scheint sich die Vorstellung durchgesetzt zu haben, daß die Winde die Seelen zu den Himmelsphären tragen können, so wie nach dem älteren Glauben *Hermes psychopompós* die Schatten zum Hades geleitet hatte¹⁶⁴. Die Grabinschrift der Regilla, der Gattin des Herodes Attikus, belegt die Vorstellung vom ἄνεμος psychopompós¹⁾ besonders deutlich für das 2. Jh. n. Chr.:

1) ἄνεμος ψυχοπόμπος

»Zeus schickte die blühende Frau hin zum Okeanos, um sie durch Zephys Hauch ins Elysium bringen zu lassen«¹⁶⁵.

Und nur in diesem Sinne konnte ein Neuplatoniker wie Proklos im 5. Jh. n. Chr. jene Stelle der Ilias verstehen, wo Achill die Winde Boreas und Zephyros zum Scheiterhaufen des Patroklos ruft. Aus der Sicht des Neuplatonikers hatten die Winde nicht die Aufgabe, den Scheiterhaufen anzufachen, sondern sie sollten sich der Seele des Verstorbenen annehmen und sie zu ihrem Ursprung zurückführen¹⁶⁶.

Könnten aus diesen Zusammenhängen möglicherweise einige seltsame Terrakotten erklärt werden, die in gallischen Nekropolen des 1. Jh. n. Chr. gefunden wurden? Es handelt sich um tönerne »Janusköpfe« (Abb. 23) aus zwei in Hohlformen gepreßten und dann zusammengesetzten Hälften, von denen jede ein groteskes Gesicht mit aufgerissenen Augen, flacher Nase und kahlem Schädel darstellt. Beide Gesichter

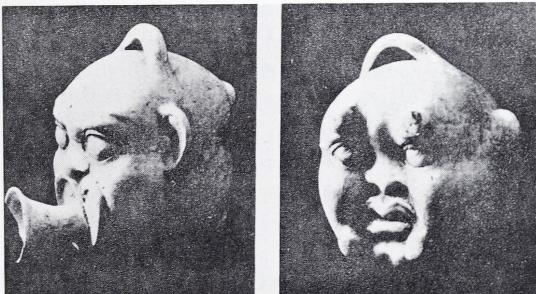


Abb. 23

Terrakottakopf aus einem Grabfund (1. Jh. n. Chr.), eventuell eine Windpersonifikation (?). Soings, Privatsammlung.

haben aufgeblasene Backen, das eine jedoch die Lippen nur leicht geöffnet, während aus dem Mund des anderen eine Art Trompete kommt. Von diesem Blasen abgesehen, haben die Gesichter keine der typischen Merkmale von Winddarstellungen (Flügel, wirres Haar, Unterscheidung in alt und jung), so daß die Deutung als Winde fraglich bleiben muß¹⁶⁷.

Die Vorstellung von den Winden als Seelenbegleitern wäre vielleicht auch eine Erklärung für jene Windköpfe, die bisweilen als Eckakroteren auf den Deckeln kai-

serzeitlicher Sarkophage auftreten¹⁶⁸. Sie finden sich hier stets in der Zweizahl, was allerdings darauf zurückzuführen sein mag, daß derartige Sarkophagdeckel meist nur auf der Vorderseite skulptierte Akroteren haben, also an dieser Stelle nur für zwei Winde Platz boten.

Verschiedene Autoren wollten auch auf der berühmten Basis der Antoninus-Pius-Säule¹⁶⁹, die sich heute im *Giardino della Pigna* des Vatikan befindet, einen Wind als *Psychopompos* erkennen. Ein großer nackter Jüngling schwebt nach rechts oben, hinter dem einen seiner beiden mächtigen Flügel werden die Porträts des Kaisers Antoninus Pius und seiner Gemahlin Faustina sichtbar, deren Apotheose dargestellt ist. Der Jüngling hält in seiner Linken einen Himmelsglobus mit Mond und Sternen und einen Zodiakus-Ring. Um den Globus windet sich eine Schlange. Dieser Flügelmann wurde als Wind, und zwar wegen seiner Jugendlichkeit als Zephyr bezeichnet¹⁷⁰, wofür ja die Flügel und die Funktion als *Psychopompos* sprechen könnten. Doch verbieten die Attribute Globus, Zodiakus und Schlange diese Deutung, und auch die Beschränkung auf einen einzigen Wind wäre in solchem Zusammenhang ungewöhnlich. Eher wird man hier an einen Genius der Ewigkeit¹⁷¹, etwa an Aion¹⁷², denken dürfen, dem die erwähnten Attribute am besten anstehen würden.

Anders ist ein Elfenbein-Diptychon aus dem 5. Jh. n. Chr.¹⁷³ zu beurteilen, das nach Delbruecks überzeugenden Argumenten nur die *Pompa funebris* des Antoninus Pius darstellen kann¹⁷⁴: Im unteren Teil wird die Kolossalstatue des Kaisers auf einem hohen Wagen von vier Elefanten gezogen, im Hintergrund ist der Scheiterhaufen errichtet und steht ein nackter Jüngling (Genius des Kaisers, Helios, Apollo?) auf einer Quadriga. Vom Scheiterhaufen fliegen zwei Adler weg, die die Seelen des Kaiserpaars entführen. Weiter oben tragen zwei Flügelmänner den Kaiser hinauf zu den Himmelsbewohnern, von denen fünf gezeigt sind, denen der Kaiser seine rechte Hand entgegenstreckt. Ganz oben rechts wird das Bild durch einen Teil des Tierkreises (Waage bis Fische) und eine Büste des Helios/Sol abgeschlossen¹⁷⁵. Wer sind nun die beiden den Kaiser tragenden Flügelwesen? Sie haben außer den großen Rückenflügeln auch noch kleine Flügel über der Stirn, sind, abgesehen von einem wehenden Mäntelchen, nackt und unterscheiden sich im Alter: der Linke ist bartlos und jugendlich, der Rechte ist bärig und hat die Gesichtszüge eines älteren Mannes. Wegen ihrer Funktion und wegen des Schwabens werden sie mit Recht fast einhellig als Winde, bzw. genauer als Zephyros und Boreas bezeichnet¹⁷⁶.

Wir sind hiermit zu den letzten Beispielen der nichtchristlichen Kunst gekommen. Es hat sich gezeigt, daß zwischen den drei Gruppen, in welche die Denkmäler gegliedert wurden, Übergänge und Überschneidungen vorkommen, die aber die grundsätzliche Richtigkeit und Aussagekraft der Einteilung nicht in Frage stellen. Jede Gruppe enthält andeutungsweise Motive der jeweils beiden anderen, und durch die Zuordnung eines Denkmals zu einer Gruppe wird nur der Hauptanlaß zur Wahl der Windgestalt, ihre wichtigste inhaltliche Funktion gekennzeichnet. Um für dieses Ineinandergreifen ein Beispiel anzuführen: Der Altar von *Carnuntum* wurde der Gruppe III, den Winden in kosmologischer Bedeutung, zugeordnet. Von den vier an ihm dargestellten Winden sind zwei als alt, zwei als jugendlich charakterisiert, eine Unterscheidung die sich andeutungsweise bereits in den Mythen (Gruppe I) findet, welche ihrerseits wiederum in der Naturbeobachtung (Gruppe II) wurzeln. (Es stellt sich die Frage, ob nicht, oder inwieweit, der Mythos überhaupt ein Ergebnis, oder besser: die Verarbeitung von Naturerfahrungen ist.) Dennoch ist die Absicht des Carnuntiner Bildhauers eindeutig: er wollte nicht zeigen, daß es rauhe und milde Winde gibt, auch nicht, daß Boreas ein grimmiger Mädchenträuber, Zephyros dagegen ein zärtlicher Liebhaber ist, sondern er wollte durch die vier Windgestalten auf die Himmelsrichtungen und damit auf die Gesamtheit der Welt anspielen, deren Erlösung sich die Gläubigen durch das Opfer auf diesem Altar erhofften.

Die Windgestalten werden im Laufe der antiken Entwicklung immer stärker ent-persönlicht: Am Anfang bis etwa zum Ende des Hellenismus sind sie selbständige mythische Wesen mit eigenen Namen, Genealogien und Heldentaten, danach werden sie zu Naturpersonifikationen, die sich nur noch durch ihre verschiedenen Namen unterscheiden. Seit dem 1. Jh. v. Chr. werden die Winde meist namenlose Symbole für die Welt, Metaphern für deren äußere Begrenzung. Diese Entwicklungen fanden auch formal ihren Niederschlag, und zwar in dreifacher Weise:

- 1) Die Windgestalten können immer stärker abgekürzt werden, also eine Tendenz von der Ganzfigur zum Windkopf.
- 2) Die Stellung der Windfigur im Bildzusammenhang ändert sich vom zentralen Thema (z. B. Boreas) zur symbolischen Eckarabeske.
- 3) Die Winde der Gruppe I sind niemals als blasend dargestellt, die der Gruppen II und III dagegen meistens. Auch hierin kommt zum Ausdruck, wie sehr die Gestalten der Gruppe I vollwertige mythische Figuren sind, die nicht den Wind bedeuten, sondern selbst der Wind sind. Sie müssen nicht durch ihre Grundtätigkeit verdeutlicht werden, sondern ihr individuelles Wesen wird durch verschiedene Taten, meist Raub und Entführung, charakterisiert.

II. Teil

Windpersonifikationen in der christlichen Kunst bis etwa zum Jahre 1500

Biblische Themen

Jonas 1, 4—15

Eines der beliebtesten Themen der frühchristlichen Kunst ist die stürmische Seefahrt des Jonas nach dem Bericht des Alten Testaments. Den frühen Christen wurde diese Szene durch ein Jesus-Wort als Grabschmuck geradezu anempfohlen: »Wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Seeungeheuers war, so wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Herzen der Erde sein¹⁷⁷. Der Christ hoffte, seine eigene Seele werde durch die Erlösungstat am Kreuz ebenso wie Jonas aus der Finsternis gerettet werden.

Wir finden das Jonas-Thema in der Katakombenmalerei und auf den Sarkophagen meist in derselben Weise dargestellt: Das Schiff mit den Seeleuten, deren einer gerade den Propheten in die Fluten stößt. Dort wartet das Untier mit aufgerissenem Maul. Der Seesturm, der ja die Ursache für das Abenteuer des Jonas war, wird üblicherweise durch Wellen oder Neigung des Schiffs angedeutet. Windpersonifikationen sind nur selten anzutreffen, sie tauchen anscheinend nur bei Sarkophagen des 4. Jh. auf (Abb. 24/25) und stellen auch hier die Ausnahme dar¹⁷⁸.



Abb. 24
Sarkophag (vor 300 n. Chr.) mit Jonasszenen. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (Nr. 832).

Diese frühesten »christlichen« Windpersonifikationen stehen formtypologisch noch völlig in der antiken Tradition, d. h. wir finden die Gestaltung als Halbfigur, Büste oder Kopf¹⁷⁹, das Blasen mit oder ohne Instrument, die Trompete in der Hand am Hinterkopf¹⁸⁰ und die Flügel an Rücken oder Stirn. Vereinzelt ist auch die Tritonengestalt anzutreffen¹⁸¹.

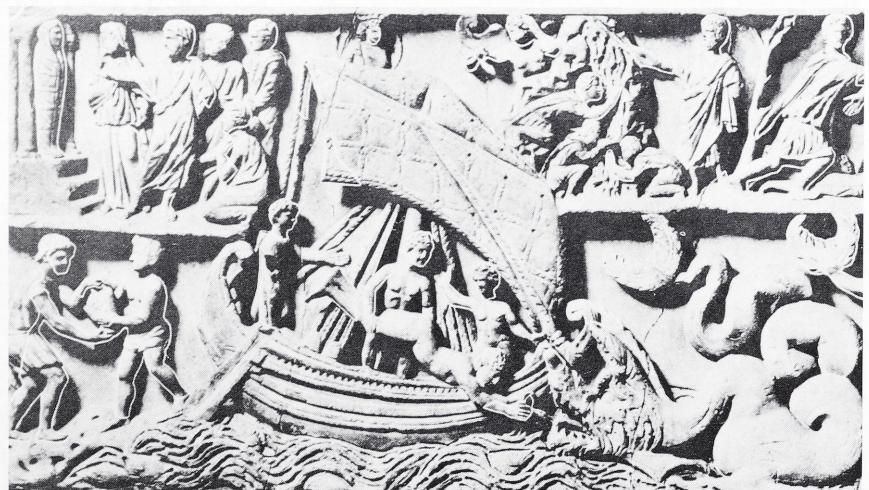


Abb. 25
Sarkophag mit Jonaszenen. Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (ehem. Lateran 119).

Es erscheint durchaus möglich, daß die frühchristlichen Sarkophage von heidnischen Künstlern im Auftrag von Christen hergestellt wurden¹⁸². Jedenfalls ist bemerkenswert, daß die kaiserzeitliche »Trompeterhaltung von der *Ara Ventorum*«¹⁸³ hier noch vor kommt, in der gesamten späteren christlichen Kunst jedoch nicht mehr verwendet wird.

Die mittelalterliche Kunst kennt kaum Personifikationen bei der Sturmszene des Jonasbuches. In der Buchmalerei ist, wie bei der Mehrzahl der Sarkophage, nur durch Wellen und aufgeregte Gesten der Seeleute gezeigt, in welcher Bedrängnis das Schifflein schwiebt.

Bisweilen wird die Szene zur Ausfüllung der E-Initiale, mit der das Jonasbuch beginnt, verwendet. In diesem eher dekorativen Zusammenhang tauchen im 11./12. Jh. vereinzelt Windköpfe auf, so in der Bibel von St. Bénigne in Dijon¹⁸⁴ und in einer Bibel aus Souvigny, die heute in Moulins¹⁸⁵ liegt. In den Jonas-Bildern der sog. Bibles moralisées aus dem 13. Jh.¹⁸⁶ kann man die Andeutung eines aufgerissenen Tiermauls am oberen Bildrand erkennen, das als Windpersonifikation zu interpretieren ist. Es sei hier schon bemerkt, daß die Bibles moralisées Windpersonifikationen stets und ausschließlich in der Form von Tierköpfen darstellen.

Außer der Szene des Meerwurfs ist noch ein zweites Thema aus dem Buch Jonas in der Kunst häufiger zu finden:

Jonas 4,8

Nachdem der Prophet vom Meerungeheuer an Land gespien worden war, ging er, dem Befehl Gottes folgend, in die sündhafte Stadt Ninive. Dort predigte er und prophezeite den Untergang der Stadt. Da bekehrten sich die Sünder und fasteten und gingen in Sack und Asche. Gott wurde durch diese Zerknirschung besänftigt »und es reute ihn das Böse, das er ihnen zu tun angedroht hatte, und er tat es nicht«. Jonas aber war bedrückt, daß sich seine Prophezeiung nicht erfüllen sollte, ging vor die Stadt und baute sich dort eine Hütte. In deren Schatten saß er, zu sehen, was mit der Stadt geschehe. »Und Jahwe Gott bestimmte eine Rizinusstaude, daß sie über Jona emporwachse, Schatten gebe seinem Haupt, um ihn von seinem Unmut zu befreien. Und Jona freute sich sehr über den Rizinusstrauch. Am anderen Morgen aber, als die Morgenröte emporstieg, da entbot Gott einen Wurm, der stach die Rizinusstaude, und sie verdorrte. Als nun die Sonne aufging, bestellte Gott einen glühenden Ostwind, und die Sonne stach Jona auf den Kopf, daß er ganz ermattete«.

Auf diese Textstelle scheinen sich alle jene Bilder frühchristlicher Kunst zu beziehen, die man als »Jonas unter der Kürbislade«¹⁸⁷ zu bezeichnen sich angewöhnt hat. Doch hat dieser Bildtypus mit dem Text außer der schattenspendenden Laube nicht viel gemeinsam. Man gewinnt bei den Darstellungen vielmehr den Eindruck, ein Jüngling erhole sich am Strand des Meeres von überstandenen Strapazen. Ausdrücklich wird die Lieblichkeit der Landschaft, die Hirtenidylle betont, die den nackten Schläfer umgibt. Vom Hader des Propheten mit Gott ist ebensowenig zu sehen wie von der reumütigen Stadt Ninive. Die Kürbislade dient allem Anschein nach als ein Bild der Erlösung oder des Paradieses¹⁸⁸. Die Episode mit dem nagenden Wurm und dem glühenden Ostwind paßt in diesem Zusammenhang natürlich nicht und bleibt in den spätantiken Denkmälern denn auch unberücksichtigt. Für den Betrachter jener Zeit war das Bild des ruhenden Jonas ikonographisch nichts besonderes, er sah in ihm vielmehr einen nahen Verwandten des Endymion, den er ja von unzähligen heidnischen Sarkophagen her in derselben Haltung und Umgebung kannte¹⁸⁹.

Dem Mittelalter war diese römische Deutung der Szene unter der Laube als Hinweis auf die Erlösung nicht mehr verständlich, wodurch die Episode erheblich an theologischer Relevanz verlor. Sie wurde nur noch selten dargestellt, und diese Bilder lehnen sich nicht mehr an die spätantike Endymion-Tradition an, sondern halten sich enger an den biblischen Text und zeigen deshalb nicht nur die Ruhe des Jonas, sondern auch seinen Disput mit Gott, das Wachsen und Verdorren der Staude, den Wurm und die Sonne, die den Propheten ermatten läßt.

Der »glühende Ostwind«¹⁹⁰ ist den Künstlern (wohl auch den Theologen und Exegeten?) des Mittelalters anscheinend sehr nebensächlich erschienen, jedenfalls fand ich nur zwei Fälle, in denen Jonas von einem personifizierten Wind angeblasen wird.

Diese Bilder sind in zwei Handschriften aus den Jahren 1084 und 1097 enthalten, die von demselben Schreiber und Miniatur, dem Mönch Goderanus, verfertigt wurden¹⁹¹. Das Alte Testament aus der Abtei Lobbes, das sich heute im Priesterseminar von Tournai befindet, hat das Bild auf fol. 266 v, die Bibel aus der Abtei Stavelot (London, Brit. Mus., Add. Ms. 28106) auf fol. 221 r. Wiederum handelt es sich, wie bei den Meerwurfbildern mit Windpersonifikationen, um Initialen und wiederum sind es kleine menschliche Köpfe, die blasen.

Ezechiel 37, 9

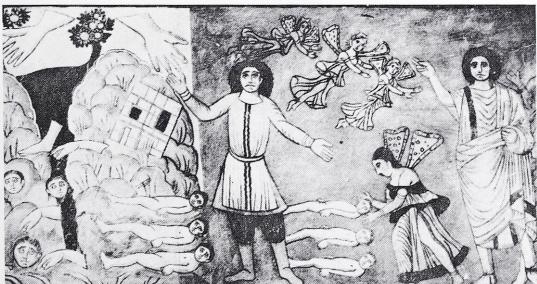
Von den sog. vier großen Propheten des Alten Testaments wurde Ezechiel¹⁹² stets für den am schwersten verständlichen gehalten. Manche Stellen galten als so problematisch, daß sie ein gläubiger Jude nicht vor Vollendung seines 30. Lebensjahres lesen sollte¹⁹³.

Die Vision vom »Tal des dürren Gebeins« im 37. Kap. gehört nicht zu jenen geheimnisvollen Passagen, sie war und ist den Juden durch jährliche Lesung gut bekannt¹⁹⁴. Gott zeigt in dieser Vision dem Propheten, daß er trockene Knochen wieder zum Leben erwecken kann, und erklärt ihm, daß er ebenso sein Volk aus der Babylonischen Gefangenschaft befreien und in das Land Israel zurückführen könne und werde. Die Vision wurde von den Juden schon bald nach dem Ende des Exils umgedeutet und als typologische Ankündigung der Erlösung verstanden. Dadurch nahm die Szene eine zentrale Stelle in der jüdischen Messiaserwartung ein¹⁹⁵.

Die Synagoge von Dura-Europos¹⁹⁶ am Westufer des Euphrat wurde in den Jahren 245—256 n. Chr. ausgemalt. Ihre Fresken gehören zu den ganz wenigen erhaltenen Beispielen jüdischer Monumentalkunst.

Auf der Nordwand des kleinen Kultraums ist im untersten von drei Bildstreifen eine Szenenfolge gemalt, die übereinstimmend als Darstellung der Vision vom »Tal des dürren Gebeins« gedeutet wird (Abb. 26). Die Erklärung bestimmter Einzelheiten ist jedoch sehr umstritten und m. E. bis heute nicht überzeugend gelungen¹⁹⁷. Schon die grundlegende Frage, ob der Handlungsablauf von links nach rechts oder umgekehrt zu lesen sei, ist ebenso unbeantwortet wie diejenige, ob der Prophet zwei-, vier- oder sechsmal dargestellt sei.

Abb. 26
Wandgemälde aus der Synagoge von Dura-Europos (245—256 n. Chr.), Ezechiels Vision vom Tal des dürren Gebeins.



Eine Deutung des Bildes soll hier nicht versucht werden; nur die in der Mitte des Streifens befindliche Szene hat uns in diesem Zusammenhang zu beschäftigen. Sie bezieht sich auf die genannte Vision und zwar genau auf den in Ezech. 37, 8f geschilderten Moment:

»... und siehe, Sehnen und Fleisch kam über sie, und Haut zog sich darüber, aber Odem war noch nicht in ihnen. Und er sprach zu mir: Weissage über den Odem, ... und sprich zu dem Odem: So spricht der Herr Jahwe: Von den vier Winden (LXX: ἐκ τόν¹) tessáron pneumátōn; Vulg.: *a quattuor ventis*) komm, du Odem (Pnémon; *spiritus*), und wehe diese Erschlagenen an, daß sie lebendig werden.«

Das Gemälde zeigt drei kleine, nackte, am Boden liegende Männer, die Arme steif an den Körper angelegt, die Augen geschlossen: sie sind als Tote dargestellt. Über ihnen schweben drei Psychen mit den in der Antike üblichen Schmetterlingsflügeln nach rechts herunter. Eine vierte, größere Psyche steht bereits auf der Erde und ergreift mit beiden Händen den Kopf einer der Leichen. Die drei schwebenden Gestalten sind nur in Grautönen wiedergegeben, während die vierte, größere rötliches Inkarnat besitzt und einen gelben Chiton mit dunklem Saum trägt. Die ganze Szene ist von zwei stehenden Männern in verschiedener Kleidung gerahmt, deren Bedeutung und Bezug zur Handlung umstritten sind.

Die Psychen sind irgendwie zu dem »Odem von den vier Winden« in Beziehung zu setzen; doch wie?

M. Aubert¹⁹⁸ nennt sie ohne Begründung »les quatre Zéphyrs« und Du Mesnil du Buisson¹⁹⁹ schreibt: »Les quatre vents - car l'Esprit en vient - sont représentés par les quatre figures de Psyché«. C. H. Kraeling dagegen unterscheidet erstmals genauer: die farbige Psyche stelle den Odem des Lebens dar, während die drei grauen Gestalten »apparently represent the artist's effort to show that 'breath' comes from (among) the four Winds«²⁰⁰.

Würde man den zugrundeliegenden Ezechieltext nicht kennen, wären Zweifel gar nicht möglich: die Figur der Psyche ist in der Kunst der späteren Antike stets eindeutig zu erkennen und zu benennen. Darstellungen von Winden unter der Gestalt von Psychen kommen meines Wissens nicht vor²⁰¹. Der Grund für die offensichtlichen Interpretationsschwierigkeiten liegt in dem biblischen Text, der in der hebräischen und griechischen Version (LXX) für zwei verschiedene Dinge dasselbe Wort verwendet: In der LXX heißt es an dieser Stelle »pnéuma«²²⁾ für den »Odem« und

1) ἐκ τῶν τεσσάρων πνευμάτων

2) »πνεῦμα«

»έκ τόν tessáron pneumátōn«¹⁾ für den Ausdruck »von den vier Winden her«. In dem ersten Sinne ist »pneuma« durchaus üblich und wird von der *Vulgata* mit Recht als »spiritus« übersetzt. Ungewöhnlich dagegen ist die Verwendung von »pnéuma« im Zusammenhang mit der feststehenden Redewendung »von den vier Winden her« oder ähnlichen Ausdrücken. Hier steht in der LXX sonst stets das gängigere Wort für »Wind«: »ánemos«^{202,2)} und die *Vulgata* übersetzt dann: »a quatuor ventis«. Die *Vulgata* unterscheidet auch bei Ezech. 37, 9, das im griechischen Text ja eigentlich »Pneuma von den vier Pneumata« heißt, und interpretiert: »spiritus a quatuor ventis«.

Der jüdische Künstler von Dura-Europos jedoch, der die Heilige Schrift so wörtlich wie möglich illustrieren mußte, konnte sich eine solche deutende Unterscheidung nicht erlauben. Er hatte den Begriff »ruah«, der dem griechischen »pnéuma« auch in seiner Doppeldeutigkeit und zweifachen Verwendung genau entspricht, ins Bild umzusetzen, und zwar in möglichst genauer Entsprechung zu der Formulierung »ruah von den vier ruah«. Einen jüdischen Bildtopos für diesen abstrakten Begriff gab es aller Wahrscheinlichkeit nach nicht, so daß es sich für einen Künstler des 3. Jh. in einer Grenzstadt des Römischen Reichs anbot, auf die griechisch-römischen Psychebilder zurückzugreifen.

Die Frage, warum das Pneuma von den vier Pneumata komme und wie sich diese zueinander verhalten, beschäftigte die Juden in Legende²⁰³ und Exegese. In ähnlicher Weise unterschied auch der Maler von Dura zwischen dem Pneuma, das körperlos (grau) durch die Luft schwebt, und jenem Pneuma, das durch die Verbindung mit einem Körper Leben (Farbe) erlangt. Die Psychen von Dura-Europos sind also keine Windpersonifikationen. Ein unbefangener spätantiker Betrachter wäre auf diese Idee auch niemals durch reine Anschauung gekommen. Ausgehend von dem maßgeblichen, zu illustrierenden Text, muß man die Psychen vielmehr als Darstellungen des Begriffes »ruah« bzw. »pneuma«³⁾ bezeichnen²⁰⁴.

Das 37. Kap. des Ezechiel wurde auch von den christlichen Autoren eschatologisch gedeutet²⁰⁵. Man verstand die Vision von der Erweckung des dünnen Gebeins als Weissagung der Auferstehung des Fleisches, die ein besonders umstrittener Teil der christlichen Lehre war. Die frühchristliche Sepulkralkunst verwendet die Szene selten²⁰⁶ und ist nicht so ausführlich wie die Fresken von Dura-Europos. Meist ist nur ein stehender Mann mit Stab als Erwecker gezeigt, der zu ei-

nigen Schädeln und nackten, leblosen Körpern deutet. Manchmal stehen neben dem Erwecker noch Begleitfiguren²⁰⁷. Da bei diesen Bildern vor allem die Auferstehung des Leibes, nicht so sehr die Wiedererweckung der Seelen betont werden soll, wird die Beselung der Körper durch das Pneuma nicht dargestellt. Auch eine syrische Buchmalerei des 7./8. Jh.²⁰⁸ und ein byzantinisches Elfenbeinrelief des 9./10. Jh.²⁰⁹ zeigen lediglich die Belebung der Körper, nicht aber die Beselung durch das Pneuma.

Diese findet sich dagegen bisweilen in den, allerdings seltenen, Ezechielzyklen der mittelalterlichen Kunst. So erscheinen Szenen aus Ezechiel in zwei berühmten katalanischen Handschriften als Einleitungsillustrationen zum Text des Prophetenbuches: In der Bibel aus dem Kloster *Sant Pere de Roda*, der sog. Roda-Bibel²¹⁰, und in der Bibel aus *Santa Maria de Ripoll*, die üblicherweise, aber zu Unrecht, als »Farfabibel«²¹¹ bezeichnet wird. Über die Herkunft der beiden, wegen ihres Formats auch als »Riesenbibeln« benannten Handschriften besteht heute, auch aufgrund von paläographischen Überlegungen, Einigkeit: Sie stammen aus dem Skriptorium von *Santa Maria de Ripoll*, jedenfalls aus Katalonien, und sind in der ersten Hälfte des 11. Jh. entstanden²¹².

In der Roda-Bibel, die nachträglich in vier Bände zerlegt worden ist, befindet sich das Bild mit der Ezechielvision im dritten Band auf fol. 45 v²¹³. Die Seite ist in vier Streifen untergliedert, von denen der dritte von oben das Visionsbild enthält (Abb. 27): Links der Prophet, bartlos und nimbiert, in einer für die katalanischen Handschriften typischen Haltung dargestellt,

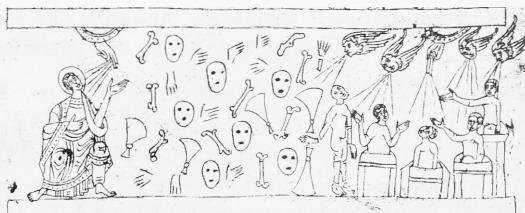


Abb. 27

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6 (Roda-Bibel), III, fol. 45v (Ezechielvision vom dünnen Gebein).

die ein Sitzen oder Laufen bedeuten kann. Von oben kommt aus einem Himmelsbogen die Hand Gottes und entsendet Strahlen zu Ezechiel. Rechts davon wird die ganze Höhe des Bildstreifens von den Gebeinen ausgefüllt, bei denen man vor allem stark stilisierte Schädel, Schulterblätter und Knochen unterscheiden kann, aber auch Hände (und Füße?), die durch feine Striche angedeutet sind. Weiter rechts erheben

1) ΕΚ τῶν τεσσάρων πνευμάτων 2) ἄνεμος 3) "πνεῦμα"

sich die Toten aus ihren Gräbern²¹⁴, von oben kommt wieder eine Gotteshand mit Strahlen. Sie ist umgeben von vier Windköpfen, die auf die Toten blasen und teils im Profil, teils frontal dargestellt sind. Sie haben je zwei größere Flügel.

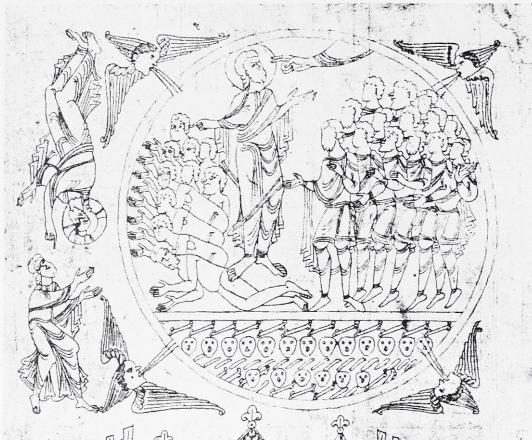


Abb. 28

Rom, Bibl. Vat., Cod. lat. 5729 (sog. »Farfa«-Bibel), fol. 209r (Ezechielsvision vom dünnen Gebein).

In der entsprechenden Szene der »Farfa-Bibel« (fol. 209 r)²¹⁵, deren Komposition völlig anders ist, werden ebenfalls vier Winde dargestellt (Abb. 28). Am linken Bildrand »fliegt« der kreuznimbierte Christ-Logos zu Ezechiel herab, der nach oben schaut und beide Hände erhoben hat. Der größere Teil des Bildfeldes ist von einem Kreis angefüllt, in dem sich die eigentliche Erweckung der Gebeine abspielt. Das untere Drittel des Kreises ist als Segment durch eine Linie abgetrennt. Hier sind die Gebeine gezeichnet, sauber in Reihen sortiert nach Knochen, Schädeln und Rippen. Darüber steht links von der Mitte der Prophet, bärfig und nimbiert, und blickt zu der Hand Gottes. Links von Ezechiel liegen die noch unbelebten, nackten Körper, rechts von ihm steht die Gruppe der bekleideten Erweckten. Die Winde sind, ähnlich wie bei antiken Bodenmosaike mit Kreis-Quadrat-Schema,

in die vier Ecken gesetzt, und ihre je drei Flügel so angeordnet, daß das den Kreis umschreibende Quadrat besonders deutlich wird. Der biblische Ausdruck »von den vier Winden her«, der ja bedeuten soll, »aus allen vier Himmelsrichtungen«, wird hier deutlicher als in fast allen anderen Beispielen mittelalterlicher Kunst ins Bild umgesetzt. Man könnte hierin ein weiteres Argument für die mehrfach geäußerte Meinung sehen, die katalanischen Bibeln hätten spätantike Handschriften, möglicherweise Rollen, als Vorlagen gehabt²¹⁶.

Die Tatsache, daß die beiden katalanischen Bibeln die in der mittelalterlichen Kunst so außerordentlich seltene Szene der Erweckungsvision in ihren Ezechielzyklus aufgenommen haben, wird durch die Texte dieser Handschriften erklärt: In beiden steht neben der Illustration ein kurzer Kommentar (*Proömium*) des Isidor von Sevilla, in dem auch mit einem Satz auf die Erweckungsvision angespielt wird²¹⁷.

Außer den beiden katalanischen Darstellungen sind mir nur noch zwei mittelalterliche Beispiele bekannt geworden, in denen die Erweckungsvision mit Windpersonifikationen versehen wurde.

Das ältere findet sich in der sog. Gumpertsbibel der Universitätsbibliothek Erlangen²¹⁸, die in der zweiten Hälfte des 12. Jh. in Salzburg oder Regensburg entstanden ist²¹⁹. Das betreffende Bild (Abb. 29) steht am Beginn des Buches Ezechiel auf fol. 210 v. Es ist durch eine Säule in zwei etwa gleich große Felder unterteilt. Im linken steht der Prophet, ein alter, bärfiger Mann, zwischen zwei Haufen von Gebeinen und Leichnamen. Von oben links kommt aus einer Wolke der Christ-Logos²²⁰ und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf Ezechiel, als wollte er fragen: »Menschensohn, werden diese Gebeine wieder zum Leben zurückkehren?«. Die Antwort des Propheten, »Herr Jahwe, du weißt es«, ist auf dem leeren Schriftband zu ergänzen, das dieser in der Hand hält²²¹.

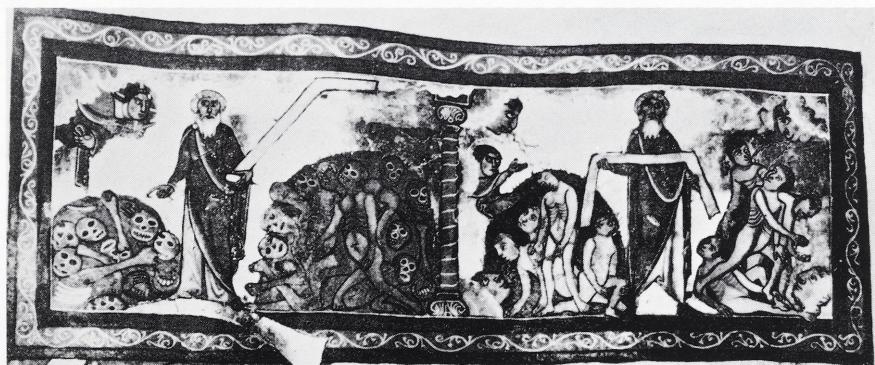


Abb. 29

Erlangen,
Universitätsbibliothek,
Ms. 121 (»Gumpertsbibel«), fol. 210v
(Ezechielsvision vom dünnen Gebein).

In dem rechten Feld steht Ezechiel, wieder mit einem unbeschriebenen Schriftband, in der Mitte, links von ihm sind vier nackte, noch leblos wirkende Körper, rechts von ihm ebenfalls vier Körper, die sich zu bewegen scheinen. Vom linken Bildrand taucht wieder der Kopf des Christ-Logos auf, hier allerdings, im Gegensatz zum linken Bildfeld, wohl ohne Kreuznimbus. Aus den Ecken des Feldes blasen blaue, ungeflügelte Windgesichter aus Wolken (nur derjenige unten rechts ist als ganzer Kopf ohne Wolken dargestellt), und gewellte Strahlen führen zu den Mündern der beselten Körper. Hier wird also das »Pneuma von den vier Pneumata« der Septuaginta sehr wörtlich illustriert.

Wohl noch derselben Überlieferung gehört eine Darstellung des frühen 14. Jh. an, die sich in einer Bibel der Malerschule von St. Florian bei Linz findet (Krakau, Wawel Museum, Ms. 2459, fol. 197 v)²²². Das Bildfeld ist hochrechteckig (Abb. 30). Von oben kommt die Büste des Christ-Logos, der in der Linken ein Schriftband hält: »Fili ho(min)is (put)as ne vi-vent«. Zur Verdeutlichung der Frage zeigt er noch auf den Haufen von Schädeln und Gerippen am unteren Bildrand. Zwischen diesen Gebeinen und dem Christ-Logos ist die Halbfigur des Propheten, der ebenfalls ein Schriftband hält: »Domine mi, tu scis«. Aus den oberen Ecken und vom Bildrand her auf halber Höhe blasen Windgesichter im Profil aus Wolken auf den Knochenhaufen. Die Strahlen aus den Mündern sind deutlich angegeben.

Die Illustrationen der Krakauer und der Gumpertsbibel sind in mancher Hinsicht miteinander verwandt²²³, sie scheinen gerade auch in diesem Bild eine gemeinsame Tradition widerzuspiegeln. Schon allein die Existenz dieser Szene in beiden Handschriften macht einen Zusammenhang wahrscheinlich, denn, wie wir gesehen haben, ist es durchaus nicht üblich, daß die Illuminatoren gerade die Vision vom dünnen Gebein als repräsentativ für dieses Buch des Alten Testaments erachteten — meistens wurde hier die viel bekanntere Vision von den vier Tieren (Ezech. 1, 5ff) verwendet. Sogar in den ausführlichsten Ezechielzyklen des Mittelalters, den Fresken zu Schwarzhindorf mit 20 Einzelszenen und in den Bibles moralisées mit 84 Einzelbildern, fehlt die Erweckungsvision²²⁴.

Ezechiel 1, 4ff

Wie gerade schon angedeutet, ist die für das Mittelalter bei weitem wichtigste Stelle aus Ezechiel die sog. Gottes-Vision am Anfang des Buches. Nach einer einleitenden Schilderung von Zeit und Ort der Offenbarung beginnt der Prophet mit den Worten: »Dort



Abb. 30

Krakau, Wawel Museum, Ms. 2459 (Bibel), fol. 197v (Ezechielsvision vom dünnen Gebein).

kam über mich die Hand Jahwes. Ich schaute, und siehe, ein Sturmwind (*Vulg.*: *ventus turbinis*)²²⁵ kam von Norden und eine große Wolke, rings von Lichtglanz umgeben. . . . Inmitten dieser Wolke sieht Ezechiel die »vier lebenden Wesen«, die verschlungenen Räder und den Herrn auf dem Saphirthrone.

Diese Vision, eine der ausführlichsten Gottesbeschreibungen der Bibel, wurde im Mittelalter häufig bildlich dargestellt, oder wenigstens wurden aus ihr Anregungen für das Bild Gottes entnommen. Daß Gott dem Menschen (nach babylonischer Tradition²²⁶) im Sturmwind erscheint, wird im Alten Testament mehrmals berichtet²²⁷, und dieser sprachbildliche Hinweis auf das Visionäre der Beschreibung hat auch in den Illustrationen bisweilen seinen Niederschlag gefunden.

So lässt die Roda-Bibel (Bd. III, fol. 45 r²²⁸) den Ezechiel-Zyklus ganz dem Text entsprechend beginnen: Der oberste von vier Bildstreifen schildert den Anfang der Vision (Abb. 31): Der Prophet kniet bei dem Fluß Chebar, der durch Wellenlinien gebildet wird, die aus einem Tiermaul strömen. In dem Wasser sind Fische. Von oben kommt die Hand Gottes aus einem Himmelsbogen, rechts bläst ein Windkopf auf eine aus mehreren unregelmäßigen Ringen gebildete Wolke. Der Kopf ist im Profil und hat — ähnlich wie die Winde der Erweckungsvision der »Farfa-Bibel« — drei Flügel. In den darunter folgenden Streifen ist dann die Gottesvision, das Verschlingen des Buches und die Szene, wie der Prophet sich Haupt- und Barthaar schneidet, dargestellt. Es wird also hier das Erscheinen der Wolke und die sich anschließend in der Wolke abspielende Vision zu zwei Bildern auseinander gezogen.

Anders bei der »Farfa-Bibel«, wo auf fol. 208 r²²⁹ Ezechiel am Flusse sitzend gezeigt wird, das Kinn nachdenklich in die linke Hand gestützt und die Juden betrachtend, die in seltsamen Verrenkungen vor ihm stehen. Die Gottesvision selbst folgt dann erst auf der nächsten Seite (fol. 208 v; Abb. 32), wo der thronende Christ-Logos in einer Mandorla von vier Engeln getragen wird. Darunter sind in vier ineinander verschlungenen Kreisen (Rädern) die »lebenden Wesen« gezeigt, auf die von links ein kleiner Windkopf mit zwei Flügeln bläst. Die Vision ist hier also, dem Text genauer entsprechend, als in der Wolke stattfindend vorgestellt, welche selbst nicht dargestellt, sondern nur durch den Windkopf angedeutet ist.

Ähnlich verfährt der Miniatur in einer Bibel der zweiten Hälfte des 12. Jh. in Sens²³⁰ bei der Gestaltung der Initiale zum Buch Ezechiel. Doch werden hier — einer verbreiteten theologischen Deutung folgend — die vier Wesen durch die vier Evangelistensymbole ersetzt, die ja durch eine andere Vision (Apok. 4, 6—8) angeregt wurden. Je zwei von ihnen sind in einem Kreis zusammengeschlossen, aus einem dritten Kreis bläst ein kräftiger Windkopf auf sie.

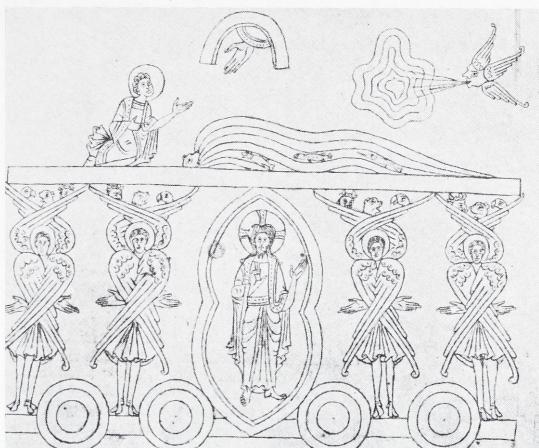


Abb. 31

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6 (Roda-Bibel), III, fol. 45r (Ezechiel am Fluß Chebar).



Abb. 32
Rom, Bibl. Vat.,
Cod. lat. 5729
(sog. »Farfa«-Bibel),
fol. 208v
(Ezechiel's Gottesvision).

Dieses freie Kombinieren von Einzelheiten verschiedener Gottesvisionen zur Gestaltung des Einleitungsbildes zu Ezechiel finden wir auch in der Bibel von St. Bénigne in Dijon²³¹ (um 1000). In der E-Initiale sitzt der Prophet, die linke Hand im Zeigegestus erhoben, den Fuß auf einen Tierkopf gesetzt, aus dessen geöffnetem Maul der Fluß Chebar strömt. Neben Ezechiel sieht man die gefangenen Juden. Die Vision ist in einem hochrechteckigen Feld über der Initiale veranschaulicht (Abb. 33): Aus einer Wolke kommen Himmels- und Regenbogen, zwischen denen der Christ-Logos²³² fast waagrecht schwebt und ein Schriftband in den Händen hält. Unter dem Regenbogen steht rechts und links ein sechsflügeliger Engel mit Schwert auf je zwei ineinander verschlungenen Flügelrädern. Zwischen den beiden Engeln schwebt ein etwa rundes Gebilde, das man als Wirbel bezeichnen könnte. Paul Clemen²³³ beschrieb es als »eine Art Rad mit flammenden, blätterartigen Speichen«, während Wilhelm Neuss²³⁴ darin einen Gegenstand erkannte, der »den blitzartigen Feuerglanz zwischen den Cheruben (Ez. 1, 13) darstellen soll«.



Abb. 33
Dijon, Bibliothèque communale, ms. 2 (Bibel von St. Bénigne), fol. 195r (Ezechiel's Gottesvision).

Zur Deutung von Clemen ist zu sagen, daß das »Gebilde« keinem Rad ähnelt, vielmehr wegen seines unregelmäßigen Umrisses eher an eine Wolke erinnert²³⁵. Auch die Deutung von Neuss scheint mir nicht einleuchtend, denn erstens erklärt sie nicht die wirbelnde Bewegung des »Gebildes« und zweitens berücksich-

tigt sie nicht die vier kleinen Köpfe, von denen die »Wirbelwolke« umgeben ist. Diese Köpfe sind im Profil gegeben und zwar so, daß sie alle auf die »Wirbelwolke« schauen. Es handelt sich um Windköpfe, auch wenn sie nicht als blasend vorgestellt sind. Das ist seit der Antike häufig anzutreffen und steht dieser Deutung nicht entgegen, die ja andererseits durch die zurückgewehrte Frisur der Köpfe noch besonders bekräftigt wird.

Wenn der Künstler vier Winde auf eine sich drehende Wolke blasen läßt, so ist in genialer Weise der »ventus turbinis« des *Vulgata*-Textes illustriert und die wirbelnde Bewegung findet ihre natürlichste Erklärung²³⁶.

Eine gewisse Schwierigkeit bleibt bei der Deutung des Bildes noch bestehen, da ja im biblischen Text nur von einem Wind die Rede ist, während die Miniatur deren vier enthält. Hierzu ist zu bemerken, daß sich der Buchmaler überhaupt nur sehr frei an den Text des Ezechiel anlehnt und viele Elemente aus anderen Zusammenhängen übernimmt. So müßte Gott, anstatt waagrecht zu schweben, eigentlich auf einem Thron sitzen, man erwartet vier Tetramorphe mit je vier Flügeln und sieht stattdessen zwei sechsflügelige Engel mit erhobenen Schwertern, wie sie bei einem Bild der verschlossenen Paradiesestüre (nach Gen. 3, 24) besser angebracht wären. Sowohl die Theologen als auch die Künstler des Mittelalters haben die verschiedenen Gottesvisionen des Alten und Neuen Testaments stets als Einheit betrachtet und ihre Angaben vermischt, bzw. in Einklang zu bringen versucht. Der Miniatur der Bibel von St. Bénigne könnte die vier Winde aus der Vision Daniels (Dan. 7, 1–8) oder aus der Apokalypse des Johannes (7, 1) übernommen haben; mehr Anzeichen sprechen für letzteres²³⁷.

Die dem Text widersprechende Darstellung von vier Winden bei der Illustration der Ezechielischen Gottesvision war übrigens kein Einzelfall: So lehnt sich auch das betreffende Bild der sog. Bury-Bibel (zwischen 1121 und 1148)²³⁸ nur sehr lose an den Text des Ezechiel an: statt der vier lebenden Wesen sehen wir wieder die Evangelistsymbole, deren Flügel (nach Apok. 4, 8) mit Augen übersät sind. Jehowa ist ein auf dem Regenbogen thronender Christ-Logos in der Mandorla, hinter welcher vier Windköpfe hervorschauen und auf die Evangelistsymbole blasen.

Eine originelle, wörtlichere Lösung bieten die Bibles moralisées aus dem 13. Jah. Das ms. lat. 11560 der

Pariser Bibl. Nat., fol. 183 v²³⁹ zeigt im obersten Medaillon der rechten Reihe den Propheten vor einer Gruppe von Juden stehen. Er deutet nach oben zu einer Wolkenbank, aus der ein Tierkopf ragt und aus seinem Maul einen gedrehten Strom bläst. Der daneben geschriebene Text: »*Respxi in altum et ecce ventus turbinis veniens ab aquilone*«, macht die Deutung in diesem Fall unproblematisch.

Der ausführlichste Ezechielzyklus neben dem der Bibles moralisées und zugleich der einzige bekannte Freskenzyklus dieses Themas befindet sich an den Gewölben der Unterkirche von Schwarzbachendorf und ist zwischen 1151 und 1156 entstanden²⁴⁰. Die Bilder zum Buch Ezechiel füllen die 16 Zwickelfelder der Kreuzarme und die vier Felder der Vierung, in deren Mitte eine achteckige Öffnung eine Verbindung zur Oberkirche herstellt. Die Fresken wurden in der Mitte des 19. Jh. von einer darüberliegenden Tünche befreit, waren aber in so schlechtem Zustand, daß man es für nötig hielt, sie in der darauffolgenden Restaurierung ausgiebig zu ergänzen. 1935 wurde versucht, diese Übermalungen wieder abzunehmen, doch ist bei vielen Einzelheiten bis heute unsicher, ob sie zum ursprünglichen Bestand gehören²⁴¹.

Der uns in diesem Zusammenhang alleine interessierende Anfang des Zyklus liegt im südlichen Feld des östlichen Querarms und hat bei den verschiedenen Restaurierungsmaßnahmen sein Aussehen besonders stark verändert (Abb. 34). Klar scheint zu sein, daß der Prophet Ezechiel in der einen Ecke des Feldes kauert, ein leeres Schriftband in der Linken hält und die Rechte schützend über den Kopf legt. Er wendet den Rücken einem großen Rad zu, das auf den verschiedenen photographischen Aufnahmen verschieden viele Speichen (4, 8 oder 9) hat und dessen Nabe mit kleinen Kreisen (Augen) bestückt ist. Über dem Propheten schwebt eine Wolke von seltsam länglicher Form und bewegtem Umriß. Ob der »ventus turbinis« ursprünglich personifiziert dargestellt war, ist schwer zu entscheiden. Im 19. Jh. war die Szene mit kleinen Windköpfen förmlich übersät²⁴², die jedoch fast alle als Erfindungen des Restaurators angesehen werden können. Nach der Reinigung von 1935 blieb zu Recht nur der eine größere Windkopf erhalten, der auf die Wolke bläst; außerdem noch ein weiterer, kleinerer, den ich jedoch für eine Zutat des 19. Jh. halte.

Vereinzelt taucht auch noch später der Windkopf bei Darstellungen der Vision von den vier Tieren auf. So in einer Miniatur des 15. Jh. in der prachtvollen Handschrift Cod. Urb. lat. 2 der Vatikanischen Bibliothek (fol. 119 r²⁴³; Abb. 35). In der Mitte kniet der

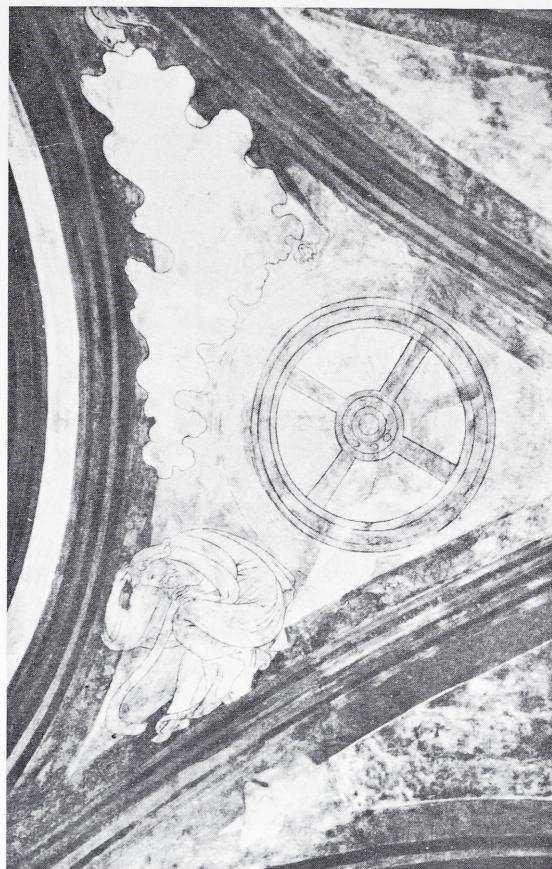


Abb. 34

Gewölbefresco in der Unterkirche von Schwarzbachendorf (um 1155, aber stark restauriert), (Ezechielsvision).

Prophet, aus der oberen rechten Ecke bläst ein Windkopf eine große Wolke vor sich her, die den ganzen Hintergrund ausfüllt. Aus der Wolke ragen die vier Evangelistsymbole hervor, die auch hier für die »lebenden Wesen« stehen.

Abb. 35

Rom, Bibl. Vat., Cod. Urb. lat. 2, fol. 119r (Ezechiel Gottesvision).

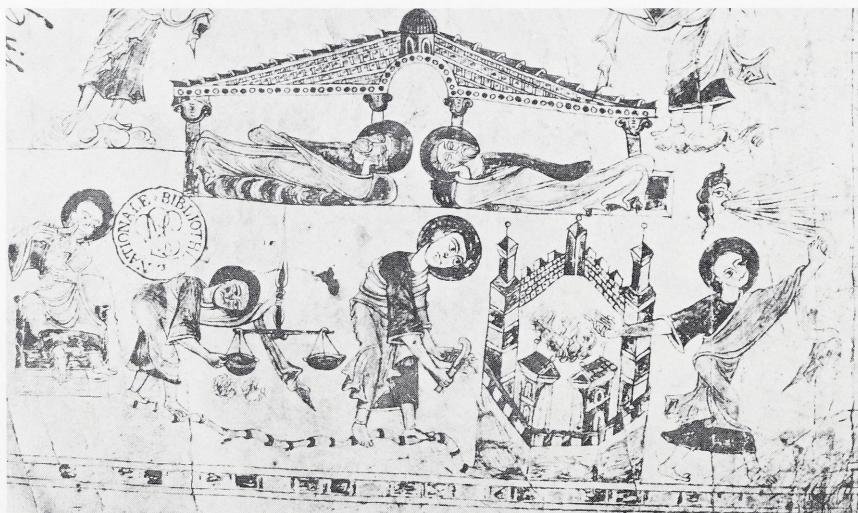


Ezechiel 5, 1 ff

»Und du, Menschensohn, nimm dir ein scharfes Schwert, als Schermesser sollst du es benutzen und damit über dein Haupt und deinen Bart fahren. Dann nimm eine Waage und teile die Haare. Ein Drittel verbrenne im Feuer inmitten der Stadt..., ein Drittel nimm und schlage es mit dem Schwerte rings um sie herum, und ein Drittel streue in den Wind.«

Erstaunlicherweise ließen sich die Künstler der beiden katalanischen Bibeln hier die von ihnen sonst stets wahrgenommene Gelegenheit entgehen, einen Windkopf darzustellen. Dagegen finden wir einen solchen in einem Ezechiel-Kommentar des 10. Jh. aus der Abtei Saint-Germain d'Auxerre mit drei illuminierten Seiten²⁴⁴. Auf fol. 1r beginnt der Ezechielzyklus: Am unteren Bildrand (Abb. 36) ist von links nach rechts dargestellt, wie der Prophet sich Haar und Bart schneidet, wie er die Haare abwiegt, wie er dann in einer Szene ein Drittel der Haare mit dem Schwert um die Stadt schlägt, und in einer weiteren mit der Rechten ein Drittel in der Stadt verbrennt und mit der Linken ein Drittel in den Wind streut. Dieser Wind ist als kleiner Kopf gezeigt, aus dessen Mund Strahlen kommen.

In Schwarzhaindorf ist die Szene ebenfalls ausführlich geschildert, sie nimmt die vier Felder des südlichen Kreuzarms ein, wo nacheinander das Scheren²⁴⁵, Wägen, Verbrennen, Schlagen und Zerstreuen des Haars dargestellt ist. Bei letzterem hält der Prophet das Haarbüschel in die Höhe auf eine Wolke zu, die auf älteren Nachzeichnungen in einem Windkopf endet. Seit der Reinigung von 1935 ist dieser Kopf nicht mehr zu erkennen; er wird aber wohl ursprünglich vorhanden gewesen sein, da eine Wolke allein in diesem Zusammenhang sinnlos wäre²⁴⁶.



Daniel 7,1 ff

Die Vision Daniels von den vier Tieren und vom »Alten der Tage« (Dan. 7,1–8) ereignet sich nach dem Text in einem von den vier Winden aufgewühlten Meer.

Einzelne Motive dieser Vision, vor allem die vier Tiere, findet man in der bildenden Kunst immer wieder dargestellt, doch gibt es wenige Beispiele einer eigentlichen Illustration der gesamten Textstelle, die so ausführlich sind, daß auch das durch die Winde aufgewühlte Meer mit dargestellt ist. Diese wenigen Bilder finden sich fast alle in einer eng zusammenhängenden Handschriftengruppe: in den sog. Beatus-Handschriften. Diese enthalten den Kommentar des Beatus von Liebana²⁴⁷ zur Johannes-Apokalypse und dazu sehr häufig, sozusagen als Anhang²⁴⁸, den Kommentar des Hieronymus zum Buch Daniel²⁴⁹, der in vielen Fällen, ebenso wie der Apokalypsenkommentar illustriert ist. Die Illustrationen der Beatus-Handschriften hängen, obgleich sie aus ganz verschiedenen Zeiten stammen (10. — 13. Jh), alle in irgendeiner Weise voneinander oder von gemeinsamen Vorbildern ab und sind deshalb ikonographisch sehr verwandt.

Das Traumgesicht des Daniel fand eine besonders eindrucksvolle Gestaltung in dem Beatus des Kathedralarchivs von Gerona²⁵⁰, dessen Schreiber und Illuminatoren namentlich bekannt sind und der auf das Jahr 975 datiert ist. Das Bild füllt eine ganze Doppelseite (fol. 258v — 259r²⁵¹, Abb. 37) und hat als Grundschema einen Kreis, in dessen Mitte der »Alte der Tage« mit geöffnetem Buch auf einem Thron sitzt. Er ist umgeben von einer Umschrift: »JUDICIUM SE-DIT ET LIBRI APERTI SUNT MILIA MILIUM MIN-ISTRABANT EI« (Dan. 7, 10). Darumherum laufen zwei Reihen von Engelsköpfen und ein weiterer Ring,

Abb. 36
Paris. Bibl. Nat.,
ms. lat. 12302
(Ezechiel-Kommentar
des Haymo von Auxerre,
E. 10. Jh.), fol. 1r
(Ezechiel-Zyklus).

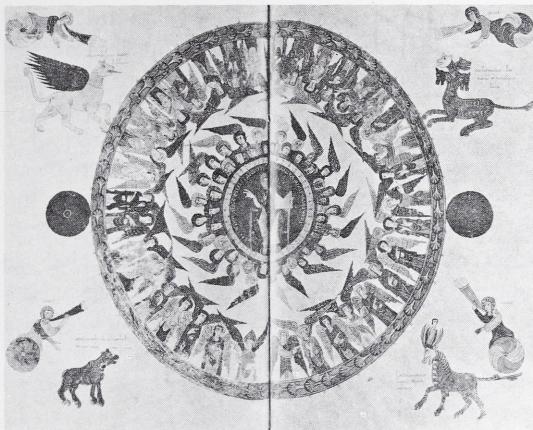


Abb. 37

Gerona, Kathedralarchiv, Ms. 7 (Beatus, dat. 975), fol. 258v—259r (Daniels Gottesvision).

an dessen Innenseite Engel in Dreiviertelfigur stehen. Außerhalb des Kreises erkennt man rechts und links je ein Feuerrad (Dan. 7,9) und in den Ecken die vier Tiere. Neben jedem Tier schwebt ein halbfiguriger Wind (beschriftet als »ventus«), dessen untere Körperhälfte in einem Wirbelkreis²⁵² zu stecken scheint und der mit einer Hand eine Tuba an den Mund hält, aus der wellenförmige Strahlen kommen. Die Windgestalten sind bekleidet und nimbiert, wobei es sich auffälligerweise um Kreuznimben handelt²⁵³.

Von allen Beatus-Handschriften ist nur noch eine ikonographisch (nicht jedoch stilistisch) mit dem Codex von Gerona zu vergleichen: der wohl um 1100 entstandene Cod. lat. 93 der Biblioteca Nazionale zu Turin²⁵⁴. Auch in dieser Handschrift ist die Danielsvision auf einer Doppelseite ausgebreitet (fol. 195v — 196r) und gleicht der anderen ikonographisch in jeder Einzelheit²⁵⁵. Da das Visionsbild von allen Beatus-Handschriften nur in diesen beiden als Kreisschema gestaltet ist, so wird man für dieses Bild der beiden Codices eine eigene Vorlage annehmen müssen. Wilhelm Neuss²⁵⁶, dessen Ausführungen zu diesem Punkt durch die neuere Literatur nicht überholt sind, möchte das Kreisschema auf ein Kuppelgemälde zurückführen.

Neuss hält als ein kleines Ergebnis seiner Untersuchungen zum Stammbaum der Beatus-Handschriften die Darstellung der Winde für zum ursprünglichen Bestand der unbekannten Vorlage dieses Bildes gehörig. Dieser Meinung ist zuzustimmen, denn gerade in einer der wohl ältesten erhaltenen Beatus-Handschriften (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644, fol. 163v²⁵⁷), die aus dem 10. Jh. stammt, sind die Winde ebenso vorhanden wie in der wichtigen Apokalypse von Saint-Sever (Paris, Bibl. Nat., ms. lat.

8878, fol. 235r²⁵⁸, Abb. 38), die zwar etwa hundert Jahre jünger ist und aus Südfrankreich stammt (zwischen 1028 und 1072), aber das verlorene Ur-Exemplar des Beatus genauer wiederzugeben scheint als alle anderen Handschriften. In der New Yorker und der Handschrift von Saint-Sever ist der Aufbau des Bildes von der Danielsvision ganz anders als in Gerona/Turin, und das nun zu besprechende Bildschema hat die größere Verbreitung gefunden, d. h. es erscheint außer bei Gerona/Turin in allen Handschriften, die das Thema überhaupt mit einer Illustration versehen²⁵⁹.

Oben sitzt auf einem Thron (oder auf einer Weltkugel) der »Alte der Tage«, umgeben von Engeln; unter oder neben ihm die beiden Feuerräder. Von dem Thron (bzw. der Kugel) geht ein feuriger Strom (Dan. 7,10) nach unten weg, und beiderseits davon sind die vier Tiere dargestellt. Wie schon erwähnt, ist bei den zwei dem Original am nächsten stehenden Illustrationen jedem der Tiere noch ein Windkopf (»ventus«) mit Flügeln beigefügt. Auch verschiedene spätere Beatus-Handschriften haben dieses Detail noch bewahrt, so diejenige der John Rylands Library, Manchester, aus dem 12. Jh.²⁶⁰ und der Codex von 1220 aus dem Kloster Las Huelgas bei Burgos, der als zweiter Beatus in die Pierpont Morgan Library (Ms. 429) gelangt ist²⁶¹.

Abb. 38

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8878 (Apokalypse von S.-Sever, M. 11. Jh.), fol. 235r (Daniels Gottesvision).



Außer in diesen Beatus-Handschriften finden wir Danielszenen auch noch in den beiden katalanischen »Riesenbibeln«. Die Vision selbst ist aber nur in der Rodabibel (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6, Bd. III, fol. 66r²⁶²) dargestellt. Die Illustrationen sind stilistisch mit manchen der Beatus-Miniaturen (vor allem Turin) sehr verwandt, so daß es nicht erstaunlich ist, auch hier bei der Danielsvision die vier Winde zu finden. Trotzdem wird sofort deutlich, daß diese Illustration nicht der Beatus-Tradition angehört, sondern sich unabhängig davon enger an den Text des Alten Testaments hält. Auf dem dritten Bildstreifen von oben wird rechts der Prophet auf seinem Bett gezeigt, da seine Vision ja ein Traumgesicht ist. Links davon wird ganz wörtlich illustriert: ein Meer mit Wellen, vier Windköpfe, die darauf blasen, und darüber die vier großen Tiere.

Die Gottesvision folgt, dem Text entsprechend, erst im nächsten Streifen und geht in der Illustration weiter als die Bilder der Beatus-Tradition: Es wird auch noch das Erscheinen dessen, der wie ein Menschensohn aussieht (Dan. 7,13—14), dargestellt.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß es an Danielszyklen fast nur die Tradition des Beatus gibt, zu der noch die beiden katalanischen Bibeln hinzukommen²⁶³. Möglicherweise haben beide Gruppen gemeinsame Vorlagen gehabt, die sie jedoch dann verschieden ausgedeutet und ausgewertet hätten.

Jeremias 1,13

Jeremias, der schon vom Mutterleib an zum Amt des Propheten berufen war (Jer. 1,4—5), hatte bei seiner ersten Vision die Stimme Gottes vernommen, die ihn fragte: »Was siehst du?« Ich antwortete: »Einen übersiedenden Topf sehe ich und sein Inhalt (drohend) von Norden her« (Vulg.: *ollam succensam ego video et faciem eius a facie aquilonis*). Da sprach Jahwe zu mir: Von Norden her siedet das Unheil über alle Bewohner des Landes« (*ab aquilone pandetur malum*²⁶⁴; Jer. 1,13—14).

Jeremiasszenen und -zyklen kommen in der Kunst recht selten vor, und es sind mir nur folgende Beispiele bekannt geworden, in denen bei dem Gleichnis vom siedenden Topf der Nordwind personifiziert wurde:

Die Rodabibel (fol. 19v²⁶⁵, Abb. 39) illustriert das Gleichnis sehr genau und nimmt auch hier die Gelegenheit wahr, einen im Text erwähnten Wind bildlich darzustellen. Links steht der nimbierter Jeremias, der sich nach oben zu einer Hand Gottes wendet. Vor

ihm wird ein zweihenkeliger Topf auf einem Dreifuß inmitten von Flammen von einem Windkopf mit vier Flügeln angeblasen.

Die älteren Handschriften der Bible moralisée haben ebenfalls ein Bild mit dem Gleichnis. Die betreffende Illustration der dreiteilten Handschrift befindet sich in Paris (Bibl. Nat., ms. lat. 11560, fol. 131v²⁶⁶). Links steht der Christ-Logos und weist nach oben auf einen grob dargestellten Tierkopf, aus dessen Maul ein breiter Windstrahl kommt. Der rechts stehende Prophet zeigt ebenfalls nach oben, und in der Mitte erkennt man vor einer Bogenarchitektur den Kessel mit dem bewegten Wasser.

Abb. 39

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6 (Roda-Bibel), III, fol. 19v (Jeremias' Gleichnis vom siedenden Topf).



Sacharja 5,9

Die siebte Vision des Propheten Sacharja handelt von dem Weib, das die Bosheit (*impietas*) bedeutet und das vom Engel in ein großes Gefäß (hebr. »*ephā*«) gesperrt wird: »Und als ich meine Augen erhab und sah: siehe, da kamen zwei Frauen hervor, und der Wind blies in ihre Flügel (*Vulg.*: *et spiritus in aleas earum*) — sie hatten nämlich Flügel wie Storchenflügel —, und sie hoben das *Ephā* empor zwischen Himmel und Erde« (Sach. 5,9).

Die entsprechende Illustration der Rodabibel (Bd. III, fol. 91v²⁶⁷) zeigt die zwei Frauen mit dem großen, geschlossenen Gefäß nach oben schweben. Jede der Frauen hat in einem ihrer Flügel ein Gesicht, das sicher den »*spiritus in aleas*« bedeuten soll. Da sich die Gesichter von den sonstigen Windköpfen dieser Handschrift deutlich unterscheiden, ist anzunehmen, daß der Illustrator das lateinische Wort »*spiritus*« in diesem Zusammenhang nicht als »Wind«, sondern als »Geist« o. ä. aufgefaßt hat.

Bei anderen Bildern desselben Themas scheint der »*spiritus*« nicht personifiziert zu sein²⁶⁸.

Sacharja 6,5

Die achte Vision des Sacharja beschreibt die vier Quadrigen. Der Prophet fragt den Engel: »Was bedeuten diese da?« Der Engel antwortete und sprach zu mir: »Diese da ziehen aus in die Richtungen der vier Winde des Himmels« (*Vulg.*: *isti sunt quattuor venti caeli*; Sach. 6,4f).

Mir ist nur ein Beispiel bekannt geworden, das diese Textstelle illustriert: die Bible moralisée (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 11560, fol. 220v²⁶⁹). Ein eigenes Medaillon ist den vier Wägen gewidmet, wo man jedoch nur eine Quadriga sieht. In einem weiteren Bildfeld wird das Gespräch mit dem Engel geschildert. Links steht der Prophet und wendet sich an den Engel, der auf eine Art von senkrechtem Wolkenstreifen, eine »Wolkensäule« weist, aus der nach rechts vier etwa gleichartige Tierköpfe ihre Mäuler aufsperrten. Der rechts stehende, nimbierter Mann muß wohl der »*dominator omnis terrae*« (Sach. 6,5) sein, wobei auffällt, daß er nicht, wie sonst Gott, einen Kreuznimbus hat. Die Winde als Tierköpfe sind in der Bible moralisée, wie wir bereits sahen, nichts besonderes, doch ist die Anordnung übereinander sehr ungewöhnlich und vom Text und der Bildtradition her ungerichtet fertigt.

Hiob 1,19

Das Buch Hiob scheint aufgrund seines meditativen Charakters in der östlichen Mönchswelt eine bedeutende Rolle gespielt zu haben, jedenfalls kennen wir reine Hiobs-Handschriften hauptsächlich aus diesem Bereich. Die älteste erhaltene Handschrift mit Illustrationen ist das Ms. 171 des Johannesklosters auf Patmos²⁷⁰, das wohl schon im 7./8. Jh. in Kleinasien entstanden ist und auf einen älteren Archetypus zurückgeht.

Im Jahre 905 wurde diese Handschrift (oder eine sehr ähnliche) kopiert (Venedig, Bibl. Marciana, Cod. gr. 538²⁷¹), wobei die Verteilung von Text und Illustration nicht immer beibehalten wurde.

Eine dritte Handschrift (Vatikan, Cod. gr. 749²⁷²), in Mittel- oder Süditalien entstanden, geht ebenfalls auf dieselbe Redaktion zurück wie die beiden zuerst genannten.

Einen Nachklang dieser Bildtradition findet sich in der Sacra-Parallelia-Handschrift des 9. Jh. in Paris (Bibl. Nat., ms. gr. 923²⁷³). Sie enthält eine Sammlung von Zitaten und Vergleichen von Bibelstellen, die Johannes von Damaskus im 8. Jh. zusammengeschrieben hat, und am Rande des Textes in unregelmäßiger Verteilung Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, aus Heiligenlegenden und andere Illustrationen. Hierunter finden sich auch Bilder zu Hiob, die auf Vorlagen der angedeuteten Tradition zurückgehen.

Eine andere eng zusammengehörige Gruppe von griechischen Hiobs-Handschriften entstammt dem 13./14. Jh.:

Vatikan, Cod. gr. 1231²⁷⁴

Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 134²⁷⁵

Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 135 (dat. 1362)²⁷⁶.

In allen diesen Handschriften ist es zunächst die Szene der ersten Prüfung des frommen Dulders, die uns interessiert. Ein Bote bringt die Hiobsbotschaft: »Deine Söhne und Töchter waren beim Gastmahl und tranken Wein im Hause ihres ältesten Bruders. Da kam plötzlich ein gewaltiger Sturm (*LXX*: *pnéuma méga*)¹⁾ von jenseits der Wüste her und erfaßte die vier Ecken des Hauses, so daß es über den jungen Leuten zusammenbrach und diese starben« (Hiob 1,18f).

Da die Zerstörung des Hauses einerseits ein Werk des Satans war, andererseits durch einen Sturmwind geschah, kommen in den bildlichen Darstellungen so-

1) πνεῦμα μέγα

wohl Teufel als auch Windpersonifikationen als Urheber des Einsturzes vor, wobei die Unterscheidung bisweilen schwer fällt.

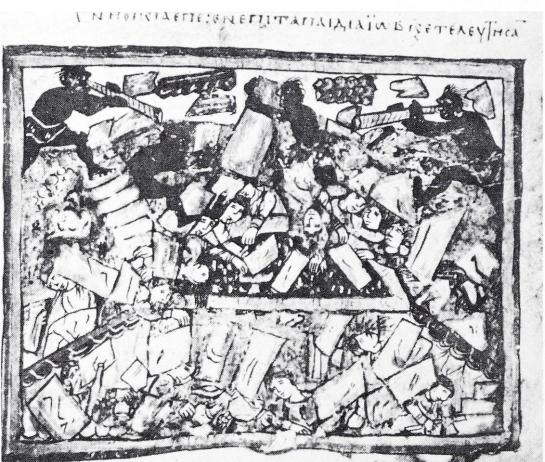
Das Bild der Patmos-Handschrift (p. 41²⁷⁷) ist so stark abgeblättert, daß nicht mehr zu erkennen ist, welche Tätigkeit die (vier?) Teufel oder Winde ausüben. Dieselbe Szene in der Handschrift der Marciana (fol. 17v²⁷⁸) ist besser erhalten und zeigt die Hiobskinder an einem halbkreisförmigen Tisch. Aus den oberen Ecken des Bildes werfen dunkle geflügelte Gestalten große Steinblöcke auf die Tafelnden; Anspielungen auf den Sturm fehlen.

Die Darstellung des Vat. gr. 749, fol. 20r²⁷⁹ (Abb. 40) scheint mit dem älteren Bild von Patmos eng verwandt zu sein und zeigt (wieder in den oberen Ecken) dunkle, allerdings ungeflügelte Gestalten, die in gerade Muschelhörner blasen, und in der Mitte zwei eben solche, die Steinblöcke werfen. Hier ist also eine Art »Arbeitsteilung« vorgenommen.

Der Miniatur der Sacra-Parallelia-Handschrift (fol. 204v²⁸⁰) mußte sich mit einer weniger ausführlichen Schilderung begnügen, da der Rand neben dem Text wenig Platz bot (Abb. 41). Er übernahm sozusagen nur die rechte Hälfte des bekannten querformatigen Bildtyps, so daß auch nur die eine Teufelsgestalt der rechten oberen Ecke erscheint. Diese bläst mit einem Instrument auf das zusammenstürzende Haus und die Hiobskinder.

Abb. 40

Rom, Bibl. Vat., Cod. gr. 749 (Hiob, 9. Jh.), fol. 20r
(Einsturz des Hauses der Hiobskinder).



Die Bläser bzw. Steinwerfer in den vier Handschriften gehen — ebenso wie die Illustrationen überhaupt — offensichtlich auf einen gemeinsamen Archetyp zurück, was vor allem an ihrer Stellung in den oberen Ecken und an ihrer stets gleichbleibenden Schrifthaltung deutlich wird. Man kann wohl eine gewisse Tendenz von der Darstellung der Steinwerfer zu denjenigen von Windpersonifikationen feststellen.



Abb. 41

Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 923 (Sacra Parallelia des Johannes von Damaskus, A. 9. Jh., Palästina), fol. 204v
(Einsturz des Hauses der Hiobskinder).

In den Hiobshandschriften des 13./14. Jh.²⁸¹ sind die blasenden Gestalten in den oberen Ecken dann als Köpfe oder Büsten dargestellt und deshalb eindeutig als Windpersonifikationen zu bezeichnen. Sie unterscheiden sich von den schwarz gemalten Teufeln auch durch ihre bläulich-graue Farbe. Die Darstellung von Winden in der Form von Köpfen oder Büsten ist in der byzantinischen Kunst eine Ausnahme, so daß man hier westlichen Einfluß annehmen muß.



Abb. 42

Kapitell (M. 12. Jh.) mit Darstellung des Einsturzes des Hauses der Hiobskinder. Pamplona, Musée de Navarre.

Aus der westlichen Kunst sind mir drei Beispiele bekannt geworden, in denen der Einsturz des Hauses der Hiobskinder als Werk des Windes geschildert wird: Im Musée de Navarre zu Pamplona befindet sich ein Kapitell aus der Mitte des 12. Jh. mit Szenen aus dem Buch Hiob²⁸² (Abb. 42). Hier ist zu sehen, wie vier Teufel das Haus umstürzen, wobei sich einer von ihnen eines Blasebalgs bedient, um den Sturm anzudeuten.

Abb. 43

Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 121 (»Gumpertsbibel«), fol. 245v (im oberen linken Medaillon: Einsturz des Hauses der Hiobskinder).



Der Illuminator der Erlanger Gumpertsbibel²⁸³ schildert das Einstürzen des Hauses eindeutig als Folge des Sturms (Abb. 43): In einem Medaillon sieht man die »jungen Leute« bei Tische sitzen, während von oben Gebäudeteile fallen, die bereits zwei Personen erschlagen haben. Vom oberen Bildrand her bläst von rechts und links je ein blauer Windkopf, der keine teuflischen Züge hat.

Eine sehr eindeutige Interpretation des biblischen Textes bietet die Illustration einer lombardischen Bibel des frühen 13. Jh.^{283a}. Aus der oberen rechten Ecke kommt hier ein blauer Teufel, der mit ausgestreckten Händen einen roten, geflügelten Windkopf hält. Dieser bläst Strahlen auf das einstürzende Haus der Hiobskinder.

Hiob 4,9; 13,25; 38,1.

In den griechischen Hiobhandschriften können auch andere Textstellen mit Windpersonifikationen illustriert werden. Im Cod. Vat. gr. 1231, fol. 114v²⁸⁴ stellen zwei halbfigurige Windgestalten mit langen Posaunen den »Odem Gottes« (Hiob 4,9) dar. Der eine trägt hellen, der andere dunklen Bart, so daß hier, wie in der römischen Kaiserzeit, zwischen alt und jugendlich unterschieden wird. In derselben Handschrift steht auch eine Illustration zu Hiob 13,25, wo der Dulder mit Gott wegen der Prüfungen hadert: »Willst du denn ein verwehtes Blatt aufscheuchen und eine dürre Stoppel noch verfolgen?« (LXX: hé ós phýllon kinúmenon hypó anému eulabéthēse, hé ós chórto peroméno hypó pnéumatos)¹⁾ Der nackte Hiob deutet nach oben auf den Christ-Logos, der im Himmelsbogen einem Engel diktiert. Rechts unten bläst ein ganzfiguriger Wind auf einen Baum und Gräser²⁸⁵.

Hiob 38,1 spricht Gott aus dem Gewittersturm (LXX: diá laílapos kaí nephón)²⁾ Hierzu existiert eine Illustration auf fol. 226r des Cod. Vat. gr. 749²⁸⁶. Unten steht Hiob und blickt auf zu der Hand Gottes, die aus einem prächtigen Himmelsbogen kommt. Rechts und links von ihr blasen zwei halbfigurige Flügelwesen in Hörner. Kurt Weitzmann²⁸⁷ bezeichnete sie als »Posaunenengel«, wozu der Text keinerlei Veranlassung gibt. Viel näher liegt es, auch wegen der Halbfigurigkeit, an Windpersonifikationen zu denken. Ein Vergleich der Physiognomien mit den Gesichtern von Engeln in derselben Handschrift (etwa fol. 12v²⁸⁸) scheint diese Interpretation zu bestätigen.

Das häufige Auftreten von Windpersonifikationen in den griechischen Hiobs-Handschriften läßt sich möglicherweise damit erklären, daß diese alle irgendwie auf

1) ἡ ὥσ φύλλον κινούμενον ὑπὸ ἀνέμου εὐλαβηθήση
ἡ ὥσ χόρτω φερομένω ὑπὸ πνεύματος

2) διά λαίλαπος καὶ νεφών

gemeinsame, sehr frühe Vorlagen zurückgehen, aus denen spätantike Motive (Architekturen, Landschaften, perspektivische Verkürzungen) beibehalten wurden, zu denen man auch die Naturpersonifikationen zählen könnte. Es ist allerdings zu bemerken, daß die teuflischen Windgestalten keine antike Tradition haben, und daß die Windköpfe bzw. -büsten in der griechischen Kunst aller Zeiten eine ausgesprochene Ausnahme sind. Im östlichen Bereich wird i. A. stets, wie auch im Hiob, Cod. Vat. gr. 1231, fol. 213v²⁸⁹, der Wind als ganzfiguriger Mann, meist Jüngling, dargestellt.

Das Hohelied

Im Hohenlied 4,16 ist von den Winden die Rede: »*Surge, aquilo, et veni, auster!*«.

Hierzu findet sich in den Bibles moralisées eine Illustration: In der Mitte des Rundbildes steht eine Frau, von rechts und links blasen Tierköpfe auf sie²⁹⁰.

Die übrige mittelalterliche Kunst scheint diesen Text der Hl. Schrift selten als unmittelbare Quelle benutzt zu haben, sondern stützt sich meist auf die dazugehörige exegetische Literatur, also auf die Kommentare, deren Handschriften, vor allem im 12. Jh., bisweilen illustriert werden.

In unserem Zusammenhang ist der Kommentar des Honorius Augustodunensis aus der ersten Hälfte des 12. Jh. von Bedeutung²⁹¹. Der Autor erklärt das Hohelied als eine auf der Symbolik der Vierzahl aufbauende, bildreiche Schilderung des Weltendes, wo sich die Seele der Menschheit als Braut in Liebe mit Gott vereinigt. Von den vier Himmelsrichtungen und zu verschiedenen Zeiten wenden sich die Teile der Menschheit zu Gott. Dementsprechend teilt Honorius seine Schrift in vier Traktate ein und führt dem Bräutigam statt einer einzigen Braut deren vier zu: Vom Osten kommt die erste, die »*filia Pharaonis*«; sie bedeutet das Volk der Hebräer, das als erstes den wahren Gott erkannt hatte. Von Süden kommt die »*filia Babylonis*«, das Volk, welches sich unter den Propheten bekehrte; von Westen kommt die Königin *Sunamitis*, die bekehrte Synagoge, und von Norden endlich wird ein seltsames Wesen herbeigeführt, die *Mandrágora*, die noch nicht bekehrte Menschheit (Abb. 44).

Diese *Mandrágora*²⁹², die Alraunenwurzel, deren Gestalt einem Menschen ohne Kopf gleicht, wird im Hohenlied 7,14 genannt. Honorius bezieht verschiedene Stellen des Hohenliedes auf dieses Wesen und erklärt das Fehlen des Kopfes folgendermaßen: *Mandrágora*,



Abb. 44

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 5118 (Honorius Augustodunensis, *Expositio in Cantica cant.*), fol. 92r (die *Mandragora* wird Christus als Braut zugeführt).

die sündige Menschheit, habe ihr Leben lang den Kopf des Antichrist getragen. Christus habe ihr diesen Kopf abgeschlagen und den Antichrist dadurch überwunden²⁹³.

Einige Handschriften des Honorius-Kommentars aus dem 12. — 14. Jh. sind mit Illustrationen ausgestattet, die alle auf einen gemeinsamen Archetypus zurückgehen²⁹⁴. Es handelt sich stets, dem Aufbau des Kommentars entsprechend, um vier Bilder, für jede Braut eines. Um die Himmelsrichtungen anzudeuten, aus denen die vier Bräute herbeigeführt werden, nehmen die Künstler auf den Stand der Sonne Bezug. So steht bei dem Bild der »*filia Babylonis*«, die von Süden (= Mittag) kommt, ein Sonnengesicht in der Mitte über dem Bild. Bei der *Sunamitis* ist in der oberen rechten Ecke eine Sonnenbüste, die ihre verhüllten Hände zum Gesicht hebt und als »*occidens*« beschriftet ist. Für den Norden, aus dem die *Mandrágora* herbeigeführt wird, kam eine Darstellung der Sonne nicht in Frage, man mußte, dem Sprachgebrauch folgend, auf einen Begriff des Sternenhimmels (*septentrio* = das Siebengestirn) oder der Windrose (*aquilo*) zurückgreifen. Da der *Aquilo* im Hohenlied 4,16 ausdrücklich genannt wird, bot sich für Honorius und den Illustrator dieser Ausdruck als naheliegend an²⁹⁵.

In den älteren Illustrationen mit der Herbeiführung der *Mandrágora* finden wir deshalb in der Mitte des unteren Bildrandes, also gegenüber der Stelle der »*meridies*«-Sonne, einen Windkopf mit großen Flügeln²⁹⁶ (Abb. 44). In der jüngsten Handschrift von 1301 dagegen ersetzt diesen ein blasender, geflügelter

Drache. Diese letztere Form der Darstellung ist in der mittelalterlichen Windikonographie eine einmalige Ausnahme. Sie erklärt sich jedoch aus dem Honorius-Text: Er deutet nämlich den »*aquilo*« von Hoheslied 4,16 als »*tortuosus draco*«, der erst aus dem Garten vertrieben werden müsse, bevor »*auster*«, der den Hl. Geist bedeute, einziehen könne²⁹⁷.

Die Psalmen²⁹⁸ und Cantica²⁹⁹

In den Psalmen mit ihrer poetisch-bildhaften Sprache werden die Naturgewalten — auch Winde und Stürme — häufig metaphorisch verwendet, so daß es nicht verwundern kann, wenn die zum Teil äußerst wörtlich illustrierten Psalterhandschriften eine große Anzahl von Windpersonifikationen enthalten (Konkordanz, s. S.). Da sich die einzelnen Psalmen untereinander bisweilen sehr ähneln und auch die Begriffe Sturm und Wind häufig in synonymen Redewendungen auftauchen, erschien es nicht sinnvoll, jede hier einschlägige Stelle für sich durchzugehen, sondern die Szenen, in denen Windpersonifikationen vorkommen, zunächst in zwei Gruppen zu unterteilen:

1) Winde als Attribut der Herrlichkeit Gottes.

In vielen Psalmen wird das mächtige Wirken Gottes in Geschichte und Natur gepriesen. Es wird also erzählt, wie Jahwe den Juden half oder ihre Feinde bedrängte. Zur Demonstration der Macht des Herrn werden häufig Vergleiche aus der Natur gezogen, welche selbst ganz ein Werk seiner Hände ist (Ps. 8) und die er völlig beherrscht (Ps. 29/28; Ps. 89/88, 6ff; Ps. 147/146—147). Auch über das Wetter hat er alle Gewalt: »Er führt die Wolken heran von den Enden der Erde, er sendet Blitze und Regen, aus seinen Kammern holt er den Wind« (Ps. 135/134,7). Ähnliche Aufzählungen finden sich in den Psalmen 77/76, 78/77, 89/88, 104/103, 147/146—147 und 148.

Bei seinen Erscheinungen bedient sich der Herr der Naturgewalten: »Verzehrend Feuer geht vor ihm her, rings um ihn erbrausen die Stürme« (Ps. 50/49,3). »Da erbebte die Erde, vor Gottes Angesicht zerflossen die Himmel« (Ps. 68/67,6). Die Stürme führen seinen Willen aus (Ps. 148,8) und er bedient sich ihrer als Boten (Ps. 104/103,4). Auf ihren Fittichen fährt er daher (2. Sam. 22,11; Ps. 18/17,11; Ps. 104/103,3)³⁰⁰.

Daß nur der jüdische Gott solche Macht über die Natur hatte, erklärt auch das Erstaunen der Apostel bei der Stellung des Sturms auf dem See Genezareth: »Wer ist dieser, daß selbst die Winde und das Wasser ihm gehorchen?« (Mt. 8,27; Mk. 4,41; Lk. 8,25).

Diese Vorstellungen schlagen sich in verschiedenen Illustrationen nieder. Vor allem das Einherfahren auf den Flügeln der Winde verselbständigt sich als Theophanie-Motiv soweit, daß es bisweilen auch bei Bildern zu solchen Psalmen vorkommt, die davon nicht ausdrücklich sprechen.

2) »Wie Spreu vor dem Wind.«

Für die zweite Gruppe ist Ps. 83/82,14—16 ein charakteristisches Beispiel: Der Psalmist wendet sich an Gott mit der Bitte, die Feinde des auserwählten Volkes zu vertreiben: »Mein Gott, mache sie der Raddistel gleich, wie Spreu vor dem Wind (*Vulg.: ante faciem venti*)! Wie das Feuer, das entzündet den Wald, wie Lohe, die umlodert die Berge, so jage sie im Sturm«.

Die Ps. 1,4 und 35/34,5 haben diesen Ausdruck ebenfalls und er findet sich auch sonst im Alten Testamente als Paradigma für die Vernichtung durch die Macht des Herrn³⁰¹.

Bildliche Winddarstellungen tauchen in zwei großen Gruppen von Psalter-Handschriften auf: in der lateinischen des Utrechtpsalters und in der griechischen, deren ältestes Beispiel der sog. Chludoff-Psalter³⁰² ist.

Die älteste erhaltene vollillustrierte Psalter-Handschrift mit lateinischem Text stammt aus dem 9. Jh., ist in der Abtei Hautvilliers bei Reims entstanden und liegt heute, nach Jahrhundertelangem Englaufenthalt, in der Universitätsbibliothek von Utrecht, weshalb sie üblicherweise als Utrechtpsalter bezeichnet wird³⁰³. Die Handschrift hat fast vor jedem Psalm ein querrechteckiges ungerahmtes Bildfeld, das mehr oder weniger dicht mit Federzeichnungen ausgefüllt ist, die auf den Psalm Bezug nehmen. Zum Teil versuchen die Illustrationen, dem Text sehr wörtlich zu folgen, und schrecken auch vor Sätzen nicht zurück, die sich einer Verbildung eher zu widersetzen scheinen³⁰⁴.

Der Utrechtpsalter wurde mehrmals kopiert³⁰⁵, zuerst um das Jahr 1000, wohl in Canterbury. Diese unvollständige Kopie, die heute im Brit. Mus. (Ms. Harley 603) liegt, ist von der Technik her ziemlich verwandt, aber nicht immer ganz genau. Für die in unserem Zusammenhang allein interessierenden Winddarstellungen ergibt sich jedoch fast kein Unterschied zwischen Vorlage und Kopie³⁰⁶.

Eine genauere und vor allem vollständigere Kopie ist die Abschrift des Mönchs Eadwine von ca. 1150 (heute: Cambridge, Trinity College, R.17.1³⁰⁷), die ebenfalls die Winddarstellungen des Utrechter Vorbilds genau übernimmt.

Ein letzter Nachklang liegt in der Handschrift Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8846³⁰⁸ vor, deren größerer Teil um 1200 in Canterbury nach dem oben erwähnten Eadwine-Psalter kopiert wurde. Die Arbeit wurde jedoch dort unterbrochen und erst etwa 100 Jahre später von einem katalanischen oder italienischen Künstler vollendet, der sich ikonographisch bei manchen Bildern immer noch an die alten Vorlagen hält, bei den übrigen jedoch ganz anderen Vorbildern folgt.

Die vier Handschriften können also, obwohl sie künstlerisch sehr verschieden sind, für die Betrachtung der Windpersonifikationen als Einheit genommen werden.

Besonders häufiger Anlaß zur Wiedergabe von Winden sind diejenigen Textstellen, in denen das Fahren des Herrn auf den Flügeln der Winde beschrieben

wird³⁰⁹. Dabei erscheinen unterhalb der Mandorla zwei bis vier kleine geflügelte Köpfe, die meist im Profil (vereinzelt auch im 3/4-Profil) und jugendlich dargestellt sind und aus deren Mündern stets mehr oder weniger deutliche Strahlen kommen (Abb. 45).

Ähnlich werden die Winde auch in anderen Szenen dargestellt, etwa beim Seesturm der Schiffe aus Tarschisch (Utrecht, fol. 27v, zu Ps. 48/47,8) oder wenn die Stürme rings um Jahwe erbrausen (fol. 28v, zu Ps. 50/49,3).

Ungewöhnlich ist die Illustration zu Ps. 147/146—147,18: »Er sendet sein Wort und lässt tauen, seinen Wind lässt er wehen, es fließen die Wasser«: Vom Christ-Logos aus fliegen zwei Engel zur Erde, von denen der eine ein Buch (Wort), der andere einen Windkopf trägt (fol. 82r, Abb. 46).



Abb. 45
Paris, Bibl. Nat.,
ms. lat. 8846 (Psalter),
fol. 47v (Psalm 29).

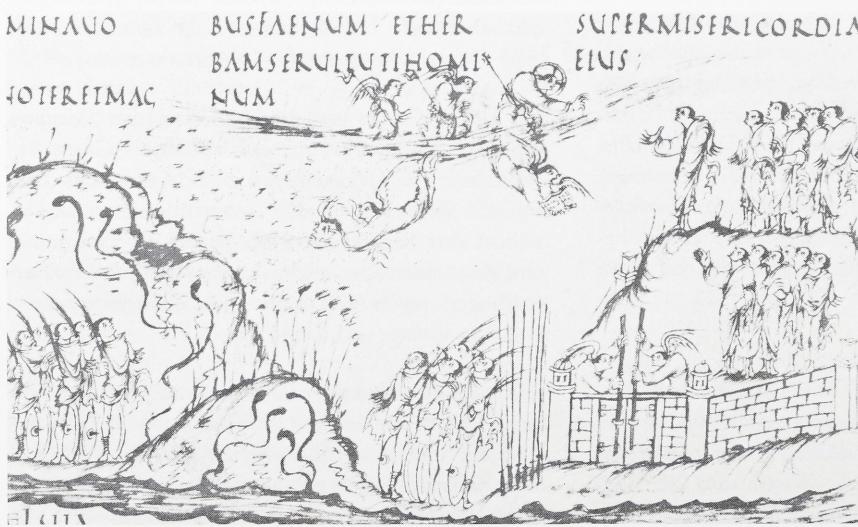


Abb. 46
Utrecht,
Universitätsbibliothek,
cod. 484 (Utrecht-
Psalter), fol. 82r
(Psalm 147, 18).

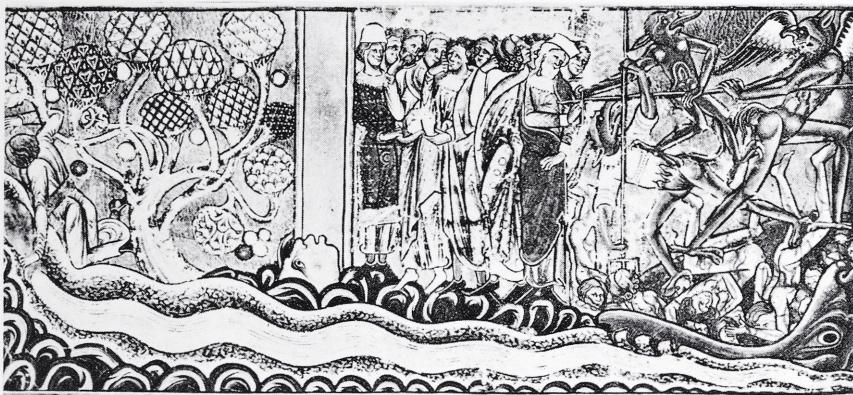


Abb. 47
Paris, Bibl. Nat.,
ms. lat. 8846 (Psalter),
fol. 5v (Psalm 1).

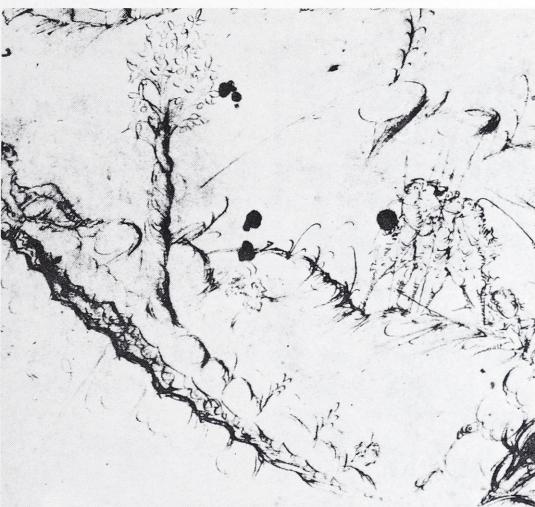
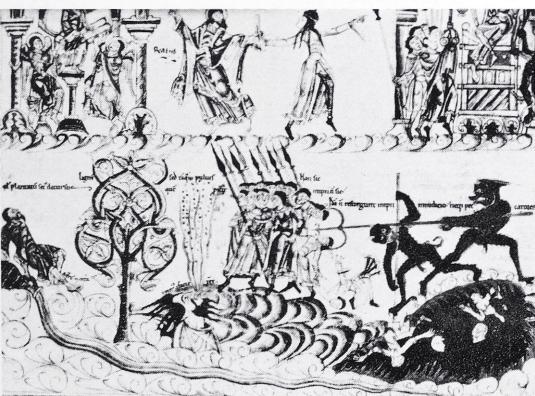


Abb. 48
Utrecht, Universitätsbibliothek, cod. 484 (Utrecht-Psalter), fol. 1v (Psalm 1)

Abb. 49
Cambridge, Trinity College, R.17.1 (Eadwine-Psalter),
fol. 5v (Psalm 1).



Zu dem häufig illustrierten Psalm 1 (Abb. 47—49), wo von den Gottlosen die Rede ist, die wie Spreu vor dem Wind sind (Vers 4), hat der Utrechtpsalter einen gewöhnlichen Windkopf (fol. 1v, Abb. 48). Der Kopf in der entsprechenden Illustration des Eadwine-Psalters (fol. 5v, Abb. 49) ist dagegen ganz anders gestaltet: er hat schwarzes Haupt- und Barthaar, das in auffälligen Zacken vom Kopf absteht. Diese Darstellung erinnert an den Boreas auf der Münchner Amphore 2345 des Oreithyia-Malers (um 470 v. Chr., Abb. 6), ohne daß ein Zusammenhang zwischen den beiden zeitlich und örtlich weit entfernten Denkmälern herzustellen wäre³¹⁰. Immerhin ist bemerkenswert, daß der Kopist Eadwine sich hier einmal von seiner Vorlage gelöst hat.

In der Tradition des Utrechtpsalters sind, wie wir gesehen haben, die Winde stets als blasende, geflügelte Köpfe dargestellt, wovon es nur eine, allerdings bemerkenswerte Ausnahme gibt: Auf Utrecht, fol. 19v steht die Illustration zu Ps. 35/34 (Abb. 50): Der verfolgte Psalmist bittet wieder einmal den Herrn, die Feinde zu vernichten, wozu er sich wieder des Bildes von der Spreu bedient: »Sie sollen sein wie Spreu vor dem Wind, es treibe sie fort der Engel Jahwes«. Man sieht in der Mitte des Bildes drei Engel mit Waffen, welche die Feinde in Netze und Gruben treiben. Rechts davon kauert eine kleine, nicht weiter gekennzeichnete Gestalt, deren Deutung schwer fiele³¹¹, kehrte der Kauernde nicht in der Kopie des Eadwine (fol. 58v, Abb. 51)³¹² und im Par. lat. 8846 (fol. 58v, Abb. 52)³¹³ wieder. Hier ist die Figur deutlich als Windpersonifikation zu erkennen: Die beiden Gestalten haben aufgeblasene Backen, und kräftige Strahlen gehen von ihren Mündern aus. Diese ganzfigurige Personifikation mit der ungewöhnlichen, kauernden Haltung ist ein ausgesprochener Fremdkörper in der Utrecht-Tradition. Es handelt sich hier wohl um eine Adaption aus einer ganz anderen Vorlage, vielleicht um einen Nachklang frühbyzantinischer Darstellungen³¹⁴.

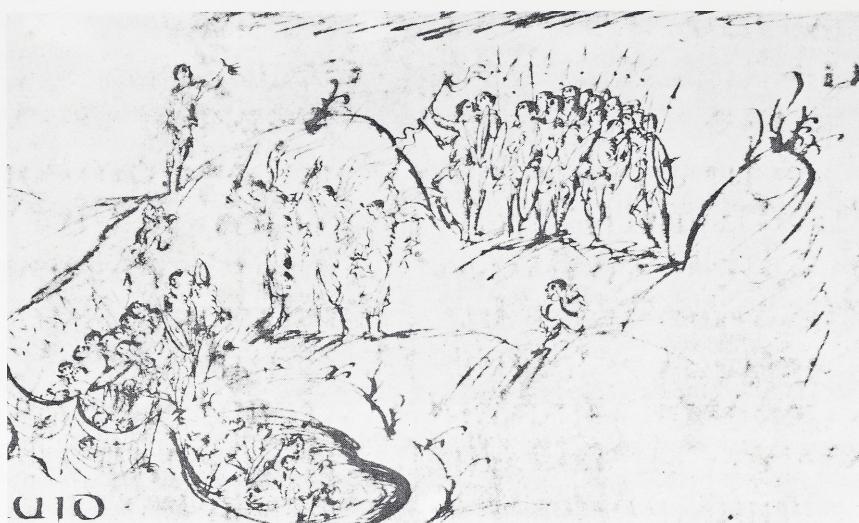


Abb. 50
Utrecht,
Universitätsbibliothek,
cod. 484 (Utrecht-
Psalter), fol.
19v (Psalm 35, 5).



Abb. 51
Cambridge,
Trinity College, R. 17.1
(Eadwine-Psalter),
fol. 58v (Psalm 35, 5).



Abb. 52
Paris, Bibl. Nat.,
ms. lat. 8846 (Psalter),
fol. 58v (Psalm 35, 5).

Das älteste der hier zu besprechenden griechischen Psalterien ist der sog. Chludoff-Psalter³¹⁵, der im 9. Jh. aus einem Scriptorium in Konstantinopel hervorging. Derselben Tradition gehören noch folgende Handschriften an: der »Pantokrator-Psalter« (9. Jh.)³¹⁶, der Par. gr. 20 (E. 9. Jh.)³¹⁷, der »Bristol-Psalter« (11. Jh.)³¹⁸, der »Theodore-Psalter« (1066)³¹⁹ und der »Barberini-Psalter« (11. Jh.)³²⁰.

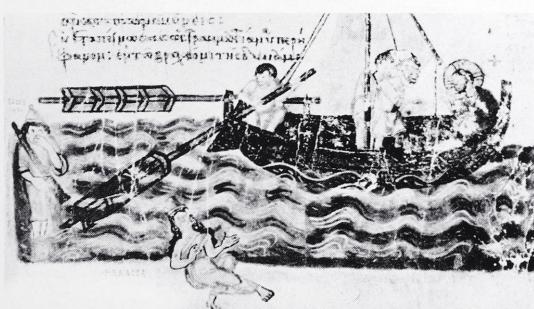
Die Illustrationen zu Psalm 1 befinden sich bei den meisten dieser Handschriften auf dem ersten Blatt, das durch die Benützung besonders stark in Mitleidenschaft gezogen wird: Im Pantokrator-Psalter und im Par. gr. 20 fehlen die Blätter ganz, im Bristol-³²¹ und im Chludoff-Psalter³²² sind die Darstellungen stark abgerieben. Aus den Resten läßt sich jedoch erahnen, daß der Wind von Vers 4 als große, ganzfigurige Gestalt wiedergegeben war, die mit einem langen Horn auf drei Menschen bläst. Als Kopfbedeckung läßt sich eine runde Kappe erkennen, die oben in einem Knopf endet.

Die deutlichste Vorstellung von diesem Bild vermitteln die Illustrationen des Theodore-Psalters (fol. 1v³²³), der wohl eine Kopie des Chludoff-Psalters ist, und die sehr ähnliche des Barberini-Psalters (fol. 6v³²⁴). Die mit »ánemos¹⁾beschriftete Figur ist eine mit einem langen Instrument nach unten blasende Flügelgestalt in kurzer Tunika und (vielleicht) mit einer Kappe auf dem Kopf.

Die griechischen Handschriften³²⁵ illustrieren — anders als die westlichen — den Vers 10 des Ps. 89/88: »Du gebietest der Brandung des Meeres, den Aufruhr seiner Wogen hältst du darnieder«. Hier findet man ein Bild der Stillung des Sturms durch Christus (Abb. 53), die im nächsten Kapitel behandelt wird.

Abb. 53

Moskau, Historisches Museum, Ms. graec. 129 (Chludoff-Psalter), fol. 88r (Psalm 89, 10).



1) ἄνεμος

Eine weitere Textstelle, bei der die griechischen Psalterillustrationen Windpersonifikationen verwenden, ist Ps. 135/134,6—7: »Alles was Jahwe will, er vollbringt es, im Himmel wie auf der Erde, im Meer und in allen Tiefen der Wasser. Er führt die Wolken heran von den Enden der Erde, er sendet Blitze und Regen, aus seinen Kammern holt er den Wind«.

Die Handschriften³²⁶ geben zu dieser Stelle einfach ein schematisches Bild der Welt wieder, und zwar nach jener spätantiken Bildtradition, die für uns durch die Illustrationen zu Kosmas Indikopleustes³²⁷ faßbar ist, also die Welt als liegendes Rechteck mit Bäumen, umgeben vom Band des Okeanos (Abb. 54). Von den vier Ecken dieses Rechtecks blasen die Winde, von denen zwar nur der Kopf und ein Stück des Oberkörpers zu sehen sind, die aber mit einer Hand das Blasinstrument an den Mund führen, so daß sie — wie zu erwarten — eher den ganzfigurigen Personifikationen östlicher, als den Windköpfen westlicher Prägung an die Seite zu stellen sind.

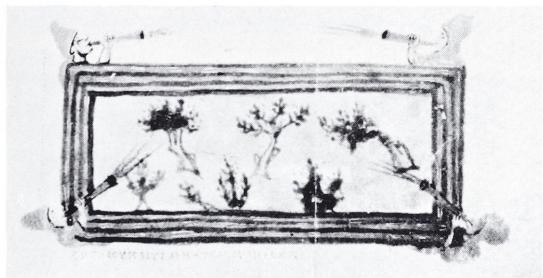


Abb. 54

Moskau, Historisches Museum, Ms. graec. 129 (Chludoff-Psalter), fol. 133r (Psalm 135, 6—7).

Der 148. Psalm, in dem die ganze Natur aufgefordert wird, den Herrn zu loben, hat in den lateinischen Handschriften ausführliche Illustrationen erhalten³²⁸. Die griechischen Handschriften fassen sich dagegen hier ganz kurz³²⁹. Anders wieder die östliche Monumentalmalerei: Vor allem in Narthekuppeln und Narthegewölben findet man bisweilen einen Bilderzyklus, der auf Ps. 148 zurückgeht³³⁰. In der Mitte eines großen Kreises ist der Pantokrator, umgeben von den neun Engelchören und den Tierkreiszeichen mit Sonne und Mond (Abb. 55, 56). Unterhalb sind auf der einen Seite die Menschen dargestellt, die den Herrn loben, die Könige der Erde und die Völker, die Richter der Erde, die Jünglinge und Jungfrauen, die Greise, vereint mit dem Chor der Kinder (Ps. 148,11ff). Auf der anderen Seite breitet sich die Natur aus, die den Herrn ebenfalls lobt (Ps. 148,7—10): die »Tiere in Wald und Gefild, kriechend Gewürm

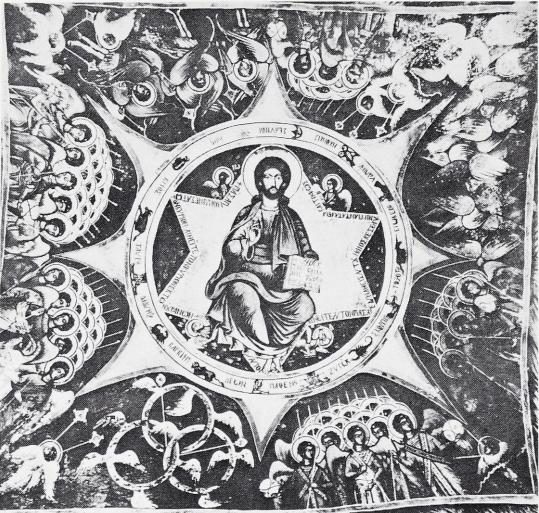


Abb. 55
Deckenfresko (2. H. 16.Jh.) zu Psalm 148 (ohne Windpersonifikation). Athos, Kloster Dochiarion.

Abb. 56
Gewölbefresko zu Psalm 148 (Windpersonifikation nicht zu erkennen). Oitylon/Südpeloponnes, Kloster Dekoulou.

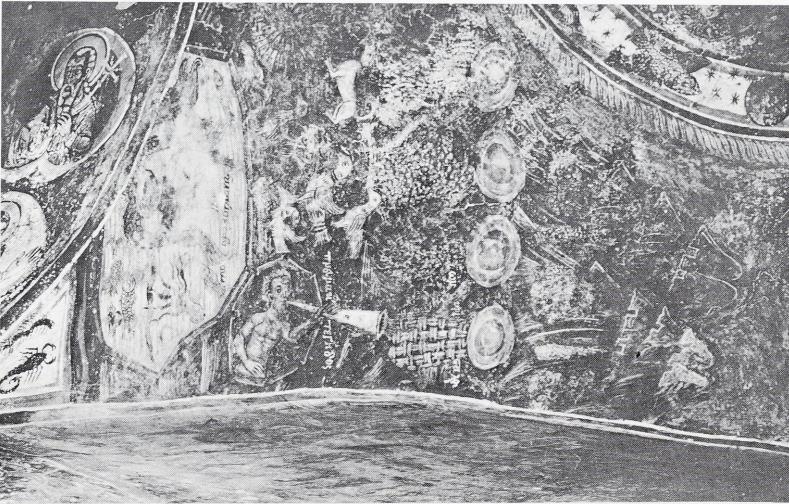


Abb. 57
Gewölbefresko zu Psalm 148,
Ausschnitt mit der
Windpersonifikation zu
Vers u. Kardamili/Südpeloponnes, ehem. Kloster
Lykakion, Koimesis-Kirche.

und gefiederte Vögel«, aber auch die Tiefen der Meere und die Berge und Höhlen. Die Maler bemühen sich sogar, »Feuer und Hagel, Wolken und Schnee, brausende Stürme« darzustellen. Die Stürme werden durch einen aus der Erde herausragenden nackten Trompeter (Abb. 57) personifiziert, der beschriftet ist als »pnéuma kataigídos¹⁾ (»stürmischer Hauch«, nach dem Wortlaut der LXX). Didron³³¹ sah ein solches Gemälde im Athos-Kloster Iwiron. Da er die Inschrift als »hé gé²⁾ las, deutete er die Figur als Personifikation der Erde »in Gestalt eines kräftigen jungen Mannes, nackt wie der antike Herkules, und bläst mit vollem Athem in eine Trompete, aus welcher Gottes Lob hervorgeht«³³². Eine trompetende, männliche Gestalt der Gaia wäre allerdings ein Kuriosum, die Deutung als Sturmpersonifikation ist durch die Beschriften zwingend gefordert. Auch hier zeigt sich wieder, daß die östliche Kunst ganzfigurige Windpersonifikationen bevorzugt.

Christus stillt den Sturm auf dem See Genezareth³³³

Diese Szene des öffentlichen Lebens Christi wird von den drei synoptischen Evangelien sehr ähnlich berichtet: »Und er stieg in das Boot, und seine Jünger folgten ihm. Und siehe, ein gewaltiger Sturm erhob sich auf dem See, so daß die Wogen das Boot zudeckten. Er aber schlief. Da traten sie hinzu, weckten ihn und riefen: ›Herr! Rette! Wir gehen zugrunde!‹ Er aber antwortete ihnen: ›Was seid ihr so furchtsam, ihr Kleingläubigen!‹ Dann stand er auf und schalt die Winde und den See, und es ward große Stille. Die Leute aber verwunderten sich und sprachen: ›Wer ist dieser, daß selbst die Winde und der See ihm gehorchen?«³³⁴

1) πνεῦμα καταιγίδος

2) ή Γή

Die Stillung des Sturms war bereits von den Kirchenvätern gedeutet worden; das schwankende Boot wurde zu einer der bekanntesten Metaphern für die junge, gefährdete Kirche, zu dem Sturm erklärte etwa Chromatius von Aquileia (4. Jh.):

»Venti autem nequitiae spirituales et immundi spiritus intellegitur, qui naufragium ecclesiae per diversas saeculi temptationes velut fluctus maris deserunt«³³⁵.

Die Winde werden hier also als negative Kräfte geschildert, was vielleicht auch die bisweilen anzutreffende Gestaltung als Teufel erklären mag, da dieses Zitat wohl nur ein beliebiges aus einer großen Menge von Kommentaren ist.

Wie bereits angedeutet, kommen Bilder mit der Stellung des Sturms nicht nur bei den Illustrationen zu den Evangelien vor, sondern auch als christliche Interpretationen bestimmter Psalmen³³⁶. Und gerade die Psalmenillustrationen bringen — was jedoch ein Zufall der erhaltenen Handschriften sein wird — sowohl in der östlichen (Chludoff-Ps.), als auch in der westlichen Kunst (Stuttgarter Ps.) die frühesten Beispiele für die Verwendung von Windpersonifikationen.

Der Chludoff-Psalter hat die Szene des Sturms auf dem See als Illustration zu Ps. 89/88 (fol. 88r³³⁷, Abb. 53). Der Illustrator wählte als Grundlage für sein Bild die eher nebensächliche Stelle Vers 10 aus; hierfür war deren christologische Deutung maßgebend, die einen Zusammenhang zwischen Altem und Neuem Testament herzustellen erlaubte. Die Illustration zeigt auf einer welligen Wasserfläche rechts ein Schiff, darin Christus, die Apostel und ein Steuermann. Am unteren Bildrand ist eine weibliche Figur, die als »THALASSA«¹⁾(Meer) bezeichnet wird. Am linken Rand steht »O ANEMOS«²⁾(der Wind) als junger Mann mit kurzer Tunika und einer Kappe auf dem Kopf. Das lange Blashorn hat er abgesetzt und hält es mit der Rechten vor sich, während er sich mit der Linken selbst den Mund verschließt, um zu zeigen, daß er dem Befehl des Herrn folgt.

Die vom Chludoff-Psalter bzw. seiner Tradition abhängigen Psalter-Handschriften³³⁸ haben die Windpersonifikationen ziemlich ähnlich, jedenfalls ganzfigurig und mit Kopfbedeckung. Nur der Bristol-Psalter zeigt eine Variante: Als Instrument dient — wenn ich richtig sehe — ein Blasebalg, und die Beherrschung des Windes durch Christus wird durch das Knie der Personifikation zum Ausdruck gebracht³³⁹.

Dieser Bildtypus ist in der byzantinischen Buchmalerei anscheinend auf die Psalterien beschränkt. Die illustrierten Tetraevangeliare hingegen haben zu jedem der drei Evangelienberichte kleine, friesartige, dem

biblischen Text recht genau folgende Miniaturen. Die Szene der Sturmberuhigung erscheint in diesen Handschriften also je dreimal.

Das älteste dieser Tetraevangeliare dürfte das der Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florenz (Plut. VI, 23)³⁴⁰ sein; es entstand im 11. Jh., geht aber auf wesentlich ältere Vorlagen zurück³⁴¹. Die drei Seesturm Bilder (fol. 16r, 70r, 120v) zeigen jedesmal ein Schiff in Wellen, darin einige Apostel und Christus; dieser ist zweimal dargestellt: links als Schlafender, den ein Apostel (Petrus?) weckt, rechts im Bug des Schiffes, mit einem Segensgestus den Sturm beschwörend. Der Wind ist in dieser Handschrift nur bei den Bildern zu Mt. und Lk. (fol. 16r, 120v)³⁴² personifiziert: ein Jüngling, der zur Hälfte aus (oder hinter) einem Berg hervorragt und in ein langes, gerades Instrument bläst (Abb. 58).



Abb. 58

Florenz, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Plut. VI, 23 (Evangeliar, 11. Jh.), fol. 16r (Sturm auf dem See Genezareth).

Eine Windgestalt aus dem Felsen hervorkommen zu lassen, ist keine neue Darstellungsweise. Sie begegnete uns bereits auf Werken des späten 3. Jh. n. Chr., z. B. in der Jonas-Szene des Lateransarkophags 119³⁴³ (Abb. 25), wo die Windpersonifikation geflügelt war. Ebenso in der auf sehr alte Vorlagen zurückgehenden, interessanten Pseudo-Oppian-Handschrift der Biblioteca Marciana, Venedig (Cod. gr. 479, fol. 23v) aus dem 11. Jh.³⁴⁴. Das Aus-der-Erde-Blasen ist vielleicht ein Reflex der antiken Theorie von der Entstehung der Winde aus Erdlöchern, wie sie besonders anschaulich bei Seneca beschrieben ist³⁴⁵. Auch die Formulierung von Ps. 135/134,7 »aus seinen Kammern holt er den Wind« mag hier einen Einfluß ausgeübt haben.

Von diesem Bildtypus unterscheiden sich die Windpersonifikationen in zwei weiteren östlichen Evangelialen, die ansonsten manche Verwandtschaft mit Plut. VI, 23 haben. Es handelt sich um das ms. gr. 74 der Bibl. Nat., Paris, aus dem 12. Jh.³⁴⁶ und um das bulgarische Evangeliar von 1356 in London (Brit. Mus., Add. Ms. 39 627³⁴⁷). Obwohl die beiden Handschriften zeitlich sehr weit auseinander liegen, haben ihre Illustrationen doch so viele Ähnlichkeiten, daß man ein gemeinsames Vorbild, oder besser: einen gemeinsamen Prototyp annehmen muß³⁴⁸.

¹⁾ ΘΑΛΑССА

²⁾ O ANEMОС

Beide Handschriften haben wiederum die Szene auf dem See dreimal, und die Illustrationen sind, von Einzelheiten (Anzahl der Apostel und der Bäume, Form des Schiffes) abgesehen, sehr ähnlich (Abb. 59).



Abb. 59

London, Brit. Mus., Add. Ms. 39627 (bulgarisches Evangelier von 1356), fol. 161v (Christus stillt den Sturm auf dem See).

Man sieht einen ovalen See und nahe an dessen linkem Rand einen sitzenden, nackten Jüngling, der eine Hand zum Mund führt. In der Mitte des Sees ein Boot mit Aposteln und Christus, der in Richtung zu dem Jüngling deutet. Die Geste, wie sich der Jüngling selbst den Mund verschließt, erinnert an die Szene im Chludoff-Psalter (fol. 88r, Abb. 53), wo die Jünglingsfigur als Wind bezeichnet ist, so daß diese Deutung auch hier richtig sein wird. Die sitzende, bzw. kauernde Haltung erinnert dagegen an den Wind auf fol. 19v des Utrechtpsalters (Abb. 50) und geht möglicherweise auf eine Anregung aus Konstantinopel zurück³⁴⁹. Es ist auffällig, daß die sitzenden Windgestalten neben den Flügeln auch noch ihr deutlichstes Attribut, das Blasinstrument, verloren haben, das ihnen im Chludoff-Psalter (Abb. 53) und in Plut. VI, 23 (Abb. 58) noch beigegeben war. Erklärbar wäre diese Attributverarmung durch das Versehen eines Kopisten, der die von der Norm abweichende Personifikation nicht mehr verstand. Man könnte sich vorstellen, daß bei einem unbekannten älteren Vorbild die Windpersonifikationen das Instrument nicht nur (wie im Chludoff-Ps.) vom Mund abgesetzt, sondern neben sich gelegt hatten. So konnte es dem Kopisten leichter entbehrlich erscheinen und weggelassen werden.

In der östlichen Monumentalmalerei, wo das Thema des Sturms auf dem See nicht gerade häufig vorkommt, hat sich diese Art, den Wind zu personifizieren, lange gehalten. Einige Beispiele aus der Mitte des 16. Jh. sind mir bekannt geworden, die sich auf dem Berg Athos³⁵⁰ bzw. in Kastoria³⁵¹ befinden. Die Personifikation ist hier wieder ein kleiner, nackter

Jüngling mit Blasinstrument, welches auf dem Gemälde in Kastoria sogar mit Bohrlöchern versehen ist(!), und dadurch wie ein Musikinstrument wirkt.

Es ist festzuhalten, daß die Kunst des byzantinischen Ostens einen großen Typenvorrat an Windgestalten hat: stehende, sitzende, kniende Jünglinge, mit oder ohne Gewand und Instrument.

Die westliche Kunst verwendet von den frühesten erhaltenen Beispielen an bei der Stillung des Sturms den schwebenden Windkopf (Abb. 60, 63, 65–67), und zwar häufig — wofür es keine antiken Vorbilder gibt — einen Tier- oder Drachenkopf³⁵² (Abb. 61, 62, 64).



Abb. 60

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. 23 (Stuttgarter Psalter, ca. 830), fol. 124r (Christus stillt den Sturm auf dem See; als Illustration zu Psalm 107, 29).

Abb. 61

Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24 (Egbert-Codex), fol. 24r (Christus stillt den Sturm auf dem See).



Wie erwähnt, ist auch im Westen die älteste Darstellung des Seesturms mit Windpersonifikation nicht in einem Evangeliar, sondern in einer Psalterhandschrift: im sog. Stuttgarter Psalter, der gegen 830 in St. Germain-des-Prés entstanden ist³⁵³. Die Sturmszene illustriert hier Ps. 107/106, 23—30, nicht — wie in den östlichen Psalterien — den Ps. 89/88. Es ist da von Seeleuten die Rede, die in einen Sturm geraten waren und in ihrer Not zu Jahwe schrien. »Und er befreite sie aus all ihren Ängsten. Er stillte den Sturm zu sanfterem Wehen, und ruhig wurden die Wogen des Meeres«. Diese Stelle mit dem Wunder Christi in Verbindung zu bringen, lag nahe, und diese »Parallelen« hatten auch schon die Kirchenväter gesehen³⁵⁴.

Das Bild auf fol. 124r des Stuttgarter Psalters (Abb. 60) zeigt ein Schiff mit drei Aposteln und Christus, der mit der Rechten zu einem Meerwesen (männlich oder weiblich?) einen segnenden Gestus macht. Dieses Wesen ist zur Hälfte fischartig, bläst in ein gekrümmtes Horn und trägt die phrygische Mütze. In der oberen rechten Ecke bläst ein schwer benennbarer Tier- oder Menschenkopf einen Strahl auf den Bug des Schifffes.

In den westlichen Bilderzyklen zum Neuen Testament wird die Sturmszene ebenfalls in dieser Weise dargestellt. Das früheste mir bekannt gewordene Beispiel für eine Windpersonifikation ist das schlecht erhaltene karolingische Fresko von der Nordwand der Johanneskirche zu Müstair³⁵⁵. Der untere Teil des Bildfeldes ist durch ein späteres Fenster zerstört, so daß nur noch ein kreuznimbiertes Christuskopf, ein Apostelkopf,

Abb. 62

Nürnberg, Germanisches National Museum, Bibl. 156 142 (Codex Aureus von Echternach), fol. 54r (Stillung des Seesturms).

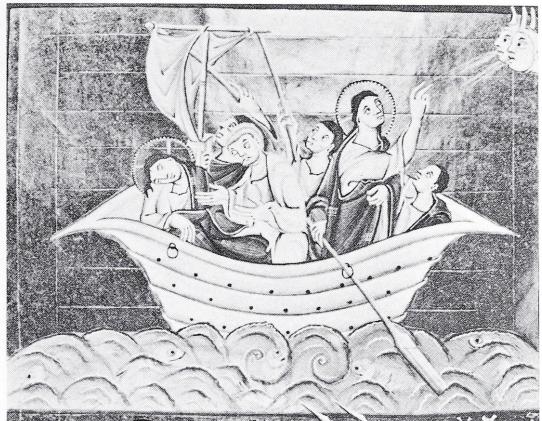


Abb. 63

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 4453 (Evangeliar Ottos III.), fol. 103v (Stillung des Seesturms).

das Segel und eine Art Windkopf in Wolken erhalten sind. Man kann wohl erkennen, daß es sich um einen menschlichen Kopf mit zwei Hörnern handelt, der aus der oberen linken Ecke bläst. In der späteren, vor allem ottonischen Kunst ist es üblicher, den Wind (oder die Winde) aus der oberen *rechten* Ecke auf das von links kommende Schiff blasen zu lassen: Die Winde stellen sich so deutlicher der Fahrt in Erzählrichtung entgegen (Abb. 61—64).

Besonders reiches Material zum Sturmwunder auf dem See Genezareth bietet die Reichenauer³⁵⁶ und die von ihr beeinflußte Kunst. Das früheste Beispiel ist wohl der Trierer Egbert Codex³⁵⁷ von ca. 980/90, auf dessen fol. 24r (Abb. 61) die Szene in einer Weise dargestellt ist, die für fast alle Handschriften und auch Wandmalereien dieser Kunstslandschaft verbindlich ist: Von links kommt das Schiff (hier ohne Mast und Segel), darin einige (hier drei) Apostel und Christus zweimal dargestellt: als Schlafender links und als Segnender rechts im Boot stehend. (Diese zweimalige Wiedergabe Christi, die dem Bild eine »kontinuierende« Erzählung einbeschreibt, hatten wir schon in dem griechischen Tetraevangeliar der Laurenziana (Abb. 58) gefunden.) Von oben rechts blasen zwei Windköpfe (hier wohl als Tierfratzen zu bezeichnen), die als Tiere, Menschen oder gehörnte »Dämonen« dargestellt sein können.

Es ist festzuhalten, daß im Umkreis der Reichenauer Kunst (Abb. 61—64) nur Windköpfe, keine Ganzfiguren auftreten³⁵⁸. Zu der immer noch umstrittenen Frage, ob oder inwieweit Müstair und die Reichenauer Malerei byzantinisch beeinflußt seien³⁵⁹, läßt sich also

von unserem Gesichtspunkt aus beisteuern, daß die Windpersonifikationen rein westlicher Tradition sind und nichts Byzantinisches widerspiegeln.

Die übrigen Beispiele der mittelalterlichen Buchmalerei³⁶⁰ zeigen in den Seesturmbildern ebenfalls bisweilen menschliche Köpfe, doch meist ohne die erwähnten Hörner (Abb. 65—67). Allein die Bibles moralisées haben hier, wie überhaupt, Tierfratzen³⁶¹.

Auf einen bemerkenswerten Typ von Windkopf sei hier noch hingewiesen, der in den Fresken der Colle-

giata dei Santi Pietro ed Orso zu Aosta³⁶² erscheint und der eine gewisse Ähnlichkeit mit den katalanischen Beispielen hat³⁶³. Diese Malereien (Abb. 67) sind wohl in der ersten Hälfte des 11. Jh. entstanden und zeigen unter anderem zweimal das Schiff der Apostel auf dem See. Es waren anscheinend zwei Momente des Sturmwunders dargestellt, was jedoch wegen der Zerstörungen nicht mehr sicher auszumachen ist. Erkennbar blieb, daß in beiden Szenen Windköpfe (beschrifft als »VENTI«) vorhanden sind und zwar als Gesichter, die unmittelbar in einen(!) Flügel übergehen.

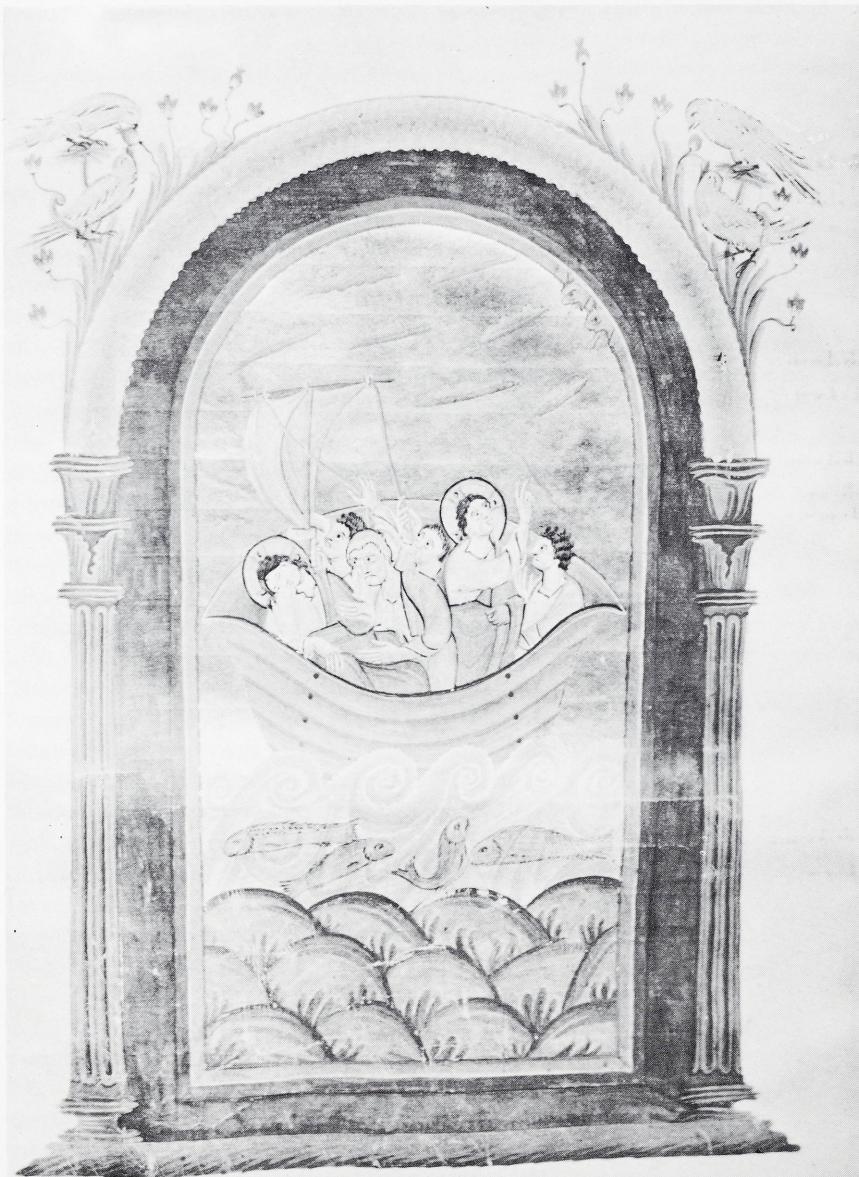


Abb. 64
Aachen,
Domschatz, Evangeliar
Ottos III., fol. 34v
(Stillung des Seesturms).

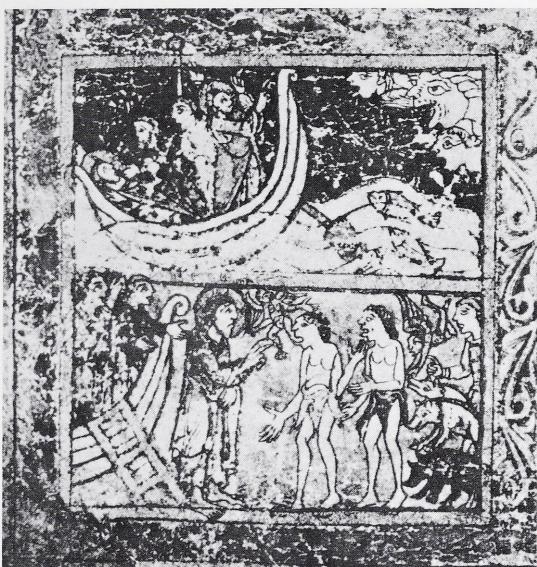


Abb. 65

London, Brit. Mus., Add. Ms. 37472 (Einzelblatt, wohl aus einem Psalter des 12. Jh.) (Ausschnitt: Stellung des Seesturms).



Abb. 66

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8846 (Psalter), fol. 3v (Stellung des Seesturms).



Abb. 67

Wandfresko (um 1000)
in der Collegiate
dei Santi Pietro ed Orso,
Aosta. Sturm auf dem
See Genezareth.

Christus wandelt auf dem Wasser und die Errettung Petri aus den Fluten.

Der Wandel Christi über das Wasser wird bei Mt. 14,22–23, Mk. 6,45–51 und Joh. 6,16–21 berichtet, von der Errettung Petri aus den Fluten spricht dagegen nur Matthäus. Gerade dieses Motiv wird aber seit frühchristlicher Zeit so häufig mit dem Wasserwandel Christi verbunden³⁶⁴, daß es sinnvoll erscheint, beide Themen zusammen zu behandeln.

Aus frühchristlicher Zeit ist keine Darstellung bekannt, in der diese Szene eine Windpersonifikation

enthält³⁶⁵. In der um 460 erbauten Basilika des hl. Martin zu Tours gab es ein Seewandelbild, dessen Titulus überliefert ist:

*Discipulis praecipiente Domino in mari navigantibus
Ventis flantibus fluctibus excitatis
Dominus super mare pedibus ambulat.
Et sancto Petro mergenti manum porrigit
et ipsum de periculo liberat*³⁶⁶.

Die Formulierung »ventis flantibus« könnte eine Darstellung von Windpersonifikationen vermuten lassen.

Der deutlichste Rest eines frühchristlichen Bildes ist die sog. »*Navicella*«, ein Mosaik, das Giotto im ersten Viertel des 14. Jh. erneuerte und das nach manchen Umwegen und Restaurierungen im Jahre 1674 seinen endgültigen Platz in der Vorhalle der Peterskirche zu Rom fand³⁶⁷ (Abb. 68).

Wie Wilhelm Paeseler³⁶⁸ darlegte, bestand der Auftrag an Giotto wahrscheinlich darin, ein seit dem 4. oder 5. Jh. im Atrium von Alt-St. Peter befindliches und durch die Zeitschritte weitgehend zerstörtes Mosaik durch ein neues zu ersetzen, das jedoch eine möglichst genaue Kopie des hochverehrten Originals sein sollte. Giotto löste diese Aufgabe glänzend und hielt sich bis in die Mosaiktechnik hinein an das Vorbild³⁶⁹. Gerade die beiden Windpersonifikationen, die er rechts und links vom Segel anbrachte, liefern ein entscheidendes Argument für die Existenz einer spätantiken Vorlage: denn Giotto gab die Windgestalten in der »Trompeterhaltung« von der *Ara ventorum*³⁷⁰ wieder, für die es nach dem 4. Jh. kein einziges Beispiel mehr zu geben scheint. Bereits die beiden Windbüsten im *Vergilius Romanus* (fol. 77r³⁷¹), dessen Äneisbilder wohl um 500 entstanden sind, aber auf Vorlagen von ca. 400 zurückgehen, haben diese Trompeterhaltung nicht mehr, sondern führen das Blasinstrument mit beiden Händen zum Mund.

Die Windgestalten in Giottos Mosaik haben noch weitere Besonderheiten aufzuweisen: Die Rückenflügel sind seltsam zackig, so daß Paeseler³⁷² vielleicht zurecht annimmt, Vorbilder hierfür seien Tritonen gewe-

sen, deren Fischschwänze zu diesen Gebilden umgestaltet wurden. An römische Tritonenbilder erinnern auch die kleinen Flossen an den Armen der Winde. Die Stirnflügel waren auf dem spätantiken Mosaik wohl ähnlich spitz und unrealistisch dargestellt wie bei den Winden des *Vergilius Romanus*, so daß Giotto sie als Hörner mißverstehen konnte³⁷³.

Diese spätantike Tradition der (fast) ganzfigurigen Winde hat dann (außer in einigen Kopien der *Navicella*, auf die später eingegangen wird) bei diesem Thema keine Nachfolge mehr gefunden: Die mittelalterliche Kunst ging von den ersten Beispielen an ganz andere Wege.

Im Trierer Egbert-Codex vom Ende des 10. Jh.³⁷⁴ ist die Schilderung der Errettung Petri auf die wesentlichsten Elemente beschränkt (fol. 27v, Abb. 69): Im Boot sitzen drei Apostel, Christus steht rechts auf dem Wasser und zieht Petrus aus den Wellen, in die dieser bis zur Brust versunken ist. Wie vorher (fol. 24v, Abb. 61) beim Seesturm, sind auch hier die Winde als Tierfratzen gestaltet, die vom oberen Bildrand her auf das segellose Boot blasen.

Dieselbe Darstellungsweise kehrt etwa 50 Jahre später im Evangeliar Heinrichs III. des Escorial³⁷⁵ wieder, das in Echternach unter starkem Einfluß der Reichenauer Malschule entstand: auf fol. 38v (Abb. 70) eine Illustration zu Mt. 14,26ff (Errettung Petri) und auf fol. 70r (Abb. 71) eine Illustration zu Mk. 6, 48ff (Christi Wasserwandel). In beiden Bildern blasen vom oberen Rand rechts und links fünf bzw. sechs Tierköpfe.

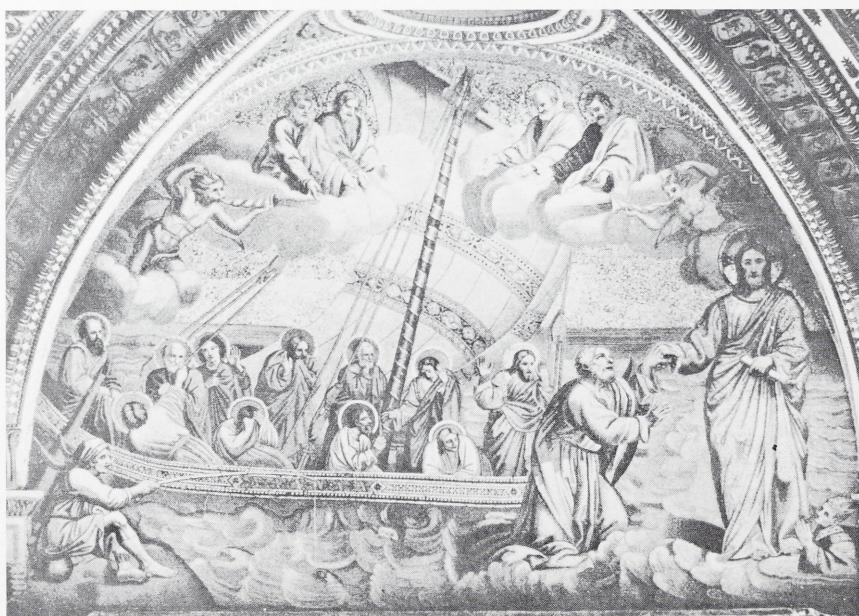


Abb. 68
»*Navicella*«-Mosaik
in der Vorhalle
von St. Peter, Rom
(heutiger Zustand).

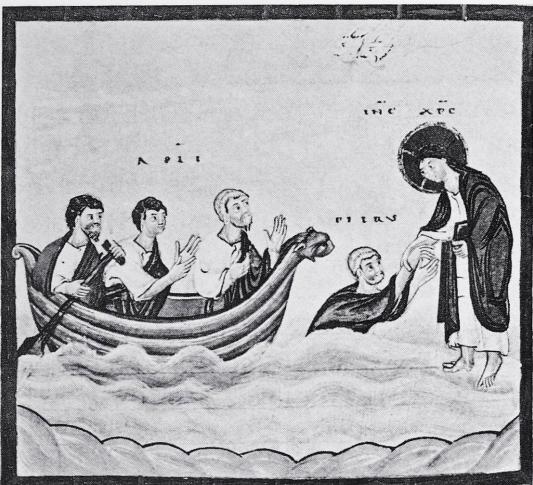
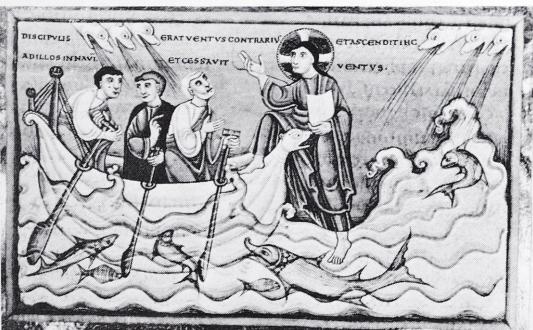


Abb. 69
Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24 (Egbert-Codex), fol. 27v (Errettung Petri aus den Fluten).



Abb. 70
Escorial, Real Biblioteca, Vitr. 17 (Evangeliar Heinrichs III.), fol. 38v (Errettung Petri aus den Fluten).

Abb. 71
Escorial, Real Biblioteca, Vitr. 17 (Evangeliar Heinrichs III.), fol. 70r (Wasserwandel Christi).

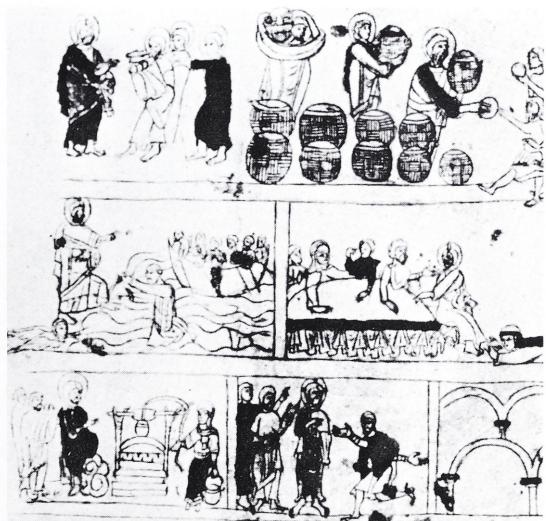


Im allgemeinen sind Tierköpfe in der mittelalterlichen Kunst jedoch eher die Ausnahme. Lediglich die Miniaturen der Bibles moralisées verwenden, wie mehrfach erwähnt, regelmäßig den Tierkopf³⁷⁶. Die Bible moralisée von Toledo (um 1230)³⁷⁷ behandelt die Szenen auf dem stürmischen See besonders ausführlich: auf fol. 29v des dritten Bandes ist in drei Bildmedallions geschildert: Christus wandelt auf dem Wasser, Errettung Petri und Christus steigt zu den Aposteln ins Boot. Bei allen drei Bildern bläst von oben rechts ein Tierkopf.

Ansonsten kommt natürlich auch bei diesem Thema der geflügelte menschliche Kopf vor, so in der »Farfa-Bibel« (fol. 367v³⁷⁸, Abb. 72) und in einer katalanischen Beda-Handschrift gegen 1100³⁷⁹. Ebenso auf einem Kapitell der Abteikirche von Saint-Benoît-sur-Loire (Abb. 73), wo von den Ecken her zwei geflügelte Köpfe blasen³⁸⁰.

Das Thema des Meerwandels Christi und der Errettung Petri gehört nicht zu den häufig dargestellten Szenen der mittelalterlichen Monumentalkunst. Eine Reihe der Bilder sind Nachklänge des *Navicella*-Mosaiks. Im folgenden soll nur kurz behandelt werden, wie die Kopisten mit dem ihnen unbekannten Motiv der Trompeterhaltung umgingen.

Abb. 72
Rom, Bibl. Vat., Cod. lat. 5729 (sog. »Farfa«-Bibel), fol. 367v (Errettung Petri aus den Fluten).



Bereits die älteste bekannte Kopie, die seltsamerweise auf deutschem Boden und noch zu Lebzeiten Giottos entstand, geht frei mit diesem Detail um: Der Freskant der Westwand von Neu-St. Peter zu Straßburg³⁸¹ (Abb. 74) macht aus den Windgöttern richtige, geflügelte und geschwänzte Dämonen (»Teufel«) mit Krallenfüßen, die mit zwei Händen ihre Trompete an den Mund halten.

Auch das Fresko des Andrea da Firenze im Gewölbe der Spanischen Kapelle bei Santa Maria Novella zu Florenz³⁸² (Abb. 75) (1365) verändert die Armhaltung der Windgötter und deren Stellung im Bild. Der Maler fügt den beiden Halbfiguren, die links vom Segel blasen, noch einen Windkopf bei.

Es kam diesen frühen Kopisten offensichtlich nicht auf eine genaue Wiedergabe des Bildes an, sie wollten nur an das römische Mosaik erinnern. Hingegen zeigt sich bei den Repliken des 15. Jh. antiquarisches Interesse: einige Kopisten bemühen sich auch, die Trompetenhaltung korrekt wiederzugeben³⁸³. Andere wollten erklärtermaßen das inzwischen wieder ruinös gewordene Mosaik genau aufnehmen, um die Grundlage für eine Restaurierung zu schaffen; das gilt vor allem für das sog. Faksimile des Francesco Berretta von 1628³⁸⁴. Zu dieser Zeit dürfte man die Haltung der Winde bereits weniger erstaunlich gefunden haben, da längst antike Stücke mit Tritonen oder Windgöttern dieses Typs bekannt geworden waren, so z. B. die schönen Reliefs im Palazzo Colonna, Rom³⁸⁵ (Abb. 76).

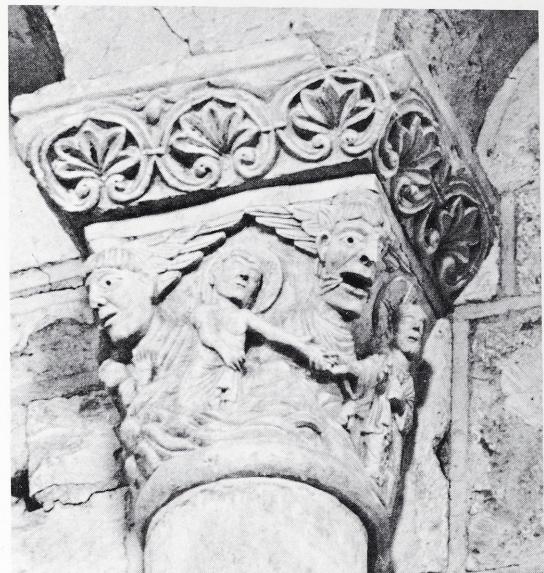


Abb. 73
Kapitell mit Darstellung der Errettung Petri aus den Fluten. Blendtriphorium am Chor der Abteikirche von St.-Benoît-sur-Loire.

Dennoch wurden mir außer den *Navicella*-Kopien keine Beispiele bekannt, die die Anregung Giottos und der antiken Denkmäler aufnahmen, und die eine Hand des Trompeters an den Hinterkopf legten.

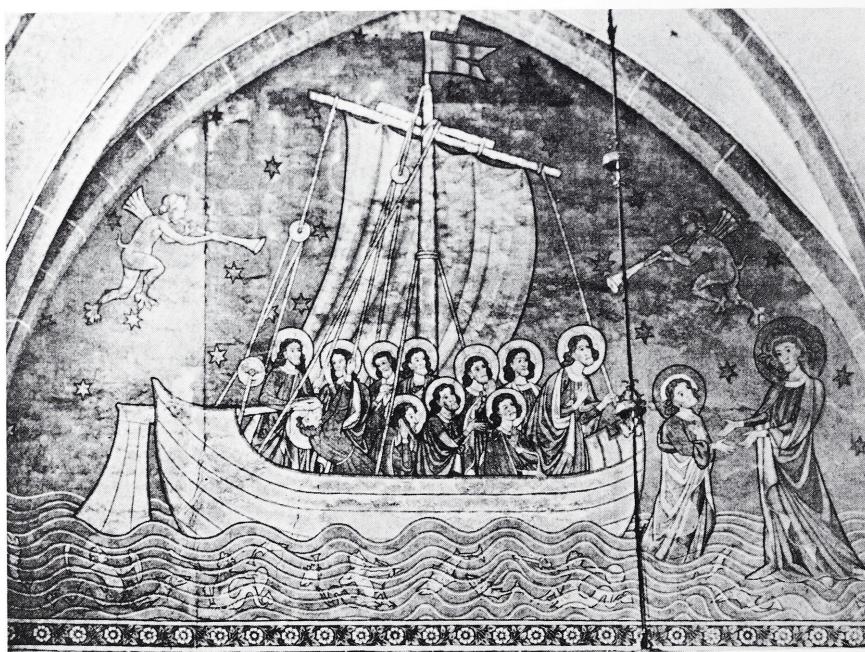


Abb. 74
Fresko an der Westwand von Neu-St. Peter, Straßburg, freie Kopie nach der »Navicella« (um 1320, stark restauriert).

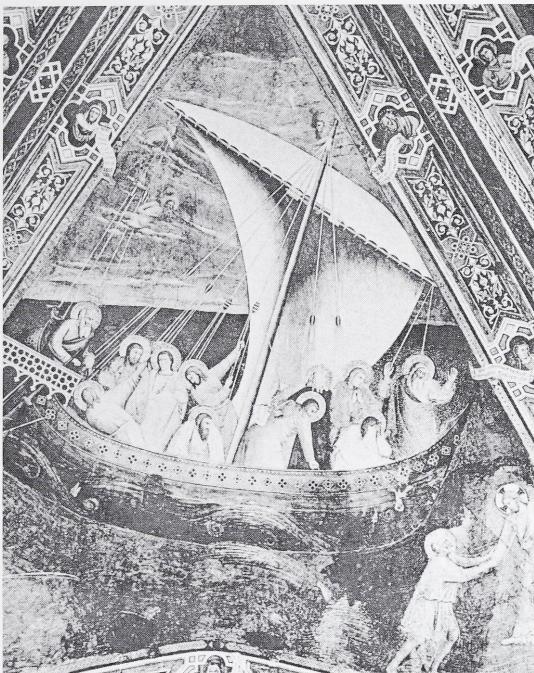


Abb. 75

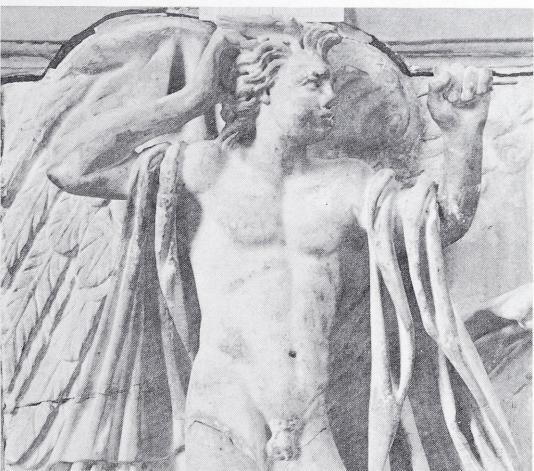
Gewölbefresko in der Spanischen Kapelle bei Sta. Maria Novella, Florenz, Nachklang der »Navicella«.

Die Ereignisse am Jüngsten Tag

Unter dieser Überschrift sollen verschiedene Themen zusammengefaßt werden, die auch in der bildenden Kunst oftmals nicht getrennt werden, nämlich die Wiederkunft des Herrn, die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht.

Abb. 76

Eines von zwei zusammengehörigen Reliefs mit Windpersonifikationen (2. Jh. n. Chr. ?). Rom, Palazzo Colonna.



Die Wiederkunft des Herrn (*Deutera Parusía*,¹⁾ *Secundus Aventus Domini*³⁸⁶) wird Mt. 24,29ff mit folgenden Worten beschrieben: »Und dann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen. Und dann werden alle Völker der Erde wehklagen, und sie werden den Menschensohn auf den Wolken des Himmels kommen sehen mit großer Macht und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel aussenden mit lautem Posaunenschall, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden her, von einem Ende des Himmels bis zum andern.«

Diese Szene ist spätestens seit dem 6. Jh. in Bildwerken faßbar³⁸⁷, die meist Christus auf dem Thron, die Leidenswerkzeuge (als »Zeichen des Menschensohnes« aufgefaßt) und posaunende Engel enthalten, häufig auch noch die Auserwählten, also die zum Gericht gerufenen Menschen. In unserem Zusammenhang wird erst eine irische Miniatur des 8. Jh. wichtig, die sich heute in Turin³⁸⁸ (Abb. 77) befindet. In ihrer Komposition hat sie weder mit der östlichen, noch der

Abb. 77

Turin, Biblioteca Nazionale, ms. 0.IV.20, Nr. 2.



¹⁾ ἡ δευτέρα παρουσία

westlichen Tradition der *Adventus*-Bilder eine Gemeinsamkeit, doch muß sie eines Details wegen hier behandelt werden. In der Mitte des hochrechteckigen Feldes steht Christus mit einem Kreuz in den Armen. Darum herum sind in 96 gleichmäßigen Feldern 96 männliche Gestalten aufgereiht (4×24 Älteste, 8×12 Apostel?). An der rechten oberen Ecke der Miniatur steht, außerhalb des eigentlichen Bildfeldes, eine männliche Figur, die mit einem langen geraden Horn in Richtung auf Christus bläst. An den übrigen drei Ecken befindet sich je ein diagonalgestellter Kopf, so weit ich sehe, ohne besondere Kennzeichen. Beat Brenk, der die Miniatur als Darstellung des *Adventus Domini* deutet, sieht in den drei Köpfen »Rudimente der vier Winde« und meint zu der Gestalt an der oberen rechten Ecke: »Hier wurde offenbar ein blasender Windgott durch einen posaunenden Engel ersetzt«³⁸⁹. Tatsächlich scheint es sich hier um Windpersonifikationen zu handeln, die gar nicht besonders aus dem allgemeinen Rahmen fallen, so daß man sie nicht als »Rudimente« bezeichnen muß: nichtblasende Menschenköpfe kommen ebenso vor wie ganzfigurige Posaunenbläser. Ob man in der flügellosen Gestalt einen Engel sehen sollte, erscheint mir fraglich³⁹⁰. Daß bei der *Adventus*-Szene der irischen Handschrift die vier Winde anwesend sein können, wird nicht nur durch die Stelle bei Matthäus nahegelegt, sondern durch spätere Bilder zu demselben Themenkreis sehr wahrscheinlich gemacht.

Eine englische Illustration des 10. Jh. (Aethelstan-Psalter) bietet sich hier besonders zum Vergleich an³⁹¹ (Abb. 78). Das Bild der Wiederkunft Christi hat an den beiden oberen Ecken je zwei Köpfe, deren Münden zwar geschlossen sind, die aber durch gewellte Linien, die von den Münden ausgehen, wohl doch als blasend, und somit als die vier Winde der Matthäus-Vision anzusehen sind.

Viel deutlicher werden die Winde dann in der deutschen ottonischen Buchmalerei dargestellt, die ja, wie wir sahen, für Windpersonifikationen eine gewisse Vorliebe hatte. Ein berühmtes Beispiel ist das Bild auf fol. 201v des Perikopenbuchs Heinrichs II. (Clm 4552³⁹²) vom Anfang des 11. Jh. (Abb. 79). Diese Illustration steht allerdings bei drei Perikopentexten aus dem Johannesevangelium (Joh. 5,25–29; 5,21–24; 6,37–40), in denen von der Erweckung der Toten aus ihren Gräbern und der Vorbereitung des Gerichts die Rede ist. Dargestellt sind dreizehn sich aus ihren Gräbern erhebende Tote, die ohne weiteres auf die Johannes-Perikopen zu beziehen sind. Die vier posaunenden Engel und die vier aus den Ecken blasenden Windköpfe sind aus diesen Textstellen jedoch nicht herzuleiten, sondern beruhen auf der zitierten *Adven-*



Abb. 78

London, Brit. Mus., Ms. Cotton, Galba A.XVIII (Aethelstan-Psalter), fol. 21r (Adventus Domini mit Windköpfen?).

Abb. 79

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 4552 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 201v (Auferstehung der Toten).



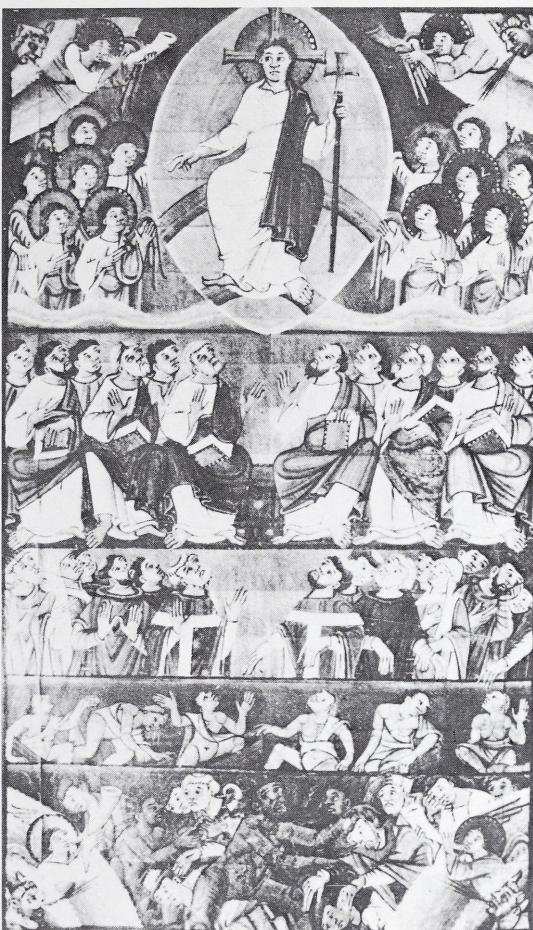


Abb. 80
Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Ms. 3 (sog. »Lek-
tionar des hl. Bernulphus«), fol. 41v (Adventus Domini).

tus-Schilderung des Matthäus. Die Windpersonifikationen sind dieselben, wie wir sie von der Reichenauer Kunst bereits kennen, also bläuliche, gehörnte Menschenköpfe, die ohne Instrument auf die Szene blasen. Die Auferweckung der Toten und das Jüngste Gericht sind in dieser Handschrift auf zwei Bilder verteilt (fol. 201v, 202r).

Bei der etwas jüngeren Bamberger Apokalypse³⁹³ dagegen bilden die beiden Szenen eine Miniatur (fol. 53r), wodurch hier ein derartiges und für diese Handschrift ungewöhnliches Gedränge entsteht, daß die Engel nur halbfigurig, die Winde aber gar nicht dargestellt werden konnten.

Ein weiteres Denkmal der Reichenauer Buchmalerei, das sog. Lektionar des hl. Bernulph vom Ende des

11. Jh.³⁹⁴, stellt wieder die Szene der Auferstehung und des Gerichts zu einem Bild zusammen, das ebenfalls streng in horizontale Streifen eingeteilt wird (Abb. 80): oben Christus in der Mandorla, umgeben von den Engeln, darunter in einer Reihe die sitzenden Apostel, darunter die Auferstehenden als Halbfiguren (die drei am weitesten rechts befindlichen wohl als Verdammte aufzufassen). Der nächste Streifen zeigt die Toten, die aus ihren Gräbern steigen, und der unterste die Hölle. Aus den vier Ecken des Bildes posaunt je ein nimbierter, halbfiguriger Engel und neben jedem Engel bläst noch ein gehörnter Windkopf.

Im Westen wird das Weltgerichtsbild, dem ja häufig die Auferstehung der Toten integriert ist, dann nicht mehr so aufgebaut, daß die Posaunenengel aus den vier Ecken blasen, sondern sie werden unter oder neben dem Richter angeordnet, vereinzelt auch über ihm³⁹⁵. Das durch den Matthäustext angedeutete kosmologische Element der Bläser geht also verloren, sie werden nur noch als Boten (= Engel) oder Herolde aufgefaßt. Aus demselben Grund tauchen auch die vier Winde, die ja nur die Richtungen, aus denen (oder in die) die Engel posaunen, darstellen sollen, in den späteren Weltgerichtsbildern des Westens nicht mehr auf.

Ganz anders verlief die Entwicklung der Darstellung der Ereignisse des Jüngsten Tages im byzantinischen Einflußbereich. Vor dem 9. Jh. gibt es wohl nur An- deutungen des Themas, etwa den thronenden Christus zwischen Aposteln, die Trennung der Schafe von den Böcken, die Hetoimasia usw. Ein eigentliches Weltge- richtsbild scheint sich, nach Vorstufen im 9./10. Jh.³⁹⁶, erst im 10. Jh. entwickelt zu haben, wie etwa ein El- fenbeinrelief im Victoria und Albert Museum, Lon- don³⁹⁷, zeigt. Noch ausführlicher als dieses Relief ist eine Illustration des 11. Jh., die sich in dem wohl konstantinopolitanischen Tetraevangeliar Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 74, fol. 51v³⁹⁸ befindet (Abb. 81).

Es würde zu weit führen, alle neuen Motive aufzuzählen, die sich in diesen beiden Bildern feststellen lassen, doch ist für uns bemerkenswert, daß beide Bilder mit je einem Posaunenengel auskommen, der nahe bei der Szene der Auferstehung der Toten plaziert ist. Beim Elfenbein ist dieses Detail sehr knapp geschildert: Der Engel bläst auf einen Sarkophag, aus dem sich zwei nackte Figuren erheben. In der Miniatur ist die Szene in drei Einzelbilder zerlegt: links ist das Meer mit seinen Fischen dargestellt, die die Verschlungenen wieder ausspucken müssen (Apok. 20,11ff), rechts davon erheben sich die Toten aus ihren Gräbern; ganz rechts geben auch die wilden Tiere des Landes ihre Opfer wieder heraus.

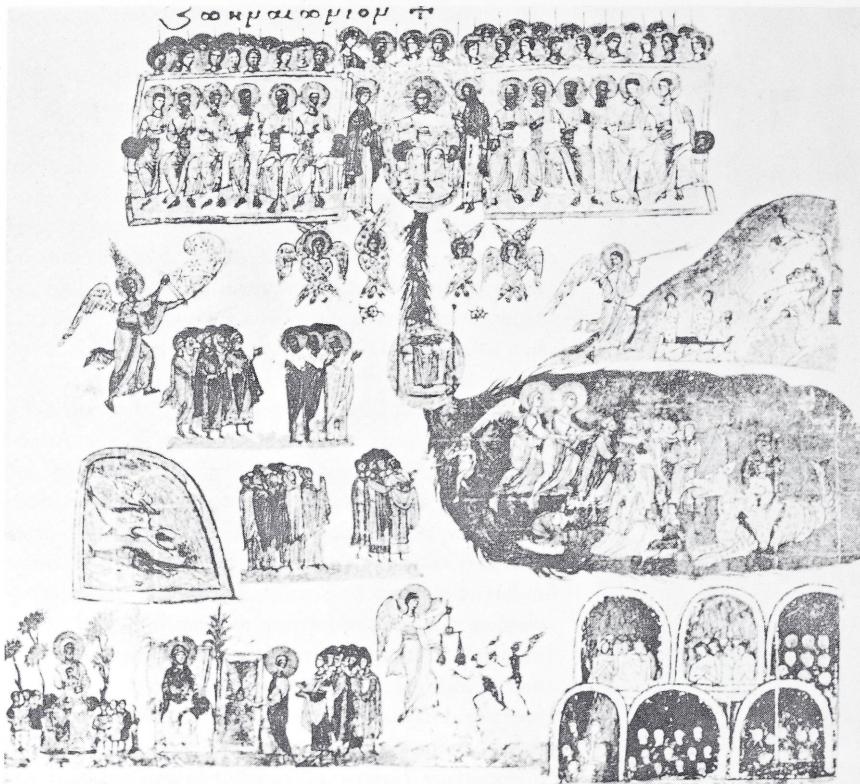


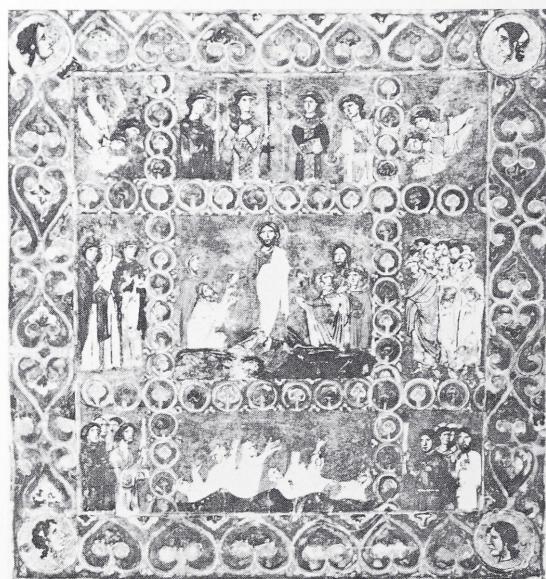
Abb. 81
Paris, Bibl. Nat.,
ms. gr. 74, fol. 51v
(Jüngstes Gericht).

Die Bestandteile der Miniatur im Par. gr. 74 bleiben für die spätere byzantinische Kunst kanonisch, sie werden nach und nach noch um weitere Motive bereichert³⁹⁹, zu welchen auch in einzelnen Fällen die uns hier interessierenden Windgestalten gehören.

Wir finden sie z. B. schon in einer Handschrift mit Homilien des Gregor von Nazianz aus dem 12. Jh.⁴⁰⁰, wo die Szene der Auferstehung der Toten mit der Anastasis verbunden ist (Abb. 82). Von den Ecken her blasen vier Profilköpfe auf das Geschehen, um seine kosmische Bedeutung zu betonen. Da sich bei dem Bild der Anastasis sonst keine Winde finden, so sind diese vielleicht mit den sich aus ihren Gräbern Erhebenden in das Bild gelangt. Da es aber auch bei den älteren byzantinischen Bildern der Auferstehung der Toten, bzw. des Jüngsten Gerichts keine Winde und keine anderen formal vergleichbaren Darstellungen der vier Winde gibt, könnte man hier eventuell einen Einfluß aus dem Westen erwägen.

Später finden wir die Winde bei östlichen Fresken mit dem Jüngsten Gericht immer wieder. Es ist unklar, woher diese Tradition kommt und wann sie begründet wurde. Ein bekanntes Beispiel ist das Fresko im Exonarthex der Kirche des Athos-Klosters Vatopädi, über dessen Datierung Unklarheit besteht⁴⁰¹. Ich glaube,

Abb. 82
Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 550 (Homilien des Gregor von Nazianz, 12. Jh.), fol. 5r (Anastasis).



später zeigen zu können, daß zumindest die Namen der Winde in diesem Fresko erst aus dem Anfang des 16. Jh. sind, woraus sich vielleicht ein Anhaltspunkt für das Alter des gesamten Freskos ergibt. Zur selben Zeit taucht das Motiv auch in anderen Athos-Klöstern auf⁴⁰², doch soll es hier nach dem Beispiel in Vatopädi beschrieben werden.

Erde und Meer, welche die Toten herausgeben, sind personifiziert: die Erde als reichgekleidete Frau mit Blumenkranz, Früchtezweig und Schlange, auf zwei Löwen sitzend und von zwei Adlern gestützt. *Thalassa* als eine zartere Frau, die auf einem von zwei Meerungeheuern gezogenen Wagen sitzt, hält in der einen Hand ein Schiff, in der anderen einen nackten Menschen, also einen Ertrunkenen. Im Wasser, das *Thalassa* umgibt, schwimmen Fische und Seegetier, welche Menschen ausspucken. Auf die Wasserfläche blasen vier geflügelte Windköpfe große Strahlen. Die Köpfe sind inschriftlich benannt: Zephyros, Boréas, Punentis und Notos.¹⁾ (Der Windname Punentis kommt vom italienischen *Ponente* = Westwind und kann von dort kaum vor 1500 übernommen worden sein⁴⁰³). Von den vier Köpfen ist nur einer bartlos, und zwar nicht — wie man nach der antiken Tradition erwarten würde — Zephyros, sondern Notos. Es gibt hier also drei Argumente, die dafür sprechen, daß die Winde beim byzantinischen Weltgericht erst spät (um 1500) und aufgrund von Anregungen westlicher Ikonographie eingeführt wurden:

- 1) die Namensform »Punentis«,²⁾
- 2) die Verwendung von Windköpfen statt Ganzfiguren,
- 3) die unantikische Unterscheidung der Lebensalter durch Bartlosigkeit nur eines Windes.

Bemerkenswert ist auch die Stellung der vier Winde im Weltgerichtsbild der Athosklöster: Sie blasen stets nur auf das Meer, nicht auf die gesamte Szene der Auferstehung der Toten. Das kann als Zeichen dafür genommen werden, daß es hier eher darum ging, auf die Stürme des Meeres hinzuweisen, als die kosmische Bedeutung des Ereignisses nach Mt. 24,31 zu verdeutlichen.

Etwa um dieselbe Zeit tauchen die Winde auch in einigen bulgarischen Weltgerichtsbildern auf, zuerst wohl in der Kirche des Marienklosters von Dragalevci⁴⁰⁴. Hier findet man eine Streifenkomposition, wie sie eher für die westliche Kunst typisch ist. Die Winde blasen nicht von den Ecken des Bildes her, sondern vom linken und rechten Rand jenes Streifens, der die sitzenden zwölf Apostel und den Engel des Herrn enthält, der den Himmel wie ein Buch einrollt⁴⁰⁵

¹⁾ Ζέφυρος, Βορέας, Πουνέντιος, Νότος

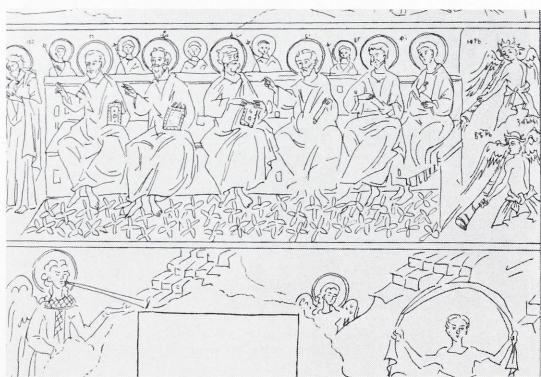
²⁾ Πουνέντιος

(Abb. 83/84). Ikonographisch entsprechen die vier Windgestalten hier eher der byzantinischen Tradition: sie sind bis zum Knie dargestellt, haben Rückenflügel und blasen in lange Hörner; um die Hüften der ansonsten nackten Gestalten ist ein Tuch geschlungen, mindestens zwei von ihnen tragen einen Hut. Die bulgarischen Beischriften⁴⁰⁶ bezeichnen die Winde nicht mit ihren antiken Namen, sondern mit den Wörtern für die Himmelsrichtungen, aus denen sie blasen, also Nordwind, Ostwind, usw. (Auf zwei weiteren, wohl von Dragalevci abhängigen bulgarischen Fresken stehen die üblichen griechischen Windnamen⁴⁰⁷.)



Abb. 83
Wandfresco des Jüngsten Gerichts; Ausschnitt mit beschrifteten Windpersonifikationen (Umzeichnung). Dragalevci/Bulgarien.

Abb. 84
ebenso.



Zusammenfassend ist zu sagen, daß sich das Weltgerichtsbild weder im Osten, noch im Westen auf eine bestimmte Textstelle der Hl. Schrift stützt. Hier wie dort werden verschiedene, auch apokryphe Quellen kontaminiert, deren eine die Vision von der Wiederkunft des Herrn bei Matthäus war, wo von den vier

Winden die Rede ist. So konnten diese ins Bild kommen, auch wenn sie thematisch nicht eigentlich gefordert waren, und jederzeit wegleiben, ohne daß sich daraus theologische Schwierigkeiten ergeben hätten. Im Osten tauchen die Winde erst zu jenem Zeitpunkt (vereinzelt im 12. Jh., häufiger um 1500) auf, zu dem sie im Westen wieder verschwinden, so daß eine Beeinflussung von Westen nach Osten wahrscheinlich ist.

Die Offenbarung des Johannes, 7,1—3

Es bleiben schließlich noch die Apokalypsen-Illustrationen zu betrachten, unter denen besonders viele und vielfältige Windpersonifikationen zu finden sind.

Das letzte Buch der Bibel wurde erst relativ spät als kanonisch anerkannt, in den Kirchen von Syrien, Kappadokien und Palästina erst im 5. Jh.⁴⁰⁸. In Liturgie und Frömmigkeit der Ostkirche spielt die Apokalypse noch heute eine untergeordnete Rolle⁴⁰⁹. In der frühchristlichen Kunst wird man daher kaum ausführliche Apokalypsenzyklen erwarten dürfen. Lediglich Einzelmotive des visionären Textes gingen in die Bildprogramme ein, so z. B. das Alpha und Omega, die 24 Ältesten, die sieben Leuchter oder das Buch mit den sieben Siegeln. Im 7. Jh. scheint es dann aber doch bereits Apokalypsenzyklen gegeben zu haben, wenn wir einer Stelle bei Beda Venerabilis Glaubenschenken dürfen⁴¹⁰.

Eine starke Welle der Beschäftigung mit der Offenbarung des Johannes setzte im 8./9. Jh. ein: fast gleichzeitig entstanden die wichtigen Apokalypsenkommentare des Ambrosius Autbertus, des Beatus von Liebana und des Alkuin⁴¹¹. Für zyklische Illustrationen gab es jedoch in dieser Zeit wohl noch keine feste Tradition, die Künstler mußten auf die bereits bekannten Einzelmotive zurückgreifen und sie durch Bilder aus anderen Themenbereichen, z. B. aus astrologischen Handschriften, ergänzen⁴¹².

Die in unserem Zusammenhang zu untersuchenden Illustrationen beziehen sich auf den Moment vor der Öffnung des Siebten Siegels, Apok. 7, 1ff: »Danach sah ich vier Engel an den vier Ecken der Welt stehen; sie hielten die vier Winde der Erde fest, auf daß kein Wind wehe über das Land noch über das Meer noch über irgendeinen Baum. Und ich sah einen anderen Engel vom Sonnenaufgang heraufkommen; der hatte das Siegel des lebendigen Gottes und rief mit mächtiger Stimme den vier Engeln zu, denen gegeben war, das Land und das Meer zu schädigen. Er rief: ›Schä-

digt nicht das Land noch das Meer noch die Bäume, bis wir den Knechten unseres Gottes das Siegel auf ihre Stirn gedrückt haben.‹ Und ich hörte die Zahl der Gesiegelten: hundertvierundvierzigtausend Gesiegelte aus allen Stämmen der Söhne Israels.«

Seit den frühesten bekannten Apokalypsenzyklen sind drei Grundtypen für die Darstellung der Windengel dieser Szene zu unterscheiden:

Typ 1)

Die Engel wenden sich gegen die Winde.

Typ 2)

Die Engel blasen selbst, sind also die Winde.

Typ 3)

Die Engel halten die Winde in den Händen.

Typ 1) ist erstmals im frühen 9. Jh. faßbar: auf fol. 14r der vermutlich aus Süddeutschland⁴¹³ stammenden Apokalypse von Valenciennes⁴¹⁴. (In einer jüngeren Schwester-Handschrift findet sich das Bild in derselben Form⁴¹⁵.) Die Seite ist in vier horizontale Streifen gegliedert, deren oberster und unterster durch eine senkrechte Linie in je zwei etwa gleichgroße Felder unterteilt ist. Der zweite Streifen von oben enthält nur den Text Apok. 7, 1, der dritte die Halbfigur des »Engels von Osten«, der einen Kreuzstab (das »Siegel des lebendigen Gottes«) in der ausgestreckten Rechten hält. In den vier Feldern des obersten und untersten Streifens steht je ein halbfiguriger Engel, der sich mit der rechten Hand gegen einen Windkopf wendet. Es sind Menschenköpfe mit nach vorne gebogenen Hörnern über der Stirn.

Mit diesem Bild (und dem entsprechenden in der Schwester-Handschrift) ist nur noch ein weiteres zu vergleichen: dasjenige auf fol. 17v der Bamberger Apokalypse⁴¹⁶, die im ersten Viertel des 11. Jh. auf der Reichenau entstand. Das Bild nimmt nur etwa zwei Drittel der Seite ein, das obere Drittel enthält den Text Apok. 7, 7—8. Die Darstellung der Zurückhaltung der Winde ist gegenüber Valenciennes verkürzt: es wurden nur der oberste und unterste Streifen übernommen, der »Engel von Osten« ist weggelassen. Doch stimmen die vier halbfigurigen Engel bis in die Bewegungsmotive hinein und die Windköpfe fast völlig überein; letztere haben sogar dieselben nach vorne gebogenen Hörner. Dem biblischen Text genauer folgend, blasen die Bamberger Windköpfe aus den Ecken des Bildes. Über diesen engen Zusammenhang zwischen Bamberg und Valenciennes lassen sich die eigentümlichen gehörnten Windköpfe der Reichenauer Kunst (s. S. und) bis in karolingische Zeit zurückverfolgen⁴¹⁷.

Damit sind die mittelalterlichen Beispiele des Types 1) bereits aufgezählt; es scheint, daß diese Art der Darstellung dem Text der Bibel (*quatuor angelos ... tenentes quatuor ventos terrae*) zu sehr widersprochen hat, um eine größere Verbreitung zu finden.

Erst sehr viel später wird eine Gruppe von Denkmälern auf dieses Schema zurückkommen, wenn auch in gewandelter Form und wohl ohne Zusammenhang mit Valenciennes/Bamberg: die deutschen Holzschnittapokalypsen, deren berühmteste Albrecht Dürer geschaffen hat.

Dürers fünfzehn große Holzschnitte zur Apokalypse⁴¹⁸ erschienen 1498 in zwei verschiedenen Auflagen, einer lateinischen und einer deutschen. Er holte sich für seine Bilder unter anderem Anregungen bei den Holzschnitten der um 1479 bei Heinrich Quentell in Köln gedruckten Bibel⁴¹⁹. Deren Druckstücke waren sehr bald nach Nürnberg verkauft und dort von Anton Koberger, dem Taufpaten Dürers, zur Illustration seiner Bibelausgabe von 1483 wiederverwendet worden.

In dieser »Koberger-Bibel« sind die Szenen der Öffnung des Fünften und Sechsten Siegels mit der Zurückhaltung der Winde zu einem Bild vereinigt⁴²⁰ (Abb. 85), Dürer macht daraus wieder zwei Blätter (B 65 und B 66). Trotz deutlicher Unterschiede in der Komposition ist klar zu erkennen, daß Dürer bei seinem Blatt B 66 sich stark an den Koberger-Holzschnitt anlehnte, allerdings mit einigen bezeichnenden Änderungen: »Koberger« hält sich enger an den Bibeltext, indem er die vier Engel den Ecken des Bildfeldes nähert und sie mit gezücktem Schwert gegen drei(!) Winde kämpfen läßt — der vierte ist sicher nur durch eine Nachlässigkeit des Holzschniders weggefallen! Zwischen den vier kämpfenden Engeln, also »auf der Erde«, steht die Gruppe der mit dem Signum »Tau« an der Stirn Versiegelten, während der »Engel von Osten« in der Gestalt des bärigen Christus mit Kreuznimbus und Kreuzstab in der Rechten über der Menschengruppe erscheint⁴²¹.

Dieses Vorbild regte Dürer offensichtlich an (Abb. 86): Er übernahm die (aus keiner anderen Tradition herleitbaren) stehenden und bewaffneten Engel, rückte sie jedoch zusammen und ließ nur noch einen das Schwert erheben. Der »andere Engel« enthält bei Dürer keinen Hinweis auf die Gestalt Christi mehr. Die Winde sind — wie häufig bei Dürer⁴²² — in der Form von großen menschlichen Köpfen mit aufgebläschten Backen gegeben. Sie befinden sich aber nicht in den Ecken des Bildes, sondern oben in den Wolken. Zwei von ihnen blasen noch zu den beiden Engeln,

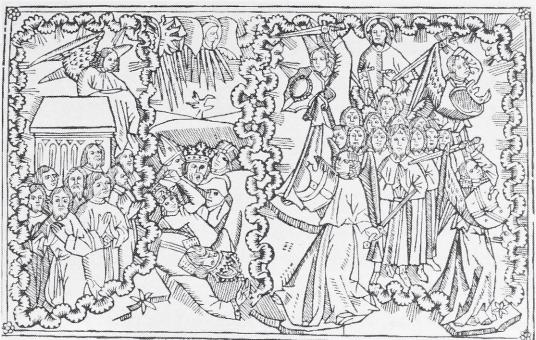


Abb. 85

Zurückhaltung der Winde in der sog. »Kölner« oder »Koberger«-Bibel. Holzschnitt.

die Abwehrgesten zeigen, während die beiden anderen Winde nach oben, in die Ecken des Bildes blasen, also keinen Bezug zu den Engeln zu haben scheinen. Diese Tatsache ist erklärmgsbedürftig. Die zwei vorderen Engel halten ihre Schwerter ruhig fest, ohne einen Kampf anzudeuten, während die beiden hinteren Engel sich gegen die zwei zu ihnen blasenden Winde

Abb. 86

Albrecht Dürer, Holzschnittapokalypse, Blatt V, Zurückhaltung der Winde.



wenden. Hans Kauffmann⁴²³ hat die verschiedene Handlungsintensität jener vier Engel (vom Schwerenschlagen bis zum ruhigen Stehen) als »sukzessives Ereignis« interpretiert: die Engel würden nach und nach den Befehl des »Engels von Osten« befolgen, vom Kampf abzulassen. Hiergegen hat sich Erwin Panofsky⁴²⁴ mit Recht gewandt, da ja ein Ablassen der Engel vom Kampf mit der Entfesselung der Stürme gleichzusetzen wäre, was nicht dem Befehl des »anderen Engels« entsprach. Dennoch hat Kauffmann richtig gesehen, daß ein Handlungsablauf gezeigt ist: Der Kampf der Engel an den Ecken der Welt ist bereits zur Hälfte entschieden: Die beiden hinteren Engel sind in diesem Kampf noch begriffen, während die beiden vorderen bereits erfolgreich waren, denn die von ihnen bekämpften Winde blasen zwar noch, aber nicht mehr auf »das Land noch über das Meer noch über irgendeinen Baum«. Das Bild steht somit in einer alten Tradition, nach der die Engel verschiedene Stadien des Zurückhaltens zeigen. (Der Versuch Panofskys, aus der Art, wie die einzelnen Engel agieren, auf die Eigenschaften des jeweils von ihnen bekämpften Windes zu schließen, und diesen Winden dementsprechend die griechischen Namen der vier Hauptwinde zuzuordnen, kann als ebenso erfolglos angesehen werden, wie die Bemühungen anderer Autoren, die vier Engel mit Namen zu benennen⁴²⁵.)

Festzuhalten ist, daß das Motiv des bewaffneten Kampfes der Engel gegen die Winde in der Kölner Bibel von 1479 (bzw. der Koberger-Bibel) zum erstenmal greifbar wird und dann durch Dürers Vermittlung zum festen Bestandteil der Illustrationen in den frühen deutschen Bibeldrucken wurde (September-Testament, Wittenberg 1522⁴²⁶; Neues Testament, Basel 1523⁴²⁷; Neues Testament, Augsburg 1523⁴²⁸; Wittenberger Bibel, 1534⁴²⁹).

Einer dieser Drucke⁴³⁰ diente dann im 17. Jh. als Vorlage für die Apokalypsen-Fresken auf dem Berg Athos⁴³¹ und in Russland⁴³², wo diese Thematik bis dahin fast völlig unbekannt war.⁴³³ Das »Malerbuch vom Berge Athos« erwähnt auch die Apokalypsenbilder, was ein Hinweis auf das geringe Alter zumindest dieses Teils des Textes ist: »Erde und Meer, und an den vier Ecken der Erde die Winde; vier Engel halten Schwerter und bedrohen die Winde, daß sie nicht wehen«⁴³⁴. Sowohl der bewaffnete Kampf der Engel, als auch das im Osten ungewöhnliche Auftreten von Windköpfen erklärt sich durch diesen westlichen Einfluß.

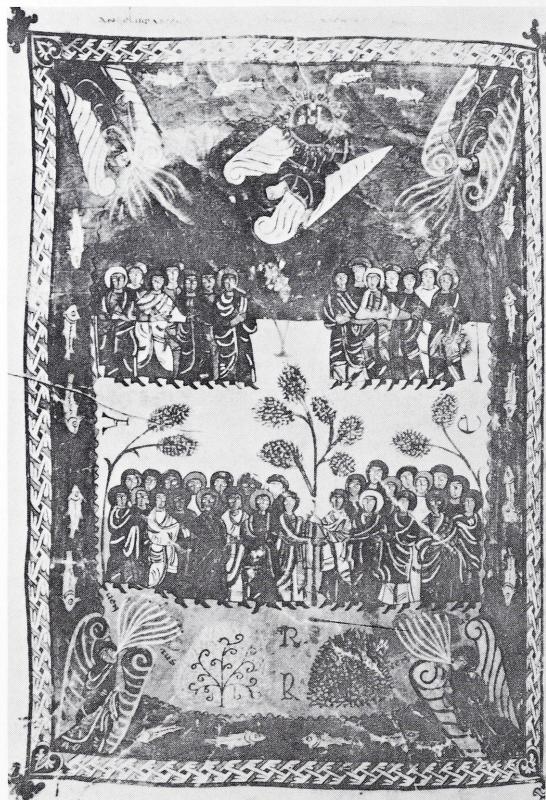
Die Zurückhaltung der Winde gehört regelmäßig zu den etwa 70 Illustrationen der sog. Beatus-Handschrif-

ten⁴³⁵. Der Kommentar des Beatus von Liebana zur Johannes-Apokalypse war, wie im Text mehrmals betont wird⁴³⁶, von vornehmerein zur Bebilderung bestimmt. Eine solche weisen die zahlreichen Handschriften vom 10. bis 13. Jh. denn auch fast ausnahmslos auf⁴³⁷, und die Bilder sind im allgemeinen eng miteinander verwandt. Die meisten, aber nicht alle illustrierten Beatus-Handschriften haben die Zurückhaltung der Winde nach dem Typ 2) (Engel blasen selbst).

Eine der ältesten Beatus-Handschriften ist der aus Spanien stammende, heute in der Pierpont Morgan Library zu New York befindliche Codex aus dem ersten Viertel des 10. Jh.⁴³⁸. Auf fol. 115v (Abb. 87) ist die uns hier interessierende Szene illustriert: Das hochrechteckige Feld ist von einem schmalen Ornamentstreifen umrahmt und stellt die Welt dar. Ringsum ist innerhalb des Rahmens der Ozean als blaues Band mit Fischen vorgestellt. Die Erde ist in drei verschiedenfarbige Streifen unterteilt und enthält drei Menschengruppen sowie einige Bäume. Aus einer als »Sonne« bezeichneten Scheibe fliegt der »Engel von Osten« zu den Menschen hinab. Aus den vier

Abb. 87

New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644 (Beatus, dat. 1047), fol. 115v (Zurückhaltung der Winde).



Ecken ragen Engel⁴³⁹ diagonal in das Bild und blasen aus ihren Mündern kräftige Strahlen zur Bildmitte. Diese Engel halten jeweils eine Hand so, als wären sie im Begriff, sich den Mund zu verschließen. Durch diese Haltung und die neben jedem Engel stehende Beischrift »ventus« wird klar: die »Engel« stellen die Winde dar, die auf den Befehl des »anderen Engels« hin aufhören müssen zu blasen.

Eine solche Interpretation ist dem Bibeltext offensichtlich nicht adäquat, in dem es heißt, daß die vier Engel die Winde »halten«. Die sonst unbekannte Art der Darstellung findet ihre Erklärung aus dem Kommentar des Beatus zu Apok. 7, 1: »Quattuor angeli et quattuor venti unum sunt, ac si aperte diceret: vidi quattuor angelos tenentes quattuor ventos... Isti angeli vel venti et boni sunt et mali«⁴⁴⁰.

Der Darstellungstyp 2) findet so seine eindeutige Erklärung, und es verwundert nun nicht mehr, daß sein Vorkommen auf die Beatus-Kommentare beschränkt ist (z. B. Abb. 88). In diesen Handschriften hält er sich bis zu den spätesten Beispielen aus der ersten Hälfte des 13. Jh.⁴⁴¹. Die »Engel« treten da-

bei häufig auch mit einem Blasinstrument auf, bisweilen werden die Flügel weggelassen, doch bleibt das Schema so gleichförmig, daß sich eine Beschreibung einzelner Handschriften erübrigt.

Ganz wenige Exemplare des Beatus-Kommentars⁴⁴² folgen bei der Wiedergabe von Apok. 7, 1–3 dem weitverbreiteten Typ 3) (Engel halten die Winde in den Händen). Diese Beispiele sind untereinander so verschieden, daß man annehmen muß, die Illuminatoren hätten unabhängig voneinander versucht, dem biblischen Text besser gerecht zu werden, und sich zu diesem Zweck ihre Vorbilder außerhalb der Beatus-Tradition geholt.

Die älteste Beatus-Handschrift mit einer Zurückhaltung der Winde nach Typ 3) ist die Apokalypse von Saint-Sever-sur-l'Adour⁴⁴³, die im 11. Jh. von einem spanischen Mönch gefertigt wurde. Die Illustration auf fol. 119r⁴⁴⁴ (Abb. 89) ist ähnlich aufgebaut wie die oben beschriebene der New Yorker Handschrift,

Abb. 88
Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 14—2 (Beatus), fol. 145r (Zurückhaltung der Winde).

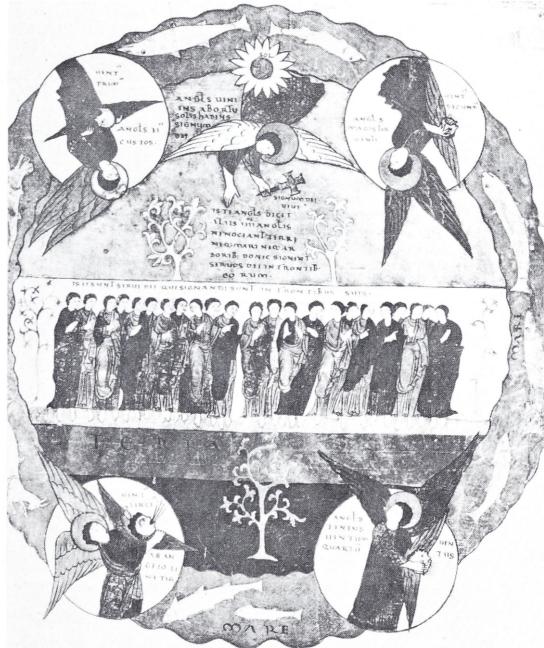
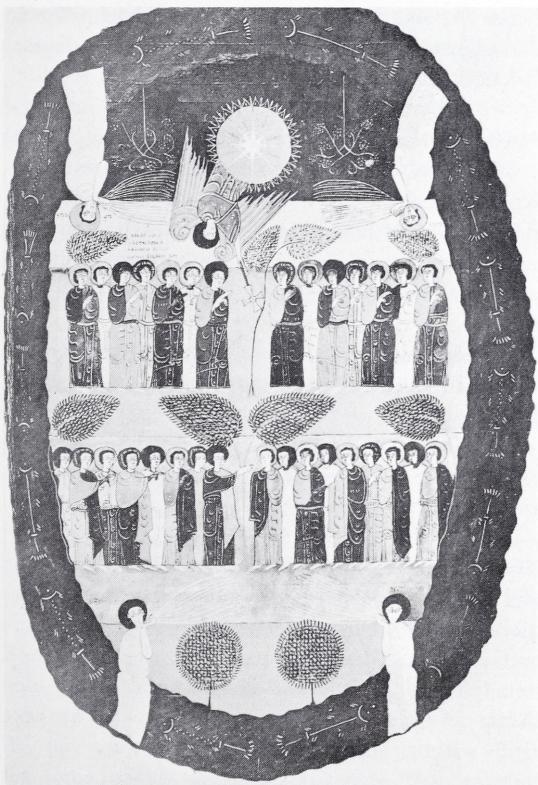


Abb. 89
Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8878 (Apokalypse von S.-Sever, 1028—1072), fol. 119r (Zurückhaltung der Winde).

nur ist das Bild der Erde hier rund. Um die Erde läuft hier ebenfalls ein blauer Wellenstreifen mit Seetieren. An vier Stellen liegen über dem blauen Band gelbe Medaillons, in denen Engel, die etwa bis zum Knie sichtbar sind, in ihren Händen geflügelte Windköpfe

halten. Zwei von ihnen blasen noch ungehindert, zweien ist der Mund bereits von einer Engelshand verschlossen worden. In jedem Medaillon steht eine Beischrift, die das Verhältnis zwischen Engel und Wind bezeichnen soll:

oben links:

ventus primus — angelus eius custos.

oben rechts:

ventus secundus — angelus magister venti.

unten links:

ventus tertius — ab angelo tenetur.

unten rechts:

ventus — angelus tenens ventum quartum.

Man ahnt, wie der Künstler (oder sein Auftraggeber) den von der Beatus-Tradition abweichenden Typ 3) durch die Beischriften begründen wollte: die Engel halten die Winde in ihren Händen, »*angelus tenens ventum*«, »*ventus ab angelo tenetur*«.

Die der Apokalypse von Saint-Sever zeitlich am nächsten stehende Handschrift ist 1086 entstanden und befindet sich heute in der Kathedralbibliothek von Burgo de Osma⁴⁴⁵. Das Bild, auf das es uns ankommt (fol. 91r), ist völlig anders aufgebaut: Das hochrechteckige Feld wird durch einen kleinen Kreis in der Mitte, von dem nach oben und unten, rechts und links je ein lanzettförmiges Gebilde (Baum) ausgeht, in vier Felder unterteilt. Jedes von ihnen wird von einem stehenden Engel eingenommen, der mit einer Hand einen ungeflügelten Windkopf trägt. Diese Köpfe blasen in lange gekrümmte Hörner, was ungewöhnlich ist, da ein derartiges Instrument im allgemeinen nur dargestellt wird, wenn die Windpersonifikation Hände hat, um es an den Mund zu halten. Der »Engel von Osten« mit dem Kreuzstab ist oberhalb des Bildrahmens in einem eigenen querovalen Feld gezeigt.

Eine verwandte Illustration hat ein Beatus von 1189 in Lissabon⁴⁴⁶ (Abb. 90). Der Bildaufbau ist gleich, nur die Erdscheibe in der Mitte ist größer und enthält vier Bäume. Der »Engel von Osten« ist hier ganz weggefallen, die Winde sind zu Büsten mit wildem, fliegendem Haar geworden, blasen jedoch in ähnlicher Weise ohne Hände in lange Hörner wie in Burgo de Osma.

Die Übereinstimmung zwischen den Bildern Saint-Sever und Burgo/Lissabon liegt also eigentlich nur in der Tatsache der in den Händen gehaltenen Windköpfe, wobei diese selbst mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zeigen. Dasselbe trifft auf die späteste Beatus-Handschrift zu, bei der die Engel vier Windköpfe halten, denn die Bilder dieser Handschrift gehören überhaupt einer anderen Tradition an⁴⁴⁷.

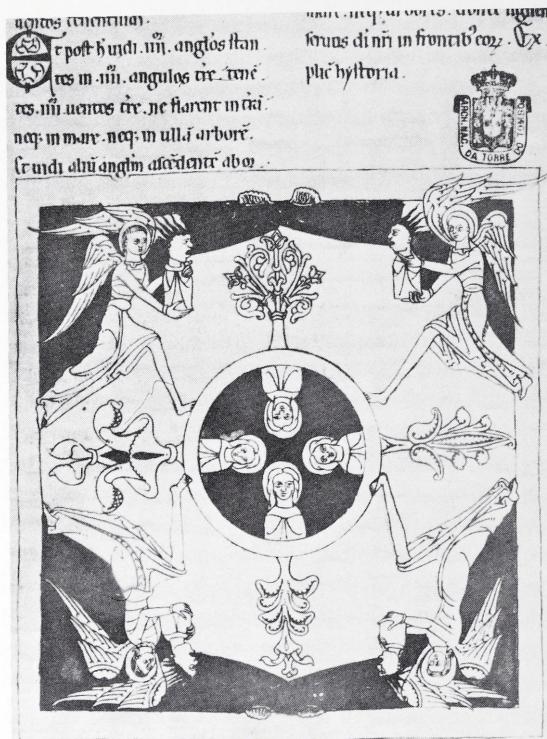


Abb. 90

Lissabon, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Beatus von 1189, fol. 118r (Zurückhaltung der Winde).

Es entsteht also der Eindruck, daß Typ 2) zum eigentlichen Bestand der Beatus-Illustration gehört, während der ansonsten verbreitetste Typ 3) nur ganz gelegentlich übernommen wurde.

Nachdem nun schon einige Beispiele von Typ 3) erwähnt sind, bleibt noch die große Zahl von Apokalypsen zu behandeln, die sich bei der Zurückhaltung der Winde ebenfalls dieses Typs bedienen. Von allen drei Typen ist er nicht nur der häufigste, sondern auch wohl der am frühesten faßbare.

Wir finden die Art der Darstellung, daß die Engel die Winde in den Händen halten, bereits in der karolingischen Apokalypsen-Handschrift in Trier⁴⁴⁸. (In der im 10. Jh. nach ihr kopierten Handschrift in Cambrai⁴⁴⁹ fehlt die betreffende Seite im heutigen Bestand.)

Die Zurückhaltung der Winde und die Versiegelung der Knechte Gottes ist hier auf zwei Seiten verteilt (fol. 21r, 22r). Die erste Seite (Abb. 91) zeigt nur die vier Engel mit den Winden, die zweite den »Engel von Osten«, die Erde mit den Versiegelten und den Autor der Offenbarung. Für uns ist vor allem die erste Seite wichtig: Unter dem Text »*Post haec vidi IIII angelos....*«⁴⁵⁰ stehen an den vier Ecken eines ge-

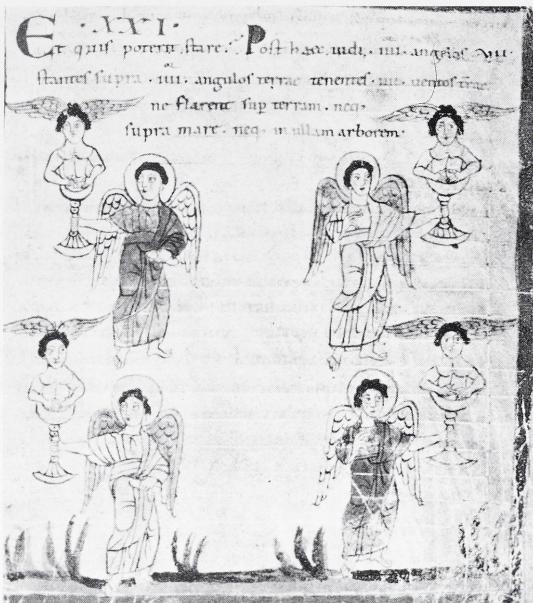


Abb. 91

Trier, Stadtbibliothek, Cod. 31 (Trierer Apokalypse, um 800), fol. 21r (Zurückhaltung der Winde).

dachten Quadrats die vier nimbierten, ganzfigurigen Engel und halten mit einer Hand je einen Kelch. Aus ihm ragt eine männliche nackte Büste mit großen Kopfflügeln. Abgesehen von den Kelchen, erinnern die Windgestalten an die ganzfigurigen Winde der etwa gleichzeitigen Isidor-Handschrift in Laon⁴⁵¹ (Abb. 114). In der sonstigen Kunst sind Windbüsten in Kelchen m. W. nicht bekannt, möglicherweise gibt es für diesen formalen Bildtyp antike Vorbilder, in denen ähnliche Figuren ganz etwas anderes bedeuten⁴⁵².

Die zahlreichen weiteren Denkmäler mit der Zurückhaltung der Winde nach Typ 3) sollen nun, nach Gruppen zusammengefaßt, vorgestellt werden.

Die größte und homogenste Gruppe sind die französisch-englischen Apokalypsen-Handschriften des 13.—15. Jh. Es sind verschiedene Versuche unternommen worden, diese große Gruppe nach »Familien« zu ordnen, wobei die Gruppierungen je nach den zugrunde gelegten Kriterien verschieden ausfielen⁴⁵³. Festzustellen ist jedenfalls, daß eine Unterscheidung in englische und französische Handschriften sehr problematisch ist, da z. B. allem Anschein nach in England Manuskripte mit französischem Text hergestellt wurden. Für die Betrachtung der einen Illustration, um die es uns hier wieder gehen muß, erscheinen solche Überlegungen ohne größere Bedeutung, da die Szene der Zurückhaltung der Winde in allen diesen Handschriften so gut wie identisch dargestellt ist.

Als typisches Beispiel mag das Bild auf fol. 10v des ms. lat. 10 474 der Bibl. Nat., Paris, aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. dienen⁴⁵⁴ (Abb. 92). Das Bildfeld ist querrechteckig, am linken Rand steht, die ganze Bildhöhe einnehmend, der nimbierte Johannes. Er hält in der Rechten ein Buch, mit der Linken deutet er auf die Szene. Diese besteht aus einem Kreis, in den ein auf der Spitze stehendes Quadrat mit gewellten Seiten eingezzeichnet ist. Die Segmente zwischen dem Kreis und dem Quadrat sind durch Wellen als Meer gekennzeichnet, das Schiffe befahren. Das Quadrat enthält Bäume, Säugetiere, Flüsse und Gebäude: es ist die Erde gemeint. Auf ihren vier Ecken stehen vier ganzfigurige, nimbierte Engel, die mit einer Hand einen menschlichen Kopf tragen, dessen Mund sie mit der anderen Hand verschließen. In der oberen rechten Ecke fliegt aus Wolken der »Engel von Osten« herab und deutet mit einer Hand zur Erde, während die andere ein Schriftband trägt: »nolite nocere terrae et mari...«.

Von diesem Bildaufbau gibt es lediglich kleinere Abweichungen, etwa daß die Erde in zwölf Felder eingeteilt ist, um auf die zwölf Stämme Israels hinzuweisen⁴⁵⁵, oder daß die Engel nur halbfigurig dargestellt sind⁴⁵⁶. Manchmal wird das ganze Bild nicht in einen rechteckigen Rahmen, sondern einem Vierpaß eingeschrieben⁴⁵⁷, oder der »Engel von Osten« steht am rechten Bildrand als Pendant zur Figur des Johannes⁴⁵⁸. Ein interessantes Detail kehrt in mehreren Handschriften⁴⁵⁹ wieder: Der »Engel vom Aufgang der Sonne«, von dem die Apokalypse sagt, er habe das »signum Dei viventis«, ist bei einigen⁴⁶⁰ von diesen Beispielen, wie sonst auch, in der oberen rechten Ecke, doch hat er einen Kreuznimbus (Abb. 93).

Abb. 92

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 10474 (engl. Apokalypse, 2. H. 13. Jh.), fol. 10v (Zurückhaltung der Winde).





Abb. 93

Oxford, Bodleian Library, Douce 180 (Apokalypse, 2. H. 13. Jh.), Teil 2, p. 19 (Zurückhaltung der Winde).

Andere Beispiele⁴⁶¹ sind noch auffälliger, denn dort kommt die halbfigurige Gestalt aus der unteren rechten Ecke. Man könnte hierin den Versuch sehen, dem Text genauer zu folgen, der ja sagt, daß der »andere Engel« vom Sonnenaufgang »herauf«-kommt. Nun ist diese Figur in den betreffenden Handschriften ohne Flügel und z. T. sogar kreuznimbiert⁴⁶², so daß von einem Engel eigentlich nicht mehr gesprochen werden kann. Wir haben diese Erscheinung, daß der »Engel von Osten« in der Gestalt von Christus erscheint, bereits in der Koberger-Bibel kennengelernt⁴⁶³ (Abb. 85). Die Erklärung liegt in einer theologischen Interpretation dieses Engels: »Iste angelus significat Chri-

stum«, steht in einer der Handschriften neben dem Engel geschrieben⁴⁶⁴. Diese Interpretation entstammt dem Kommentar des sog. Berengaudus⁴⁶⁵, der in den französisch-englischen Bilderapokalypsen häufig anzutreffen ist.

Für unser Thema ist festzuhalten, daß die Engel fast stets menschliche, nur selten zoomorphe⁴⁶⁶ Windköpfe halten. Die Köpfe können geflügelt oder ungeflügelt sein (Abb. 92/93).

Aus dieser Handschriften-Tradition haben die Apokalypsen-Zyklen der französischen Kathedralen geschöpft, bei denen die vier Windköpfe in derselben Weise von ganzfigurigen Engeln getragen werden, z. B. in den seit 1914 stark zerstörten Reliefs an der Innenseite des südlichen Portals an der Westfassade von Reims⁴⁶⁷.

Das Thema der Zurückhaltung der Winde kommt noch in verschiedenen Handschriften vor, die keiner der bisher genannten Gruppen zuzuordnen sind⁴⁶⁸, doch sollen im folgenden nur noch einige wichtige oder ungewöhnliche Traditionstränge aufgezeigt werden.

Italien besitzt eine Reihe wohl teilweise voneinander abhängiger Freskenapokalypsen. Der früheste erhaltene Zyklus befindet sich in der Kathedrale S. Anastasio zu Castel Sant' Elia bei Nepi. Er stammt nach neueren Untersuchungen aus der Zeit um 1100 und ist eines der wichtigsten Beispiele der damaligen umbro-römischen Malerei⁴⁶⁹. Der ganze Zyklus ist ikonographisch außerordentlich originell und konnte bisher

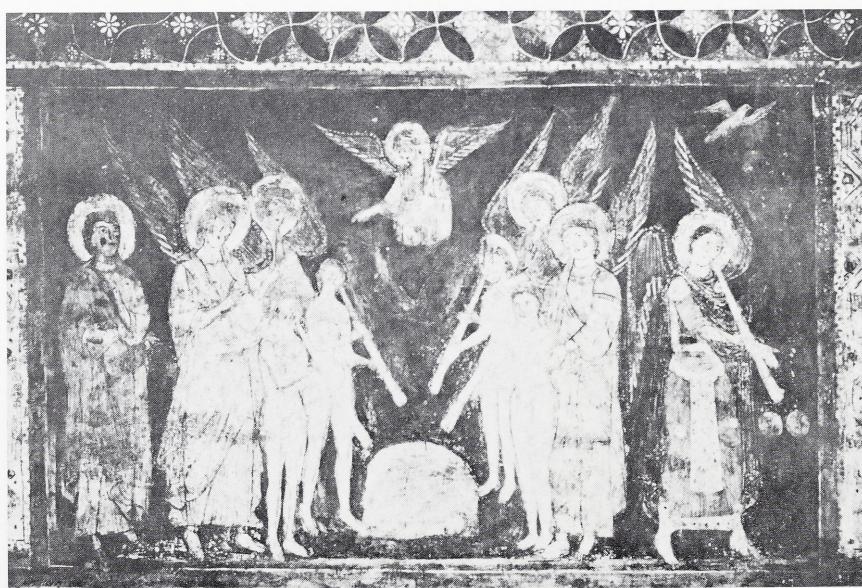


Abb. 94
Fresko mit der
Zurückhaltung
der Winde (um 1100).
bei Nepi/Latium,
Castel S. Elia
Kathedrale S. Anastasio.

keiner der bekannten Apokalypsen-Traditionen zu geordnet werden⁴⁷⁰. Das für uns wichtige Bildfeld befindet sich an der Südwand des Querhauses und ist gut erhalten⁴⁷¹ (Abb. 94). Am linken Bildrand steht, wie in allen erhaltenen Feldern, der nimbierte Johannes, der die Vision von der Zurückhaltung der Winde sieht. In der Mitte des Bildes am unteren Rand bedeutet eine arkadenförmige Fläche die Welt. Rechts und links davon stehen je zwei große Engel, von denen jeder vor sich eine nackte (wohl männliche) Gestalt hält, die mit beiden Händen eine Posaune zum Mund führt: Die Winde sind also hier ganzfigurig dargestellt, was in der westlichen Kunst des Mittelalters eine ungewöhnliche Ausnahme bedeutet. Die Zurückhaltung wird durch verschiedene Gesten verdeutlicht, mit denen die Engel den Winden die Hände auflegen.

In denselben künstlerischen Umkreis gehört eine Darstellung in der Krypta der Kathedrale von Anagni. Die Freskoausstattung dürfte gegen 1255 entstanden sein und besteht aus einem recht komplizierten Bildprogramm⁴⁷². Unter anderem sind auch Szenen aus der Apokalypse eingestreut, zu denen ich auch die Bilder im Joch XIX zählen möchte⁴⁷³. In den vier Zwickeln des durch Kreuzrippen unterteilten Quadrats ist je ein bekleideter, nimbierter Engel dargestellt, der auf einen nackten Teufel zuläuft und versucht, ihm den Mund zuzuhalten. Die Teufel haben große Rückenflügel, kleine Hörner über der Stirn und kurzes, borstiges Haar. Drei von ihnen halten die Beine übereinander gekreuzt. Die Szene wurde von den meisten Autoren als Engelsturz erklärt, doch dürfte der Meinung Léon Pressouyre's zuzustimmen sein, daß es sich um eine Zurückhaltung der Winde handelt⁴⁷⁴. Wir haben also hier eine weitere westliche Darstellung mit ganzfigurigen, diesmal allerdings teuflischen Winden.

Ein Beispiel schließlich soll der Vollständigkeit halber erwähnt werden, obwohl es sich hier um keine eigentliche Personifizierung der Winde⁴⁷⁵ handelt: der vor allem wegen seiner Stuckreliefs berühmte Ziboriumsaltar der Kirche S. Pietro al Monte bei Civate⁴⁷⁶ hat in seinem Gewölbe Malereien des 12. Jh. In der Mitte ist das Lamm Gottes, umgeben von 18 (!) nimbierten Heiligen mit Palmzweigen. In jedem Zwickel des Gewölbes steht ein ganzfiguriger Engel, der wohl einen Vogel in der Hand hält. Wahrscheinlich soll damit ebenfalls auf Apok. 7, 1—3 angespielt werden, wodurch das Thema eine kosmische Dimension erlangen würde.

Ein wenig bekannter Apokalypsen-Zyklus an prominenter Stelle kann hier noch erwähnt werden. Die Gewölberippen der Vierung in der Unterkirche von

S. Francesco zu Assisi⁴⁷⁷ wurden von Giotto mit Rankenornamenten und Bildmedaillons verziert. In diesen kleinen Feldern verbirgt sich die Andeutung einer Apokalypse: im Schlußstein kann man wohl den Herrn auf dem Thron sehen, darum herum auf jeder Rippe ein Evangelistsymbol, je ein apokalyptischer Reiter, je sechs (also insgesamt 24) Älteste und weitere Szenen der Offenbarung. In den vier tiefsten Feldern an der Unterseite der Rippen sind schließlich die vier Engel mit den Windköpfen zu sehen, und zwar sind verschiedene Stadien der Zurückhaltung gezeigt: ein Wind kann noch ungehindert blasen, zwei haben die Hand des Engels vor dem Mund, während der letzte den Mund bereits fest zugedrückt bekommt. So ungewöhnlich die Form und Anordnung dieses Zyklus' sind, für die Ikonographie der Winde gewinnen wir keinen neuen Aspekt.

Die Szene ist auch in den Fresken des Giusto de' Menabuoi im Baptisterium von Padua (drittes Viertel des 14. Jh.) dargestellt, doch sind mir keine Abbildungen bekannt geworden, die dieses Detail gut genug erkennen lassen⁴⁷⁸.

Eine in sich sehr eng geschlossene Gruppe von Bildern findet sich in Sta. Croce zu Florenz. Das Urbild ist das Giotto-Fresco in der Lünette der rechten (= südlichen) Wand der Capella Peruzzi (Abb. 95). Der Auftraggeber war in den 20er Jahren des 14. Jh. Giovanni di Rinieri Peruzzi, der vor allem Szenen aus dem Leben der beiden Giovanni gemalt haben wollte. Die Fresken mußten bereits im 15. Jh. erstmals restauriert werden, und in der Folgezeit verdeckten immer mehr Übermalungen die bescheidenen Reste des Originals, welche schließlich durch eine gründliche Reinigung

Abb. 95

Fresco mit Szenen aus der Apokalypse, Giotto, Capella Peruzzi bei Sta. Croce, Florenz (vor der Restaurierung).



1958—61 freigelegt wurden⁴⁷⁹ (Abb. 96). Es handelt sich bei dem für uns wichtigen Bild nicht um einen Apokalypsen-Zyklus im eigentlichen Sinne, sondern um die Darstellung des hl. Johannes auf Patmos, umgeben von einigen Details aus seiner dort gehabten Vision: den Engel mit der scharfen Sichel (Apok. 14, 17—20), den »Menschensohn« mit einer Sense (Apok. 14, 14) und das Weib mit dem Kind, die von dem siebenköpfigen Drachen verfolgt werden (Apok. 12, 1—15). Dazu aber werden ausführlich die vier Engel an den Ecken der Erde gezeigt, die sich kniend bemühen, großen Tierfratzen (den Winden) die Mäuler zu verschließen, z. T. wohl, indem sie sie mit Bändern zubinden. (Der heutige Zustand läßt hier nur noch wenig erkennen.)



Abb. 96
dasselbe nach der Restaurierung.

Es ist erstaunlich, daß Giotto die Szene Apok. 7, 1—3 für wichtig genug hielt, um sie in seine enge Auswahl von Themen aus der Offenbarung aufzunehmen; nach allgemeinem Gebrauch hätte man eher die sieben Leuchter, die apokalyptischen Reiter oder die babylonische Hure erwartet.

Das Fresko übte — wie die gesamte Ausmalung der Capella Peruzzi — auf die Künstler des 14. Jh. starke Einfluß aus. Eine fast getreue Wiederholung schuf Agnolo Gaddi mit seiner Werkstatt in der Capella Castellani⁴⁸⁰, ebenfalls bei Sta. Croce; und Giovanni del Biondo kopierte das Bild in einem Polyptychon von 1379⁴⁸¹ in der Capella Rinuccini bei der Sakristei von Sta. Croce. Ein Triptychon, das dem Giovanni del Ponte zugeschrieben wird⁴⁸², geht ebenso auf das Giotto-Vorbild zurück, wie einige spanische Bilder, die sich nur noch ikonographisch an das Florentiner Fresko anlehnen⁴⁸³.

Ein gewisser (oder richtiger gesagt: ein ungewisser) Zusammenhang besteht noch zwischen dem Gemälde der Peruzzi-Kapelle und einer Gruppe neapolitanischer und apulischer Denkmäler des 14. Jh.

Es handelt sich zunächst um zwei Holztafeln mit Apokalypsendarstellungen, die sich heute in der Stuttgarter Staatsgalerie befinden, aber zweifellos aus Neapel stammen⁴⁸⁴. Auf dunkelblauem Grund sind Szenen und Gruppen aus der Offenbarung gleichmäßig in Reihen, jedoch ohne strenge Ordnung verteilt. Etwa in der Mitte der ersten Tafel ist auf einem Geländestück mit einer kleinen Wasserfläche die Gruppe der vier Engel dargestellt. Wiederum knien sie, und sehr große Windköpfe liegen auf der Erde. Die Zuschreibung der Tafeln ist umstritten⁴⁸⁵, und ihr zeitliches Verhältnis zu dem Fresko in Florenz unklar, so daß nicht sicher gesagt werden kann, ob die eigentümliche Art der Winddarstellung von Giotto nach Neapel gebracht, oder von ihm bei seinem Aufenthalt dort vorgefunden wurde. Es genügt für uns festzustellen, daß sicher ein direkter Zusammenhang besteht.

Die beiden Holztafeln (oder ihre Vorbilder?) scheinen in Neapel sehr geschätzt und bekannt gewesen zu sein, denn sie wurden noch mehrmals mehr oder weniger frei kopiert. Da der Zusammenhang zwischen diesen Bildern und den Tafeln von Annegrit Schmitt⁴⁸⁶ bereits ausführlich behandelt wurde, genügt hier eine Aufzählung:

Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78. E 3, die sog. »Hamilton-Bibel«, zweite Hälfte des 14. Jh., fol. 456v⁴⁸⁷.

Wien, ÖNB, Ms. 1191, illustrierte Bibel, bisweilen dem Christophorus Orimina zugeschr., um 1360, fol. 452r⁴⁸⁸.

Galatina/Apulien, Fresken in der Kirche S. Caterina, von verschiedenen Künstlern um 1400. Die Engel knien auch hier über den Windköpfen, die allerdings hier eher als groteske Menschenköpfe zu bezeichnen sind⁴⁸⁹.

Es bleiben schließlich noch einige deutsche Ausprägungen des Themas der Zurückhaltung der Winde zu behandeln.

Eine eigene Gruppe bilden die Illustrationen zum Apokalypsen-Kommentar des Laienbruders Alexander, der wohl 1271 starb⁴⁹⁰. Dieser gebildete Franziskaner deutete in seinem Werk die Offenbarung des Johannes in völlig neuer Weise. Hatte man in ihr bis zum Anfang des 13. Jh. stets nur allgemeine, bildhafte Hinweise auf die bevorstehenden Kämpfe zwischen der Kirche und ihren Gegnern zu finden geglaubt, so

interpretierte Alexander jede Einzelheit des Textes als eine verschlüsselte Anspielung auf konkrete Ereignisse und Personen der Kirchengeschichte. Der Text des Kommentars liegt in verschiedenen ausführlichen Redaktionen vor, und fünf der bekannten Handschriften sind mit Illustrationen versehen⁴⁹¹. Da diese Bilder in den verschiedenen Manuskripten sehr ähnlich sind, hat man ein gemeinsames, auf den Autor selbst zurückgehendes Vorbild vermutet⁴⁹².

In unserem Zusammenhang soll wieder nur untersucht werden, wie Alexander zu Apok. 7, 1—3 Stellung nimmt: »Post haec viidi quatuor angelos, id est quatuor reges.... Quorum unus erat Maxentius, alter Licinius, tertius Maximus, quartus Lucius sive Severus. Isti erant angeli, id est nuntii satanae⁴⁹³. Isti quatuor reges erant stantes super quatuor angulos terrae, id est super quatuor partes regni eorum, stentes quatuor ventos terrae, id est per quatuor partes regni eorum praedicatorum prohibebant, ne flarent, id est praedicarent⁴⁹⁴.... Ne flarent super terram, neque super mare, neque super ullam arborem. Ne flarent, id est praedicarent super terram secundum illud: In omnem terram exivit sonus eorum⁴⁹⁵. Sicut enim terra vento flante fecundatur et germinat, ita flantibus praedicatoribus corda hominum terrenorum germe boni operis concipiunt et emittunt⁴⁹⁶.... Imperatores isti impediverunt Christianos ne licitum esset eis congregari in consiliis, et prohibuerunt eos praedicare.... Et aliis modis prohibuerunt a bonis operibus Christianos⁴⁹⁷.

Der Franziskaner sah in den vier Engeln vier christenfeindliche römische Herrscher aus der Zeit kurz vor Kaiser Konstantin. Die Winde sind die christlichen Prediger, die von den Herrschern gehindert werden, mit ihren Worten die ganze Welt zu befruchten. Schließlich erklärt der Kommentar den »Engel von Osten« als Kaiser Konstantin, der den Christenverfolgern mit starker Stimme zurief, sie sollten nicht schaden dem Land, dem Meer und den Bäumen. Das »Siegel des lebendigen Gottes«, das dieser Engel trägt, wird als jenes Kreuz gedeutet, das nach der Legende dem Kaiser bei der Schlacht an der Milvischen Brücke erschien und bei dem geschrieben stand: »In diesem Zeichen wirst du siegen!«.

Um die Deutung der vier Engel als römische Herrscher deutlich zu machen, gibt der Illustrator jedem Engel außer dem nimbierten Engelskopf noch einen dahinter hervorschauenden gekrönten Menschenkopf⁴⁹⁸ (Abb. 97/98), dem meist der Name des betreffenden Kaisers beigeschrieben ist. Diese vier doppelköpfigen Gestalten stehen, je zwei rechts und links von einem Stück Landschaft mit Wasser und Baum,

auf je einem geflügelten Hundekopf⁴⁹⁹, aus dessen geöffnetem Maul wellige Strahlen kommen. Rechts im Bild steigt der »Engel von Osten« = Konstantin mit dem Kreuz in der Hand auf einen Berg.



Abb. 97

Dresden, Landesbibliothek, Ms. A. 117 (Apokalypsenkommentar des Alexander Laicus, A. 14. Jh.), fol. 27r (Deutung der Zurückhaltung der Winde).



Abb. 98

Cambridge, University Library, Ms. Mm. V. 31 (Apokalypsenkommentar des Alexander Laicus, 13. Jh.), fol. 32v.

Bemerkenswert ist nun, daß gerade hier die Windpersonifikationen nicht als menschliche Köpfe gebildet wurden, obwohl sie doch nach der Deutung Alexanders die christlichen Prediger symbolisieren sollen⁵⁰⁰. (Diese Deutung ist übrigens im 13. Jh. nicht einzigartig: auch Petrus von Capua (gest. 1242) deutete: »venti dicantur spiritualiter praedicatorum, possunt quoque quatuor venti principales distingui, quasi quatuor ordines praedicatorum«^{500a}.)

Die symbolische Darstellung der Prediger durch einen Hund oder Hundekopf war im 13. Jh. wohl nichts ungewöhnliches, so erklärte Alanus ab Insulis in seinem biblischen Wörterbuch: »Canis, proprie, dicitur praedicator vel bonus praelatus«^{500b}, und bis hin zum Attribut des Predigers Dominikus gibt es eine breite Tradition für diese Bedeutung des Hundes^{500c}. Das Motiv, die Beherrschung der Winde durch ein Stehen der Engel auf ihnen darzustellen, ist völlig einmalig, stammt möglicherweise aus anderen Zusammenhängen und muß als Erfindung des ursprünglichen Illustrators angesehen werden⁵⁰¹.

Außer in den erwähnten fünf Handschriften hat sich der Bilderzyklus des Alexander-Kommentars noch in einem Altargemälde niedergeschlagen: Es handelt sich um einen aus dem Umkreis des Meister Bertram stammenden Flügelaltar, dessen Mitteltafel und die Innenseiten der beiden Flügel mit 45 Szenen aus der Offenbarung bemalt sind⁵⁰². Sowohl die beigeschriebenen Texte, als auch die Bilder schließen jeden Zweifel darüber aus, daß eine illustrierte Handschrift des Alexander-Kommentars als Vorlage gedient hat⁵⁰³. Diese Vorlage konnte nicht ganz genau kopiert werden, da die Handschriften stets querrechteckige Bildfelder haben, wohingegen der Maler des Altars die Szenen in hochrechteckigen Feldern unterbringen wollte. In der Regel rückte er die einzelnen Figuren enger zusammen, was auch im Bild der Zurückhaltung der Winde (Abb. 99) geschehen ist: Die vier Engel stehen näher beisammen, die Doppelköpfe hat der Hamburger Meister bei diesem Bild weggelassen, bei anderen dagegen übernommen. Der »Engel von Osten« hat rechts keinen Platz mehr gefunden, er wurde in die rechte obere Ecke versetzt, von wo er als Halbfigur aus einer Sonne herabfliegt. Dieses Detail erinnert an die französisch-englischen Darstellungen (Abb. 92/93), die dem Meister also wohl auch be-

Abb. 99

Umkreis des Meister Bertram, um 1400, Altar mit Szenen aus der Apokalypse; Szene der Zurückhaltung der Winde. London, Victoria & Albert Museum, Nr. 5940-1859.



kannt waren und in bestimmten Fällen herangezogen wurden⁵⁰⁴.

Eine weitere eigenwillige Gruppe von Apokalypsen-Handschriften ist in der Mitte des 14. Jh. im Deutsch-Ordensland entstanden⁵⁰⁵. Die Manuskripte enthalten die am Anfang jenes Jahrhunderts entstandene mittelhochdeutsche Reimfassung der Offenbarung von Heinrich von Hesler⁵⁰⁶. Von den bekannten Handschriften sind nur drei illustriert, und zwar in sehr ähnlicher Weise⁵⁰⁷. Die Zurückhaltung der Winde hat hier eine Gestaltung gefunden, die erklärbungsbedürftig ist und sich mit keiner anderen Tradition in Verbindung bringen läßt. Das Bildfeld ist ein schmales stehendes Rechteck. In der oberen linken Ecke ragt die Halbfigur des »Engels von Osten« aus Wolken hervor, oben rechts steht in einem Medaillon der hl. Johannes.

Unten sind anscheinend die vier Engel dargestellt in der Gestalt von vierbeinigen, gehörnten Fabeltieren mit Drachenflügeln. Jedes dieser Wesen hält in den Vorderpfoten einen nach oben führenden Strick, an dessen freiem Ende ein Menschenkopf befestigt ist. Das Bild ist also fast in jeder Hinsicht eine Umgestaltung der Tradition.

Es läßt sich feststellen, daß die Handschriftengruppe auch an anderen Stellen, wo normalerweise Engels- oder Menschengestalten zu finden sind, solche Fabelwesen hat: die vier am Euphrat gefesselten Engel (Apok. 9, 13—15⁵⁰⁸) sehen ebenso aus, und die Reiter in Rüstungen auf Pferden mit Löwenköpfen (Apok. 9, 17—19) haben Tierfüße und wenigstens z. T. dieselben »Rüssel-Nasen« wie die Windengel.

Die Erklärung für diese einmalige Gestaltung der Windengel liegt wohl darin, daß verschiedene Apokalypsenkommentare diese Engel als die »vier Fürsten oder Tyrannen der Welt« oder als Teufel interpretieren⁵⁰⁹. Die Illustrationen der Hesler-Handschriften würden sich dann allerdings als einzige bemühen, diese Deutung zu verbildlichen, was umso erstaunlicher ist, als in den deutschen Reimen Heslers von dieser Deutung nichts zu spüren ist⁵¹⁰.

Das Kompendium des Lambertus von St. Omer, der sog. »Liber floridus«⁵¹¹, hat unter seinen 190 Kapiteln auch eines, das im Inhaltsverzeichnis als »Apocalypsis depictus« bezeichnet wird. Das Originalmanuskript des Kanonikers, das dieser gegen 1120 vollendet hatte, und das sich heute in Gent⁵¹² befindet, enthält die Bilderapokalypse allerdings nicht mehr (oder sollte sie sie nie enthalten?).

In der etwas späteren Abschrift der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek⁵¹³ ist die Apokalypse dagegen vorhanden, ebenso in der erst um 1350 entstandenen Kopie des Musée Condé zu Chantilly⁵¹⁴. In Wolfenbüttel ist die Zurückhaltung der Winde auf fol. 11v und nach dem Typ 3) dargestellt (Abb. 100). Um einen mehrzonigen Kreis, in dem die Worte »mare«, »terra« und »III angeli stantes super IIII Angulos terre tenentes IIII ventos terre« stehen, halten vier bekleidete Engel, z. T. mit verhüllten Händen, je einen Windkopf. Die menschlichen Köpfe haben wildes Haar, ähnlich wie der »Herrschер des Totenreichs« auf derselben Seite dieser Handschrift, und sind als nicht mehr blasend dargestellt.

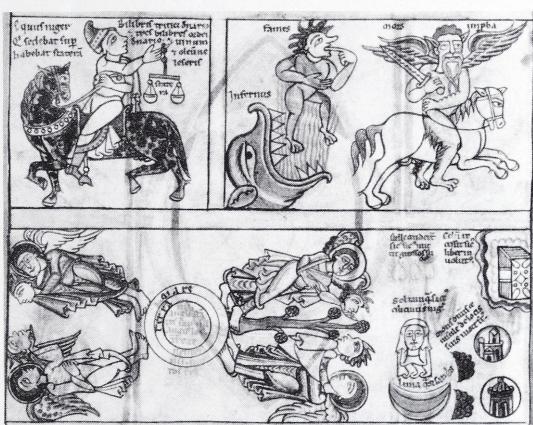


Abb. 100
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1 Gud. lat.
2° (*Liber floridus*), fol. 11v (*Apocalypsis depictus*).

Mit den Bildern zur Apokalypse können wir die Untersuchungen zu jenen Windpersonifikationen abschließen, deren Textgrundlage die Hl. Schrift ist. Die Bibel verwendet die Winde im konkreten Sinn (»realiter«) und als Metapher, wobei hier vor allem die Umschreibung des »Odems Gottes« und die bildhaften Ausdrücke für die Himmelsrichtungen zu erwähnen sind. Mit dieser letzten Bedeutung wird sich auch das folgende Kapitel zum größten Teil zu beschäftigen haben.

II Winde in enzyklopädischen und kosmologischen Zusammenhängen

Schon bei einigen der bisher behandelten biblischen Themen (z. B. Dan., Ezech., den meisten Psalmenillustrationen) war der Grund für die Erwähnung von Winden die Vorstellung von der Welt als räumlich begrenzter und durch die Vierzahl bestimmter Einheit.

Die Welt hat nicht nur vier Ecken oder »Enden« und vier Himmelrichtungen, sie wird auch zeitlich durch vier Jahreszeiten determiniert. Die Umschreibung der vier Enden der Welt (und damit der Welt selbst!) durch die von dort blasenden Winde ist im Alten Testament ein feststehender Topos⁵¹⁵ und war, etwa seit Plato, auch gesamtantikes Gedankengut. Das Mittelalter übernahm diese Vorstellung als selbstverständliche Tradition⁵¹⁶.

Bei der zwölfstrahligen Windrose scheint der Fall anders zu liegen. Sie ist zwar bereits in römischer Zeit verbreitet gewesen (Vitruv, Varro, Seneca), diente aber nur zur Systematisierung und Erklärung der Winde, nicht dagegen als Bild für Erde oder Kosmos. So enthält z. B. die marmorne Windrose von Aquileia⁵¹⁷ keinen Hinweis auf eine derartige Bedeutung.

Die Verquickung der zwölfstrahligen Windrose mit kosmologischen Vorstellungen scheint eine mittelalterliche Idee gewesen zu sein, die im Zusammenhang mit der damals blühenden Zahlenallegorie gesehen werden muß. So schreibt z. B. Pseudo-Isidor von Sevilla in seinem »Liber numerorum qui in sanctis scripturis occurunt«, die Zwölf bedeute meist eine Ganzheit: die zwölf Throne wiesen auf die Gesamtheit der Richter, die zwölf Stämme auf die der Völker hin. Aus demselben Grund gebe es zwölf Apostel, Patriarchen, kleine Propheten, Kundschafter und Tore des himmlischen Jerusalem. Und am Ende des Kapitels schreibt er, auch in Zeit und Raum spielle die Zwölf eine entscheidende Rolle: zwölf Monate habe das Jahr, zwölf Stunden der Tag, zwölf Stunden die Nacht und zwölf Winde umbliesen die Welt⁵¹⁸.

Ähnlich nennt Hrabanus Maurus in seinem Werk »De laudibus Sanctae Crucis« die Figura VIII: »De mensibus duodecim, de duodecim signis, et de apostolorum praedicatione, deque caeteris mysteriis duodenarii numeri, quae in cruce ostendetur«⁵¹⁹.

Diese Parallelisierungen waren im mittelalterlichen Denken die beliebteste Methode, Sinn und Ordnung in der Vielfalt der Erscheinungen zu erkennen. In immer komplizierteren Schemata wurde versucht, möglichst vieles miteinander zu vergleichen, wobei das *Tertium comparationis* häufig nur die Zahl war: den vier Evangelisten wurden die Jahreszeiten, den sieben Freien Künsten die sieben Planeten zugeordnet, usw.

Winde tauchen fast ausschließlich in Schemata mit Vierer- oder Zwölfergruppen auf, die sich in den verschiedensten Zusammenhängen finden können: in

Enzyklopädien, Zahlentaktaten⁵²⁰ und astrologischen Handschriften ebenso wie in exegetischen und moralischen, vereinzelt sogar in liturgischen⁵²¹ und kirchengeschichtlichen⁵²² Manuskripten. Trotz dieser Vielfalt der Zusammenhänge und trotz der Verschiedenheit der Schemata erschien es im Rahmen dieser Arbeit nicht sinnvoll, Weltbilder und Erdkarten, »Windrosen« und enzyklopädische Lehrtafeln getrennt zu behandeln. Die Grenzen sind hier so fließend, daß allein die Benennung Schwierigkeiten bereiten würde. So wäre z. B. eine »Windrose«, in deren Mitte das Wort »terra« steht oder eine Pflanze gemalt ist, bereits als »imago mundi« zu bezeichnen und müßte dann aus dem Kapitel »Windrosen« herausgenommen werden. Da diese Unterscheidungen auf die Windpersonifikationen aber keinerlei Einfluß haben, wird im folgenden nach der Anzahl der Winde, bzw. nach der zahlenmäßigen Grundlage der Schemata gegliedert.

Am Anfang stehen die Bilder mit vier Winden, dann werden die in diesem Zusammenhang sehr unwichtigen Septenare und achtstrahligen Windrosen behandelt. Eine solche arithmetische Reihenfolge entspricht dem Aufbau mittelalterlicher Zahlentaktate, wie dem erwähnten »Liber numerorum«, und ist auch im Zusammenhang mit unserem Thema sinnvoll, da Bilder mit vier Winden einer älteren Traditionsschicht angehören, aus der sich solche mit zwölf Winden erst entwickelt haben.

»Vier Winde von den Ecken der Welt«

Die frühesten erhaltenen christlichen Kosmosbilder mit Winden finden sich in der »Christlichen Topographie« des Kosmas Indikopleustes. Diese im 6. Jh. verfaßte Streitschrift gegen die »Irrlehre« von der Kugelgestalt der Welt ist nur in drei Handschriften des 9. und 11. Jh. erhalten⁵²³. Der Autor glaubte, aus der Bibel (Exod. 25, 23—25; Ps. 104/103, 2; Jes. 40, 22; Hebr. 9; u. a.) beweisen zu können, daß die Erde einen rechteckigen Grundriß habe. (Auffälligerweise diente ihm die bekannte und in diesem Zusammenhang sehr naheliegende Stelle Apok. 7, 1—3, wo von den vier Ecken der Welt die Rede ist, nicht als Argument!)

Er illustrierte seinen Traktat mit verschiedenen Bildern, von denen uns hier nur die Erdkarte im vierten Buch interessiert (Abb. 101): Die Erde mit verschiedenen Meeren ist als liegendes Rechteck dargestellt, umflossen von dem »oceanos«. Der breite Rand um den Ozean ist bezeichnet als »Erde jenseits des Ozeans, wo die Menschen vor der Sintflut lebten«.

Norden liegt auf dieser Karte, wie in der Antike (und heute) üblich, oben; rechts erkennt man das »Paradies in Eden«, ein Streifen mit Bäumen, von dem aus vier Flüsse ihren Lauf nehmen. Auf dem Ozeanband ist in der Mitte jeder Rechteckseite ein Medaillon mit einer Windbüste. Die Gestalten blasen in gekrümmte Hörner und stehen z. T. auf dem Kopf (letzteres wohl wegen der Stelle IV, 11, wo von dem »Kreisen der Winde« gesprochen ist⁵²⁴).

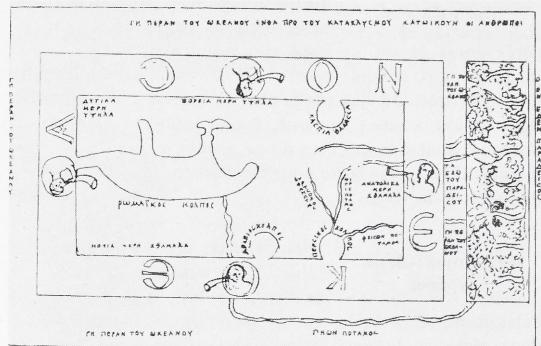


Abb. 101

Sinai, Katharinenkloster, Bibl. 1186 (Topographie des Kosmas Indikopleustes, 10./11. Jh.), fol. 66v (Weltkarte mit Winden).

Da für Kosmas die Bibel als Hauptquelle seiner Argumente angesehen werden muß, so könnte man die Winde aus den Ecken blasend erwarten. Wie schon angedeutet, zieht er jedoch gerade die diesbezügliche Stelle Apok. 7, 1—3 nicht heran, sondern stützt sich auf die — zumindest aus heutiger Sicht — viel weniger zwingenden Aussagen zu Bundeszelt und Schaukrotti, die nach verbreiteter Exegese ein Abbild der Welt waren.

Zur Stellung der Windbüsten in der Mitte der Rechteckseiten ist weiter zu bedenken, daß diese zugleich die vier Himmelsrichtungen bedeuten sollen und als solche in den beiden Hauptachsen stehen müssen. (Das Problem, vier Himmelsrichtungen und vier Winde »von den Ecken der Welt« in einem Bild vereinen zu müssen, taucht bei kreisförmigen Weltbildern nicht auf, da die »Ecken« hier ohnehin nicht dargestellt sind. Für Bilder mit einer »eckigen« Welt bietet sich die Lösung an, das Quadrat oder die Raute auf die Spitze zu stellen, so daß die »Ecken« auf die Hauptachsen zu liegen kommen⁵²⁵ vgl. Abb. 92/93.)

In drei byzantinischen Oktateuchen-Handschriften des 12./13. Jh. finden sich sehr ähnliche Weltkarten als Illustrationen zum fünften Schöpfungstag⁵²⁶ (Abb.

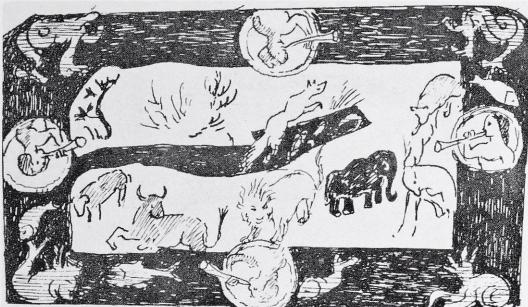


Abb. 102

Istanbul, Serail-Bibliothek, Cod. gr. 8 (Oktateuch), fol. 32v (Weltkarte mit Winden, Umzeichnung).

102). Die Erde ist zwar hier von Tieren erfüllt, doch ist der Aufbau offensichtlich von der Kosmas-Tradition abhängig. Sogar die auf dem Kopf stehenden Winde wurden übernommen, die sich aus dem Kosmas-Text erklären lassen, sich aber in der sonstigen Kunst nicht finden.

Das Weltbild in der Form eines liegenden Rechtecks wird in der christlichen Kunst kaum verwendet⁵²⁷. Die spätesten Beispiele sind wohl die oben bereits erwähnten kleinen Bilder in den griechischen Handschriften der Chludoff-Psalter-Tradition⁵²⁸ (Abb. 54). Da gerade in dem mit diesen Bildern illustrierten Psalm 135/134 von den »Enden der Welt« die Rede ist, so hat der Miniatur hier die Windbläser allerdings an die Ecken des Rechtecks gesetzt.

Der üblichere Typ für Erde- und Weltbilder, wie auch für kosmologische Schemata wurde im Lauf des Mittelalters der Kreis (»orbis«) oder ähnliche dem Kreis angenäherte geometrische Formen. Der Kreis wurde — wie schon in der römischen Kunst häufig (etwa Abb. 21/22) — von einem Quadrat umschrieben, wodurch sich vier Eckzwölfe bilden, in denen bisweilen die Windpersonifikationen ihren Platz fanden. Als Beispiele mögen zwei spanische Denkmäler des 11./12. Jh. dienen:

Das ältere (wohl aus der Mitte des 11. Jh.) ist der Schöpfungsteppich von Gerona⁵²⁹, in dessen Mitte sich ein Kreis befindet, worin mehrere Felder die Erschaffung der Welt zeigen. Der Kreis soll demnach wohl auch die Welt darstellen. Diese Interpretation wird bestärkt durch die Windgestalten in den vier den Kreis umgebenden Zwickeln⁵³⁰. Je ein nackter Jüngling mit Flügeln an Schultern und Füßen reitet auf einem aus einer Tierhaut gefertigten Schlauch und bläst in zwei Instrumente. Durch Beschriften sind die Reiter als *SEPTENTRION*, *SVBSOLANVS*, *CEPHIRVS* und *AVSTER* benannt.

Das zweite ist die Turiner Beatus-Handschrift aus dem 12. Jh.⁵³¹, die wie die meisten dieser Handschriften eine Weltkarte als Illustration zu dem Kapitel über die Aussendung der Apostel enthält⁵³². Diese Karten haben in der Regel keine Windpersonifikationen, so daß sie für unseren Zusammenhang ohne Bedeutung sind⁵³³. Die Turiner Karte dagegen ist deutlich vom Teppich in Gerona oder seiner Tradition abhängig, denn auch hier reiten vier Jünglinge, allerdings ohne Flügel, auf Windschlüchen. Mit der einen Hand halten sie sich an dem Schlauch fest, mit der anderen führen sie ein gekrümmtes Horn an den Mund. Die Turiner Karte ist — wie Konrad Miller 1895 schrieb — gerade wegen der »vier komischen Windmacher« bekannt geworden⁵³⁴.

(Der Windschlüch ist eigentlich ein Attribut des Äolos, denn dieser gab nach Homers Schilderung dem Odysseus einen solchen Schlüch, in dem alle widrigen Winde eingeschlossen waren⁵³⁵. In der mittelalterlichen Kunst kommt der Windschlüch gelegentlich als Attribut bei Äolos oder Aer-Personifikationen vor⁵³⁶ (Abb. 106), bei Windgestalten jedoch nur in den beiden spanischen Denkmälern⁵³⁷.)

Bisweilen stehen — wohl in Anlehnung an Apok. 7, 1—3 — an den Ecken christlicher Weltbilder große Engel⁵³⁸, manchmal auch mit Posaunen⁵³⁹, die wohl als Winde oder Windengel zu bezeichnen wären. Dies wird z. B. durch Beschriften an der Decke von Zillib⁵⁴⁰ nahegelegt, bei der Anklänge an solche Weltbilder zu finden sind. Das auf den Holzfeldern der Dekke (erste Hälfte des 12. Jh.) gemalte Heilsgeschehen ist ringsum von Meeresszenen und im Wasser lebenden Fabelwesen umgeben. Damit ist der die Welt umfließende Ozean gemeint. In den vier Ecken waren posaunende Engel dargestellt, von denen nur noch zwei erhalten sind⁵⁴¹. Diesen »Engeln« sind die Namen *AQVILO* und *AVSTER* beigeschrieben, so daß durch die Eckfelder der Sinn der ganzen Decke konkretisiert wird: Durch das Opfer Christi wird die ganze Welt, von einem Ende zum anderen, erlöst.

Häufiger finden wir in den Zwickeln, bzw. an den Ecken der Welt- oder Erdbilder blasende Köpfe, eine Form der Windpersonifikation, die sich seit dem Hellenismus neben allen anderen Ausprägungen behauptete⁵⁴².

Durch diese »Eckwinde« soll stets eine räumliche Ausdehnung anschaulich gemacht werden. Dasselbe gilt für Bilder, wo vier Köpfe oder Gestalten in die senkrechte und waagrechte Achse eines Kreises gesetzt sind. (Vgl. oben S. 112). Hier sollen vermutlich weniger die vier Ecken der Welt, als vielmehr die Him-

melsrichtungen bezeichnet werden. Daß zwischen diesen und den Winden ein enger Bezug, wenn nicht Identität, besteht, war dem Mittelalter ganz selbstverständlich. So hatte schon Augustinus geschrieben: »*Mundus autem quatuor partibus constat. Quatuor eius partes notissimae sunt omnibus, et saepe in scripturis memoratae, qui etiam quatuor venti dicti sunt: oriens, occidens, aquilo et meridies*«⁵⁴³. Es muß also damit gerechnet werden, daß Windgestalten u. U. als personifizierte Himmelsrichtungen aufgefaßt werden sollten, was vor allem dann gilt, wenn sie von der allgemeinen Windikonographie abweichen, also z. B. weder blasend noch wild dargestellt sind⁵⁴⁴.

Außer in dieser Gruppe von Bildern, bei denen die Winde räumliche Ausdehnung verbildlichen sollen, spielen die vier Hauptwinde noch in den sog. Quaternitätenschemata eine große Rolle.

Quaternitätenschemata

Die Theorie von der Rückführbarkeit aller Dinge auf Quaternitäten geht auf die Elementenlehre der ionischen Naturphilosophen zurück und wurde spätestens im 3. Jh. n. Chr. durch Origenes auch in das christliche Weltbild übernommen⁵⁴⁵. Ebenso wie die Welt aus den vier Elementen bestehe, so auch der Mensch, der eine genaue, verkleinerte Abbildung (*Mikrokosmos*) der Welt (*Makrokosmos*) sei, und dessen Eigenschaften und Schicksal durch das Überwiegen des einen oder anderen Elements bestimmt würden. Den Elementen waren die vier aristotelischen Grundqualitäten (warm, kalt, feucht, trocken) je paarweise zugeordnet, und diesen Begriffspaaren entsprechend, weitere Quaternitäten wie Jahreszeiten, Lebensalter, Temperamente (*humores*), Himmelsrichtungen usw.

Bildliche Niederschläge dieses Verfahrens haben wir bereits kennengelernt: am Mithras-Altar zu *Carnuntum* waren Winde und Jahreszeiten einander zugeordnet⁵⁴⁶. Dieselbe Zusammenstellung, vermehrt um die zwölf Monate (3 x 4, daher auch eine Quaternität), findet sich auf dem Fußbodenmosaik einer christlichen Basilika der zweiten Hälfte des 6. Jh., gefunden in der Nähe von Tyrus, südlich von Beirut, das sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet⁵⁴⁷.

Auf einem achteckigen Kalksteinsockel des 12. Jh. im Kölner Schnütgen-Museum⁵⁴⁸ werden vier Winde und vier Jahreszeiten zusammengestellt:

Frühling — *Subsolanus* (Abb. 104)

Sommer — *Auster* (Abb. 103)

Herbst — (namenlos, wohl *Zephyros*)

Winter — *Aquilo* (Abb. 104)



Abb. 103
sog. »Jahreszeitensockel« (um 1160), mit Winden-
geln (Auster). Köln, Schnütgen-Museum.

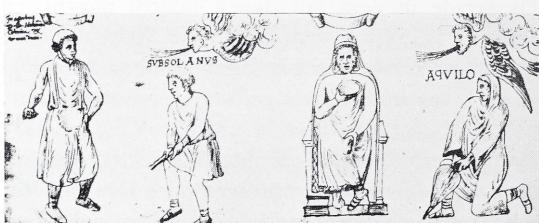


Abb. 104
Zeichnung des 16. Jh., welche die heute fehlenden Teile des sog. »Jahreszeitensockels« (Abb. 103) zeigt.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. 61, fol. 237r.

Die ausführlichsten Quaternitätenschemata tauchen naturgemäß in enzyklopädischen und astrologischen Handschriften auf. Es können verschiedene Kapitel damit illustriert werden, etwa Pseudo-Bedas »*De ordine ac positione stellarum in signis*«⁵⁴⁹ oder Isidors »*De nominibus ventorum*«; oder es kann ein Werk mit dem Titel »*De natura rerum*« mit einem solchen Bild eingeleitet werden. Eine Sammelhandschrift des 10. Jh. in Dijon⁵⁵⁰ enthält ein Schema, in dem Lebensalter, Körpersäfte, Jahreszeiten, Qualitäten und Winde eingezeichnet sind, von denen nur die letzten personifiziert erscheinen: stehende, nackte Männer blasen in je zwei Trompeten (Abb. 105).

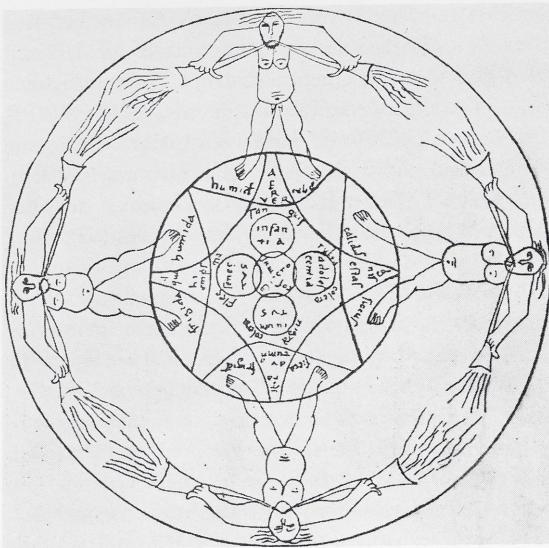


Abb. 105
Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 448 (10. Jh.), fol. 80r (Quaternitätenschema mit ganzfigurigen Winden, Nachzeichnung).

Abb. 106
Wien, ÖNB, Ms. 12 600 (Sammel-Hs., um 1200), fol. 30r (Personifikationen der vier Elemente).

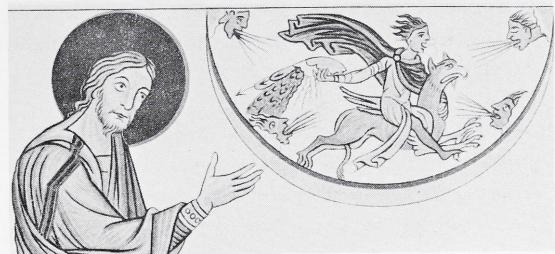
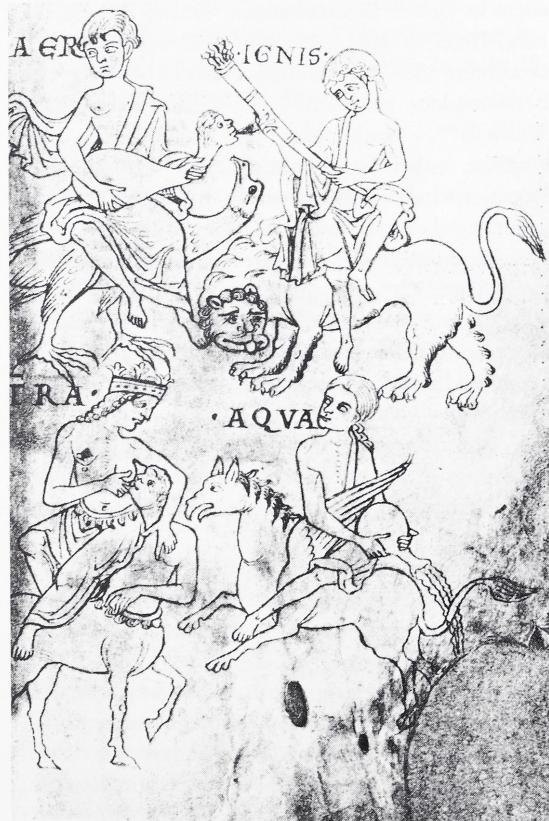


Abb. 107
Ehemals Straßburg, Bibliothèque de la Ville (Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, 2. H. 12. Jh., die Hs. ist 1870 verbrannt), fol. 8r (Erschaffung der Luft, Kopie des 19. Jh.).

In solchen Bildern bleibt es jedoch selten bei der Vierzahl der Winde, meist werden jedem Wind noch zwei Nebenwinde beigefügt, so daß insgesamt zwölf Winde dargestellt sind. Hierauf soll jedoch in einem eigenen Abschnitt eingegangen werden.

Im Zusammenhang mit den vier Elementen muß uns noch eine andere Verwendung von Windpersonifikationen beschäftigen: Hier wird nicht jedem Element ein bestimmter, benannter Wind wegen seiner ihm zugeschriebenen Eigenschaften zugeordnet, sondern allein das Element »Luft« bekommt einen namenlosen Wind oder auch deren vier als Attribut zugeteilt, etwa so wie »Wasser« einen Fisch oder »Erde« die Schlange. So finden wir in einer Prüfenerger Handschrift⁵⁵¹ um 1200 die Personifikationen der vier Elemente (Abb. 106): *IGNIS* mit Fackel reitet auf einem Löwen, *TERRA* als Frau sitzt auf einem Kentauren, dem sie die Brust reicht, der Jüngling (?) *AQUA*, auf einem Greifen reitend, schüttet Wasser aus einem Gefäß, und *AER* schließlich ist als Jüngling, der auf einem Adler sitzt und einen Windschlauch in den Händen hält, dargestellt. Die Öffnung des Schlauchs endet in einem kleinen blasenden Menschenkopf.

Der *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg⁵⁵² enthielt eine Darstellung der Erschaffung von Luft und Wasser. Der Christ-Logos steht links und weist mit der Hand zu einem Halbkreis (Abb. 107). Darin reitet ein junger Mann auf einem Greifen und hält in der Hand eine Wolke⁵⁵³, aus der Blitz, Hagel und Regen kommen. Der Reiter bläst und wird von vier Windköpfen angeblasen: »Aer cum quatuor ventis et grando nix pluvia in manu eius«⁵⁵⁴.

Auf fol. 16v derselben Handschrift war ein Mikrokosmos-Mensch wiedergegeben⁵⁵⁵. In den sieben Strahlen seines Nimbus stehen die Namen der Planeten, in den vier Bildecken sind die Elemente durch Zeichen dargestellt: Zwei Fische im Wasser, ein Ziegenbock

auf Felsen, Flammen und ein geflügelter Windkopf, der aus Wolken bläst. Die Wirkungen der Elemente werden durch Verse beschrieben:

»*Aer huic donat quod flat, sonat, audit, odorat.
Ignis fervorem dat visum, mobilitatem.
Munus aquae, gustus honorem, sanguis usum.
Ex terra carnem, tactum trahit et gravitatem*«⁵⁵⁶.

Eine der berühmtesten mittelalterlichen Darstellungen des Elementes Luft finden wir als Anfangsillustration zu einem *Liber Pontificalis* aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. in Reims⁵⁵⁷ (Abb. 108). Möglicherweise ist das Blatt der Rest einer Serie von vier Elementen.

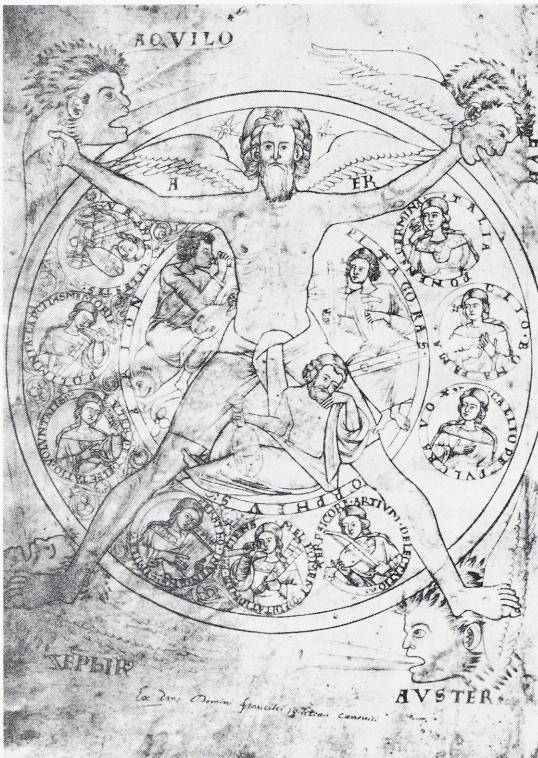


Abb. 108

Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 672 (*Liber Pontificalis*), fol. 1v (Personifikation der Luft mit Winden, Musen und »Erfindern der Musik«).

Die Luft wird hier als Trägerin der Musik, vor allem der Sphärenmusik, geschildert. Wir sehen zwei konzentrische Kreise: im inneren die drei antiken, halb-mythischen »Erfinder« der Musik: Orpheus, Arion und Pythagoras, zugleich Vertreter für Gesang, Blas- und Schlaginstrumente. Im äußeren Ring sind die neun Musen in Medaillons dargestellt. Vor dem Kreis-

gebilde steht groß, mit gespreizten Armen und Beinen die geflügelte, nackte Männergestalt des *AER* mit den Füßen auf je einem Windkopf; in den Händen hält er zwei andere. Die Köpfe (*AQVILO*, *EVRVS*, *AVSTER*, *ZEPHIRVS*) haben struppiges Haar und Flügel und blasen alle in dieselbe Richtung (im Uhrzeigersinn). Wieder fällt auf, daß Zephyrus, den man sich meist jugendlich vorstellt, bärig ist (vgl. S.

Ähnlich wie dem Element »Luft« kann der Wind auch der Jahreszeit »Winter« oder dem Monat Januar als Attribut zugeordnet werden. Hier dient die Kälte des Windes als Grundlage der Assoziation. Solche Zuordnungen finden sich etwa in der astrologischen Handschrift Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, fol. 154r⁵⁵⁸ aus dem 11. Jh. oder in einem Kalender aus dem 13. Jh. (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 402, fol. 2v⁵⁵⁹), hier allerdings beim Monat März, wozu auf die Arbeit »*Marcius Cornator*« von Léon Pressouyre verwiesen sei.

Siebenstrahlige Windrosen?

Sehr selten werden siebenstrahlige Windrosen erwähnt. Sowohl in Babylon, als auch im alten Indien hatte man infolge der Beobachtung der sieben Planeten ein System von Septenaren entwickelt, nach welchem es sieben Himmelszonen, Flüsse, Metalle, Farben, Töne, Winde, usw. gab⁵⁶⁰. Davon unabhängig beschreibt die pseudo-hippokratische Schrift »*Perí hebdomádon*« aus dem 6. Jh. v. Chr. ein ähnliches Weltbild⁵⁶¹. Auch hier werden sieben Winde erwähnt, wobei die Windrose durch Weglassung des Nordwestwindes *Argestes* aus der üblichen achtstrahligen entwickelt wurde⁵⁶². Die Vorstellung von sieben Winden taucht zwar vereinzelt im europäischen Volkglauben auf⁵⁶³, spielt aber in der wichtigeren enzyklopädischen, wissenschaftlichen Literatur des Mittelalters keine Rolle. Aus diesem Grund sind wohl auch keine bildlichen Darstellungen mit sieben Winden bekannt geworden.

Achtstrahlige Windrosen?

Auch achtstrahlige Windrosen mit Personifikationen, wie am Turm der Winde zu Athen (Abb. 14), kommen, soweit ich sehe, im Mittelalter nicht vor.

Eine Ausnahme ist — scheinbar — die Fensterrosette im südlichen Querhaus der Kathedrale von Lausanne⁵⁶⁴. Hier sind tatsächlich acht Windköpfe zu sehen, die folgende Namen tragen: *Septentrio*, *Vulturnus*, *Subsolanus*, *Euroauster*, *Austerozephyrus* (!),

Zephyrus, Corus. Schon die Auswahl der Namen zeigt, daß es sich hier nicht um eine eigene Achtwinde-Tradition handelt, sondern um eine durch die Form der Rosette erzwungene Reduktion aus der zwölfstrahligen Isidorischen Windrose. Folgende Winde wurden weggelassen: *Aquilo-Boreas, Africus-Libs, Eurus, Circius-Thrascias.* Für den SSW hat Isidor den *Astroafricus-Libonotus*, die Rosette dagegen den wenig gebräuchlichen *Austerozephirus*.

Ähnliche Gründe (eine achteckige Kuppel) dürften zu einer achtstrahligen Windrose in der Marienkirche zu Gelnhausen geführt haben. Der Schlussstein der Vierungskuppel hat acht namentlich bezeichnete Windköpfe⁵⁶⁵.

Wir wollen noch eine Chronik des 13. Jh. in Madrid⁵⁶⁶ betrachten, die eine Windrose enthält, bei der zwar acht Figuren mit Blashörnern im Kreise angeordnet sind, von denen aber die vier Zwischenwinde Jansusköpfe haben, so daß man auch hier auf vier Haupt- und acht Nebenwinde kommt.

Es ist zu bedenken, daß die Achtszahl als kosmologisches Symbol für das Mittelalter keine große Rolle spielte⁵⁶⁷ und vor allem mit enzyklopädischen oder kosmologischen Themen schlecht in Einklang zu bringen war. Bereits Vitruv hatte (I, 6, 9ff) ja die ihm von Athen bekannte achtstrahlige Windrose als zu ungenau abgelehnt und stattdessen eine Einteilung in 24 Winde vorgeschlagen, indem er jedem der acht Winde zwei Nebenwinde zuordnete.

Zwölfstrahlige Windrosen und Schemata

Wirklich durchgesetzt hat sich jedoch die zwölfstrahlige Windrose, wie sie etwa bei Seneca und Plinius⁵⁶⁸ beschrieben ist. Für das Mittelalter wurde sie durch Isidor⁵⁶⁹ kanonisch, dem Beda Venerabilis⁵⁷⁰ und fast alle älteren Autoren folgten.

Für die Form der Zwölf-Winde-Schemata gab es, vor allem in der Frühzeit, noch keinen festen Darstellungstyp, so daß wir sehr verschiedene Gestaltungen finden.

Ein um 700 in Spanien entstandenes *Orationale*⁵⁷¹ hat als einzige Illustration (Abb. 109) ein Kreisschema, in dessen Mitte ein Kreuz mit anligiertem R, also ein Christusmonogramm, gezeichnet ist. Am Ende jedes Kreuzarms ist ein Medaillon, worin ein »*vultus triformis*« mit Stirnflügeln für die Winde steht. Der dem Betrachter zugewandte, mittlere Mund bläst in ein gerades Instrument, während vom Mund der seitlichen

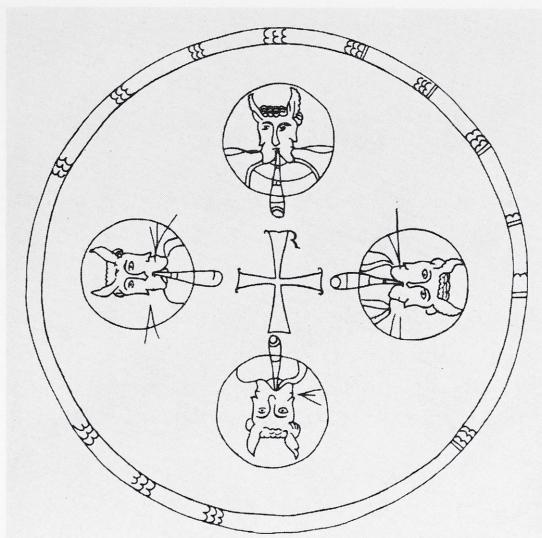


Abb. 109

Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. 89 (*Orationale, westgotisch, um 700*), fol. 3r (Windschema, vereinfachende Umzeichnung, ohne die Beischriften).

Profilgesichter Strahlen ausgehen. Die lateinischen Windnamen nach Isidor sind in zwei Reihen darumherum geschrieben. Hier liegt wohl ein Beispiel für den Übergang von den vier Windmedallions des Kosmas Indikopleustes zu den zwölfstrahligen Windrosen des späteren Mittelalters vor. Es wird auch deutlich, wie sich das Bild der zwölfstrahligen aus dem der vierstrahligen Windrose entwickelte. Der Rangunterschied zwischen Haupt- und Nebenwinden, wie ihn Isidor in seinem Kapitel »*De nominibus ventorum*«⁵⁷² beschrieb, wird hier bildhaft anschaulich gemacht. Die kreisförmige Anordnung geht wohl auch auf Vorbilder (*Rotae*) in den Schriften Isidors zurück.

Eine ganz ungewöhnliche Einteilung hat der »*ordo ventorum*« (Abb. 110/111) in zwei Schwester-Handschriften aus der ersten Hälfte des 9. Jh. mit astrologischen Texten von Beda Venerabilis: das Ms. 387, fol. 140r der ÖNB und der Clm. 210, fol. 139r, von denen die Wiener Handschrift wohl die ältere ist⁵⁷³.

Der Illustrator übernimmt weder die aus der Antike überlieferten Kreisschemata (etwa des Zodiakus), noch folgt er den Angaben Bedas oder Isidors. Er hat vielmehr versucht, das Schema der Mandorla mit Medallions auf eine Windtafel zu übertragen. Vorbilder für dieses Schema könnten touronische Majestasbilder, wie die der Grandval- oder Viviansbibel gewesen sein⁵⁷⁴. Das Problem war, daß bei diesen Bildern stets eine Rangordnung von untergeordneten Vierheiten (Evangelisten, Propheten) und einer übergeordneten Mitte (Christus) zugrundelag, was für eine Windrose



Abb. 110
Wien, ÖNB, Ms. 387 (verschiedene Beda-Texte, 1. H. 9. Jh.), fol. 140r (ordo ventorum).

Abb. 111
München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 210 (verschiedene Beda-Texte, wohl 818 geschrieben), fol. 139r (ordo ventorum).



keinen Sinn ergibt. Ohne Bedenken stellte der Illuminator zwei von den zwölf Winden (*aquilo* und *vulturinus*) in die Mitte der Mandorla, als wären sie das Zentrum des Schemas. Auch die anderen Winde wurden ohne Berücksichtigung ihres Ranges als Haupt- oder Nebenwind verteilt.

Für die Windbüsten dienten dem Illustrator offensichtlich antike Römerporträts, bzw. spätere Kopien nach solchen als Vorbild, worunter auch — wohl ohne daß das dem Salzburger Maler bewußt wurde — ein Frauenporträt gewesen zu sein scheint, das zum »*austroafricus*« wurde. Während in der Wiener Handschrift die Damenfrisur mit dem um den Kopf gewundenen Zopf durchaus zu erkennen ist, werden solche Details (auch Kleidung und Physiognomie) in der Münchener Kopie ohne Verständnis mechanisch wiedergegeben. Das Wiener Blatt steht der antiken Malerei sogar durch seinen pastosen Farbauftrag näher als das Münchener, das man eher als eine kolorierte Federzeichnung bezeichnen würde. Beide Handschriften verändern nur zwei Büsten im Sinne der Darstellung, indem sie sie ins Profil drehen und blasen lassen. Alle anderen Büsten sind ohne jedes Attribut, das auf ihre Bedeutung hinweisen könnte.

Schon wegen ihrer wenig sinnvollen, dem Grundgedanken der Windrose widersprechenden Anordnung blieben diese beiden Schemata ohne Nachfolge.

Eine weitere ungewöhnliche Windtafel findet sich auf fol. 3r der katalanischen Bibel von 920 in León⁵⁷⁵. Das zugrundegelegte Schema ist hier ein sechsackiger Stern, in dessen Zentrum ein stilisiertes Gesicht wohl als Sonne oder Erde zu interpretieren ist. An den zwölf nach außen und innen weisenden Spitzen des Sterns sind Medaillons mit ähnlichen Gesichtern gemalt, die, soweit ich entziffern konnte, mit den Windnamen nach Isidor beschriftet sind. Da die Winde an den sechs Außenspitzen durch Ornamente besonders vor den anderen hervorgehoben wurden, scheint man hier auf die Einteilung in vier Haupt- und acht Nebenwinde verzichtet zu haben.

Die Mehrzahl der Windrosen in astrologischen oder kosmologischen Handschriften folgt dem Kreisschema, wobei es verschiedene Varianten gibt:

Seltener kommt die gleichmäßige Aneinanderreihung von mehr oder weniger identischen Ganzfiguren vor, die mit den Füßen oder den Köpfen zum Kreismittelpunkt stehen können. Die erste Möglichkeit⁵⁷⁶ läßt sich formal (allerdings in anderem thematischen Zusammenhang) bis auf frührchristliche Goldgläser⁵⁷⁷ oder die Antipodenbilder des Kosmas Indikopleustes zurückführen⁵⁷⁸.

Ein schönes Beispiel hierfür sind die beiden voneinander abhängigen Windrosen (Abb. 112) in den Codices Albeldensis, bzw. Aemilianensis des Escorial⁵⁷⁹. Die beiden Handschriften aus der zweiten Hälfte des 10. Jh. haben einen Kreis, der in zwölf Sektoren unterteilt ist. In jedem Sektor steht eine Windgestalt, und zwar so, daß die vier Hauptwinde frontal gesehen werden und in je zwei lange Hörner blasen, die Nebenwinde dagegen sich ihnen zuwenden und nur je ein Instrument an den Mund halten.

Die Windfiguren können auch mit dem Kopf zur Kreismitte stehen, ein Schema, das sich formal vielleicht auf spätantike und frühchristliche Kuppelbilder oder Fußbodenmosaike zurückführen läßt⁵⁸⁰.

Ein Beispiel hierfür ist die Weltdarstellung des Vat. lat. 645 aus dem 9. Jh.⁵⁸¹ (Abb. 113). Hier ist in der Mitte ein Kreis, in dem »Adam«, umgeben von den Tieren und Pflanzen, thront. Die gleichmäßig darum herum gereihten Windgestalten sind Jünglinge in langen Gewändern. Nur die vier Hauptwinde haben große Rückenflügel, die ungeflügelten Nebenwinde wenden sich, was ungewöhnlich ist, teilweise nicht ih-

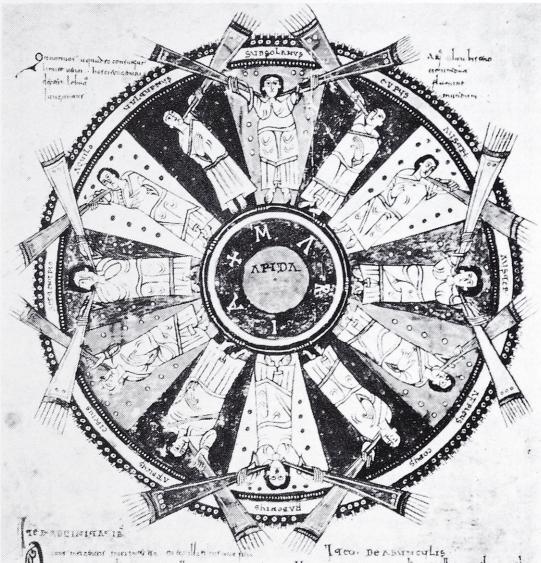


Abb. 112
Escorial, Real Biblioteca, Cod. d.I.2 (»Codex Albeldensis«, beendet 976), fol. 14v (Windrose).

ren jeweiligen Hauptwinden zu. (Eine ganz ähnliche Anordnung hat eine astrologische Handschrift des 13. Jh. in Venedig in der Illustration zu »De XII fortitudinibus«, in der zwölf Posauenenengel in derselben Weise einen Kreis umgeben⁵⁸².)

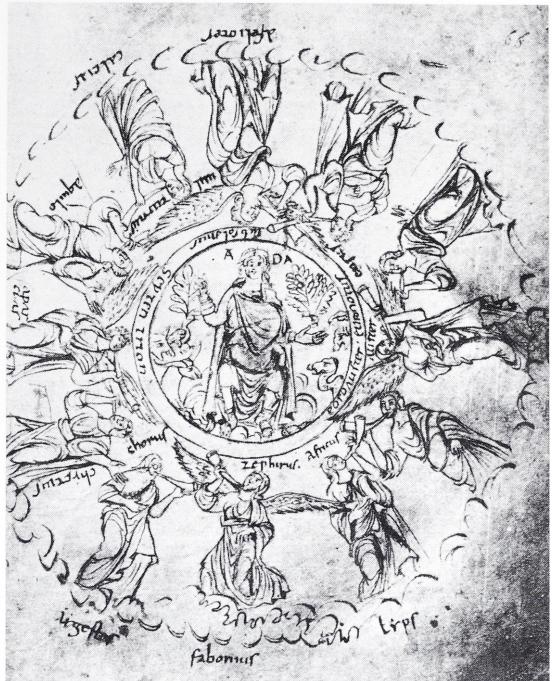


Abb. 113
Rom, Bibl. Vat., Cod. lat. 645 (komputistisch-astrologische Sammelhandschrift, 9. Jh.), fol. 66r (Windrose).

Die Windrose des Vat. lat. 645 unterschied Haupt- und Nebenwinde durch geflügelte und ungeflügelte, gleichgroße Gestalten; häufiger wird der Rangunterschied durch die Größe der Figuren selbst verdeutlicht oder dadurch, daß die Nebenwinde von den Hauptwinden gehalten werden.

Eine Handschrift von Isidors »De natura rerum« des 9. Jh. in Laon⁵⁸³ bietet hierfür das früheste Beispiel (Abb. 114): In einem Kreis, der als KOCMOC und MUNDUS bezeichnet ist, stehen vier nackte Männer mit auffallend großen Kopfflügeln. In jeder Hand halten sie mit ausgestreckten Armen eine ihnen gleiche, aber kleinere Figur. Es ist bemerkenswert, daß die kleineren Figuren hier am Kopf gehalten werden, weil man daraus u. U. schließen kann, es habe eine Vorlage gegeben, bei der die Nebenwinde nur als Köpfe dargestellt waren⁵⁸⁴.

Bei der sehr ähnlichen Windrose im Cod. Regin. lat. 1263 fol. 78r des Vatikan⁵⁸⁵ vom Anfang des 11. Jh. haben die Winde keine Kopf-, sondern Rückenflügel.

Eine andere, nicht ganz leicht deutbare Anordnung hat eine Darstellung am Anfang einer norditalienischen Psalter-Handschrift des 11. Jh. in Florenz⁵⁸⁶.

Das Zentrum des Bildes (Abb. 115) wird hier nicht von einem Zeichen für Welt oder Kosmos eingenommen, sondern von einer Personifikation des *Annus* (Jahres). Dieser ist als stehender Herrscher mit Sonne und Mond in den ausgebreiteten Händen dargestellt.

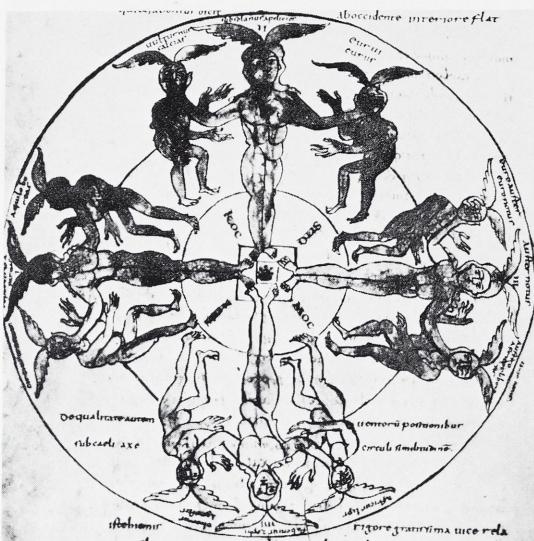
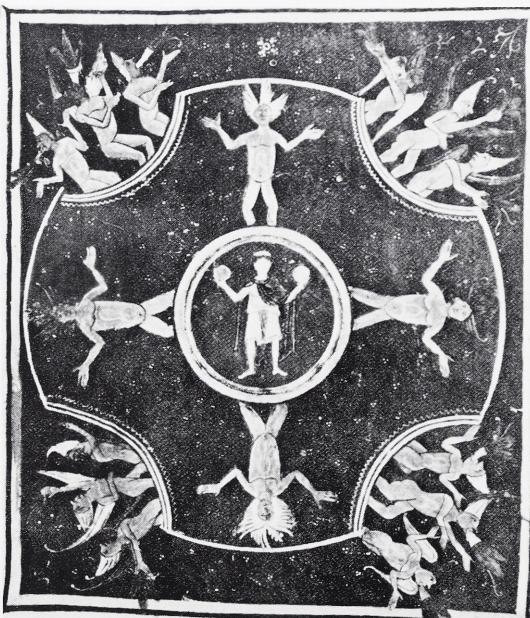


Abb. 114
Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 422 (Isidor, *De Nat. Rer.*, 9. Jh.), fol. 5v (Weltschema mit Windpersonifikationen).

Abb. 115
Florenz, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Plut. XVII, 3 (Psalter, 11. Jh.), fol. 1r (Annus- bzw. Kosmos-Schema).



In Analogie zu anderen *Annus*-Darstellungen würde man in diesem Bild eher die vier Jahreszeiten oder die zwölf Monate erwarten, doch finden sich anscheinend ausschließlich Winde. Diese sind zudem in ungewöhnlicher Zahl und Anordnung vorhanden: Um den zentralen Kreis stehen in den waagrechten und senkrechten Achsen vier nackte Männer mit ausgebreiteten Armen und einer Art Helmbusch auf dem Kopf, wie man ihn von den spätantiken Vergil-Handschriften als Kopfschmuck der Minerva kennt⁵⁸⁷. Der diese Figuren umgebende Kreis ist an vier Stellen eingebuchtet, in jeder Bucht befinden sich drei Ganzfiguren, die den vier erwähnten ähnlich, aber von Gestalt kleiner sind und z. T. in Instrumente blasen.

Sollte es sich hier um vier Hauptwinde und zwölf Nebenwinde, also um eine sechzehnstrahlige Rose handeln? Da dies äußerst unwahrscheinlich ist, wird man die vier großen Figuren als Personifikationen der Himmelsrichtungen deuten müssen, die deshalb auch in den Hauptachsen stehen. Die zwölf Gestalten in den Ecken wären dann die Winde. Dagegen könnte man einwenden, daß die vier großen Gestalten mit ihren Kopfflügeln der herkömmlichen Windikonographie genau entsprechen und deshalb als Winde interpretiert werden müssen. Es ist aber zu bedenken, daß es für die Personifizierung der Himmelsrichtungen keine eigene Ikonographie gab, so daß sich der Rückgriff auf Windgestalten als das Nächstliegende anbot (vgl. auch S.). Die Gestalten in den Ecken sind jedenfalls durch Stellung, Anzahl, Blasinstrumente und die teilweise vorhandenen Rückenflügel deutlicher als Winde gekennzeichnet.

Bei diesen Beispielen waren die Nebenwinde zwar kleiner als die Hauptwinde, aber immer noch als Ganzfiguren dargestellt. Mehr und mehr setzte sich aber die Bildformel durch, die Hauptwinde als Ganzfiguren zu zeigen, denen die anderen Winde als Köpfe untergeordnet sind.

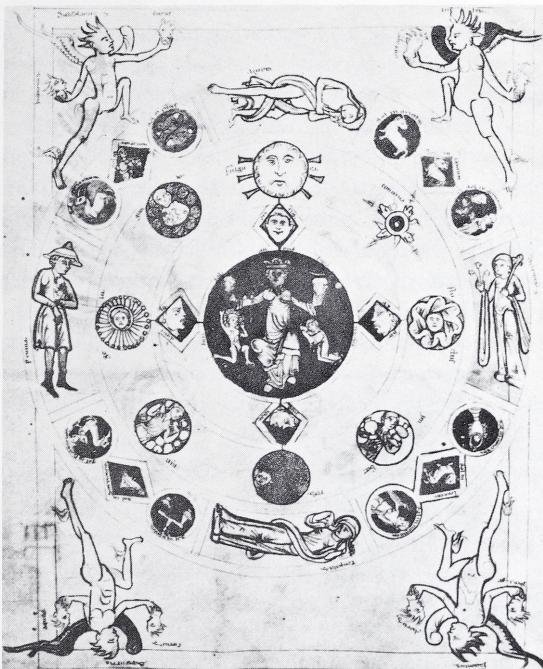
So etwa im *Annus*-Schema des »Liber Scivias« der Hildegard von Bingen in der Heidelberger Handschrift⁵⁸⁸ (Abb. 116): Vier nackte Jünglinge mit Rücken- und Fußflügeln und mit wehendem Haar halten in jeder Hand einen kleinen Kopf.

Eine Windrose des 12. Jh.⁵⁸⁹ (Abb. 117) zeigt drei der Hauptwinde als Männer mit langem, zotteligem Haar und Bart, den vierten als Jüngling oder Frau. Die Nebenwinde sind gehörnte Köpfe, die von den vier Ganzfiguren in Medaillons getragen werden. Diese Art der Darstellung blieb nicht auf Windschemata beschränkt: z. B. in den *Speculum-virginum*-Handschriften des 12. — 15. Jh. findet sich häufig eine sol-

che Anordnung der vier Paradiesesflüsse als sitzende Männer, die in der rechten Hand Medaillons mit den Evangelistensymbolen, in der linken solche mit den Büsten der vier Kirchenväter halten⁵⁹⁰.

Das nur fragmentarisch erhaltene Bodenmosaik aus der Kirche *S. Salvatore* in Turin⁵⁹¹ aus der zweiten Hälfte des 12. Jh., in dessen Mitte sich ein großes

Abb. 116
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms. Salem. X. 16
(Hildegard von Bingen, *Liber Scivias*), fol. 2v (Annus- bzw. Kosmos-Schema).



Glücksrad dreht, hat (bzw. hatte) in jeder Ecke drei Winde. Einigermaßen gut erhalten ist nur die Nord-ecke des Mosaiks (Abb. 118): Septentrio ist als laufender Engel dargestellt, der in ein phantastisches Instrument bläst. Er ist von einem Medaillon umgeben, das die Inschrift trägt: »SEPTEMTRIO FRI(GIDV)S ET NIVAL(IS) AB CIRCULO SEPTEM STELLAR(VM) SVRGIT«. Die beiden Nebenwinde sind als Köpfe mit je einem Blasinstrument in zwei kleineren flankierenden Medaillons dargestellt und blasen vom Hauptwind weg. Wenn die Reste des Mosaiks einen Schluß zulassen, waren die zwölf Winde in sehr unterschiedlicher Weise personifiziert.

Hierher gehören auch zwei Emailplatten um 1170 — 1180 (Rhein-Maas-Gebiet?) im Erzbischöflichen Dom-

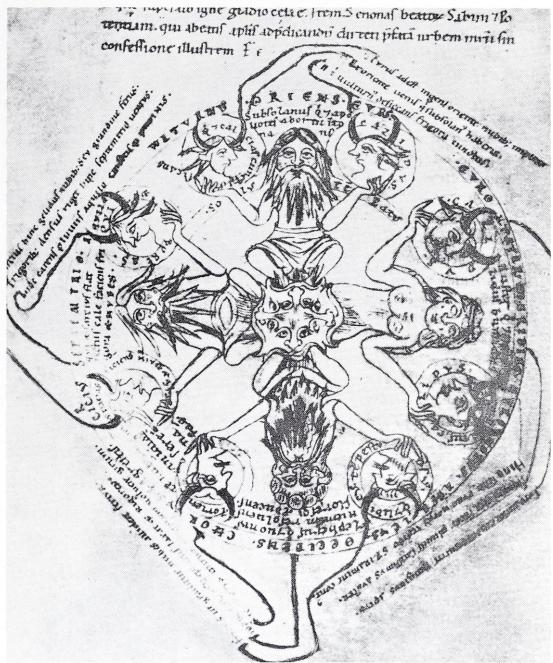


Abb. 117
Wien, ÖNB, Ms. 395 (Sammelhandschrift des 12. Jh.), fol. 34v (Windschema).

Abb. 118
Reste eines Bodenmosaiks aus der ehem. Kirche S. Salvatore. Turin, Museo Civico.





Abb. 119

Zwei zusammengehörige Emailplatten (E. 12.Jh.), Auster und Aquilo mit ihren Nebenwinden. Wien, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. L 3.

und Diözesanmuseum, Wien⁵⁹². Die Platten (Abb. 119) sind dreieckig und haben in der Mitte die Büste eines nimbierten Engels (*AQVILO* und *AVSTER*). Dieser hat ein strenges Gesicht und ist bekleidet. Jeder der beiden Engel (Winde) hält in den Händen zwei geflügelte Windköpfe, also die Nebenwinde. Auffälligerweise sind nur die Nebenwinde als blasend dargestellt.

Auch der umgekehrte Fall kommt vor: die vier Hauptwinde (Himmelsrichtungen) werden als Köpfe, die Nebenwinde dagegen als Ganzfiguren dargestellt:

Ein solches Bild findet sich in zwei österreichischen Sammelhandschriften aus der ersten Hälfte des 13. Jh.⁵⁹³ (Abb. 120/121), deren erster Text das »Compendium historiae in genealogia Christi« des Petrus Pictaviensis⁵⁹⁴ ist. Es handelt sich bei dieser Schrift, die auch unter anderen Titeln (z. B. »Arbor historie biblice« oder »Compendium veteris Testamenti«⁵⁹⁵) überliefert ist, um eine kurze Zusammenfassung der Geschichte von Adam bis Christus in der Form eines Stammbaums. Beide Handschriften haben die Windtafel vor dem Prolog dieses Compendiums.

Hinter der kreisrunden Scheibe steht Christus, von dem man nur den Kopf, die ausgebreiteten, unverwundeten Hände und die auf einen kubischen Sockel gesetzten Füße sieht. Auf der in konzentrische Ringe eingeteilten Scheibe sind zahlreiche Windnamen und Verse⁵⁹⁶ zu den Namen und Eigenschaften der Winde geschrieben. Die Grundkonzeption der Windtafel beschreiben die Verse im innersten Kreis:

»Quatuor a quadro consurgunt limine venti.
Hos circum gemini dextra levaque iugantur.
Atque ita bisseno circumstant flamme mundum«.

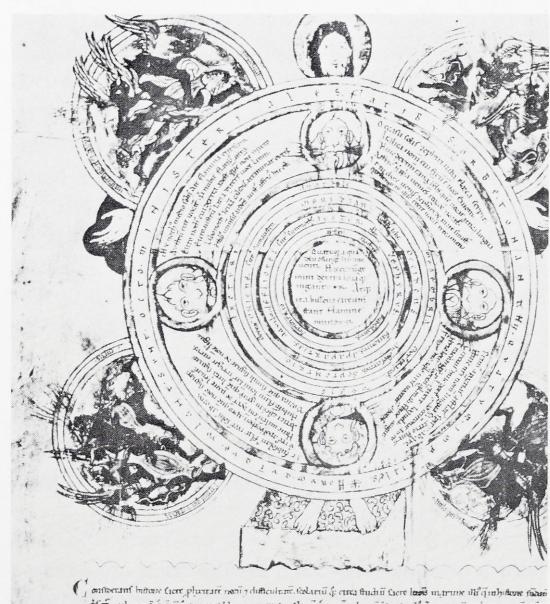
(Vier Winde erheben sich von den vier Ecken der Welt, diese werden rechts und links von je zweien flankiert, so daß sie mit zweimal sechsfachem Blasen die Welt umstehen.)

Im äußersten Ring steht der nicht ganz klare Vers:
»Horum. quinque. volant. sunt. octo. ministeriales.
flatibus. orbe. tonant. hii. quatuor imperiales«⁵⁹⁷.

Im vorletzten, breiteren »circulus« ist oben und unten, rechts und links je ein Medaillon mit einem bärtigen Gesicht, von dessen geschlossenem Mund Strahlen ausgehen, zwischen die Verse eingefügt. Die vier Medaillons sind mit den griechischen Namen der Himmelsrichtungen bezeichnet, deren Anfangsbuchstaben den Namen ADAM ergeben⁵⁹⁸. Die Gesichter ähneln dem Christuskopf, was sonst bei Winden nie der Fall ist, sind jedenfalls durch eine gewisse Ehrwür-

Abb. 120

Wien, ÖNB, Ms. 378 (Sammelhandschrift, A. 12.Jh.), fol. 1v (Christus mit Windschema).



digkeit ausgezeichnet. Sie sollen wohl, was ja auch die Beischriften besagen, die Himmelsrichtungen bedeuten.

Außen sind an den Diagonalknotenpunkten der Scheibe Dreiviertelkreise angefügt, in denen je zwei geflügelte Teufel blasen und aus Urnen Wasser gießen. Man könnte hier an Mischformen aus Flußgöttern und Windteufeln denken, doch werden die Gestalten durch die Beischriften eindeutig bezeichnet, die — wenn auch in verwirrter Reihenfolge und schlechter Orthographie — die Windnamen nach Isidor wiedergeben.

Wenn man in den vier Greisenköpfen *nur* die Himmelsrichtungen erkennen will, dann blieben acht Windgestalten, was, wie schon S. gesagt, sehr ungewöhnlich und mit der Isidorischen Konzeption schlecht zu vereinbaren wäre. Es müssen also die Greisenköpfe als Himmelsrichtungen *und* Hauptwinde, die acht Teufel als Nebenwinde (und *nicht* als Flußgötter) interpretiert werden. Die Verwirrung der Windnamen und die Mischformen bei den Nebenwinden lassen den Eindruck entstehen, daß verschiedene Vorlagen (worunter auch Darstellungen der Para-

diesesflüsse) für dieses Bild in nicht sehr sinnvoller Weise kompiliert wurden.

Der Text des »*Compendium historiae in genealogia Christi*« beginnt in den beiden österreichischen Handschriften noch auf derselben Seite, auf der die Windtafel steht. Der Prolog wirkt geradezu wie eine Bildunterschrift. Das Schema scheint — auch wenn kein unmittelbarer Bezug zum Text besteht — ein fester Bestandteil des »Compendiums« gewesen (oder spätestens in den österreichischen Klöstern geworden) zu sein. Vielleicht geht das Schema sogar auf eine Anregung des Petrus Pictaviensis zurück, der, wie überliefert ist, in seinem Bibelunterricht große gemalte Wandtafeln verwendete und der auch für sein Hauptwerk, die »*Sententiarum libri quinque*« einige Schéma zur Verdeutlichung vorsah⁵⁹⁹.

Das »Compendium« erfreute sich einer gewissen Beliebtheit als Einleitungskapitel für Weltchroniken⁶⁰⁰. Ein (bemerkenswerterweise wieder österreichisches) Beispiel, die um 1335 entstandene Chronik von Klosterneuburg⁶⁰¹, enthält vor dem »Compendium« ebenfalls die Windtafel (Abb. 122). Die Texte mit den verwirrten Windnamen sind übernommen, je-



Abb. 121
Linz, Bundesstaatliche
Studienbibliothek,
Cod. 490
(M. 13. Jh.), fol. 3v
(Christus mit Windschema).

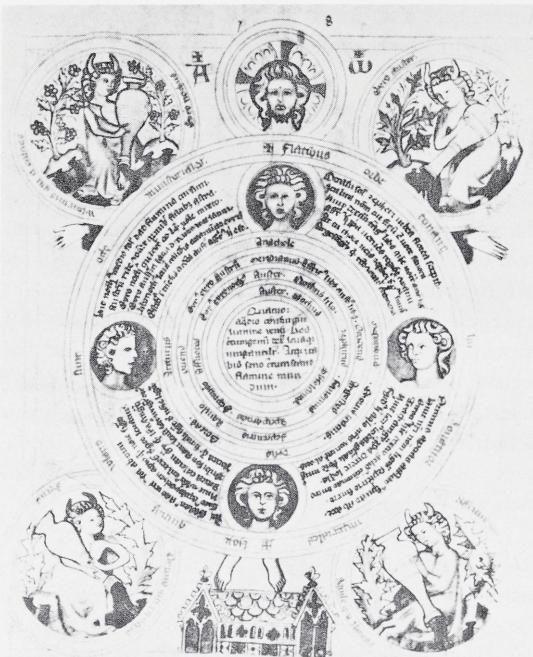


Abb. 122
Wien, ÖNB, Ms. 364 (Chronik von Klosterneuburg, um 1335), fol. 4v (Christus mit Windschema und Paradiesesflüssen).

doch sind die Gesichter in den Medaillons hier jugendlich, und in den Dreiviertelkreisen sitzt nur noch je eine Gestalt, die nun eindeutig als Flussgott zu bezeichnen ist, da sie Wasser schüttet, aber nicht bläst. Der Kopist wollte also Eindeutigkeit und Ordnung in das vorgefundene Bild bringen, indem er vier Winde und vier (Paradieses-) Flüsse gegenüberstellte. Allerdings behielt er die sich auf acht Winde beziehenden Umschriften der Dreiviertelkreise bei, wodurch wieder eine gewisse Unstimmigkeit entsteht.

Noch eine andere Lösung hatte ein Kopist um 1300 gefunden⁶⁰² (Abb. 123): Die Texte übernahm er ohne jede Veränderung, die Köpfe in den Medaillons gab er als jugendlich und blasend wieder. In den Dreiviertelkreisen finden wir hier je zwei Windpersonifikationen mit Blasinstrumenten — es fehlt jede Anspielung auf Flussgötter. Von diesen acht Nebenwinden sind »Euroauster« und »Chorus qui et Argestes« nackt, alle anderen tragen lange Gewänder.

Man sieht, wie sich die Kopisten der Bilder bei ihrer Arbeit der Unzulänglichkeiten ihrer Vorlage durchaus

bewußt waren und auf verschiedene Weise versuchten, verbessernd einzugreifen. Es ist übrigens bemerkenswert, daß an dem Text und der wenig sinnvollen Anordnung der Windnamen nichts verändert wurde.

Es bleibt nun noch die große, aber ikonographisch unergiebige Gruppe der zwölfstrahligen Windrosen zu erwähnen, in denen alle zwölf Winde als Köpfe personifiziert sind. Hiervon haben wir die beiden frühen, ungewöhnlichen Beispiele mit den »Römerbüsten« bereits besprochen⁶⁰³ (Abb. 110/111).

In der ebenfalls schon erwähnten Prüfeninger Handschrift um 1200⁶⁰⁴ ist ein Mikroskosmosschema mit zwölf Windköpfen (Abb. 124). In der Mitte steht ein nackter Mann, der *Mikroskosmos*, auf einem roten, rechteckigen Sockel, der als »Occidens/Terra« bezeichnet ist. In der Linken hält er ein sechspassförmiges, blaues Blatt (»Meridies/Aqua«), in der Rechten eine grüne, runde Scheibe (»Septentrio/Aer«). Über dem Kopf ist ein rotes Flammendreieck, das als »Oriens/Ignis« beschriftet ist. Von außen blasen auf die vier Elemente die Winde, und zwar:

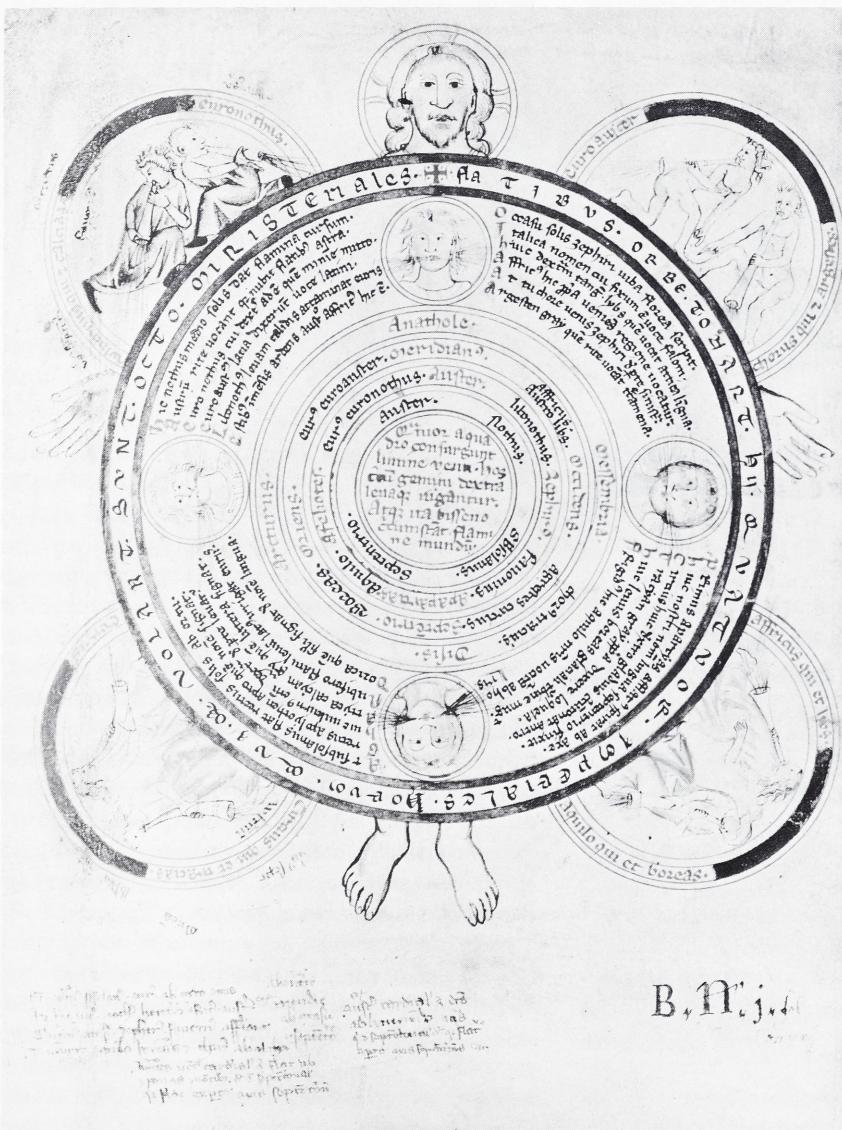
<i>Vulturinus/Cetias</i>	}	<i>Ignis</i>
<i>Subsolanus/Ampheliotes</i>		
<i>Eurus</i>		
<i>Euroauster</i>	}	<i>Aqua</i>
<i>Auster/Nothus</i>		
<i>Euronothus</i>		
<i>Africus/Libies</i>	}	<i>Terra</i>
<i>Zephyrus/Favonius</i>		
<i>Corus/Agrestis</i>		
<i>Circius/Tracias</i>	}	<i>Aer</i>
<i>Septentrio/Sarcius⁶⁰⁵</i>		
<i>Aquilo/Boreas</i>		

Die Nebenwinde sind alle als geflügelte Profilköpfe dargestellt, bei den Hauptwinden wird unterschieden: Ost- und Westwind sind als Doppelgesichter (Janusköpfe), Süd- und Nordwind als Dreigesichter (*vultus trifrons*) gegeben. Diese Unterscheidung geht auf eine alte Tradition zurück, die sich auch bei Isidor belegen läßt, der unter den »quatuor venti principales« noch »duo venti cardinales« hervorgehoben sein läßt⁶⁰⁶. Auch Garnerius, ein Autor des 12. Jh., betont in seinem »Gregorianum« den Nord- und Südwind besonders: während er in seinem ersten Buch ein Kapitel »De ventis« über die Winde in ihrer Gesamtheit hat, widmet er den beiden Kardinalwinden je ein eigenes Kapitel (14. »De austro«; 15. »De aquilone«)⁶⁰⁷.

Eine interessante Verwendung von zwölf geflügelten und beschrifteten Windköpfen finden wir in dem ältesten der süditalienischen Exultet-Rotoli in Bari⁶⁰⁸. Die Rolle ist um oder bald nach dem Jahre 1000 geschrieben und illuminiert worden. Sie hat als einzige von allen bekannten Exultet-Rollen eine eigene Illustration zu der Stelle des Osterhymnus, wo es heißt: »*vere tu pretiosus es opifex, formator es omnium*«. Der Pantokrator (Abb. 125), der hier als Schöpfer aller Dinge gefeiert werden soll, wird von zwölf Windköpfen umgeben, um so den ganzen Erdkreis zu

veranschaulichen. Die Flügel der Windköpfe sind unterschiedlich gezeichnet, doch scheint hier kein System zu herrschen. Dagegen ist es kein Zufall, daß nur die axial gestellten Hauptwinde bärig sind, um vor den anderen hervorgehoben zu werden.

In einer Beda-Handschrift vom Ende des 11. Jh.⁶⁰⁹ sind die Flügel bei den zwölf Windköpfen so groß, daß man an Seraphime erinnert wird. Die Hauptwände sind hier größer und haben Arme, die sie zur Mitte des Kreises strecken, wo die Personifikationen von



*Abb. 123
Einzelblatt,
Pergament (um 1300)
(Christus mit
Windschema).
Kunsthandel, Zürich.*

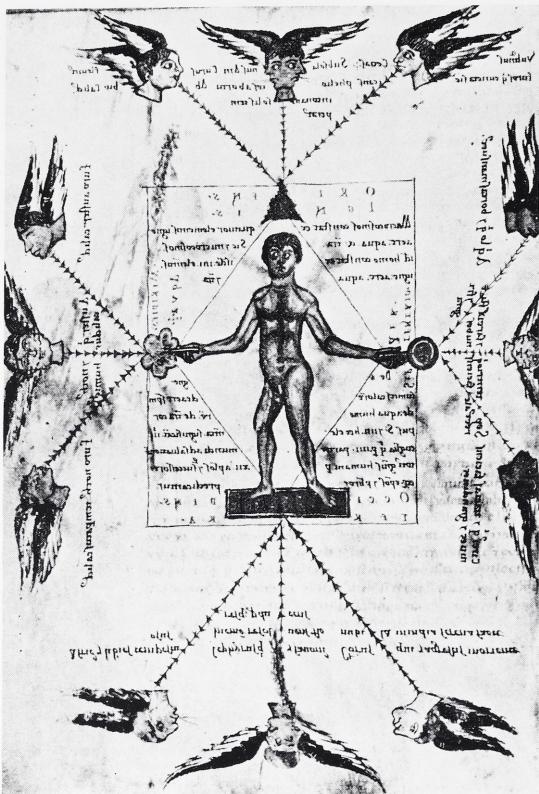
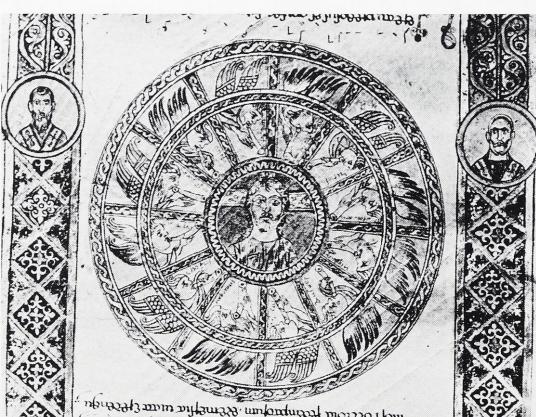


Abb. 124
Wien, ÖNB, Ms. 12 600 (Sammelhandschrift um 1200), fol. 29r (Mikrokosmos in Verbindung mit Windeschema).

Sonne und Mond sind. Die Köpfe der Nebenwinde sind im Profil, die der Hauptwinde frontal, wodurch auch eine Wertigkeit ausgedrückt wird.

Abb. 125
Bari, Archivio della Cattedrale, Exultet I (um 1020): Christus umgeben von den Winden, als Schöpfer der Welt.



Häufig werden die Köpfe ohne Rangunterschied im Kreis angeordnet, wobei es sich um Menschen⁶¹⁰ oder Tierköpfe⁶¹¹ handeln kann. Das »Chronicon Zwiefaltenense minus«⁶¹² aus der zweiten Hälfte des 12. Jh., das eigentlich keine Chronik, sondern eine Sammelhandschrift ist, hat auf fol. 17v (Abb. 126) ein Kreisschema, an dessen äußerem Rand nur noch zwölf Halbköpfe blasen und die Winde vorstellen sollen.

Als Tierköpfe kommen im allgemeinen hunde- oder löwenartige vor, doch ist eine genauere zoologische Bestimmung nicht möglich und wohl auch nicht sinnvoll (Vgl. hierzu S. 104).

Lediglich die Lucceser Handschrift mit den Visionen der Hildegard von Bingen⁶¹³, in denen die Winde eine große Rolle spielen, bildet hier eine Ausnahme. Die Mystikerin sieht jeden der vier Hauptwinde unter dem Bild eines eigenen Tierkopfes, die Nebenwinde werden z. T. durch dieselben Tiere symbolisiert:

N	Bär
NNO	Lamm
ONO	Krebs
O	Leopard
OSO	Hirsch
SSO	Lamm
S	Löwe
SSW	Schlange
WSW	Hirsch
W	Wolf
WNW	Krebs
NNW	Schlange

Hierzu schreibt Hildegard: »Sed et versus easdem partes quatuor capita... quia in quatuor partibus mundi quatuor principales venti sunt, non tamen sic in formis suis existentes, sed in viribus suis naturam denominatarum bestiarum imitantes«⁶¹⁴. Die verschiedenen Tiere sollen also zum Ausdruck bringen, wie die verschiedenen Winde auf den Menschen wirken. Welche Eigenschaften die Autorin den einzelnen Tieren zuschreibt, kann man aus ihrem »Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum« ersehen, wo jede Pflanze und jedes Tier zuerst nach den Kriterien »warm/kalt« charakterisiert wird. Das Kapitel »De cervo« etwa beginnt: »Cervus repentinum calorem habet in se, et nimus frigescit...«⁶¹⁵.

Um zu veranschaulichen, wie die Winde auf den Menschen einwirken, zeigen die Illustrationen der Hildegard eine nackte menschliche Gestalt, umgeben von sechs Zonen, aus denen die verschiedenen Einflüsse kommen. Die äußerste Zone ist wie lichtes Feuer, die zweite höllenartig, die dritte wie reiner

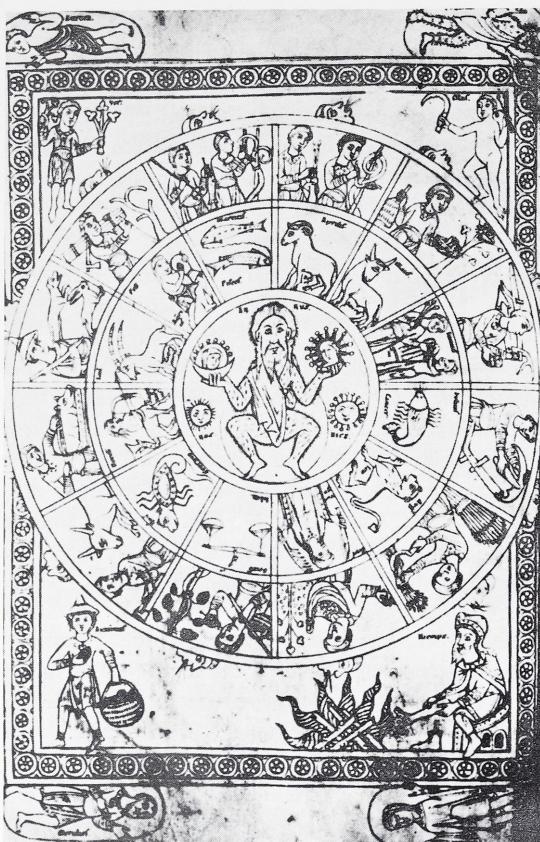


Abb. 126

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. fol. 415 (sog. »Chronicon Zwiezfaltense minus«, 2. H. 12. Jh.), fol. 17v (Annus-Schema).

Äther. Die drei inneren Zonen sind die eigentlichen Luftsichten, die feuchte, die starke und die wolklige. Die Winde blasen nicht alle aus derselben Schicht auf den Menschen, sondern auch hier wird nach den Eigenschaften unterschieden: der Nordwind, der nach biblischer Auffassung immer Schlechtes bringt, kommt aus dem Höllenfeuer des zweiten Rings, der Ostwind aus der Richtung des Paradieses und des Christuskopfes entsteht im reinen Äther. Der Südwind entstammt der starken, hellen Schicht und der Westwind, der Regenbringer, hat seine Heimat in der feuchten Luftsicht.

Die Winde sind nach der Auffassung Hildegards auch die Beweger der Gestirne. Diese eigenartige Mischung von Kosmologie und Meteorologie hat aber trotz der ausführlichen Erläuterungen zu den zwölf Winden in den verschiedenen Werken der Hildegard keinen Einfluß auf die Ikonographie der Winde in der mittelalterlichen Kunst genommen. Die Darstellung von Winden als Hirsch- oder Krebskopf usw. taucht nur in der Lucceser Handschrift des »Liber Divinorum Operum« auf⁶¹⁶.

Sogar in den Hildegard-Handschriften selbst ist der blasende Menschenkopf für Winde das üblichere⁶¹⁷, etwa wenn »eine Schar Engel leuchtet, wie Lampen, die von einem Wind angeblasen werden« (*Lib. Div. Oper., Visio VI*⁶¹⁸) oder bei Kosmosbildern in der bis 1945 in Wiesbaden gewesenen *Liber-Scivias*-Handschrift von 1160 — 1180 auf den fol. 14r und 224r⁶¹⁹.

III Conclusio

Die große, bisher ungeordnete Fülle des Materials ließ eine Gliederung der Arbeit nach Bildthemen, bzw. nach inhaltlich bestimmten Gruppen sinnvoll erscheinen, wodurch zunächst Aussagen zur Wörtlichkeit von Textillustrationen und zur Geschlossenheit des mittelalterlichen Weltbildes ermöglicht wurden. Bestimmte formale Zusammenhänge, wie sie z. B. durch die Tradierung von fest mit Texten verbundenen Bildtypen (etwa den Beatus-Apokalypsen) entstehen, sind durch diese Art der Darbietung deutlicher geworden, als bei einer rein chronologischen Anordnung. Andererseits mußten viele Beobachtungen an verschiedenen Stellen erwähnt werden, ohne wirklich eine zusammenhängende Behandlung zu erfahren. Einige Gedanken zum Entstehen der Windpersonifikation, zu ihren verschiedenen mittelalterlichen Formen und deren Abhängigkeit von der Antike sollen im folgenden — unabhängig von den einzelnen Bildthemen — wenigstens andeutungsweise nachgetragen werden.

Zuvor sollte man sich vergegenwärtigen, daß Wind und Sturm Naturphänomene sind, deren scheinbar widersprüchliche Eigenschaften — Unsichtbarkeit und Gewalt — die Menschen seit frühesten Zeit beschäftigten und zum Vergleich mit dem Wirken der Götter anregten. Aus dem Sturm sprachen die Götter Babylons und der Gott des Alten Testaments, im Rauschen der dodonischen Eiche gab Zeus seinen Willen kund, und Wodan zog als Gewittersturm über die Berge, mit einer Wolke als Hut. Juden⁶²⁰ wie Christen sahen im Wind eine willkommene Metapher, ja geradezu ein Argument für die Unsichtbarkeit Gottes. So entgegnete der Apologet Minucius Felix am Anfang des 3. Jh. n. Chr. einem Zweifler: »Wundere dich nicht, wenn du Gott nicht siehst: durch das Blasen des Windes wird alles bewegt, erschüttert, umhergewirbelt — und doch kommt dir kein Windhauch je vor die Augen«⁶²¹.

Die ambivalenten Eigenschaften des Windes gaben auch dem Mittelalter Anregungen zu Redensarten und Rätseln:

»Cernere me nulli possunt, nec prendere palmis;
Argutum vocis crepitum cito pando per orbem.

*Viribus horisonis valeo confringere quercus;
Nam superbos ego pulso polos et rura peragro.*⁶²²

Die Schwierigkeit, den Wind im Bilde darzustellen, gab Anlaß zum Vergleich mit der im Osten besonders umstrittenen Abbildbarkeit Christi. So schrieb im 4. Jh. Ephraem der Syrer:

»Wenn für Maler es zu schwierig ist,
uns ein Bild zu geben, ein farbiges,
vom Wind, wessen Zunge hätte dann
das Bild geformt vom Gekreuzigten,
den nicht dargestellt hat Menschenmund
mit seinen Lauten...«⁶²³

Die Kunst des europäischen Kulturreiches hat zwei Möglichkeiten zur Darstellung des Windes entwickelt:

- 1) durch Schilderung seiner Wirkung (Wellen, geneigte Bäume, wehende Gewänder, Fahnen, usw.)
Diese Art der Darstellung ist die bei weitem häufigste.
- 2) durch die Einführung von sichtbaren Zeichen (Blasinstrument, farbige Linien, Beschriftung u. ä.), die in dem Betrachter die Vorstellung von Wind erzeugen können. Das wichtigste Zeichen wurde die Menschengestalt oder als *pars pro toto* der Menschenkopf, und um diese Darstellungsart alleine geht es hier.

Die Personifikation, speziell die Naturpersonifikation, hat ihren Ursprung in der Göttervorstellung der Griechen, die häufig als Umschreibung für abstrakte Begriffe (Ares, Aphrodite) oder für aus der Physis entstammende Erscheinungen (Gaia, Poseidon, Eos, Helios) zu verstehen ist. Diese Götter, zu denen auch die Windgötter, vor allem Boreas, zählen, waren jedoch keine »Allegorien« oder »Metaphern« in unserem Sinne, sondern vollwertige mythische Wesen, denen Tempel gebaut und Kultfeiern veranstaltet wurden.

Im Verlauf der Antike trat der Gehalt an »Göttlichkeit« der Gestalten immer weiter zurück, die rationale Mythendeutung (etwa des Euhemeros, um 300 v. Chr.) gewann wachsende Bedeutung, und im gleichen Maß erhält die Bezeichnung »Personifikation« für Wesen wie Fluß-, Gestirn- oder Windgötter zunehmende Berechtigung. Abgeschlossen wird diese Entwicklung in der Religiosität und Kunst der römischen Kaiserzeit, in der etwa die Winde zur sprachlichen Metapher für die Himmelsrichtungen und die Windgestalten zu reinen Personifikationen wurden. (Vergleichbar ist beispielsweise die Entwicklung vom griechischen Flußgott, etwa Inachos, über die römische Flußpersonifikation bis hin zur Darstellung des Tiber als Metapher für »Rom«.)

Diese Veränderungen beeinflußten natürlich auch die Darstellungen: Die zuerst ganzfigurigen, handelnden Gestalten werden nach und nach auf das begrifflich »Wesentliche« beschränkt, werden zu blasenden Köpfen, zu austauschbaren Versatzstücken für Schilderungen meteorologischer, kosmologischer oder geographischer Art.

Aus dieser Tradition übernahm die frühe christliche Kunst — nicht ohne gewisse Widerstände — die Windpersonifikationen. Im 4. Jh. etwa äußerte sich Arnobius gegen diese Form der Darstellung, da bei ihr, ebenso wie bei den heidnischen Götzenbildern, die Ähnlichkeit zwischen Urbild und Abbild nicht gewährleistet sei: »Wir alle wissen, daß die Winde ein Strom fortgetriebener Luft sind, erregt durch irdische Ursachen. Durch euch (sc. Künstler) aber sind sie menschlich gestaltet und beleben die Windungen der Trompeten durch den Hauch aus ihrer Brust«⁶²⁴.

Arnobius lehnte also jene Windpersonifikationen mit Muscheltrompeten ab, die wir auf den Sarkophagen der römischen Kaiserzeit fanden, doch blieb, wie wir sahen, sein Vorwurf wirkungslos.

Ebenso vergeblich eiferten noch im 8. Jh. die *Libri Carolini* gegen derartige Bilder, nach deren Meinung die Künstler im Widerspruch zur Hl. Schrift stünden, »wenn sie den Abgrund, die Erde, Flüsse, Sonne, Mond und Sterne, die zwölf Winde und Monate und die Jahreszeiten in menschlicher Gestalt darstellen«⁶²⁵.

Die Ablehnung der Naturpersonifikationen ist wohl aus dem Bewußtsein zu verstehen, daß hier antik-heidnisches Bildgut übernommen worden war. Das trifft in der Tat zu: Gestalten wie *Oceanus* und *Tellus*, Flußgötter und Stadtpersonifikationen sind ohne Veränderungen aus der antiken Kunst entlehnt worden. Dies gilt in einem allgemeinen Sinn auch für die Windpersonifikationen, wie das dargebotene Material zur Genüge gezeigt hat.

Im folgenden soll diese wenig präzise Aussage durch gesonderte Betrachtung der verschiedenen Gestaltungsformen der mittelalterlichen Kunst konkretisiert werden. Schon hier sei angedeutet, daß eine pauschale Herleitung der mittelalterlichen Bildformeln aus der antiken Tradition, jedenfalls aus der antiken Bildtradition, nicht möglich ist.

Windmänner

Die östliche (byzantinische) Kunst verwendete fast ausschließlich ganzfigurige Windpersonifikationen

und lehnte den im Westen so verbreiteten Windkopf ab⁶²⁶. Denselben Unterschied zwischen Ost (Griechenland) und West (Rom) hatten wir auch schon in der antiken Kunst festgestellt, was sich besonders gut an folgenden Beispielen zeigen läßt:

Auch noch am späthellenistischen »Turm der Winde« zu Athen sind die Winde, obwohl in rein didaktisch-encyklopädischem Zusammenhang stehend, in ganzer Figur erschienen (Abb. 14). An einer Kopie dieses Gebäudes, von deren Existenz in Rom wir durch den Schriftsteller Cetius Faventius⁶²⁷ wissen, waren dagegen bereits »*thoraces ventorum*«, also Windbüsten angebracht. Trotz des Athener Vorbildes scheint es dem römischen Auge und Verstand unsinnig vorgekommen zu sein, eine ganze Gestalt abzubilden, wo es nur auf das Blasen des Mundes ankam. (Vor demselben Hintergrund ist auch der Gebrauch der Maske (»*persona*«) im römischen Ahnenkult und die Beliebtheit der Porträtbüste in der römischen Kunst zu sehen.)

Interessanterweise wissen wir noch von einem weiteren »Turm der Winde«, der etwa seit dem 4. Jh. n. Chr. im Zentrum von Konstantinopel stand. Dieses sog. »*Anemodúlion*«, eine sehr hohe, vierseitige Anlage, wurde erst am Anfang des 13. Jh. zerstört. Obenauf drehte sich eine Frauengestalt und zeigte, je nach dem vorherrschenden Wind, auf eine bestimmte Windpersonifikation. Die zwölf Winde waren als hockende und trompetende Jünglinge, vermutlich vollrunde Skulpturen, dargestellt⁶²⁸.

Dieses Denkmal, das an zentraler Stelle jahrhundertlang vor Augen stand, mag die östlichen Künstler dazu angeregt haben, Winde in der Form von ungeflügelten, in keiner Weise als dämonisch gekennzeichneten Jünglingen darzustellen. Eine besondere und bisher ungedeutete Erscheinung der Windikonographie, die kauernden, bzw. sitzenden Winde in der Utrechtsalter-Tradition⁶²⁹ (Abb. 50—52) und in zwei östlichen Evangelien⁶³⁰ (Abb. 59), lassen sich (über unbekannte Zwischenglieder) vielleicht auch von den kauernden Jünglingen am »*Anemodúlion*« herleiten.

Die Windjünglinge der byzantinischen Kunst sind mit den Ganzfiguren des Westens kaum zu vergleichen, denn diese erscheinen in biblischen Szenen, je nach dem Zusammenhang, in der Gestalt von Engeln oder Dämonen, in enzyklopädisch-didaktischen Darstellungen auch als nackte, geflügelte Männer⁶³¹.

Gerade für diese nackten Windgestalten möchte man zunächst antike Vorbilder annehmen, doch ist ein Be-

weis hierfür nicht zu erbringen. Einziges wirklich antikes Motiv bei diesen »*nudi*« sind die Flügel an Kopf oder Schultern, doch dürfte hier die Tradition entweder über bildliche Darstellungen des geflügelten Windkopfes oder — wahrscheinlicher — über Texte aus der Antike ins Mittelalter geführt haben. So schreibt etwa Isidor, die Dichter gäben den Winden wegen ihrer Schnelligkeit Flügel⁶³². An welche Dichter er dabei im einzelnen denkt, ist nicht klar, doch hätte er etwa aus Hygins Fabeln oder aus Ovids Metamorphosen entnehmen können, daß die Boreaden Flügel an Köpfen und Füßen hatten⁶³³.

Geflügelte Windmänner sind also ohne direkte antike Vorlagen durchaus denkbar; und da vergleichbare antike Darstellungen fehlen, sollte hier auch keine formale Abhängigkeit postuliert werden.

Die Mehrzahl der ganzfigurigen Windgestalten der westlichen mittelalterlichen Kunst ist ohnehin nicht nach antiken Vorlagen gebildet, sondern hängt mit der Engels- bzw. Dämonenikonographie zusammen.

Windengel

Die auf den ersten Blick erstaunlich scheinende Tatsache, daß Winde sowohl durch Engels- als auch durch Dämonengestalten verbildlicht werden können, hat ihren Grund in der Ambivalenz des Windbegriffes in der Bibel. »Wind« ist hier einerseits als Begleitscheinung der Epiphanie Gottes⁶³⁴, andererseits als Verkörperung widergöttlicher Mächte geschildert⁶³⁵. Zudem besteht zwischen Engeln und Dämonen eine gewisse Verwandtschaft, so daß z. B. Mt. 25, 41 von den »Engeln des Teufels« oder Paulus (2. Kor. 12, 7) vom »Engel des Satans« sprechen können⁶³⁶.

Vor allem durch die Flügel sind Engel und Dämonen auch äußerlich durchaus ähnlich. Zwar werden Flügel in der Bibel noch nicht ausdrücklich erwähnt⁶³⁷, sie haben sich in der Vorstellung der frühen Christen jedoch bald durchgesetzt. So schrieb Tertullian um 200 n. Chr.: »*Omnis spiritus ales est. Hoc angeli et daemons. Igitur momento ubique sunt: totus orbis illis locus unus est*«⁶³⁸. Der nord-afrikanische Kirchenvater begründet also die Engels- bzw. Dämonenflügel gerade mit jenen Eigenschaften, die vor allem bei den Winden beobachtet und ihnen zugeschrieben wurden: überall auf dem Erdkreis gleichzeitig zu sein.

Da die Vorstellung von den geflügelten Winden gesamtantik und auch in der Bibel⁶³⁹ belegt ist, so scheint es nicht abwegig anzunehmen, die christlichen Autoren hätten die Flügel der Engel aus der Ikonographie der Winde übernommen. (Diese Vermutung hat

m. E. mehr Wahrscheinlichkeit für sich als die übliche Herleitung von den antiken, weiblichen(!) Nikengestalten⁶⁴⁰.) Im 8. Jh. bezeichnet Beatus von Liebana in seinem Apokalypsenkommentar die Engel von Apok. 7, 1—3 als identisch mit den Winden⁶⁴¹, und bereits Isidor hatte in seiner Definition des Begriffs »Engel« die Engelsflügel ausdrücklich mit der Vorstellung von den geflügelten Winden begründet: »Ihnen (den Engeln) gibt man nach dem Willen der Maler Flügel, um ihre schnelle Bewegung auszudrücken, so wie nach den Fabeln der Dichter auch die Winde wegen ihrer Schnelligkeit Flügel haben sollen«⁶⁴².

Diese Bemerkungen erscheinen in mehrerer Hinsicht aufschlußreich: Sie zeigen, daß sich Isidor durchaus bewußt war, daß die Engelsflügel nicht den Worten der Schrift entnommen sind, sondern dem »Willen der Maler« entstammen. Als Begründung für den »Willen der Maler« werden nicht, wie es dem heutigen Denken naheliegend erscheint, irgendwelche antiken Bildwerke, sondern die »Fabeln der (antiken) Dichter« genannt.

Außer den »Fabeln der Dichter« legte auch der Text der Bibel selbst den christlichen Theologen und Künstlern nahe, Winde und Engel als austauschbare Begriffe, wenn nicht Synonyme, aufzufassen: Nach dem hebräischen Wortlaut von Psalm 104, 4 machte Gott die Winde zu seinen Boten (= Engeln). *Septuaginta* und *Vulgata* kehren diese Aussage um: hier macht Gott seine Engel zu Winden (*pnéumata*¹) *spiritus*)⁶⁴³. So schrieb auch Pseudo-Dionysios Areopagita in seinem Werk über die Engel: »Wenn die Engel ferner »Winde« genannt werden, so bezeichnet das ihren schnellen und nahezu zeitlosen Flug über alles hin, ihre von oben nach unten und desgleichen von unten nach oben führende Bewegung.... Man könnte auch sagen, daß der Name Wind, sofern er für den wehenden Lufthauch gebraucht ist, auch die Gottähnlichkeit der himmlischen Geister bezeichne....«^{643a}.

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Verschmelzung von Engel- und Windvorstellung liefert Apok. 7, 1—3. Die meisten Illustrationen der Textstelle unterscheiden hier zwar zwischen Winden und Engeln, indem sie erstere von letzteren gehalten sein lassen. Doch konnten (nicht nur in den Beatus-Handschriften⁶⁴⁴ (Abb. 87/88), sondern etwa auch in Zillis⁶⁴⁵) Engel und Winde auch als bildlich identisch aufgefaßt werden. In diesem Sinne ist wohl die Darstellung auf einem Kölner Evangelienband der zweiten Hälfte des 12. Jh. zu verstehen, auf dem vier halbfigurige Engel mit den Namen *Aquilo*, *Oriens*, *Auster* und *Occidens* bezeichnet sind⁶⁴⁶.

Solche »Windengel« lassen sich natürlich nicht von irgendwelchen antiken Vorbildern herleiten, sondern sind ein Kapitel der allgemeinen Engelikonographie, die nur ihrerseits von der Tradition der literarischen Beschreibung der Winde abhängig ist.

Man erkennt den Zusammenhang zwischen Wind- und Engelikonographie besonders deutlich an einer Steinskulptur des 12. Jh. in Köln⁶⁴⁷ (Abb. 103/104): Ein (ehemals) achtseitiger Sockel mit Jahreszeitenreliefs hat vier Winde, die vom oberen Bildrand als Halbfiguren kopfüber herabfliegen. Dieses Motiv und die ganze Art der Darstellung geht auf Bilder der Hirtenverkündigung (vgl. etwa die Gustorfer Chorschranken im Rheinischen Landesmuseum, Bonn) oder des Traums der hl. drei Könige zurück, aus denen die Erscheinung des Engels formal unverändert als Windpersonifikation übernommen wurde.

Daß die Vorstellung vom engelsgestaltigen Wind in der Kunst vor allem auf Apok. 7, 1—3 gegründet ist, geht auch aus der Tatsache hervor, daß solche Winddarstellungen nur in der Vier- oder Zwölfzahl vorkommen, also in jenem von der Apokalypse gemeinten kosmologischen Sinne. Die Darstellung eines »Windengels« etwa beim Sturm auf dem See Genezareth, also in meteorologisch-realistischer Bedeutung, wäre undenkbar und kommt auch niemals vor.

Winddämonen

Da der Wind auch negative Aspekte haben kann, ist es nicht erstaunlich, Windpersonifikationen auch in der Gestalt von Dämonen anzutreffen.

Der Begriff »Dämon« wird hier bewußt verwendet, obwohl in der kunsthistorischen Literatur (z. T. auch in dieser Arbeit) in diesem Zusammenhang meist von »Teufeln« die Rede ist. Genau genommen gibt es nur einen Teufel (Diabolos, Beelzebub, Satan), den gefallenen Engel Luzifer. Alle anderen Höllenwesen müßte man als Dämonen bezeichnen, also auch z. B. nicht von »Teufels-«, sondern richtiger von »Dämonenaustreibungen« sprechen.

Die bildende Kunst, zumal die byzantinische, unterscheidet hier meist auch sehr genau: die Gestalt des Luzifer (etwa in Bildern des Jüngsten Gerichts oder der Anastasis) ist von hoheitsvoller Schönheit oder doch zumindest Impozanz und geht auf antike Hadesdarstellungen zurück⁶⁴⁸. Seine Helfer, die »Engel des Teufels«⁶⁴⁹, dagegen sind meist kleine, struppige, schwarze Flügelwesen, wie man sie z. B. in Bildern von Besessenenehelungen seit dem 6. Jh. n. Chr. fin-

¹⁾ πνεῦματα

det. Nur diese »Dämonen« sind nun im Zusammenhang mit der Ikonographie der Winde zu betrachten.

Als Winddämon bezeichne ich demnach Windgestalten mit Hörnern und/oder Flügeln, die meist nackt und dunkelfarbig dargestellt sind. Häufig haben sie eine eigentümliche Frisur (Abb. 40, 49, 90, 107, 116), die ganz allgemein ein Attribut mittelalterlicher Dämonen zu sein scheint. Man findet dieses strähnige »zu Berge stehende« Haar besonders virtuos an den Kapitellen von Vézelay⁶⁵⁰, wo geradezu der Eindruck entsteht, es könnten Flammenhaare gemeint sein. Doch scheint dieses Attribut der Dämonen viel älter zu sein⁶⁵¹: in früheren Handschriften sind die Haare etwa wie senkrecht nach oben stehende Borsten gestaltet, was möglicherweise als ein typisches Zeichen der Besessenheit angesehen wurde⁶⁵².

Bei Windgestalten findet man solche Frisuren etwa seit dem 12. Jh.⁶⁵³, doch ist zu bedenken, daß auch schon in der Antike wildes, nach oben gesträubtes Haar zur Gestalt der Winde gehörte⁶⁵⁴ (Abb. 6, 7, 9, 21). Ob hier ein Einfluß der antiken Windikonographie auf die mittelalterlichen Dämonenfrisuren vorliegt, oder ob beide unabhängig voneinander zu ähnlichen Formen gelangt sind, vermag ich nicht zu sagen.

Die Verwendung von Dämonengestalten zur Personifizierung von Wind und Sturm war da besonders beliebt, wo diese ausdrücklich als Teufelswerk bezeichnet sind, also vor allem bei der Zerstörung des Hauses der Hiobskinder (Abb. 40—43). Da hier der Teufel einen Sturm sandte, der das Haus an seinen vier Ecken erfaßte, so stellte man vier blasende, schwarze Unholde dar, die mehr oder weniger deutlich als Winddämonen gekennzeichnet sind⁶⁵⁵.

Aus ähnlichen Gründen werden die Stürme des Meeres gelegentlich als kleine Dämonen gezeigt, die sich am Mast eines Schiffes festhalten und Verderben über die Seeleute bringen⁶⁵⁶.

Die Winde an den vier Ecken der Welt werden in Apok. 7, 1—3 als schädlich bezeichnet, was eine Umdeutung des alten kosmologischen Motivs bedeutet. Aus diesem Grund finden sich hier, wenn auch selten, Dämonengestalten, wodurch das Bild der Zurückhaltung der Winde zu einem Kampf des Guten gegen das Böse um-interpretiert wird⁶⁵⁷.

Eine eigene Gruppe von »Windteufeln« lernten wir in der Apokalypse von Valenciennes (ca. 800) und in der ottonischen Malerei kennen⁶⁵⁸ (Abb. 63, 79, 80).

Es handelt sich um gehörnte Köpfe oder Büsten, die jedoch außer den Hörnern nichts Dämonisches an sich haben. Auch mit Teufels- oder Dämonengestalten der ottonischen Kunst sind sie nicht vergleichbar, denn diese werden als dunkle Engel mit wirrem Haar dargestellt⁶⁵⁹. Es wäre zu fragen, seit wann und wie weit verbreitet es den Typ des gehörnten Teufels bzw. Dämons gibt⁶⁶⁰.

Da die Ableitung der gehörnten Windköpfe der ottonischen Kunst von Dämonengestalten nicht möglich ist, und die Hörner nicht — wie die Flügel — aus der literarischen Tradition zu entnehmen waren, muß nach einer anderen Erklärung gesucht werden.

Hier bietet sich die Vermutung an, die karolingischen Künstler hätten spätantike Bildvorlagen mißverstanden, bei denen sie Windköpfe mit kleinen, nach hinten gebogenen Stirnflügeln fanden. Solche möglichen Vorbilder, bei denen kaum zu unterscheiden ist, ob es sich um Hörner oder Flügel handelt, sind noch erhalten: das *Navicella*-Mosaik des 4./5. Jh.⁶⁶¹ (Abb. 68) und der sog. »Vergilius Romanus« des 5. Jh.⁶⁶². Auf diesem vermuteten Irrtum in karolingischer (oder noch früherer) Zeit würde dann die ottonische Windikonographie beruhen.

Tierköpfe (Drachenköpfe)

Bei einer geringeren Anzahl von Denkmälern finden wir Windpersonifikationen in der Gestalt von Tierköpfen, wofür es bisher keine Erklärung gab. Je-denfalls fehlt es hier an antiken Vorbildern.

Es soll hier nicht von den ungewöhnlichen, tiergestaltigen Winden in der Lucceser Handschrift mit Werken der Hildegard von Bingen⁶⁶³ die Rede sein, die mit ihren Hirsch-, Bären-, Schlangenköpfen usw. eine ungewöhnliche Ausnahme blieben und aus dem Text der Mystikerin zu erklären sind. Vielmehr sind jene Hunde-, Löwen- oder Drachenköpfe gemeint, die etwa seit dem 9. Jh. in der nordischen Kunst auftauchen⁶⁶⁴. (»nordisch« soll hier die Kunst nördlich der Alpen bezeichnen.) Wir finden diese Tierköpfe zunächst fast ausschließlich bei den verschiedenen Sturmszenen auf dem See Genezareth⁶⁶⁵ (Abb. 61, 62, 64, 69—71), eine Beobachtung, die bereits den Weg zur Erklärung des Phänomens ebnet.

Betrachten wir z. B. die beiden Sturmszenen im Evangelistar Heinrichs III. von ca. 1045⁶⁶⁶ (Abb. 70/71), so sehen wir, daß nicht nur die Winde als Tierköpfe gestaltet sind, sondern daß auch der Bug des bedrohten Schiffes in beiden Bildern mit einem sehr ähnlichen

Kopf versehen ist. Wir kennen diese Tier- oder besser: Drachenköpfe am Bug germanischer Schiffe durch Schiffsfunde und zeitgenössische Bilder wie den Teppich von Bayeux^{666a}. Sie dienten nicht zur Zierde, sondern als Abwehr gegen die drohenden Sturmdämonen, die man sich demnach (nach dem Grundsatz der homöopathischen Magie) als ebensolche drachenköpfigen Wesen vorstellte. In den Seesturmbildern um das Jahr 1000, bei denen die Winde als Drachenköpfe dargestellt sind, fehlt fast nie der apotropäische Bugschmuck⁶⁶⁷, und zwischen diesem und den Windköpfen ist häufig eine große Ähnlichkeit festzustellen.

Seit dem 12. Jh. kommen dann in der nordischen Kunst vereinzelt auch bei anderen Themen Tierköpfe vor, und zwar bei Darstellungen zu Apok. 7, 1—3⁶⁶⁸ und bei Windrosen⁶⁶⁹. In den Bible-moralisée-Handschriften stehen regelmäßig Tierköpfe für Winde⁶⁷⁰, wobei auffällt, daß gerade in diesen Handschriften die Schiffe meist einen Drachenkopf an Bug und/oder Heck haben.

Die Vorstellung vom Wind (Lufthauch) als Tierkopf mag im 11./12. Jh. auch den Anlaß gegeben haben, ein Musikinstrument in besonderer Weise zu gestalten: Der gerade Zink, ein Holzblasinstrument mit fünf Tonlöchern, bekam in dieser Zeit bisweilen eine Schallöffnung in der Form eines Tier- oder Menschenkopfes⁶⁷¹. Originale Instrumente dieses Typs sind nicht erhalten, doch kennen wir zeitgenössische Abbildungen⁶⁷².

Die »Erfindung« des Drachenkopfes zur Personifizierung des Windes ist ein weiteres starkes Argument für die Unabhängigkeit der mittelalterlichen Windikonographie von antiken Vorbildern.

Die Trompeterhaltung von der Ara ventorum⁶⁷³

Die Unabhängigkeit der mittelalterlichen von der antiken Windikonographie läßt sich auch an einem Traditionssprung aufzeigen: Die Trompeterhaltung mit der freien Hand am Hinterkopf, dieses markanteste »Attribut« für Windgestalten der römischen Kaiserzeit (Abb. 15, 17, 76), wurde noch bis ins 4./5. Jh. wie selbstverständlich in die christliche Kunst tradiert, wie wir bei Betrachtung der Jonasszenen⁶⁷⁴ (Abb. 24/25) und des *Navicella*-Mosaiks⁶⁷⁵ (Abb. 68) gesehen hatten. Doch dann riß diese Bildtradition ab: In der gesamten mittelalterlichen (und wohl auch neuzeitlichen) Kunst taucht das Motiv nicht mehr auf. Das ist umso erstaunlicher, als das berühmte und verehrte Mosaik an prominentester Stelle durch alle Jahr-

hunderte sichtbar war und durch verschiedene Kopien (Abb. 74/75), sowie die Kupferstiche der Rom-Guiden des 17. und 18. Jh. weit verbreitet wurde⁶⁷⁶.

Dieses auffällige Abweichen von der spätantik-römischen Bildtradition zeigt besonders deutlich, daß die mittelalterliche Kunst sich nicht eng an die angebliechen Vorbilder hielt. Da die Trompeterhaltung anscheinend nicht literarisch überliefert wurde, geriet sie regelrecht in Vergessenheit.

Ganz anders verlief die Überlieferung der ebenfalls im Altertum geprägten Bildformel des geflügelten Menschenkopfes.

Der Windkopf

Der geflügelte, blasende Windkopf ist ohne Bruch von der heidnisch-römischen in die frühchristliche Kunst übernommen worden und blieb für alle Zeit verbreitet. Die Tradition mag vor allem durch Bodenmosaike, Deckenbilder oder die Mithrasdenkmäler vermittelt worden sein.

Hinzu kommt die besonders eindeutige Aussagekraft des blasenden Kopfes als »Zeichen« für den Begriff Wind, die eine Verwendung in allen nur denkbaren Zusammenhängen ermöglichte, und die auch bis in das 20. Jh. noch durchaus als verständlich gilt⁶⁷⁷.

Gerade durch diese große Verbreitung und die allgemeine Verständlichkeit werden Aussagen über die Wge der Tradition des geflügelten Kopfes aus der Antike erschwert. Möglicherweise muß hier ein Zusammenwirken von Text- und Bildquellen angenommen werden, wobei ich zugegebenermaßen keine Texte benennen kann.

Attribute der mittelalterlichen Windpersonifikationen

Blasinstrument

Das Blasinstrument ist, abgesehen von den bereits behandelten Flügeln, das häufigste Attribut der Windpersonifikationen. Es handelt sich in der mittelalterlichen Kunst nur noch selten um ein gedrehtes Muschelhorn, sondern meist um eine gekrümmte Posaune oder gerade Tuba. Erst in den Bildern der Renaissance taucht das Muschelhorn wieder regelmäßig auf (Abb. 1). Im allgemeinen erscheint das Blashorn nur bei solchen Gestalten, die auch Hände haben, es an den Mund zu halten, also nicht bei Windköpfen und -büsten.

Windschlauch

Die Tierhaut, in der die Winde eingeschlossen sind, und die den Windpersonifikationen als »Reittier« dienen kann, wurde oben schon behandelt⁶⁷⁸.

Blasebalg

Verschiedentlich meint man, als Windattribut einen Blasebalg zu erkennen (Abb. 42, 129—31). Hier erhebt sich die Frage, wie dieser Gegenstand in Antike und Mittelalter ausgesehen hat. Es scheint im Altertum zwei Arten von Blasebälgen gegeben zu haben: die eine entspricht dem Gerät, das wir noch heute als Blasebalg kennen, und bei dem zwei etwa tropfenförmige, durch Leder verbundene Bretter auf- und zugeklappt werden. Die andere war ein einfacher Lederbeutel, der, mit einer Luftpistole versehen, in etwa an einen Dudelsack erinnert⁶⁷⁹.

Beide Formen hat es, wenn wir den bildlichen Darstellungen glauben dürfen, auch noch im Mittelalter und darüber hinaus gegeben. Der Blasebalg ist Attribut des Äolus oder des Hephaistos/Vulkanus. Die normale Blasebalgform finden wir etwa in einer oberitalienischen Handschrift um 1400⁶⁸⁰, wo Äolus mit den Füßen auf zwei Blasebälgen steht.

Die Form des Lederbeutels erscheint recht schematisch bei dem Vulkanus der Hrabanus-Maurus-Handschrift aus dem Jahre 1023 in Montecassino⁶⁸¹ (Abb. 127). Das Gerät scheint hier ein zur Hälfte eingedrückter Ledersack zu sein, aus dessen Öffnung Luft strömt. Viel realistischer sehen wir auf einem Gemälde Piero

Abb. 127

Monte Cassino, Cod. 132 (Rabanus Maurus, dat. 1023), p. 386 (Vulkan, Neptun, Bachus, Merkur).

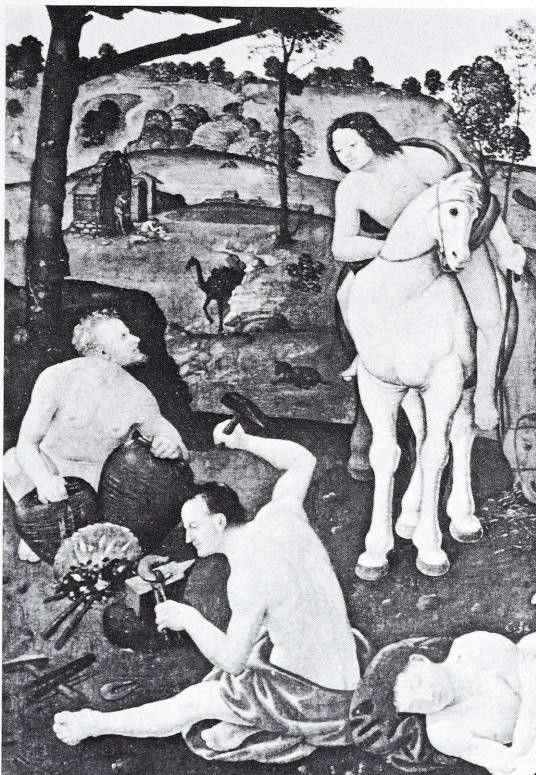


Abb. 128

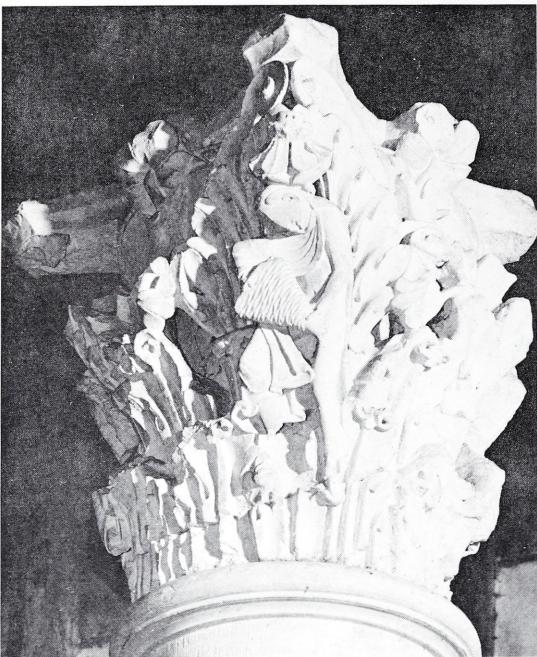
Piero di Cosimo, Äolus in der Schmiede Vulkans. Ottawa, National Gallery of Canada, Nr. 21.

di Cosimos⁶⁸² (Abb. 128), wie ein Gehilfe Vulcans zwei Lederbeutel betätigkt, um die Esse anzufachen. Hier ist recht genau zu erkennen, wie das Leder Falten wirft und wie an der dem Luftloch gegenüberliegenden Seite ein Griff befestigt ist⁶⁸³.

Beide Blasebalgformen kommen auch als Attribute von Windpersonifikationen vor. Im byzantinischen »Bristol-Psalter« des 11. Jh. ist der Gegenstand, auf dem die kleine Figur reitet, nicht deutlich genug zu erkennen⁶⁸⁴.

Eindeutig und unbestritten ist das Gerät dagegen auf dem Hiobskapitell (Abb. 42) in Pamplona (ca. 1140)⁶⁸⁵: Von den vier Winddämonen, die das Haus umstürzen, hantiert einer mit einem Blasebalg der gewöhnlichen Form.

Auf zwei weiteren Kapitellen des 12. Jh. ist die Deutung des Gegenstandes so umstritten, daß sie hier ausführlicher behandelt werden sollen: eines befindet sich im Musée de la Ville zu Cluny⁶⁸⁶ (Abb. 129), das andere in Vézelay⁶⁸⁷. Das Kapitell in Cluny ist in schlechtem Zustand: von den ehemals vier Figuren blieb nur eine erhalten. Diese ist in Haltung und



*Abb. 129
Chorkapitell aus der ehemaligen Abteikirche Cluny,
Windpersonifikation mit Blasebalg. Cluny, Musée du
Farinier.*

Tätigkeit weitgehend identisch mit den Gestalten auf dem Kapitell von Vézelay, so daß im folgenden nur dieses betrachtet werden soll.

*Abb. 130
Kapitell mit zwei Windpersonifikationen. Vézelay,
Ste. Madeleine.*

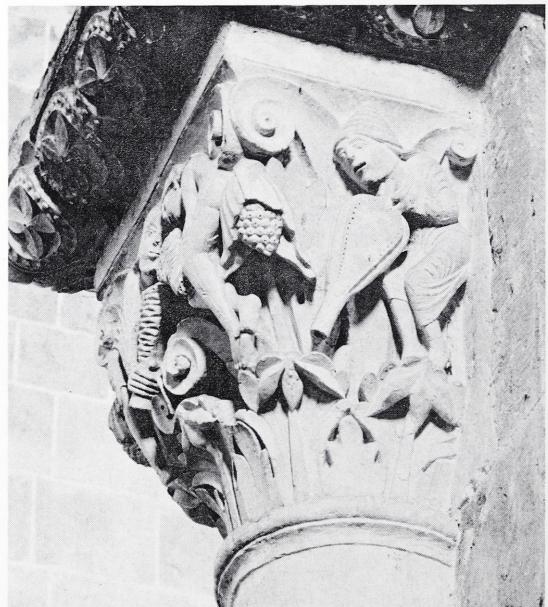


Auf der Vorderseite (Abb. 130) wenden sich in gekrümmter Haltung zwei Männer zueinander, die mit der einen Hand einen trichter- oder korbartigen Gegenstand tragen, während sie die andere Hand in diesen Gegenstand hineinhalten. Auf der linken Seite des Kapitells ist ein Mann in sehr ähnlicher Haltung mit demselben Gerät dargestellt, während auf der rechten ein vierter Mann einen herkömmlichen Blasebalg betätigkt (Abb. 131). Die Männer sind leicht bekleidet, einer ist nackt, trägt aber eine Kappe. Alle haben aufgeblähte Backen und scheinen zu blasen.

Der herkömmliche Blasebalg auf der rechten Seite wurde allgemein als solcher erkannt, die drei anderen Geräte dagegen wurden sehr verschieden gedeutet. Man behauptete, es handle sich um Körbe zur Weinlese⁶⁸⁸, oder um Bienenkörbe⁶⁸⁹, ja es wurde sogar vermutet, die Männer seien mit dem Verteilen von Düngepulver oder dem Schwefeln von Trauben beschäftigt⁶⁹⁰. Alle diese Interpretationen mußten den einen Mann mit dem eindeutigen Blasebalg unterbringen, was bei den angebotenen Deutungen nur mit Mühe gelang.

Wie wir gesehen haben, kann es sich bei den drei umstrittenen Geräten sehr gut um Blasebälge des erwähnten Typs handeln, bei denen man sogar die Öffnungen, aus denen die Luft austritt, erkennt. Bereits Erwin Panofsky⁶⁹¹ hatte erkannt, daß es sich um Personifikationen der vier Winde handelt, von denen

*Abb. 131
Dasselbe Kapitell wie Abb. 130 von der Seite: Wind-
personifikation mit Blasebalg herkömmlicher Form.*



drei mit altertümlichen, einer mit einem »modernen« Blasebalg dargestellt sind.

Daß die fraglichen Gegenstände keine Körbe sind, zeigt ein Vergleich mit Körben und Weidengeflecht in den übrigen Reliefs von Vézelay⁶⁹². Die Künstler haben hier sehr deutlich unterschieden: das Leder des Blasebalgs ist unregelmäßig gefaltet, während bei der Darstellung von Weidengeflecht eine dem Material angemessene, klare Struktur zu erkennen ist.

Es kann also als sicher gelten, daß in Vézelay (und damit auch auf dem Kapitell in Cluny) die vier Winde gemeint sind. Als solche passen sie auch besser in das (allerdings sehr lockere) Programm der Kapitelle⁶⁹³.

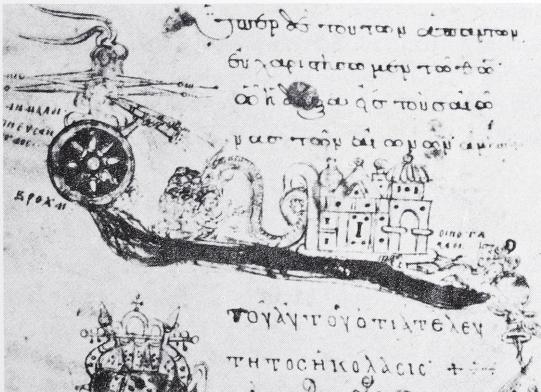
Eine Tapisserie des 15. Jh. aus Arras, die anscheinend verschollen ist⁶⁹⁴, soll die Winde *Aquilo*, *Boreas* und *Vulturnus* mit je einem Blasebalg als Ursache eines Seeunglücks gezeigt haben. Über die Form der Blasebälge werden keine Angaben gemacht.

Auf dem sog. »Jüngeren Walburgateppich« der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Kunstsammlungen aus dem Jahre 1519 schwebt über dem Schiff der hl. Walburga ein Windteufel, der angeblich mit einem Blasebalg auf das Segel des Schiffleins bläst⁶⁹⁵.

Kopfbedeckungen

In der westlichen Kunst sind die Windpersonifikationen zumeist ohne Kopfbedeckung dargestellt⁶⁹⁶ (s. aber Abb. 134). Diese hätte sich weder mit den Engels- noch den Dämonengestalten vertragen.

*Abb. 132
Athen, Nationalbibliothek, Cod. gr. 211 (Homilien des Johannes Chrysostomos, 10. Jh.), fol. 151v (Windpersonifikationen).*

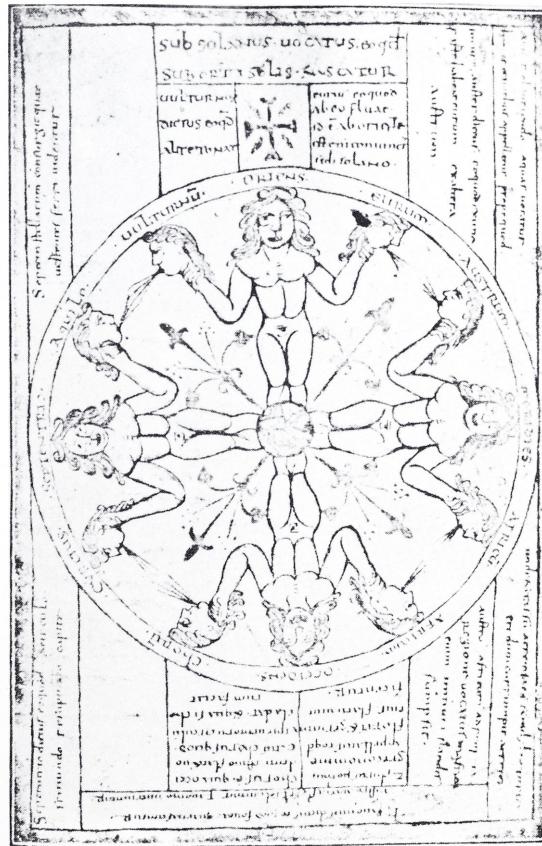


In der byzantinischen Kunst tragen sie dagegen häufig eine Art Helm oder Mütze (Abb. 83/84), deren Form sich bisweilen der sog. phrygischen annähert. Im Chludoffpsalter (Abb. 53/54) und seiner Tradition ist manchmal an der Kappe oben ein runder Knopf⁶⁹⁷.

Eine ganz besondere Helmform finden wir in einer byzantinischen Handschrift des 10. Jh. in Athen mit Illustrationen zu den Homilien des Johannes Chrysostomos⁶⁹⁸. Das nicht ganz sicher gedeutete Bild, auf das es uns hier ankommt, befindet sich auf fol. 151v (Abb. 132) und bezieht sich auf 1. Korinther 3, 12ff. Hier ist vom Jüngsten Gericht die Rede, welches Chrysostomos mit den großen Strafgerichten des Alten Testaments, mit Stündflut und dem Untergang Sodoms, vergleicht. Die Illustration spielt wohl auf die Große Flut an, denn man erkennt zwei Köpfe, die als »brochai« (»Regengüsse«) beschriftet sind. Die Regengüsse speien in einen Wasserlauf in dem weiter rechts zwei Flußgötter (»oi potamois«) eine Stadt tragen⁶⁹⁹. Über den Regengüssen blasen zwei Windbüsten (»anaimoī pnēusantais«)¹⁾ mit geraden Posaunen

Abb. 133

Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 220 Inf. (Flavius Josephus, 9. Jb.), fol. 1r (Windeschema).



1) βροχαι
οι ποταμοι
ἄναιμοι πνεύσανται

auf die Stadt. Diese Windpersonifikationen tragen Helme mit übertrieben breit gezeichneter Krempe und sehr langen, nach hinten wehenden Helmbüschen. Es besteht eine gewisse formale Ähnlichkeit mit Kopfbedeckungen asiatischer Herrscher⁷⁰⁰.

Eine besondere Vielfalt von Kopfbedeckungen finden wir dann im Westen in einer Sallust-Handschrift des 15. Jh., in der die Erdkarte des Ptolemaios enthalten ist⁷⁰¹. Die Welt ist von zwölf Windköpfen umgeben, die alle in gekrümmte Hörner blasen. Der Illustrator hat versucht, die Winde durch Physiognomie und Kopfbedeckung zu charakterisieren. *Zephyr* trägt eine phrygische Mütze mit Krone, *Iapix* einen Turban, *Thracius* und *Oriens* spitze Mützen, *Boreas* einen schweren Hut, der an die mittelalterliche Pilgertracht erinnert, und *Kaikias*(?) eine pelzbesetzte Mütze.

Doch sind auch in der nach-mittelalterlichen Kunst des Westens die Winde meist ohne Kopfbedeckungen dargestellt, um das wehende Haar zu zeigen.

Wassergefäß

Bereits vom Athener »Turm der Winde« (ca. 50 v. Chr.) kennen wir eine Windgestalt, die ein Gefäß mit der Öffnung nach unten hält⁷⁰² (Abb. 14). Das Mosaik im Winterbade zu Gaza (540 n. Chr.) zeigte unter anderem auch die Gestalt des Cheimon¹⁾(Sturm) als geflügelten Mann⁷⁰³. Er trug auf der Schulter einen gefüllten Wasserkrug, um seine Beine spielten zwei Putten (»ombroi«)²⁾ und zwei Köpfe neugeborener »ombroi« sahen hinter seinen Flügeln hervor.

In diesen frühen Beispielen sollen die Winde als Regenbringer gekennzeichnet werden, sie bleiben als Windpersonifikationen aber doch klar erkennbar.

In mittelalterlichen Bildern dagegen ist manchmal fraglich, ob ein Fluß- oder Windgott gemeint ist⁷⁰⁴ (Abb. 120—122). Flußgötter können ja nicht nur als Männer mit Wasserurnen, sondern als Wasserspeier dargestellt werden. Zudem können die Flußgötter, ebenso wie die Winde, gehörnt sein, was schon in der griechischen Antike auf die stierhafte Macht der Flüsse hinweisen sollte⁷⁰⁵. Besonders verwandt können Darstellungen der Paradiesesflüsse sein, denn diese erscheinen ebenfalls in der Vierzahl und ebenfalls in kosmologischen Zusammenhängen.

Abb. 134
Rautenförmige Emailplatte mit blasendem Wind (13. Jh.). Hannover, Kestner-Museum (Inv. Nr. 1896/11).



So hat man bei der Darstellung der »mystischen Gestalt des Paradieses« in der *Speculum-virginum*-Handschrift des Vatikan vom Anfang des 12. Jh.⁷⁰⁶ den Eindruck, die Anordnung der Paradiesesflüsse, die in ihren Händen Medaillons mit Evangelistensymbolen und Kirchenvätern halten, sei von einer Windtafel mit Haupt- und Nebenwinden abgeleitet⁷⁰⁷ (vgl. Abb. 117).

Andererseits sind die wasserschüttenden Dämonen der Petrus-Pictaviensis-Handschriften⁷⁰⁸ (Abb. 120—122) ohne weiteres als Übernahmen aus der Ikonographie der Paradiesesflüsse anzusehen. Von diesen haben sie nicht nur die Urnen, sondern auch die Hörner übernommen; lediglich durch die Beischriften sind sie als Winde zu erkennen. Im allgemeinen aber bleiben Winde mit Wassergefäßen ungewöhnliche Ausnahmen.

1) Χειμών

2) ὄμβροι



Abb. 135
Wind- und/oder
Flußpersonifikationen,
Reliefs am Hauptportal
der Kathedrale
St.-Lazare von Avallon
(1. H. 12. Jh.).

Exkurse und Übersichten

Exkurs I

Über die Bläserhaltung von der Ara ventorum

In der kaiserzeitlichen römischen Kunst wurden Windgestalten häufig in einer Weise dargestellt, daß sie mit der einen Hand ein Blasinstrument an den Mund halten, während sie die andere an den Hinterkopf legen. Diese Geste sei im folgenden als »Bläser-

haltung« bezeichnet. Das älteste mir bekannt gewordene Beispiel für die Wiedergabe einer Windpersonifikation in dieser Haltung ist die *Ara ventorum* (Abb. 15) des Kapitolinischen Museums, Rom, wohl aus dem 1. Jh. v. Chr.⁷⁰⁹.

So häufig die »Bläserhaltung« im Zeitraum vom 1. Jh. v. Chr. bis zu den christlichen Sarkophagen des 4. Jh. n. Chr. (Abb. 24/25) als Charakteristikum von Windpersonifikationen erscheint, so blieb ihre Verwendung doch nicht auf dieses Thema beschränkt. Zunächst finden wir sie noch bei Tritonendarstellungen (Abb. 16), was bei der geschilderten großen Ähnlichkeit zwischen bestimmten Tritonen- und Windtypen nicht verwundern kann. Unklar bleibt bisher, ob die »Bläserhaltung« aus der Ikonographie der Tritonen in die der Winde übernommen wurde oder umgekehrt.

Wesentlicher ist jedoch die Frage, wie es überhaupt dazu kam, daß Künstler instrumentenblasende Gestalten in einer Haltung wiedergaben, die jedenfalls nicht als eine der römischen Wirklichkeit entstammende angesehen werden kann. Unter den vielen für die Geschichte der Musikinstrumente verwertbaren Bildquellen ist nicht eine, die vermuten ließe, daß etwa im römischen Heer ein Tubabläser oder die Bläser anderer Instrumente die »Bläserhaltung« oder eine ähnliche Haltung einnahmen⁷¹⁰.

Trotzdem findet sich die »Bläserhaltung« vereinzelt in der römischen Kunst auch in Zusammenhängen, wo weder Winde, noch Tritonen gemeint sind. Es handelt sich nur um eine ganz beschränkte Anzahl von Themen, die zudem ausschließlich auf Sarkophagreliefs vorkommen. Diese Beispiele seien zunächst aufgezählt, weil sich aus einer solchen Liste möglicherweise Anhaltspunkte für die Herkunft und Deutung des Motivs gewinnen lassen:

Figuren in »Bläserhaltung«, die keine Winde bzw. Tritonen sind:

A) Schlachtensarkophage

- 1) Rom, Villa Doria-Panfili (Andreae⁷¹¹, Taf. 3)
- 2) ehem. Rom, Pal. Giustiniani (Reinach⁷¹², Rép. Rel. III, 262, 1)
- 3) Rom, Mus. Naz. 8574, sog. »Großer Ludovisischer Schlachtensarkophag« (Andreae, S. 16, Nr. 17, ohne Abb.)
- 4) Madrid, Mus. Arqueol. Nac. 1948, 120 (Andreae, S. 16, Nr. 1)

B) Amazonenkampf-Sarkophage

- 5) Bona/Algerien (Robert⁷¹³, II, Taf. 42, Nr. 92)
- 6) Neapel, Mus. Naz. (Robert, II, Taf. 30, Nr. 71)
- 7) Rom, Mus. Capit. (Robert, II, Taf. 32, Nr. 77 b)
- 8) Rom, Vatik. Mus. (Robert, II, Taf. 39, Nr. 92)

- 9) Rom, Pal. Rospigliosi (Robert II, Taf. 41, Nr. 96)
- 10) Rom, Via de'Banchi (Robert II, Taf. 42, Nr. 99)
- 11) Triest, Museo Lapid. (Robert II, Taf. 48, Nr. 129 a)
- 12) Wien, Antikenslg. 1509 (Eichler, Österr. Jahreshefte 36, 1946, S. 87)

C) Sarkophage mit der Szene »Achill auf Skyros«

- 13) Cambridge (Robert II, Taf. 18, Nr. 27)
- 14) Kopenhagen (Robert II, Taf. 13, Nr. 24 a)
- 15) Leningrad (Robert II, Taf. 6, Nr. 20)
- 16) London, BM (Robert II, Taf. 11, Nr. 23)
- 17) Paris, Louv. (Robert II, Taf. 16, Nr. 26 a)
- 18) Rom, Villa Panfili (Robert II, Taf. 19, Nr. 33)

D) Sarkophage mit »Wettfahrt des Pelops«

- 19) Neapel, Mus. Naz. (Robert III, 3, Taf. 106, Nr. 328)
- 20) Rom, Villa Albani (Robert III, 3, Taf. 105, Nr. 325, schlecht erhalten, daher hier nicht aussagekräftig)

E) Sarkophag mit Eroten-Wettkampf

- 21) Florenz, Uffizi Nr. 373 (G. A. Mansuelli: Gall. degli Uffizi, Le sculture I (1958), Nr. 242)

Diese Zusammenstellung zeigt, daß der Tubabläser in der »Haltung der Ara ventorum« nur bei ganz bestimmten Themen vorkommt, und zwar ausschließlich bei solchen, die entweder einen Kampf bzw. Wettkampf beinhalten oder auf einen solchen Kampf anspielen (Achilles-Szene!). Möglicherweise deutet der *Tubicen* nicht nur auf den Kampf als solchen, sondern auf den Sieg der einen Partei hin (in diesem Sinne wären die Trompeter beim Wettsprint des Pelops und auf dem Eroten-Sarkophag am sinnvollsten erklärt).

Es muß nochmals betont werden, daß auch in diesen Beispielen die »Bläserhaltung« nicht in dem Sinne zu interpretieren ist, als sei sie bei den Römern in Gebrauch gewesen, denn alle diese Sarkophage behandeln mythologische oder (im Falle der Schlachtensarkophage) weit zurückliegende Ereignisse, während man auf den zahlreichen Schilderungen zeitgenössischer Kämpfe (etwa an der Marcus- oder Traians-Säule, usw.) niemals eine derartige Haltung findet.

Den entscheidenden Hinweis, auf welchem Wege der auffällige Tubabläser in die römischen Sarkophagreliefs gekommen ist, gab Bernard Andreae in seinen »Motivgeschichtlichen Untersuchungen zu den römischen Schlachtensarkophagen«⁷¹⁴. Unter den zahlreichen Stücken dieser Gattung fand er eine Gruppe von vier Sarkophagen, deren Reliefs untereinander derartige Ähnlichkeiten aufweisen, daß er für sie ein ge-

meinsames Vorbild annehmen möchte. Als solches schlägt er aus verschiedenen Gründen ein pergamenisches Wandgemälde des jüngeren Hellenismus (nach 240 v. Chr.) vor⁷¹⁵.

Nun taucht gerade bei demjenigen Sarkophag, den Andreae für die genaueste Wiederholung des Gemäldes hält, nämlich dem Stück der Villa Doria-Panfili (Nr. 1 der obigen Liste), ein Trompeter in der »Bläserhaltung« auf, so daß es durchaus möglich erscheint, daß diese Haltung nicht römischen, sondern griechisch-hellenistischen Ursprungs sei⁷¹⁶. Von dem vermuteten Gemälde (bzw. von Kopien davon) mag die »Bläserhaltung« dann auch in die anderen Sarkophage der obigen Liste geraten sein, ohne daß diese sich sonst eng an diese Vorlage anlehnen. Formal spürt man das gemeinsame Vorbild noch durch die Stellung der Bläser in den Reliefs, die stets eine ziemlich ähnliche ist: Die Figur steht in der rechten oder linken oberen Ecke und hält das Instrument parallel zum oberen Bildrand zur Mitte hin.

Andreae hat dann versucht, die Bild-Erfindung der »Bläserhaltung« noch weiter zurückzuverfolgen, indem er auf eine Stelle bei Plinius (*Nat. hist.* 34, 88) hinwies, wo berichtet wird, der Bildhauer Epigonos (tätig in Pergamon etwa 260—220) habe sich durch die Statue eines Tubabläser ausgezeichnet. Könnte nicht — so Andreae — der pergamenische Maler sich von der offensichtlich berühmten Statue anregen haben lassen, auch in sein Gemälde die schwungvolle Figur zu übernehmen? Es ist jedoch zu bedenken, daß über das Aussehen der Statue des Epigonos überhaupt nichts bekannt ist, und deshalb der Zusammenhang mit dem Gemälde rein hypothetisch bleiben muß⁷¹⁷.

Entweder das Gemälde oder die Statue haben schon lange vor der Entstehung der römischen Sarkophage als Motivvorbilder gewirkt, denn wir finden den *Tubicen* in »Bläserhaltung« bereits im 3. Jh. v. Chr. auf drei Reliefvasen in Athen und Berlin, wo ebenfalls Kampfszenen dargestellt sind⁷¹⁸.

Zusammenfassend kann man für das Motiv der »Bläserhaltung« also folgende Verbreitungsgeschichte annehmen:

- | | |
|-------------------|-----------------------------------|
| M. 3. Jh. v. Chr. | hypothetische Erfindung durch |
| | Epigonos |
| ca. 240 v. Chr. | erschlossenes Gemälde in |
| | Pergamon |
| E. 3. Jh. v. Chr. | Reliefvasen |
| ? 1. Jh. v. Chr. | <i>Ara ventorum</i> , Rom |
| 2.—3. Jh. n. Chr. | Sarkophagreliefs der obigen Liste |

2.—4. Jh. n. Chr. Wind- und Tritonen-darstellungen.

Das späteste faßbare Beispiel der »Bläserhaltung« ist das *Navicella*-Mosaik (4./5. Jh. n. Chr., Abb. 68) im Atrium von Alt-St. Peter, das um 1300 von Giotto erneuert wurde (s. S. , ,).

Zwei Fragen bleiben noch offen: die nach einer eventuellen Bedeutung der »Bläserhaltung« und die in unserem Zusammenhang wichtigere, wann und warum die Haltung in die Ikonographie der Winde und Tritonen übertragen wurde.

Über den Sinn der Haltung läßt sich m. E. nur sagen, daß eine praktische Notwendigkeit nicht bestanden haben dürfte⁷¹⁹. Schon deshalb konnten die Tuba-bläser auf vielen anderen Sarkophagen mit den genannten Themen eine abweichende, »normale« Haltung einnehmen. Möglicherweise gehörte die pathetische Geste jedoch zum Zeremoniell bei den Siegesfeiern in Pergamon oder sie war bei einem Agon der Trompeter⁷²⁰ vorgeschrieben. Tatsächlich gab es solche Vorschriften für Bläser, die ihr Instrument mit nur einer Hand zu halten brauchten, zu fast allen Zeiten.

Die Frage, wann ein römischer Künstler auf den Gedanken kam, eine Windpersonifikation in der »Bläserhaltung« darzustellen, läßt sich vorerst nur mit dem Hinweis auf die »*Ara ventorum*« zu Rom beantworten. Unabhängig davon, wie man dieses Stück datiert (1. Jh. v. oder n. Chr.), ist es das früheste Beispiel für einen Wind in »Bläserhaltung«.

Es ist zu bedenken, daß es für Winde mit Blasinstrumenten noch keine lange Tradition und demzufolge auch keine gefestigte Ikonographie gab (Boreas am »Turm der Winde«, Tazza Farnese), da die älteren Bilder entweder gar nicht oder aber ohne Instrument geblasen hatten. So könnte man sich gut vorstellen, daß ein Römer bei dem Versuch, eine markante Geste für einen blasenden Wind zu finden, auf das Motiv des anscheinend berühmten pergamenischen Gemäldes (oder — weniger wahrscheinlich — auf eine Kopie des *Tubicen* des Epigonos) zurückgriff. Am deutlichsten ist das hellenistische Vorbild vielleicht bei den Reliefs im Palazzo Colonna⁷²¹ zu erkennen, wo auch noch die Schrittstellung beibehalten ist. Bei den halbfigurigen Putten der christlichen Jonas-Sarkophage (Abb. 24/25) ist die Haltung längst zum feststehenden Motiv, ja geradezu zum Attribut für Windpersonifikationen geworden.

Exkurs II

Über die Windpersonifikationen in Jonasszenen auf frühchristlichen Sarkophagen

Die Windpersonifikationen in Jonasszenen des 4. Jh. n. Chr. scheinen in der neueren Forschung auf Ablehnung oder zumindest Desinteresse zu stoßen. Unter den zahllosen Jonasreliefs dieser Zeit glaube ich allein in Rom mindestens sechs zu kennen, bei denen der Sturm personifiziert dargestellt ist. In dem verdienstvollen »Repertorium der christlich-antiken Sarkophage«, Bd. I (Rom und Ostia), hrsg. von Friedr. Wilh. Deichmann, bearbeitet von Giuseppe Bovini und Hugo Brandenburg, Wiesbaden 1967, wird jedoch von diesen Windgestalten nur eine einzige als solche erkannt und beschrieben.

Da das »Repertorium« als Standardwerk zu gelten hat, steht zu befürchten, daß die Windpersonifikationen aus dem Blickfeld der Wissenschaft geraten, weshalb im folgenden die Bemerkungen des »Repertoriums« zu den von mir als Wind bzw. Sturm interpretierten Gestalten untersucht werden sollen. (Reihenfolge und Nummerierung wie oben Anm. 178)

- 1) Lateran 119 (Abb. 25; Repertorium Nr. 35): Bei der Beschreibung des Jonaswurfs wird die Windfigur nicht erwähnt, weil sie etwas rechts von dieser Szene aus einem Felsen hervorkommt, der bereits zur nächsten Szene (Petri Quellwunder) gehört. Der Text zu der Gestalt steht also bei der Beschreibung des Wunders Petri: »Links über dem Felsen auftauchend, Oberkörper einer nackten, männlichen Gestalt mit *Pelta* (ergänzt: ...Kopf, linker und rechter Arm der nackten, männlichen Gestalt).« Tatsächlich ist das meiste der Halbfigur ergänzt, doch sind genug originale Ansätze erhalten, um die Ergänzungen zu rechtfertigen. (Es ist auch noch ein *puntello* vorhanden, der eindeutig als Stütze für das Blasinstrument des Windgottes diente.) Es gibt eigentlich keine Veranlassung, das Flügelpaar als »*Pelta*«⁷²² zu interpretieren, wodurch die Figur ja auch gänzlich unerklärlich würde. (Das Repertorium enthält sich einer Deutung!) Die Gestaltung der Flügel entspricht genau derjenigen bei den Winden auf den fast gleichzeitigen Prometheussarkophagen in Benevent, Paris und Villa Borghese⁷²³.
- 2) Museo S. Sebastiano (Repertorium Nr. 329): Die sehr fragmentarisch erhaltene Figur wird als »Triton mit Muschelhorn« bezeichnet. Ein halbfiguriger »Triton« (also ohne Fischleib), der noch dazu in der Luft schwebt, ist in einer derartigen Szene

sicher als Windpersonifikation zu interpretieren. Zu der formalen Ähnlichkeit und den Kriterien zur Unterscheidung zwischen Tritonen und Windgestalten s. oben Anm. 87 und S.

- 3) Cimitero di S. Callisto (Repertorium Nr. 365): Die drei zusammengehörigen Fragmente sind schlecht erhalten. Unbestritten ist, daß links der Wandel Petri über das Wasser dargestellt sei⁷²⁴. Das in einem Abstand rechts davon gezeigte Schiff wird vom Repertorium (und auch von G. Wilpert: I Sarcofagi cristiani, Textbd. I, S. 161) als zu dieser Petrus-Szene gehörig interpretiert. Ich glaube jedoch, daß es sich bei diesem Schiff bereits um eine neue Szene handelt, nämlich um den Jonaswurf. Allerdings ist die Platte gerade an der Stelle gebrochen, wo Jonas und das *Ketos* zu denken wären, so daß von diesen nur noch ganz geringe Spuren zu erkennen sind. Der Mann im Schiff wäre dann nicht als schlafend zu deuten, wie es im Repertorium geschieht, sondern, wie üblich, als entsetzt über das Schicksal des Jonas⁷²⁵. Der Windgott, von dem nur noch Spuren vorhanden sind, wird auch vom Repertorium als solcher gedeutet, doch glaube ich nicht, daß er auf die Petrus-Christus-Gruppe, sondern nach rechts auf das Schiff bläst, wodurch die Deutung als Jonaswurf noch eine Bestätigung erfährt⁷²⁶. (Für frdl. Hilfe durch Überprüfung vor dem Original danke ich Frau Hannelore Kunz, München.)
- 4) Camposanto Teutonico (Repertorium Nr. 888): Diesen Kopf deutet auch das Repertorium als »Windgottheit«, der einzige Fall, in dem unsere Meinungen übereinstimmen!
- 5) Lateran 148 (Repertorium Nr. 11): Die Reste der Windfigur (besser zu erkennen bei Wilpert, Sarcofagi cristiani I, Taf. 115, 2) werden vom Repertorium nicht erwähnt.
- 6) Lateran 154 (Repertorium Nr. 77): Der gut erhaltene, originale Windgott über dem Heck des Schiffes wird im Repertorium nicht erwähnt.
- 7) Grotten von St. Peter (Repertorium Nr. 682): Hier wird die Figur wohl richtig als »jugendlicher Triton.... Muschelhorn blasend« bezeichnet. Von den beiden fischleibigen(!) Tritonen, die die Tafel halten, hat der blasende linke wohl dennoch die Aufgabe, den Sturm der Jonasszene anzudeuten, während der rechte, ohne zu blasen, auf den ruhenden Jonas unter der Kürbislade schaut.

- 8) Verschollen, ehem. Rom (Repertorium Nr. 1010):
 Hier sieht das Repertorium wieder (wie oben bei Nr. 3) den »Oberkörper eines kleinen, das Muschelhorn blasenden Tritonen« über dem Heck des Schiffes. Hierzu gilt das bei Nr. 3 Gesagte.
-

Es kommt aber auch der umgekehrte Fall vor:
 In dem Artikel »Wind, Winde« von O. Holl im Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg/Br. 1972, wird als Abb. 1 ein Sarkophagdeckelfragment aus der Katakomben des Praetextatus gezeigt, auf dem ich keine »Wind-Personifikation (Genius)« erkennen kann. Der die Tafel haltende Erote ist nicht in diesem Sinne zu interpretieren.

Konkordanz der Windpersonifikationen in den lateinischen und griechischen Psalterien:

Psalm	lateinische Hss.	griechische Hss.
1,4	U H E P	C T B V1 Ham
18,11	U	
29,—	U E P	
35,5	U E P	
48,8	U H E P	
50,3	U H E	
77,19	U E	
89,10		C* T* B* V1*
104,3	U H E A	
107,29		S*
111,—	U H E	
135,7	U H E	C T V1 V2 L
147,18	U E	
148,8	U E	

* bedeutet, daß die Stillung des Sturms auf dem See Genezareth dargestellt ist.

U	= Utrechtsalter (Utrecht, Bibl. der Universität, 484)
H	= London, Brit. Mus., Ms. Harley 603
E	= Eadwine-Psalter (Cambridge, Trinity College, R. 17. 1)
P	= Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8846
S	= Stuttgarter Psalter (Württemb. Landesbibl., cod. 23)
A	= Albani Psalter (Hildesheim, St. Godehard, Schatzkammer)
C	= Chludoff-Psalter (Moskau, Hist. Museum, Ms. gr. 129)
T	= Theodore-Psalter (London, Brit. Mus., Add. Ms. 19. 352)
B	= Bristol-Psalter (London, Brit. Mus., Add. Ms. 40. 731)
V1	= Vatikan, Cod. Barb. graec. 372
V2	= Vatikan, Cod. graec. 1927
Ham	= Hamilton-Psalter (Berlin, Kupferstichkabinett 78. A. 9)
L	= Leningrader Psalter (Leningrad, Öffentl. Staatsbibl.)

ANMERKUNGEN

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommer 1978 von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität, München, angenommen wurde. Besonderen Dank schulde ich meinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Karl-August Wirth, der die Arbeit als Doktorvater betreute und in vielen Gesprächen wertvolle Anregungen und Hinweise gab.

¹ So schrieb H. Stern in seinem Aufsatz »Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban; in: Cahiers archéologiques 15, 1965, S. 26, Anm. 16: »Les vents seulement n'ont pas été étudiés«.

Die ausführlichsten Bemerkungen finden sich in:

F. Piper: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, 1. Bd., 2. Abt., Weimar 1851, S. 433—473.

R. v. Marle: Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, 2. Bd., Le Haye 1932, S. 295 ff.

² Vor allem:

L. Stephani: Boreas und die Boreaden; in: Mémoires de l'Academie impériale des sciences de St.-Pétersbourg, VIIe série, tome XVI, Nr. 13. Petersburg 1871.

H. Steinmetz: Windgötter; in: Jdl 25, 1910, S. 33—55.

R. Böker: Art. »Windex«; in: RE (Neue Bearbeitung, 2. Reihe, 16. Halbband, 1958, Sp. 2211—2387)

J. F. Masselink: De grieks-romeinse windroos. Diss. Leiden 1956, gedr. Utrecht 1965.

W. R. Agard: Boreas at Athens; in: The Classical Journal 61, 1965/66, S. 241—246.

R. Hampe: Kult der Winde in Athen und Kreta (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. d. Wiss., philos.-histor. Kl., Jg. 1967, 1. Abh.) Heidelberg 1967.

K. Neuser: Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten. Diss. Tübingen 1977 (trotz mehrmaliger brieflicher Anfragen bei der Autorin, ist es mir nicht gelungen, in diese Arbeit Einblick zu nehmen).

³ Lediglich die etwa 80 Vasenbilder mit Windthemen wurden nicht einzeln aufgeführt, da sie im Hinblick auf die mittelalterliche Kunst keine weiteren Erkenntnisse gebracht hätten, und da man sich über sie schnell und einfach bei J. D. Beazley: Attic Red-Figure Vase-Painters, 2. Aufl. Oxford 1963 informieren kann.

⁴ So findet sich in einer Chronik aus der 1. H. des 12. Jh. eine Schiffsszene aus dem Leben Heinrichs I. mit zwei Windköpfen: Oxford, Corpus Christi College Library, Ms. 157, p. 383.

In einer spanischen Hs. des 13. Jh. mit den »Cántigas« von Alfonso X. von Kastilien bläst ein Windkopf auf einen unzüchtigen Kleriker:

Escorial, Real Biblioteca, T. I. 1, fol. 206 r (s. José Guerrero Lovillo: Las canticas. Estudio arqueológico de sus miniaturas. Madrid 1949, S. 409 und Taf. 165).

In einer Hs. mit der Chronik »De rebus Sicilis carmen« des Peter von Eboli (2. H. 12. Jh.) ist auf fol. 100 r ein Windkopf: Bern, Stadtbibliothek, Ms. 120.

⁵ Der Ausdruck »Windrose«, der in der Arbeit häufig gebraucht wird, ist nachmittelalterlich, er taucht wohl erst im 16. Jh. auf. Vorher hießen Schemata mit Winden:

»thēsis anēmon« (Aristoteles, Meteor. II, 6, 363)

»orbis ventorum« (Varro, De re rust. III, 5, 17)

»ordo, forma, rota, schema ventorum«, o. ä.

s. hierzu: Masselink, a.a.O., S. 20.

⁶ Über diese Zahlen hat es eigene Traktate gegeben, so ist in Cambridge, Gonville and Caius College, Ms. 428 eine englische Hs. um 1100 erhalten, die den Titel »Tractatus de quaternario«

trägt. Auf fol. 39 v ist auch ein Windschema mit den vier Hauptwinden als Ganzfiguren, die die acht Nebenwinde als geflügelte Köpfe in den Händen halten.

⁷ Lediglich die grundsätzliche Ablehnung der Windpersonifikationen wäre hier zu erwähnen.

⁸ L. B. Alberti:

Della pittura, lib. II, 45.

(ed. C. Grayson: L. B. Alberti: On painting and on sculpture. The latin texts of De pictura and De statua, with translations, introductions and notes. London 1972, S. 86)

Das Problem der wehenden Gewänder hat auch die Kunsthistoriker des 16. Jh. noch beschäftigt. So z. B. Giovanni Andrea Giglio in seinem Buch »Degli errori de' Pittori circa l'istorie, con molte annotationi fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova Capella...«, Camerino 1564.

Giglio lehnt allzu stark gefaltete Kleider in den Gemälden ab. Sie sähen aus, wie wenn Sturm herrschte oder wie wenn der Stoff aus leichtestem Tuch oder gar aus Spinnweben sei. Michelangelo habe in seinem Jüngsten Gericht den Fehler begangen, wehende Gewänder zu zeigen, obwohl doch zu diesem Zeitpunkt Windstille sein wird. (ed. P. Barocchi: Trattati del cinquecento fra manierismo e controriforma, 2 Bde., Bari 1961, Bd. 2, S. 52)

⁹ Zwischen der Alberti-Stelle und dem Windkopf Uccellos sehen verschiedene Autoren einen Zusammenhang, der m. E. nicht notwendig bestehen muß:

J. Pope-Hennessy:

Paolo Uccello. London-New York 1950, S. 17.

J. R. Spencer (Hrsg.):

L. B. Alberti: On painting, translated with introduction and notes. New Haven-London 1966, S. 81, Anm. 72.

A. Parronchi:

Paolo Uccello, Bologna 1974, S. 54, Taf. 77.

¹⁰ Abb.: Alinari Pe 2 a No. 7643

Der Windkopf bläst nicht direkt über der Bergpredigt, sondern über der daneben dargestellten »Heilung des Aussätzigen«. Vielleicht sollen die Wolken, die der Wind nach rechts bläst, auf die giftige Luft der Krankheit verweisen.

¹¹ Zu Apollonio's Bildern: B. Berenson: Italian Pictures of the Renaissance 2 (Florentine School II), London 1963, Taf. 736 a, 737, 740.

¹² Siena, Dombibliothek, Graduale 5, fol. 36 r.

E. Carli:

Miniatuare di Liberale da Verona dai Corali per il Duomo di Siena. Milano 1953, Farbtaf. XV.

H. J. Eberhardt:

Die Miniaturen von Liberale da Verona in den Chorbüchern des Doms von Siena: Dokumentation, Attribution, Chronologie. Diss. Berlin 1973.

¹³ s. hierzu vor allem:

A. Warburg:

Botticellis »Geburt der Venus«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Hamburg-Leipzig 1893.

J. S. Held:

Flora, goddess and courtesan; in: De artibus opuscula XL. Essays in honour of E. Panofsky, New York 1961, I, S. 201-218.

E. Wind:

Pagan Mysteries in the Renaissance. 2. Aufl. London 1968, S. 113 f.

¹⁴ Florenz, Bargello.

Zu der Figur s.:

Ch. Seymour Jr.:

The mercury in the Rotunda of the National Gallery of Art; in: Reports and Studies in the history of art 1968, S. 1—25.

Merkur war nach Vergil (Äneis IV, 223 und 245) ein Herr über die Winde. Auch Boccaccio schreibt in seiner »Genealogia deorum« (II, 7): »Vento agere Mercurii est.«

Vgl. auch: W. H. Roscher: Hermes der Windgott. Leipzig 1878.

¹⁵ s. etwa die Ausg. Venedig 1647, S. 140 (Nachdruck Graz 1963).

¹⁶ G. P. Lomazzo:

Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, lib. VII, cap. 19: »Della forma de'venti«. (ed. R. P. Giardi: G. P. Lomazzo, Scritti sulle arti, 2 Bde. Florenz 1973/74, Bd. II, S. 522—524)

¹⁷ Cesare Ripa:

Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'anticità, e di propria inventione... Roma 1603, S. 495—498. (ed. E. Madowski, Hildesheim-New York 1970)

¹⁸ Viele Beispiele für Bilder mit dem Thema »Boreas entführt Oreithyia« aus dem 16.—19. Jh. s.

A. Pigler:

Barockthemen. 2. Aufl. Budapest 1974, Bd. II, S. 54f.

¹⁹ Beispiele für »Zephyr und Flora« s.

A. Pigler, a.a.O., Bd. II, S. 272f.

²⁰ Ilias XXIII, 194—230.

²¹ Zum Begriff »Personifikation« s.:

L. Petersen:

Zur Geschichte der Personifikation in griechischer Dichtung und bildender Kunst. Würzburg 1939, S. 16f.

F. W. Hamdorf:

Griechische Kultpersonifikationen der hellenistischen Zeit. Mainz 1964, S. 23f.

U. Hausmann, Rez. zu Hamdorf: *Gnomon* 38, 1966, S. 705—709.

²² In der Lit. werden bisweilen laufende Flügeldämonen als »Boreaden« bezeichnet, ohne daß es dafür besondere Anhaltspunkte gäbe.

s. H. Payne:

Necrocorinthia, Oxford 1931, S. 307, Nr. 891.

vgl. auch hier Anm. 144.

²³ G. Lösche:

Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. Dorpat 1886.

Zur neueren Forschungslage s. E. Simon, Art. »Arca di Kypselos« in EncArteAnt. IV, (1961).

²⁴ Ausnahmen sind lediglich Darstellungen des 16./17. Jh., die ausdrücklich als Illustration der Pausanias-Stelle dienten, z. B. Vincenzo Cartari: *Imagini delli dei de gl'Antichi*, Ausg. 1580, S. 263 und die späteren Ausgaben.

Abzulehnen ist die Interpretation A. Furtwänglers, bei den schlängeligen Wesen der Giebelgruppe im Athener Akropolismuseum handle es sich um »freundliche, wohlwollend würdige Winddämonen« (Sitzungsber. der philos.-philol. und der histor. Klasse der K. Bayr. Akad. d. Wiss. 1905, S. 452).

²⁵ K. Wernicke:

Art. »Boreas« in RE III, Sp. 720—730, (1899).

H. Sichtermann:

Art. »Venti« in EncArteAnt. VII, (1966), S. 1132—1134.

²⁶ Es ist gut denkbar, daß im korinthischen Kunskreis zwischen Typhon und Boreas formal nicht unterschieden wurde. Das wäre sogar mythologisch nicht ohne Sinn: Hesiod, Theogonie 869ff bezeichnet Typhon als den Erzeuger der schädlichen Winde.

s. E. Simon:

Pergamon und Hesiod. (= Heidelberger Akad. d. Wiss., Kommission für antike Mythologie, Schriften zur antiken Mythologie III) Mainz 1975, S. 21.

²⁷ R. Hampe:

Kult der Winde in Athen und Kreta. (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. d. Wiss., philos.-hist. Klasse, Jg. 1967, 1. Abhandlung) Heidelberg 1967, S. 10 (mit Hinweis auf Plinius, *Nat. hist.* 2, 131, 114)

²⁸ E. Simon:

Boreas und Oreithyia auf einem silbernen Rhyton in Trient; in: Antike und Abendland XIII, Berlin 1967, S. 111.

s. auch: Bulletin de correspondance hellénique 86, 1962, S. 679, Abb. 15.

²⁹ J. D. Beazley:

Attic red-figure vase-painters, 3 Bde., 2. Aufl. Oxford 1963 zählt 44 Beispiele der rotfigurigen Vasenmalerei auf!

³⁰ Herodot 7, 189.

³¹ Das Wort heißt bei Herodot »gambrós«, was sowohl »Schwager«, als auch »Schwiegersohn« bedeuten kann.

Die Meinung der Archäologen zur Frage der Übersetzung ist geteilt:

F. W. Hamdorf:

Griechische Kultpersonifikationen... S. 24 und

K. Schauenburg:

Lexikon der Antiken Welt, s. v. Boreas übersetzen mit »Schwager«. Hiergegen wendet sich entschieden R. Hampe: Kult der Winde... S. 11, der sich für »Schwiegersohn« einsetzt. Derselben Ansicht ist E. Simon: Boreas und Oreithyia... S. 110.

Die modernen Herodot-Kommentare lassen die Frage auf sich beruhem und bezeichnen Boreas als den »durch Heirat verwandten« oder »affinis« oder »cognato«, ohne also die von der deutschen Sprache geforderte Präzisierung zu bieten.

(W. W. How/J. Wells:

A Commentary on Herodotus, Oxford 1928.

J. E. Powell:

A Lexicon to Herodotus, Cambridge 1938.

G. Amendola (Hrsg.):

Erodoto, Le Storie. Torino u. a. 1956.

H. Stein:

Herodotos. 7. Aufl. Berlin 1963)

(Für frdl. Hilfe danke ich Herrn Martin Kreeb, München.)

Die Frage ist wohl nicht eindeutig zu beantworten. Es ist aber das folgende zu bedenken: Das Lexikon Suidas (wohl im 10. Jh. n. Chr. entstanden und auf antiken Quellen beruhend) bringt unter dem Stichwort »gambrós« als Beispiel gerade den Boreas. Allerdings wird er hier ausdrücklich als der »gambrós des Erechtheus«, also als »Schwiegersohn« bezeichnet. Bei Herodot heißt es aber, er sei der »gambrós der Athener«, und hier scheint mir »Schwager« das Richtigere zu treffen.

³² s. hierzu noch:

W. R. Agard:

Boreas at Athens; in: The Classical Journal 61, 1965/66, S. 241—246.

R. Hampe:
Kult der Winde... S. 11.

E. Simon:
Boreas und Oreithyia... S. 107 ff.

³³ Pausanias I, 19, 5 und VIII, 27, 14.
Weitere Quellen s.:

L. Stephani:
Boreas und die Boreaden; in: *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de St.-Pétersbourg*, VIIe série, tome XVI, Nr. 13. Petersburg 1871, S. 8, Anm. 3.
K. Schauenburg:
Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen; in: *Antike und Abendland* X, Berlin 1961, S. 78, Anm. 15 weist darauf hin, daß der »Sieg« am Kap Artemision »im besten Fall eine verhinderte Katastrophe war«.
Vgl. auch: H. Bengtson:
Griechische Geschichte. 2. Aufl. München 1960, S. 163—170.

³⁴ Herodot 7, 189.

Die Stelle ist archäologisch nicht nachgewiesen (s. J. Travlos: *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*. Tübingen 1971, S. 291).

³⁵ Platon, *Phaidros* 229 C.

³⁶ E. Simon:
Boreas und Oreithyia... S. 117 ff.

³⁷ Von der »Oreithyia« des Sophokles ist ein kleines Fragment erhalten: Strabo 7, 295.

³⁸ R. Hampe:
Kult der Winde... S. 12, 18 ff.

³⁹ Die Reste des Akroterions sind heute im Museum von Delos aufgestellt.

C. Robert:
Das Mosaik von Portus-Magnus; in: *JdI* 5, 1890, S. 221, Anm. 6 deutet die Gruppe als »Boreas und Leto«.

F. Courby:
Exploration archéologique de Délos, XII, Paris 1931 datiert den Tempel in das letzte Viertel des 5. Jh. (S. 205), bzw. genauer: 425—417 (S. 240). Zu den Akroteren s. ebd. S. 337 ff und Abb. 276.

A. Delivorrias:
Attische Giebelskulpturen und Akrotere des 5. Jh. (= *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 1) Tübingen 1974, S. 187 (mit der neueren Lit.).

⁴⁰ z. B.

Terrakottagruppe, Zeus entführt Ganymed, ca. 470 v. Chr., von einem Schatzhaus oder ähnlichen Gebäude zu Olympia.

Westgiebel des Apollotempels der Athener zu Delos: Eos entführt Kephalos.

Marmorgruppe vom Nemesistempel zu Rhamnous: Páris entführt Helena(?) (Bisweilen auch als Boreas-Oreithyia-Gruppe gedeutet: Delivorrias, a.a.O., S. 188 f.).

⁴¹ L. Stephani:
Boreas und die Boreaden.... S. 22 (mit Hinweis auf: Kallimachos, *Hymn. in Del.* 291; Herodot 4, 35; Pausanias I, 43, 3).

⁴² Mir sind mindestens 52 Beispiele bekannt geworden!

⁴³ K. Schauenburg:
Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen; in: *Antike und Abend-*

land

X, 1961, S. 78 glaubt feststellen zu können, daß erotische Verfolgungsszenen in dieser Zeit allgemein so beliebt waren, daß das Thema »Boreas und Oreithyia« auch ohne das spektakuläre Eingreifen des Boreas in die Geschichte der Stadt Athen vermutlich von den Vasenmalern behandelt worden wäre. Eine solche Verbreitung hätte der Lokalmythos dann allerdings nicht gefunden.

⁴⁴ Ob es Darstellungen eines bartlosen Boreas gibt, ist umstritten. Jedenfalls ist festzustellen, daß alle Bilder mit Namensbeischriften bartig sind. Folgende bartlose Figuren werden verschiedentlich als Boreas gedeutet:

Volutenkrater des Niobidenmalers, Ferrara T 11.

Volutenkrater des Niobidenmalers, Izmir 3361.

Figurenvase, Athen, Nat. Mus., 2059 (E. Simon: Boreas und Oreithyia... Abb. 16).

Hydria, Neapel, Mus. Naz., 2912 (K. Scheffold: Statuen auf Vasenbildern; in: *JdI* 52, 1937, S. 52 f, Abb. 12).

L. Stephani, a.a.O., S. 23 und K. Schauenburg, a.a.O., S. 77, Anm. 12 bzw. S. 79, Anm. 25 lehnen bartlose Boreas-Bilder ab.

J. D. Beazley:

Attic red-fig. vase-painters, 2. Aufl., I, S. 650 hält den Jüngling in Ferrara für Zephyr, den in Neapel für den Boreaden Zetes (II, S. 1412).

⁴⁵ Ganz nackt ist Boreas nur selten:

Apulischer Volutenkrater, London, Brit. Mus. 1931, 5—11. 1

Apulischer Volutenkrater, Neapel, Mus. Naz. 3220

»Nordische Kleidung« findet sich auf folgenden Vasen:

Figurenvase, Athen 2059: Mantel, Fellmütze (fragl. Benennung!)

Camp. Hydria, Krakau 834: phrygische Mütze

Krater, London, B. M. 480: Mantel, thrakischer (?) Hut

Krater, Oxford, Ashm. 528: phrygische Mütze, Schuppenhemd.

Das Schuppenhemd ist vielleicht mit Lucanus, *Pharsalia* 5, 603 zu erklären, wo Boreas als Skythe bezeichnet wird.

⁴⁶ Akroter in Delos

Campanische Hydria, Krakau 834

Glockenkrater, Oxford Ashmolean Museum, 528

Wie später gezeigt wird, kommen seit dem Hellenismus auch die anderen Winde im Zusammenhang mit Pferden vor. (E. Simon: Pergamon und Hesiod.... Mainz 1975, S. 20)

⁴⁷ Nach Ilias XX, 223 ff begattete Boreas sich mit den Stuten des Erichthonios. Nach anderen Quellen zeugte er mit einer Erinye die Pferde *Aíthon*, *Phlógiοs*, *Kónabos* und *Phóbos* und mit einer Harpyie die Pferde *Xánthos* und *Podárge*.

⁴⁸ Stamnos, Berlin, 2186 (Abb.: W. H. Roscher: *Ausführl. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig-Berlin 1884—1937, s. v. Boreas)

⁴⁹ Ausnahmen:

Akroter von Delos

Oinochoe, London, Brit. Mus. E 512 (Abb. 5 bei E. Simon: Boreas und Oreithyia....)

⁵⁰ E. Simon:

Boreas und Oreithyia...., passim.

⁵¹ Auf dem Taygetos-Gebirge wurden die Winde gemeinsam durch Pferdeopfer besänftigt (Festus: *De significatu verborum*, s. v. *october equus*). Für Boreas sind mehrere Kultstätten überliefert:

»Boreas euergetes« in Thurioi/Unteritalien (Aelian, *var. hist.* 12, 16).

»Boreas soter« in Megalopolis/Pelop. (Pausanias 8, 36, 4).

Boreas-Heiligtum in Athen (s. oben Anm. 34).

Eine Ausnahme ist ein speziell für den Südwestwind Lips dargebrachtes Opfer: Pausanias 2, 34, 2.

⁵² Aischylos, Agamemnon 214 (»pausánemos thysíα«).

⁵³ Pausanias 1, 37, 2.

⁵⁴ K. Ziegler, Art. »Zephyros« in RE (Neue Bearbeitung, 2. Reihe, 19. Halbband) 1972.

⁵⁵ E. Simon:
Die Geburt der Aphrodite. Berlin 1959, S. 27 ff, 106.
H. Prückner:
Die Lokrischen Tonreliefs. Mainz 1968, Taf. 2, 1.

⁵⁶ Skyphos des Zephyr-Malers, Wien 191 (H. Sichtermann: Hyakinthos; in: JdI 71, 1956, Abb. 19)
Volutenkrater, Izmir 3361 (Beazley, ARV, S. 599, 7)
Skyphos, Neapel 126 057 (Sichtermann, a.a.O., Abb. 23/24)
Schale des Duris, Berlin 2305 (Sichtermann, a.a.O.)
Schale des Duris, Boston 9531

⁵⁷ Das behauptet K. Ziegler in seinem Zephyros-Art. (s. Anm. 54). Auch Beazley bringt in seinem mythologischen Index zur attischen schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei kein Beispiel.

⁵⁸ L. Stephani: Boreas und die Boreaden... S. 15.

⁵⁹ Pausanias 5, 17, 11

⁶⁰ Pausanias 3, 18, 15

⁶¹ Kolonettenkrater des Leningrader Malers, Louvre G 364
Schüssel aus Ägina, Berlin (CVA Berlin I, Taf. 47, 2)
Lakonische Schale, Rom, Villa Giulia (E. Simon: Boreas und Oreithyia... Abb. 6)
Chalkidische Schale, Würzburg (E. Langlotz: Griech. Vasen in Würzb., 3 Bde, München 1932, Taf. 159—162)
Weitere Beispiele, deren heutiger Standort wohl z. T. unklar ist, bei L. Stephani: Boreas und die Boreaden..., S. 19.

⁶² Oxford, Ashmolean Museum, (P. Gardner: Catalogue of the greek vases in the Ashm. Mus., Oxford 1893, Nr. 262, Taf. 26)
Die Datierung der sog. Kabirenvasen ist umstritten.
P. Walters und G. Bruns:
Das Kabirenheligtum bei Theben I, Berlin 1940, S. 109, 124 ff
(schlägt 2. H. 5. Jh. vor.)

⁶³ So auch: H. Steinmetz: Windgötter; in: JdI 25, 1910, S. 36.

⁶⁴ Diese zwei Amphoren spielen wohl auf die beiden Schläuche mit Wasser und Wein an, die Kalypso dem Odysseus auf das Floß legen ließ (Odyssee V, 265f). s. hierzu: P. Walters/G. Bruns, a.a.O., S. 109, Anm. 3.

⁶⁵ M. Bieber:
The history of the greek and roman theater. 2. Aufl. Princeton 1961, S. 48.
L. Séchan:
Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique. Paris 1926, S. 49ff.
Dasselbe Thema mit zwei Windköpfen kommt nochmals auf einer viel jüngeren Tonlampe in München vor (Annali XLVIII, 1876, Tav. R. 1).

⁶⁶ Odyssee V, 295f und 331f.

⁶⁷ London, Brit. Mus., F 237 (H. Heydemann: Zeus im Gigantenkampf; 1. Hallesches Winckelmannsprogramm, 1876, mit Umzeichnung)

⁶⁸ Die Deutung als Windkopf wird zu Unrecht in Zweifel gezogen von H. Steuding: Art. »Windgötter« in: W. H. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie, Bd. 5, Sp. 515.

⁶⁹ z. B. Ilias IX, 5 oder XXIII, 200—230.

⁷⁰ Aristoteles, Meteorologika 2, 5.

⁷¹ ebd.

⁷² Der Begriff »Meteorologie« taucht erstmals auf bei Platon, Phaidros 270 A. Vgl. hierzu auch:
W. Capelle:
Zur meteorologischen Literatur der Griechen (= Gelehrtenstunde des Johanneums zu Hamburg, Progr. Nr. 1055) Hamburg 1912.

⁷³ Das späteste sicher gedeutete attische Vasenbild mit dem Raub der Oreithyia ist nach K. Schauenburg: Göttergeliebe auf unteritalischen Vasen; in: Antike und Abendland X, 1961, S. 77 die Hydria Berlin F 2384.

⁷⁴ Eine sehr späte Ausnahme und vom Thema her in der Kunst sonst kaum bekannt, ist auf einem Mosaik des 3. Jh. n. Chr. in Portus Magnus/Algerien zu sehen. Nach allgemeiner Auffassung stellt es dar, wie *Boreas (Aquilo)* die Leto nach *Ortygia (Delos)* trägt. (Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Paris 1911, S. 110, Nr. 454).

⁷⁵ F. L. Bastet:
Untersuchungen zur Datierung und Bedeutung der Tazza Farnese; in: Bulletin van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 37, 1962, S. 1—24.

⁷⁶ Zu der sehr umstrittenen Datierung s. die Aufstellung bei F. L. Bastet, a.a.O., S. 1.
H. - P. Bühler:
Antike Gefäße aus Edelsteinen. Mainz 1973, S. 43.

⁷⁷ s. Art. »Nilschwelle« in der RE.

⁷⁸ Bibliographie s. vorläufig:
J. Travlos:
Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen. Tübingen 1971, S. 281.
Derzeit entsteht eine Dissertation zum Thema:
Joachim von Freedén:
Horologion Kyrrhestou, Studien zum sog. Turm der Winde in Athen. Voraussichtl. Abschluß 1980)
Die Datierung des Horologions war bisher kaum umstritten: als Bauzeit wurden die Jahre um 50 v. Chr. angenommen (nur F. Wirth: Wanddekorationen ersten Stils in Athen, IV: Der Turm der Winde; in: AM 56, 1931, S. 47 datiert »um 100 v. Chr.«).
J. v. Freedén wird in seiner o.a. Diss. eine wesentlich frühere Datierung, möglicherweise in die 2. H. des 2. Jh. v. Chr., vorschlagen.

⁷⁹ P. Graindor:
Le plus ancien exemple de rachat du plan octogonal; in: Byzantion 3, 1926, S. 29—31.

⁸⁰ Varro:

De re rustica (ed. W. D. Hooper und H. B. Ash, Loeb Classical Library 233, London 1934, S. 456)

⁸¹ Es ist umstritten, ob dieser Andronikos aus Kyrrhos in Syrien (so: E. Fabricius im Art. »Andronikos« der RE; und F. Cumont: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris 1942, S. 107) oder aus Kyrrhos in Makedonien stammt (so: H. S. Robinson: *The tower of the winds and the roman market-place*; in: AJA 47, 1943, S. 291; und C. Fensterbusch, *Vitruv-Ausg.* Darmstadt 1964, Anm. 55). W. Judeich: *Topographie von Athen*, 2. Aufl. München 1931 plädiert S. 97 für das syrische, S. 375 dagegen für das makedonische Kyrrhos!

⁸² Rekonstruktionsversuch des Mechanismus s.:

J. V. Noble und D. J. de Solla Price:
The waterclock in the tower of the winds; in: AJA 72, 1968, S. 345—355.

⁸³ Vitruv-Ed. von C. Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 60f.

⁸⁴ Allerdings hält auch Skiron ein Gefäß mit der Öffnung nach unten. Da dieser Wind von allen in Attika vorkommenden der trockenste ist, hat schon J. Stuart: *The antiquities of Athens I*, London 1762, chap. III vermutet, daß es sich bei diesem Gefäß nicht um einen Wasser-, sondern einen Feuertopf (*pýrainos*) handle.

⁸⁵ Museo Capitolino, Nrn. 28 a, 29 a, 30 a; es handelt sich um drei (ehemals vier) zusammengehörige Altäre, die beschriftet sind mit: *ARA VENTORUM, ARA NEPTUNI, ARA TRANQUILLITATIS*.

W. Helbig und H. Speier:
Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II, 4. Aufl. Tübingen 1966, Nr. 1419.
R. Hampe:
Kult der Winde... S. 23, Anm. 61; Taf. VIII.

⁸⁶ Zum Begriff »*bucina*«:

G. Fleischhauer:
Bucina und *cornu*; in: *Wissenschaftl. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle*, Jg. IX, 4, 1960, S. 501—505.
Die *bucina* (griech. *kóklos*) war vor allem ein Signalhorn bei der Seefahrt.

⁸⁷ Das Attribut des Muschelhorns, das Tritonen und Winden gemeinsam ist, erschwert in gewissen Fällen eine klare Unterscheidung, denn beide können zudem geflügelt sein und beide erscheinen im Zusammenhang mit Meeresszenen. Grundsätzlich wird man in der Fischlebigkeit ein starkes Argument für Tritonen, in der Menschenlebigkeit einen Hinweis auf Windgötter sehen dürfen. Doch sind auch diese Kriterien nicht ausnahmslos anwendbar: Auf einem Mosaik aus St. Rustice ist einem nach obiger Definition eindeutigen Triton der Name Boreas beige-schrieben!

S. Reinach:
Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922, S. 38, 1.
H. Steinmetz:
Windgötter; in: JdI 25, 1910, S. 35, Anm. 13.
A. B. Cook:
Zeus. A study in ancient religion. III, Cambridge 1940, S. 112—140 (vor allem S. 129).

⁸⁸ Hyginus, *De Astronomia* 2, 23 (ed. B. Bunte, Leipzig 1875)

⁸⁹ Es ist noch ein weiterer Altar für die Winde bekannt: er befindet sich im Musée Lapidaire zu Nîmes und stammt aus dem 2. Jh.

n. Chr. Die Inschrift lautet:

SEVERA NIGRI F(ilia) VOLCANO ET VENTI(s) V(otum) S(oluit) L(ibens) M(erito).

Auf den Seiten des Altares ist je ein Flachrelief mit einem Windkopf in Profil, mit spitzen Tierohren. Derjenige auf der rechten Seite ist bartig.

E. Espérandieu:

Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine I, Paris 1907, Nr. 433 (mit zwei Abb.)

F. Cumont:

Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris 1942, S. 151, Fig. 22.

⁹⁰ A. H. Smith:

A catalogue of sculpture in the Brit. Mus. III, London 1904, S. 320, Nr. 2308, Taf. 28.

S. Reinach:

Répertoire de reliefs grecs et romains III, S. 236, 1.

⁹¹ R. Kekulé:

Ein Leichnam im Fischernetz; in: Archäol. Zeitung 21, 1863, Sp. 33—37.

ders.:

Miscelle; in: Archäol. Ztg. 32, 1874, S. 102.

R. Förster:

Zum sog. »Leichnam im Fischernetz«; in: Archäol. Ztg. 26, 1868, S. 7—10.

⁹² Mosaik aus Dougga,

Bardo-Museum, Tunis, Nr. 384 (C. Poinsot: *Les ruines de Dougga*. Tunis 1958, Taf. IIIb)

Mosaik aus Karthago,

ebd. (P. Gauckler: *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II*, Paris 1910, S. 226, Nr. 671, Abb. im Taf.-Bd.)

Mosaik aus Sousse,

ebd. (P. Gauckler, a.a.O., Nr. 188; L. Foucher: *Inventaire des mosaïques*; Sousse, Tunis 1960, S. 77, Taf. XL)

Mosaik aus St. Rustice

(vgl. oben Anm. 87)

Mosaik aus Avenches/Kanton Waadt,

im Museum ebd. (S. Reinach: *Répertoire de peintures grecques et romaines*. Paris 1922, S. 180, 3)

Bei diesen Mosaiken ist die Unterscheidung zwischen Tritonen und Winden wieder problematisch. Die betreffenden Figuren auf den Mosaiken des Bardo-Museums sind nur als Köpfe oder Büsten dargestellt, was eine Deutung als Winde eher wahrscheinlich macht.

⁹³ Wandgemälde des 1. Jh. v. Chr. mit Odyssee-Landschaft, Vatikan.

(P. H. von Blanckenhagen:

The Odyssey Frieze; in: *Römische Mitteilungen* 70, 1963, S. 100—146)

Statue der personifizierten »Odyssee« um 100 n. Chr. im Athener Agora-Museum (s. unten Anm. 100).

Sarkophagfragment mit dem Sirenenabenteuer des Odysseus 3./4. Jh. n. Chr. (eventuell christlich!) im Terme-Museum, Rom. (Th. Klauser: *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IV*, Das Sirenenabenteuer - ein Motiv der christlichen Grabkunst? in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 6, 1963, S. 71—100)

⁹⁴ Sarkophag, Neapel, Mus. Naz. 6705 (C. Robert: *Die antiken Sarkophagreliefs III, 3*, Berlin 1919, S. 447)

Sarkophag, Rom. Mus. Capit. 329 (C. Robert, a.a.O., S. 441) (s. auch: E. Panofsky: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Köln 1964, S. 34)

⁹⁵ Sarkophag, Rom, Palazzo Doria-Pamphili al Corso (C. Robert, a.a.O., Bd. III, 1, Nr. 77 a)
(Vgl. zum Thema Endymion: Tertullian, *De anima* 55, wo der Mythos eschatologisch gedeutet wird.)

⁹⁶ Drei Sarkophage im Palazzo Mattei, Rom (C. Robert, a.a.O., III, 2, Nr. 188, Nr. 190, Nr. 192)
(Bei Nr. 190 ist die Deutung als Wind fraglich, bei Nr. 192 ist die Deutung als Wind sicher, aber der Zusammenhang mit der Rhea-Silvia-Erzählung fraglich.)

⁹⁷ s. F. Matz:
Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst. Göttingen 1913, passim.

⁹⁸ Beispiele:
Sarkophag, Neapel, Mus. Naz. 6705 (vgl. oben Anm. 94)
Sarkophag, Rom, Pal. Mattei (C. Robert, a.a.O., III, 2, Nr. 192)
Sarkophag, London, Brit. Mus. Nr. 2308 (s. oben Anm. 90/91)
Vgl. hierzu auch die große Halbfigur beim sog. »Regenwunder« an der Markus-Säule zu Rom, die verschiedentlich als Wind (Notos) gedeutet wurde. Es dürfte sich nach der Art der Darstellung eher um eine Personifikation des Regens handeln, wofür es allerdings keine Vergleichsbeispiele gibt.
A. v. Domaszewski:
Das Regenwunder der Marc-Aurel-Säule; in: Rheinisches Museum für Philologie, N.F.49, 1894, S. 612—669.
A. v. Harnack:
Die Quelle der Berichte über das Regenwunder; in: Sitzungsber. d. Preuss. Akad. Berlin II, 1894, S. 835—882.
Zu der Erscheinung, daß allegorische Figuren gerne als Büsten dargestellt werden, s.:
E. Will:
Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire Romain. Paris 1955, S. 290—295.

⁹⁹ Beispiele:
Sarkophag, Paris, Louvre (und der fast identische in Villa Borghese; C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 337/338)
Sarkophag, Rom, Museo Capitolino 329 (vgl. oben Anm. 94)
Sarkophag, Rom, Palazzo Mattei (vgl. oben Anm. 98)

¹⁰⁰ Beispiele für die Verwendung von Windköpfen in mythologischen Szenen:
Kabirion-Vase, Oxford (vgl. oben Anm. 62)
Tonlampe, München (vgl. oben Anm. 65)
Oinochoe, London (vgl. oben Anm. 67)
Marmorfigur der personifizierten »Odyssee« im Athener Agorá-Museum Nr. S. 2039. (Auf einer der Rüstungsklappen ist ein Windkopf, der wohl auf eines der Abenteuer des Odysseus anspielt.
s.: H. A. Thompson: Excavations in the Athenian Agora 1953; in: *Hesperia XXIII*, 1954, S. 62—65.
J. Travlos: Bildlexikon zur Topogr. des antiken Athen. Tübingen 1971, Abb. 309)

¹⁰¹ A. Jeremias:
Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, Leipzig 1913, S. 49—53.
K. Nielsen:
Remarques sur les noms grecs et latins des vents et des régions du ciel; in: *Classica et Mediaevalia* 7, 1945, S. 4.
Der assyrische Herrscher trug zeitweise den Ehrentitel »König der vier Himmelsgegenden« (F. Gisinger, Art. »Oikumene« in RE XVII, Sp. 2171)

¹⁰² s.: P. Perdrizet: L'archange Ouriel; in: *Seminarium Kondakowianum II*, Prag 1928, S. 248.

¹⁰³ 1. Chron. 9, 24 — Jes. 11, 12 — Jerem. 49, 36 — Ez. 7, 2 — Ez. 37, 9 — Ez. 42, 20 — Dan. 7, 2 — Dan. 8, 8 — Dan. 11, 4 — Sach. 2, 10 — Sach. 6, 5 — ; seltener im NT: Mt. 24, 31 — Apok. 7, 1 und 20, 8.

¹⁰⁴ Odyssee V, 295 ff.

¹⁰⁵ H. Berger:
Mythische Kosmographie der Griechen (= Suppl. zu Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie) Leipzig 1904, S. 19.
K. Nielsen, a.a.O., S. 5 ff.

¹⁰⁶ E. Simon: Pergamon und Hesiod... Mainz 1975, S. 57.

¹⁰⁷ H. Berger:
Geschichte der wissenschaftlichen Erdkunde der Griechen. Leipzig 1887, S. 283 f.

¹⁰⁸ Das Thema »Welt« bzw. »Kosmos« war der griechischen Kunst wohl überhaupt sehr fremd. Bisweilen fungiert Gaea als Mutter Erde, doch ist sie stets echte mythologische Figur.

¹⁰⁹ s. zuletzt: E. Buchner
Solarium Augusti und Ara Pacis; in: Römische Mitteilungen 83, 1976, S. 319—365, hier vor allem: S. 352 f und Abb. 15.

¹¹⁰ s. E. Buchner, a.a.O., S. 319.

¹¹¹ Das Gemälde ist schon seit langem durch Witterungseinflüsse unkenntlich, doch sind ältere Kopien bekannt (s.: C. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs, III, 3, S. 405 ff.).

¹¹² Auf den Kopien sind nur zwei Pferde zu erkennen. Wahrscheinlich waren auf dem Gemälde ursprünglich je zwei Pferde hintereinander gestaffelt, so daß wegen des schlechten Zustandes den Kopisten die hinteren Tiere entgingen. (Robert, a.a.O., S. 406 f)

¹¹³ Geflügelte Stiefel haben vor allem Boreas und seine Söhne, Zetes und Kalais (s.: z. B. die Oinochoe, Brit. Mus. E 512 (Anm. 49) oder die Schale der Villa Giulia (Anm. 61)).

¹¹⁴ Hygin, *Fabulae* 19 (Ed. H. I. Rose, 3. Aufl. Leyden 1967, S. 24)

¹¹⁵ Sarkophag, Ince/Lancashire (4 Winde, auf den Schmalseiten je noch einer) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 332; G. M. A. Hanfmann: The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks. Cambridge 1951, Nr. 20)
Sarkophag, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glypt., Nr. 783 (4 Winde) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 336)
Sarkophag, Paris. Louvre, (2 Winde) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 337)
Sarkophag, Peterhof, Villa Leuchtenberg (3 Winde erhalten) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 344)
Sarkophag, Porto, Palazzo arcivescovale (1 unsicherer Wind an der rechten Schmalseite) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 345 (1) b)
Sarkophage, Rom, Villa Borghese (2 gleiche Stücke mit je 2 Winden) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 338/340)
Sarkophag, Rom, Vatikan (nur 1 Wind erhalten, aber ehemals 2 oder 4) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 334)
Sarkophag, Benevent, Municipio (nur 1 Wind erhalten, aber ehemals 2) (C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 341)
Sarkophag, Verona, Mus. Maffeiano (5 Winde, davon einer moderner Ergänzung, vgl. Anm. 116/117)

Aschenurne, Paris, Louvre (nur 2 Winde erhalten, ehemals wohl 4) (C. Robert, a.a.O., III, 3, S. 415)

Mithrasstein, Dieburg, Kreismuseum (4 Winde) (A. Schütze: Mithras. Mysterien und Urchristentum. Stuttgart 1972, S. 262, Abb. 59)

Die drei Beispiele, welche sicher nur zwei Winde haben (1 × Paris, 2 × Villa Borghese), gehören ganz eng zusammen, und zu derselben Gruppe zählt auch das Fragment in Benevent.

¹¹⁶ C. Robert, a.a.O., III, 3, Nr. 345 (dat. in die M. 2. Jh. n. Chr.)
G. M. A. Hanfmann, a.a.O., Nr. 21 (dat. ins 3. Jh.)

¹¹⁷ Robert, a.a.O., weist darauf hin, daß der linke Rand des Sarkophagfragments eine neuere Ergänzung sei, die er deshalb auf seiner Taf. 113 wegläßt. Gerade auf dem weggelassenen Stück ist noch ein »fünfter Wind«, der also vom Restaurator des 18. Jh. den drei blasenden nachgebildet wurde. Man wird daraus schließen können, daß er jntweder den Pferdebändiger nicht als Wind erkannte, da dieser nicht als blasend dargestellt ist, oder an einem »fünften Wind« keinen Anstoß nahm. (Nur eine Untersuchung des Originals könnte klären, ob es für den »fünften Wind« Hinweise am originalen Fragment gibt, was jedoch sehr unwahrscheinlich ist.)

¹¹⁸ F. Cumont:
Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris 1942, S. 16f und 74—76.

¹¹⁹ Ebd. S. 75 (mit antiken Quellen).

¹²⁰ Selim Abdul-Hak:
Die Schätze des Nationalmuseums von Damaskus. o. J. (ca. 1954), S. 21f, Taf. XXX.
(Mäßige Abb. sind zu finden in EncArteAnt. V. 225 und im Marburger Winckelmann-Programm 1967, Taf. 2 unten)

¹²¹ S. E. Garcia:
El mosaico cosmogónico de Mérida; in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 34/35, 1969/70, S. 9—29.
B. Ferriero:
El mosaico de Mérida con la alegoría del »saeculum aureum«; in: Estudios sobre el mundo helenístico (= Anales de la Universidad Hispalense, serie filosofía y letras 8) 1971, S. 151.
Den Hinweis auf dieses Mosaik verdanke ich Herrn Rainer Stichel, Rom.

¹²² Ungefähr Anordnung der allegorischen Figuren (ein + bedeutet, daß die Gestalten eine Gruppe bilden, Auslassungspunkte sollen Fehlstellen des Mosaiks andeuten):

Saeculum + Caelum + Chaos
Nub(s) + Notus; Polum; (Ton)itrum; Nebula + Zephyrus
Oriens + Eurus.... Occidens + Boreas
Natura; Autumnus + Aestas. . . . Mons + Nix
Nilus + Euphrates + Portus. Pontus
Okeanus + Tranquilitas + Copiae; Pharus; Navigia.

¹²³ P. Friedländer:
Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit. Leipzig-Berlin 1912.
A. Trendelenburg:
Vortrag über das Weltbild von Gaza, gehalten am 13. 6. 1911; in: Archäologischer Anzeiger 1912, Sp. 47—52.
C. Robert, a.a.O., III, 3, S. 405

G. Krahmer:
De Tabula ab Joanne Gazaeo descripta. Diss. Halle 1920.
K. Lehmann:
The dome of heaven; in: The Art Bulletin 27, 1, 1945, Abb. 63

(eine andere Rekonstruktion des Mosaiks als bei Friedländer a.a.O.)

Da das christliche Kreuz in der Mitte des Bildes »golden glänzt« (I, 39), wird man wohl an Goldglasmosaik denken dürfen, was als Bodenschmuck nicht vorkommt. Friedländer hält das Bild für ein Wandgemälde, Trendelenburg und Lehmann denken eher an ein Kuppelmosaik.

¹²⁴ Obwohl über das Gebahren der Windmänner und der Pferde sehr ausführlich berichtet wird, bleibt doch unklar, ob die Winde als Reiter oder als Rossführer dargestellt waren.

¹²⁵ P. Friedländer, a.a.O., Taf. 1 und G. Krahmer (bei Lehmann, Abb. 63)

¹²⁶ Euros, Zephyros, Boreas, Notos.

¹²⁷ Florenz, Museo Archeologico, (im Inv. von 1769 Nr. 1066)
L. A. Milani:
Studi e materiali di archeologia e numismatica I, Florenz 1899, S. 81.
Foto Alinari 17054

¹²⁸ Ich kenne nur wenige sicher deutbare Winde mit Fischschwanz in der römischen Kunst: Sarkophagdeckel mit dem Sirenenabenteuer des Odysseus, Terme-Museum, Rom, Inv.-Nr. 26720 (s. oben Anm. 93)
Jonas-Sarkopag im Rijksmuseum zu Leiden (G. Wilpert: I Sarcofagi cristiani I, 1929, Abb. 93)
Vgl. aber das Mosaik von St. Rustice (s. oben Anm. 87).

¹²⁹ Vgl. z. B. den etruskischen Spiegel im Collegio Romano, Rom (E. Gerhard: Etruskische Spiegel I, Berlin 1843, Taf. 72)

¹³⁰ L. Mercando:
Lucerne greche e romane dell'Antiquarium Comunale. Rom 1962, S. 27, Nr. 19, Taf. VII, 4.
G. Heres:
Die römischen Bildlampen der Berliner Antiken-Sammlung. Berlin 1972, S. 72, Nr. 440. (Identische Lampe wie Rom)

¹³¹ Abgelehnt von G. Heres, a.a.O.; mit Fragezeichen bei L. Mercando, a.a.O.

¹³² O. Waldhauer:
Die antiken Tonlampen. Kaiserliche Eremitage. St. Petersburg 1914, S. 42, Nr. 240, Taf. 25.

¹³³ Möglicherweise war das Vorbild für diese Komposition ein Tempelgiebel, etwa der des unter Domitian neu errichteten Juppiter-tempels auf dem römischen Kapitol. Zwar sind für diesen Giebel Windgötter nicht überliefert, doch werden sie für möglich gehalten (A. M. Colini: Indagini sui frontoni dei templi di Roma; in: Bollettino della Commissione Archeologica di Roma 53, 1926, S. 190).

¹³⁴ K. Lehmann:
The dome of heaven; in: The Art Bulletin 27, 1, 1945, S. 1—27.
J. Baltrušaitis:
Roses des vents et roses de personnages à l'époque romane; in: Gazette des Beaux Arts XX, 1938, S. 265—276.

¹³⁵ s. RE, s. v. »Dodekaoros«.

¹³⁶ Auf einem Mosaik aus *Tusculum* im Vatikan (S. Reinach: Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922, S. 20, 2).

- ¹³⁷ Deckengemälde: Djel-el-Amad, Syrien.
 (F. Cumont: Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris 1942, S. 153, Taf. IX)
 Bodenmosaiken: Tourmont (ca. 220 n. Chr.)
 (H. Stern: Recueil Général des Mosaïques de la Gaule I, Paris 1963, S. 80, Taf. XLIII)
 Palermo (wohl A. 3. Jh. n. Chr.)
 (G. M. A. Hanfmann: The season sarcophagus in Dumbarton Oaks. Cambridge 1951, Kat. -Nr. 147)
 Karthago (4. Jh. n. Chr.)
 (P. Gauckler: Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II, Paris 1910, S. 226, Abb. im Taf. - Bd.)
 Avenches (zwei Mosaiken!)
 (P. Gauckler, a.a.O., Nrn. 1392/1396;
 s. auch: S. Reinach: Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922, S. 180, 3)
 Sousse/Tunesien
 (L. Foucher: Inventaire des mosaïques, Sousse. Tunis 1960, S. 77, Taf. XL)
- ¹³⁸ Ausnahme: Das Bellerophon-Mosaik aus Avenches (s. oben).
- ¹³⁹ Das Mosaik (uv. 133 n. Chr.) stammt aus *S. Agata in Pietra Aurea* bei Rom; es wurde im Vatikan zuerst in der *Stanza dell'incendio* aufbewahrt, wo es die ältere Lit. erwähnt. Jetzt hängt es in den Vatikanischen Museen vor dem Durchgang zur Pinakothek.
 (B. Nogara: I mosaici antichi del Vaticano. Milano 1910, S. 9f, Taf. 18)
 Einer der Windköpfe ist in der EncArteAnt., s. v. »Venti« abgebildet.
- ¹⁴⁰ So: L. Curtius:
 Musik der Sphären; in: Römische Mitteilungen 50, 1935, S. 353.
- ¹⁴¹ G. Becatti:
 Scavi di Ostia IV (Mosaici e pavimenti marmorei), Rom 1961, S. 46f, Fig. 14, Taf. 122/123.
- ¹⁴² F. Boll u. a.:
 Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. 6. Aufl. Darmstadt 1974, S. 191ff.
- ¹⁴³ R. Billoret:
 Découvertes récentes à Grand; in: Archeologia, Trésors des Ages 71, Juni 1974, S. 27.
 Den Hinweis auf dieses Stück verdanke ich Herrn Rainer Stichel, Rom.
- ¹⁴⁴ Vgl. Das Siegel aus Brauron (oben Anm. 28).
 s. auch: P. E. Arias:
 Altiorilevo etrusco; in: Atti del settimo congresso internationale di archeologia classica 2, Rom 1961, S. 191—197.
- ¹⁴⁵ A. Dietrich:
 Eine Mithrasliturgie. 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1910, S. 64.
 Fr. Saxl: Mithras. Berlin 1931, S. 79, Abb. 82, 83, 172.
 M. J. Vermaseren:
Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae. Den Haag 1956/60, Nrn. 810, 966, 1083, 1216, 1281, 1283, 1292, 1388.
 L. A. Campbell:
 Mithraic iconography and ideology. Leiden 1968, S. 162 ff.
- ¹⁴⁶ Folgende Reliefs haben vier Winde:
 Sarrebourg (Metz, Museum) (Vermaseren, a.a.O., Nr. 966)
- Heddernheim (Frankf., Mus. d. Gesch.vereins) (Vermaseren, Nr. 1083)
 Heddernheim (Wiesbaden, Städt. Mus.) (F. Cumont: Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, Taf. VII)
 Dieburg (Kreismuseum) (Campbell, a.a.O., Taf. 23)
 Altbachtal (Trier, Rhein. Landesmus.) (F. Boll u. a., a.a.O., Taf. III, Abb. 6)
- ¹⁴⁷ Folgende Reliefs haben zwei Winde:
 Osterburken (Karlsruhe, Landesmus.) (Vermaseren 1292)
 Neuenheim (Karlsruhe, Landesmus.) (Vermaseren 1283)
 London (Sammlg. M. W. Ramson) (Vermaseren 810)
 Rom (S. Clemente, Mithräum)
 Zasenausen (Stuttgart, Lapidarium) (E. Espérandieu: Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine. Compl. Nr. 555)
 Bei zwei Exemplaren ist der Zustand so fragmentarisch, daß eine Entscheidung nicht möglich ist (Campbell, a.a.O., S. 162).
- ¹⁴⁸ J. Bidez:
 La vie de Porphyre. Gent 1913.
 H. Dorrie:
 Porphyrios als Mittler zwischen Plotin und Augustin; in: Antike und Orient im Mittelalter, Vorträge der Kölner Mediaevistentagungen 1956—59, Berlin 1971, S. 26—47.
 A. Nauck (Hrsg.):
Porphyrii opuscula selecta. 2. Aufl. Leipzig 1886.
 Porphyry,
 The cave of the nymphs in the Odyssey. A revised text with translation by Seminar classics 609, State University of New York at Buffalo, 1969.
- ¹⁴⁹ Ausnahme: Das Relief in London (Vermaseren 810)
 Vorderansichten von Windköpfen sind auch in der nicht-mithräischen Kunst recht selten:
 Relief: Igeler Säule (s. unten Anm. 156)
 Mosaik: Kabr-Hiram (Louvre) (W. Kubitschek: Kalenderstudien; in: Jahrbuch des Österreich. Archäol. Inst. VIII, 1905, S. 98—108)
 Dougga (Tunis, Bardo-Mus.) (C. Poinssot: Les ruines de Dougga. Tunis 1958, S. 56, Taf. III b)
 Maxula (Tunis, Bardo-Mus.) (G. Caputo und A. Driss: Alte Mosaiken. Paris 1962, Taf. o. Nr.)
 Tourmont (s. oben Anm. 137)
- ¹⁵⁰ W. Reichel:
 Funde von Carnuntum; in: Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Österreich-Ungarn XVIII, Wien 1895, S. 183—189.
 F. Cumont:
 Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra. Brüssel 1896, Nr. 228, Abb. 432—434.
- ¹⁵¹ s. oben S.
- ¹⁵² Als ein weiteres Beispiel für einen vollplastischen Wind führt H. Steinmetz: Windgötter; in: Jdl 25, 1910, S. 42f einen Marmorkopf der Göttinger Universität an, den ich jedoch trotz der Argumente von Steinmetz für einen Hypnos halte. Die Form der Schläfenflügel dieses Kopfes kann m. E. nicht zur Deutung herangezogen werden: Steinmetz hält sie für Schwalbenflügel und glaubt deshalb, die Deutung als Hypnos ablehnen zu können. Doch sind gerade solche Flügel in der antiken Lit. für Hypnos bezeugt: M. C. Fronto, *De feris Asiensibus*, worin von der Er-schaffung des Schlafs gehandelt wird (Vers 230). Für die Deutung als Hypnos spricht wohl auch der verhaltene, »schläfrige« Gesichtsausdruck, der bei einem Wind ungewöhnlich wäre.
 G. Hubo:
 Originalwerke in der archäologischen Abteilung des archäolo-

gisch-numismatischen Institutes der Georg-August-Universität. Göttingen 1887, Nr. 248.

H. Sichtermann,

Art. »Venti« in EncArteAnt. schließt sich ohne weitere Begründung der Steinmetz'schen Meinung an.

¹⁵³ W. Reichel, a.a.O., S. 183 f und 188.

H. Steinmetz,

a.a.O., S. 41 vermutet, daß es sich bei dem Altar von Carnuntum um eine Nachbildung des aus der antiken Lit. bekannten Altars der Sturmwinde zu Antiochia handelt. (Joannes Malalas, 6. Jh. n. Chr., *Chronographia X*, 262, 4 = PG. 97, 65—717)

Das ist jedoch sehr unwahrscheinlich, da bei dem Carnuntiner Altar deutliche Einflüsse des neu-platonischen oder mithräischen Weltbildes festzustellen sind (vor allem das Nach-unten- und Nach-oben-Blasen der Winde), was bei einem Altar, den Vespasian weihte, nicht denkbar ist.

¹⁵⁴ F. Cumont:

Notice sur deux bas-reliefs mithriaques; in: Revue archéologique, 3. série, t. XL, 1902, I, S. 1—13.

R. Eisler:

Weltmantel und Himmelszelt, 2 Bde., München 1910, II, S. 400.

M. P. Nilsson:

The syncretistic relief at Modena; in: *Symbolae Osloenses XXIV*, 1945, S. 1—7.

H. Kähler:

Rom und seine Welt. München 1960, Bd. I, S. 291.

¹⁵⁵ s. z. B.: O. Kern:

Die griechischen Mythen der klassischen Zeit. Berlin 1927, S. 49.

¹⁵⁶ Fr. Drexel:

Die Bilder der Igeler Säule; in: Römische Mitteilungen 35, 1920, S. 133 f, Abb. 15.

¹⁵⁷ Fr. Drexel, a.a.O., S. 83—142.

A. Strong:

Apotheosis and after life. Three lectures on certain phases of art and religion in the Roman Empire. London 1915, S. 222—227.

H. Dragendorff und E. Krüger:

Das Grabmal von Igel (= Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete I) Trier 1924.

¹⁵⁸ Beispiele:

Walbersdorf

(H. Hofmann: Römische Grabsteine aus Walbersdorf bei Ödenburg; in: Österr. Jahreshefte XII, 1909, S. 224—242; und ebd. Beiblatt, Sp. 213 f)

Maria-Lanzendorf

(H. Hofmann, a.a.O., S. 91, Anm. 175 a)

Aquincum (Budapest)

(H. Hofmann: Römische Militärgrabsteine der Donauländer. Wien 1905, S. 65 f, Abb. 45)

(F. Saxl: Mithras. Berlin 1931, Abb. 172)

¹⁵⁹ M. J. Vermaseren:

Mithras de geheimzinnige god. Amsterdam-Brüssel 1959 (dt. Ausg. Stuttgart 1965, S. 22)

¹⁶⁰ Paris, Cabinet des Médailles.

(F. Cumont:

Une terre-cuite de Soings et les vents dans le culte des morts; in: Revue archéologique 13, 1939, S. 43 f, Taf. II, 1)

¹⁶¹ F. Cumont, ebd. S. 47 f, Abb. 10 (Umzeichnung der Windköpfe).

¹⁶² ind. *ātman* (Atem, Seele)

hebr. *ruah* (Hauch, Seele)

griech. *pneuma* (Blasen, Wind, Atem, usw.)

griech. *psychē* (Seele; von *psýcho* = ich blase)

lat. *spiritus* (Seele, Hauch)

lat. *anima* (Seele; von griech. *ánemos* = Wind)

¹⁶³ Platon, *Phaidon* 77 D.

¹⁶⁴ F. Cumont:

Les vents et les anges psychopompes; in: *Pisciculi*, Studien zur Religion und Kultur des Altertums. Münster 1939, S. 70—75.
ders.:

Une terre-cuite... (s. oben Anm. 160)

E. Rohde:

Psyche. 9./10. Aufl. Tübingen 1925, I, S. 247 f.

¹⁶⁵ F. Cumont:

Une terre-cuite..., S. 47, Anm. 1.

¹⁶⁶ ders. ebd. S. 56

J. Friedl:

Die Homerinterpretationen des Neuplatonikers Proklos. Würzburg 1932.

¹⁶⁷ F. Cumont:

Une terre-cuite..., passim.

R. Dussaud:

Besprechung des Aufsatzes von Cumont; in: Revue de l'histoire des religions CXX, 1939, S. 219.

¹⁶⁸ T. Brennecke:

Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln. Diss. Berlin 1970, S. 154—160.

Die Autorin versucht, die Anwesenheit von Windköpfen mit der übrigen Thematik der betreffenden Sarkophage bzw. Deckel zu erklären: 3 x kommen Jahreszeiten vor, 1 x könnten die Winde mit einer Schiffsszene zusammenhängen. Es gibt jedoch auch viele Beispiele, wo ein solcher Zusammenhang nicht besteht (Brennecke, a.a.O., S. 193), so daß vielleicht die allgemeine sepulkrale Bedeutung der Winde als Erklärung herangezogen werden kann.

¹⁶⁹ W. Ameling:

Die Sculpturen des vatikanischen Museums I, Berlin 1903, S. 883 ff.

W. Helbig (u. a.):

Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I, 4. Aufl. Tübingen 1963, S. 378—380.

L. Deubner:

Die Apotheose des Antoninus Pius; in: Römische Mitteilungen 27, 1912, S. 1—20.

L. Vogel:

The column of Antoninus Pius (= Loeb Classical Monographs) Cambridge/Mass., Harvard University Press 1973 (deutet die Flügelgestalt als Personifikation des »Goldenzen Zeitalters«)

¹⁷⁰ H. Steinmetz:

Windgötter; in: JdI 25, 1910, S. 55.

Diese Meinung wurde neuerdings wieder aufgenommen von

F. Brommer:

Aion; in: Marburger Winckelmann-Programm 1967, S. 1—4.

Brommer läßt die markanten Attribute Globus, Zodiak und Schlange ganz außer Betracht und argumentiert nur mit den viel allgemeineren Merkmalen der Rückenflügel und der Jugendlichkeit.

- ¹⁷¹ H. Graeven:
Heidnische Diptychen; in: Römische Mitteilungen 28, 1913, S. 290, Anm. 2.
- ¹⁷² So:
R. Turcan:
Le piédestal de la colonne Antonine à propos d'un livre récent (= Rez. zu der o. a. Arbeit von L. Vogel); in: Revue archéologique 1975, S. 305—318.
Ablehnend:
F. Brommer, a.a.O.
- ¹⁷³ H. Graeven, a.a.O., S. 271—304.
R. Delbrück:
Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin-Leipzig 1929, S. 227, Nr. 59.
F. Cumont:
Une terre-cuite . . . (s. oben Anm. 160), S. 50f, Taf. II, 2.
- ¹⁷⁴ R. Delbrück, a.a.O.
Andere Vorschläge: H. Graeven, a.a.O., S. 273, 301ff.
- ¹⁷⁵ Nur Fr. Drexel: Die Bilder der Igeler Säule; in: Römische Mitteilungen 35, 1920, S. 137 bezeichnet irrtümlich die Büste als Luna. (Diese war wohl auf der verlorenen linken Tafel dargestellt.)
- ¹⁷⁶ Anderer Meinung war nur H. Graeven, a.a.O., S. 286—291. Er verglich die beiden geflügelten Männer des Elfenbeins mit ähnlichen Gestalten auf weißgrundigen Lekythen und auf einigen anderen Vasen des 5. Jh. v. Chr., die jedoch alle viel zu alt sind, um noch direkt auf das Elfenbeinrelief eingewirkt zu haben.
Um die Benennung der beiden Flügelgestalten auf griechischen Vasen ist immer wieder gestritten worden, doch dürfte diese Frage durch den unlängst vom Metropolitan Museum, New York, erworbenen Kelchkrater des Euthymides (ca. 515 v. Chr.) geklärt sein: die Leichenträger sind hier als Hypnos und Thanatos beschriftet, der Verstorbene ist Sardeson.
Zu dieser Frage ausführlich, aber veraltet:
H. Steinmetz:
Windgötter; in: Jdl 25, 1910, S. 43—54.
Neuerdings wieder:
F. Brommer:
Eine Lekythos in Madrid; in: Madrider Mitteilungen 10, 1969, S. 155—171 (vor allem S. 165—167).
- ¹⁷⁷ Mt. 12, 40 (vgl. Mt. 16, 4; Lk. 11, 29—32)
- ¹⁷⁸ Jonasdarstellungen mit Windpersonifikationen auf christlichen Sarkophagen:
1) Rom,
Vatikan, Museo Pio Cristiano (ehem. Lateranense 119) (Abb. 25); E. 3. Jh. (Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, 1. Bd., hrsg. von F. W. Deichmann. Wiesbaden 1967, Nr. 35)
2) Kopenhagen,
Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 832; A. 4. Jh. (Abb. 24) (Wilpert: I Sarcofagi cristiani I (1929), Taf. LIX, 3)
3) Rom,
Museo S. Sebastiano; 1. V. 4. Jh. (Repertorium Nr. 329)
4) Rom,
Museo S. Callisto; 1. V. 4. Jh. (Repertorium Nr. 365)
5) Rom,
Museo Camposanto Teutonico; 1. H. 4. Jh. (Repertorium Nr. 888)
6) Rom,
Vatikan, Museo Pio Cristiano (ehem. Lateranense 148); 1. Drittel 4. Jh. (Repertorium Nr. 11)
7) Rom,
- Vatikan, Museo Pio Cristiano (ehem. Lateranense 154); 1. Drittel 4. Jh. (Repertorium Nr. 77)
8) Rom,
St. Peter, Grotten; M. 4. Jh. (Repertorium Nr. 682)
9) Leiden,
Rijksmuseum van Oudheden; (Wilpert, a.a.O., Abb. 93)
10) Arles,
Musée Lapidaire; E. 4. Jh. (Wilpert, a.a.O., Taf. CXXII, 3)
11) Rom,
St. Agnese (verschollen); 4. Jh. (Repertorium Nr. 1010)
- ¹⁷⁹ s. oben Nr. 5.
- ¹⁸⁰ s. oben Nr. 1, 2, 7, 9, 11.
- ¹⁸¹ s. oben Nr. 8, 9.
- ¹⁸² s. J. Engemann:
Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit (= Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 2) Münster 1973, S. 72ff.
- ¹⁸³ s. Exkurs I.
- ¹⁸⁴ Dijon, Bibliothèque communale, ms. 2, fol. 225r.
- ¹⁸⁵ Moulins, Musée Municipale. Die Hs. ist dort als Leihgabe der Bibliothèque Municipale, wo sie die Nr. Ms. 1 hat, fol. 196v.
- ¹⁸⁶ A. de Laborde:
La Bible moralisée illustrée conservée à Oxford, Paris et Londres. Reproduction intégrale du manuscrit du XIII^e siècle (= Publications de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Année 1, 2, 3, 5, 9) Paris 1911—1921. Tafel 439, 5 und 440, 1.
Toledo, Archiv der Kathedrale, Bd. II, fol. 215, 5 + 7; 216, 1 + 3.
Die sog. »Bible moralisée« ist ein Erbauungsbuch des 13. Jh. auf der Grundlage des Bibeltextes. Ihr Urtyp ist wohl in Paris entstanden, und es sind nur 14 Hss. bekannt. Es handelt sich um ein Bilderbuch mit Text (nicht um eine illustrierte Text-Hs.), wobei immer Bild und Text einer Bibelstelle mit Bild und Text der Auslegung gegenübergestellt werden. Die Seiten enthalten stets acht Medaillons, von denen je zwei zusammengehören. In den meisten der älteren Hss. ist das Schema folgendes:
- | | | |
|-----|-----|---|
| 1 A | 5 C | Großbuchstaben bezeichnen die Medaillons und |
| 2 a | 6 c | Texte zur Bibel, Kleinbuchstaben Illustration und |
| 3 B | 7 D | Texte der Auslegungen. Die durchlaufenden Nummern gebe ich bei Hinweisen auf die Hss. stets an, um das betreffende Medaillon genau zu bezeichnen. |
| 4 b | 8 d | |
- Von den vom 13. bis in die Mitte des 15. Jh. reichenden Bible-moralisée-Hss. interessiert uns hier die wohl älteste bekannte (Cod. Vindob. 2554) nicht, da in ihr keine Windpersonifikationen vorkommen.
Wichtig sind die beiden Exemplare der sog. »dreibändigen Redaktion«:
Toledo,
Archiv der Kathedrale (dreibändig, letzte Lage heute in der Pierpont Morgan Library, Ms. 240.). Wohl um 1230 für das französische Königshaus hergestellt.
Nach dieser Hs. (oder, sehr unwahrscheinlich, nach einer anderen, identischen) wurde eine Kopie hergestellt, die heute auf drei Bibliotheken verteilt ist:
Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b,
Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 11560,
London, Brit. Mus., Ms. Harley 1526—1527.

Diese Hs. ist durch die o. a. vollständige Publikation A. de Laborde die bekannteste geworden. Die ältere, fast identische Toledoer Hs. ist von Laborde nur in einzelnen Blättern veröffentlicht worden. Für meine Arbeit konnte ich die Fotos dieser Hs. in der Fotosammlung des RDK benutzen.

Als weiterführende Lit.:

R. Haussner,

Kommentar zum Faksimile des Codex Vindobonensis 2554 (= *Codices Selecti XL*) Graz 1973, S. 2—38.

¹⁸⁷ Das Auseinanderklaffen von biblischem Text und Bildtypus wird auch durch folgende Tatsache deutlich:

In der frühchristlichen Kunst wird die Laube fast ausnahmslos als Kürbislaube dargestellt, obwohl es in der LXX »kolokynthe« = Rizinus, und in der Vulgata »hedera« = Efeu, heißt.

s. hierzu:

O. Mütius:

Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Freiburg 1897, S. 37, Anm. 1 und S. 45f.

G. Wilpert:

I Sarcofagi cristiani II (1932), S. 204.

¹⁸⁸ E. Stommel:

Zum Problem der frühchristlichen Jonasdarstellungen; in: Jahrbuch für Antike und Christentum 1, 1958, S. 112—115.

s. auch J. Engemann, a.a.O., S. 70—74.

¹⁸⁹ H. Sichtermann:

Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation (= Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 19) Baden-Baden 1966.

¹⁹⁰ LXX: »pnēumati káusonos synkáonti«;

Vulg.: »vento calido et urenti«;

Der heißeste Wind war (ist) in Israel der Ostwind, daher die interpretierende deutsche Übersetzung.

¹⁹¹ W. R. Dynes:

The illuminations of the Stavelot Bible. Diss. New York 1970, S. 70 ff (keine Abb. von fol. 221r).

¹⁹² W. Neuss:

Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jh. Münster 1912.

¹⁹³ Hieronymus, *Comment. in Ezech. I, 1* (PL. 25, 17).

¹⁹⁴ H. Riesenfeld:

The resurrection in Ezekiel XXXVII and in the Dura-Europos paintings; in: Uppsala Universitets Arsskrift 1948, S. 20 (neu abgedr.: J. Gutmann: No graven images. New York 1971, S. 120—155)

¹⁹⁵ H. Riesenfeld, a.a.O., S. 27.

¹⁹⁶ C. H. Kraeling:

The Synagogue (= The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII, part I) New Haven 1956.

¹⁹⁷ Eine gute Übersicht über den Stand der Diskussion gibt C. H. Kraeling, a.a.O., S. 178—194..

Die Zahl der Autoren, die sich mit dem Inhalt der Fresken beschäftigt haben, ist jedoch noch größer: H. Riesenfeld, a.a.O., S. 28.

vgl. auch: E. R. Goodenough:

Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, Vol. X, 2 (Symbolism in the Dura Synagogue) New York 1964, S. 183.

U. Schubert:

Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst (= *Studia Judaica Austriaca II*, hrsg. vom Verein »Österreichisches Jüdisches Museum in Eisenstadt«) Wien 1974, S. 60—63.

¹⁹⁸ M. Aubert:

Le peintre de la synagogue de Doura; in: *Gazette des Beaux-Arts* 80, 1, 1938, S. 23.

¹⁹⁹ Comte du Mesnil du Buisson:

Les peintures de la Synagogue de Doura-Europos. Rom 1939, S. 96.

²⁰⁰ C. H. Kraeling, a.a.O., S. 187.

²⁰¹ Seltsamerweise schreibt am Ende des 18. Jh. H.-F. Gravelot in seiner »Iconologie par figures, ou Traité complet des allégories, emblèmes etc.«: »Le vent du Midi peut se peindre... avec des ailes de papillon, attribut distinctif des vents«. (Reprint, Genf 1972, Bd. III (77))

²⁰² Dan. 7, 2; 8, 8; 11, 4; Sach. 2, 6.

²⁰³ In einer jüdischen Legende unbekannten Alters, die erst nachmittelalterlich aufgezeichnet wurde, wird die Ezech.-Stelle folgendermaßen erklärt: Gott schickte die vier Winde aus zu den vier Ecken der Welt, wo sich die Schatzhäuser der Seelen befanden. Und so wurde zu jedem Körper die eigene Seele gebracht.

L. Ginzberg:

The legends of the Jews. Bd. IV, Philadelphia 1954, S. 333.

²⁰⁴ vgl. hierzu auch:

J. Michl:

Die Engelvorstellung in der Apokalypse des hl. Johannes. München 1937, vor allem S. 124—132.

²⁰⁵ z. B.:

Irenäus von Lyon, *Ad baer. V, cap. 15, 1* (PL. 7, 1164).

Tertullian, *De carnis resurrectione*, cap. 30 (PL. 2, 836).

Während diese Autoren die Vision des Ezech. allein als Hinweis auf die Auferstehung des Fleisches im christlichen Sinne verstanden, erkannten die Exegeten Antiochias darin neben diesem eschatologischen Sinn auch noch den historischen Hintergrund. So schreibt etwa Theodoret (gest. ca. 457) in seinem Ezechiel-Kommentar (PL. 81, 807ff), zunächst habe die Vision den Sinn gehabt, den Juden zu zeigen, wie leicht es für Gott sei, die Gefangenen aus Babylon in die Freiheit zurückzuführen. »Uns aber und überhaupt allen, die die Verkündigung des Evangeliums gläubig aufnehmen, zeigt er die Leichtigkeit der Auferstehung unserer Leiber...«

(W. Neuss:

Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jh. Münster 1912, S. 56)

²⁰⁶ W. Neuss, a.a.O., S. 141—154.

²⁰⁷ Die Benennung des Erweckers und seiner gelegentlichen Begleitfiguren ist umstritten: W. Neuss, a.a.O., S. 150ff.

²⁰⁸ Paris, Bibl. Nat., ms. syr. 341, fol. 162r (W. Neuss, a.a.O., S. 153)

²⁰⁹ London, Brit. Mus. (O. M. Dalton: Catalogue of the ivory carvings of the Christian era. London 1909, S. 17f, Nr. 18)
W. Neuss, a.a.O., S. 180ff.

²¹⁰ Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6, III, fol. 45v.

²¹¹ Rom, Bibl. Vat., Ms. lat. 5729, fol. 209r.

Trotz ihres Namens ist es sehr fraglich, ob die Hs. je in Farfa war. Die Benennung stammt von St. Beissel: Vatikanische Miniaturen. Freiburg/Br. 1893, S. 29 ff. s. hierzu auch:

P. Bohigas:

La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluna. Barcelona 1960, I, S. 70.

²¹² Nur B. Degenhart (Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, 3. Folge I, 1950, S. 112) schreibt zur »Farfa«-Bibel: »dugentesk, katalanisch(?)«.

²¹³ W. Neuss, a.a.O., Abb. 36.

²¹⁴ Von Gräbern ist im Text bei Ezechiel nicht die Rede, die Gebeine liegen vielmehr zerstreut in einem Tal herum. Man wird in den Gräbern einen Hinweis auf die Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag sehen dürfen, wenn nicht der Künstler überhaupt ein solches Bild als Vorlage benützte.

²¹⁵ W. Neuss, a.a.O., Abb. S. 224.

²¹⁶ W. Neuss:

Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin; in: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2, 1930, S. 45.

²¹⁷ »... *animasque redire ad corpora sua prophetat*.« (PL. 83, 169)

²¹⁸ G. Swarzenski:

Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, II, Leipzig 1913, S. 133.

W. Neuss:

Das Buch Ezechiel... S. 261, Abb. 62.

E. Lutze:

Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen (= Kat. der Hss. IV) Erlangen 1936, S. 121ff.

²¹⁹ G. Swarzenski, a.a.O., S. 138.

²²⁰ G. Swarzenski, a.a.O., S. 133 deutet in beiden Bildfeldern die Figur des Christ-Logos als »Brustbild eines Engels«, was sich, zumindest im linken Feld, schon wegen des Kreuznimbus' verbietet.

Z. Ameisenowa:

Eine süddeutsche Prachtbibel auf Schloß Sucha, Polen; in: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, N.F. 11, 1934, S. 165 scheint sich der Meinung Swarzenskis anzuschließen.

²²¹ Diese Vermutung wird möglich durch die Schriftbandtexte in der Ezechiel-Miniatur der Bibel von St. Florian.

²²² Z. Ameisenowa, a.a.O., S. 153—180, Abb. 6.

Gerhard Schmid:

Die Malerschule von St. Florian (=Forschungen zur Geschichte Oberösterreichs 7) Graz-Köln 1962, S. 28f, 74ff.

²²³ G. Schmid, a.a.O., S. 204f.

²²⁴ A. de Laborde:

La Bible moralisée illustrée.. Paris 1911—21. Taf. 407 ff (Par. lat. 11560, fol. 183r—203v).

²²⁵ Die Übersetzung der Vulgata ist hier interpretierend, denn in der LXX heißt es »*pneuma exáiron*«.

Hieronymus war sich des Übersetzungsproblems wohl bewußt, er bemerkte in seinem Ezechiel-Kommentar (PL. 25, 19f), daß man das hebräische »*ruah*«, je nach dem Zusammenhang, mit

»*spiritus*«, »*anima*« oder »*ventus*« übersetzen könne. Je nachdem, ob man den Zorn Gottes als von Norden kommend interpretiere, oder den Hl. Geist, der die Menschen von ihren Lastern reinige, müsse man mit »*ventus et flatus tempestatis*« oder mit »*spiritus auferrens vel extollens*« übersetzen.

Vgl. auch Hieronymus, *Comm. in Osee, lib. I, cap. V*: »*Ventus enim et spiritus apud Hebraeos uno verbo appellantur RUA*« (PL. 25, 856).

Wie verschieden ein solches Detail der Hl. Schrift bei den Kirchenvätern interpretiert wurde, s. W. Neuss: Das Buch Ezechiel... S. 38, 52, 91.

²²⁶ E. Unger:

Die Offenbarung der Gottheit durch den Windhauch; in: Fortschungen und Fortschritte V, 1929, S. 270/71.

²²⁷ Jes. 66, 15; Dan. 7, 4 ff; Sach. 9, 14; 1 Kön. 19, 11f.

²²⁸ W. Neuss:

Die katalanische Bibellilustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altpalästinische Buchmalerei. Bonn 1922, Abb. 95.

²²⁹ ebd. Taf. 30 (9).

²³⁰ Sens, Bibliothèque municipale, ms. 1, pag. 431.

H. Swarzenski:

Fragments from a romanesque bible; in: Gazette des Beaux-Arts 6e pér., Vol. LXII, 1963, S. 79, Abb. 12.

²³¹ Dijon,

Bibliothèque communale, ms. 2, fol. 195r.

P. Clemen:

Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (= Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XXXII) Düsseldorf 1916, S. 331, Abb. 240.

Ausst.-Kat. »Les manuscrits à peinture en France du VIIe au XIIe siècle«. Paris 1954, Nr. 287.

²³² P. Clemen,

a.a.O., S. 331 vermutet in dieser Gestalt den Propheten Ezechiel. Das ist aus verschiedenen Gründen abzulehnen, vor allem weil sich sonst Ezechiel in seiner Vision selbst als Mittelpunkt erblicken müßte.

²³³ P. Clemen, a.a.O., S. 331.

²³⁴ W. Neuss: Das Buch Ezechiel... S. 240.

²³⁵ vgl. z. B. die Wolken in der Rodabibel III, fol. 45r oder in Schwarzhaindorf

²³⁶ Dieselbe Bedeutung hat wohl auch der Wirbelkreis in der Ezechiel-Initiale auf fol. 282r der Bibel des Manerius (Par. lat. 11538), auch wenn dort die Windköpfe fehlen.

W. Neuss: Das Buch Ezechiel... Abb. 48.

Vgl. zum Motiv des Wirbelrades noch die Wirbelkreise der spanischen Buchmalerei (unten Anm. 252).

²³⁷ An die zahlreichen Bilder der Zurückhaltung der Winde nach Apok. 7, 1—3 erinnert nicht nur die Zuordnung der vier Windköpfe zu den bewaffneten Engeln. Vielleicht ließe sich auch der seltsam waagrecht schwebende Christ-Logos durch Übernahme aus diesen Apokalypse-Bildern erklären. Dort schwebt nämlich häufig der »Engel von Osten« in ganz ähnlicher Haltung.

Da er theologisch manchmal sogar als Christus gedeutet wurde, konnte eine Übernahme noch leichter geschehen.

²³⁸ Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 2, fol. 281v.

C. M. Kaufmann:

The Bury Bible; in: Warburg Journal 29, 1966, S. 60—81 (vor allem S. 71 und Taf. 18).

²³⁹ A. de Laborde:

La Bible moralisée illustrée... Paris 1911—21, Taf. 407, 5.
(vgl. Toledo, Bd. II, fol. 183, 5)

²⁴⁰ W. Neuss: Das Buch Ezechiel... S. 265f.

²⁴¹ Zu den verschiedenen Zuständen und Ergänzungen:

W. Neuss:

Das Buch Ezechiel... Abb. 71—74.

A. Verbeek:

Schwarzrheindorf. Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde. Düsseldorf 1953. Abb. 13 und Farbtaf. neben S. XXXII.

²⁴² Zur Deutung des Bildes, wie es im 19. Jh. zu sehen war, also mit einem großen und etwa neun kleinen Windköpfen:

E. aus'm Weerth:

Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1880, S. 10, Taf. XVIII—XX.

²⁴³ Kat. »Renaissance Miniaturen« (500-Jahrfeier der Gründung der Vatikanischen Bibliothek), Rom 1950, S. 83, Nr. 160, datiert: 1476—1478.

²⁴⁴ Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 12302, fol. 1r.

W. Neuss:

Das Buch Ezechiel... S. 110ff, 227ff, 298ff, Abb. 41.

Ausst.-Kat.

»Les manuscrits à peinture en France du VIIe au XIIe siècle«. Paris 1954, S. 97, Nr. 279.

²⁴⁵ In der Spur dieses Bildes hatte der Restaurator des 19. Jh. einen kleinen Tier- oder Teufelskopf ergänzt, der zurecht wieder verschwunden ist.

²⁴⁶ A. Verbeek, a.a.O., Abb. 14—17.

²⁴⁷ W. Neuss:

Die Apokalypse des hl. Johannes in der Altspanischen und altchristlichen Bibelillustration. Das Problem der Beatus-Hss. Münster 1931.

P. K. Klein:

Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14—1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jh. (= Studien zur Kunstgeschichte 8) Diss. Hildesheim 1976.

²⁴⁸ W. Neuss, a.a.O., S. 60f, 222.

²⁴⁹ PL. 25, 491—584.

²⁵⁰ Gerona, Kathedralarchiv, Ms. 7 (W. Neuss: Die Apokalypse..., S. 21ff).

²⁵¹ J. Marqués Casanovas (Hrsg.):

Sancti Beati a Liebana in apocalypsin. Codex Gerundensis (Faksimile) Olten-Lausanne 1962.

²⁵² Diese Wirbelkreise spielen nicht auf die Winde an, denn sie können auch mit anderen Gestalten, etwa den Evangelistensymbo-

len, verbunden sein (fol. 126r, 137r, 198r, 219v). In dieser Verwendung tauchen die Wirbelkreise auch in anderen spanischen Hss. des 10. Jh. auf.

²⁵³ Die Verwendung des Kreuznimbus ist in dieser Hs. auch sonst ungewöhnlich:

fol. 15v: St. Joseph

fol. 16r: Petrus u. a.

fol. 19r: St. Augustinus

fol. 31v: Engel, Johannes

fol. 103r: Familienmitglieder des Noe.

²⁵⁴ Turin, Biblioteca Nazionale, Cod. lat. 93, fol. 195v—196r.

W. Neuss:

Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin; in: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2, 1930, S. 36ff.

C. Cid und I. Vigil:

El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona; in: Anales del Instituto de Estudios Gerundenses 17, 1964/65, S. 163—329.

²⁵⁵ Eine Abb. ist mir nicht bekannt geworden; ich folge der Beschreibung des Index of Christian Art.

²⁵⁶ W. Neuss: Die Apokalypse... I, S. 230.

²⁵⁷ W. Neuss: Die Apokalypse... I, S. 9ff.

²⁵⁸ W. Neuss: Die Apokalypse... I, S. 34ff.

Kat.

»Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter« Köln 1975, S. 98 (mit Umzeichnung).

²⁵⁹ W. Neuss:

Die Apokalypse... I, S. 60f (die Hss. mit den Siglen S, M, U, J, D, R, H)

²⁶⁰ W. Neuss: Die Apokalypse... I, S. 50f.

²⁶¹ New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fol. 163r.

W. Neuss: Die Apokalypse... I, S. 54f.

²⁶² Abb. bei W. Neuss:

Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. Bonn 1922, Taf. 33, Abb. 101.

²⁶³ Vgl. auch noch eine Bibel des 13. Jh.:

London,

Brit. Mus., Add. Ms. 47672, fol. 334r. (G. F. Warner: Reproductions from illuminated manuscripts, Bd. 5, London 1965, Taf. XXIII)

²⁶⁴ Der Norden, in dem die Sonne nie steht, ist für die Juden die negativste Richtung. Das Gleichnis des Jeremia spielt auf Angriffe von Völkern aus dem Norden Israels an, wobei wohl kein bestimmter Feind gemeint sein soll (vgl. auch Jerem. 4, 6). Nach christlicher Auffassung bedeutet der Norden, bzw. Nordwind den bösen Geist, so etwa Garnerius, *Gregorianum* 16, 6 (ode olisio): »Aquilonis enim nomine malignus spiritus designatur« (PL. 193, 459f).

²⁶⁵ W. Neuss:

Die katalanische Bibelillustration... Taf. 29, Abb. 92.

- ²⁶⁶ A. de Laborde:
La Bible moralisée illustrée... Paris 1911—21, Taf. 355, 5.
Toledo, II, fol. 131, 5 (vgl. Anm. 186)
- ²⁶⁷ W. Neuss:
Die katalanische Bibellillustration... Taf. 39, Abb. 118.
- ²⁶⁸ So z. B. am Mittelpfortal der Westfassade von Amiens. Unter der Gestalt des Propheten Sacharja tragen in einem Vierpaß zwei geflügelte Frauen ein Gefäß, auf dem eine nackte Frau in nachdenklicher oder trauernder Haltung sitzt.
W. Medding:
Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister. Augsburg 1930, Abb. 69.
Ähnlich auch in folgender Hs. vom Anfang des 15. Jh.: Rom, Biblioteca Casanatense, ms. 1404, fol. 32r («*Virtutum et vitorum omnium delineatio*»; Fotos in der Abbildungssammlung des RDK, Nr. 1343 F)
Ebenso im *Hortus deliciarum*, fol. 65r, wo die beiden Frauen als Häresie und Synagoge benannt sind. (Ed. J. Walter: Herrade de Landsberg, *Hortus del.* Straßburg u. a. 1952, Taf. XVII)
- ²⁶⁹ A. de Laborde:
La Bible moralisée illustrée.... Taf. 444, 3. (Toledo II, fol. 222, 3)
- ²⁷⁰ K. Weitzmann:
Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jh. Berlin 1935, S. 49—51, Taf. 55, 56.
- ²⁷¹ ebd. S. 51—53, Taf. 57, 58.
- ²⁷² K. Weitzmann:
The place of book illumination in Byzantine Art. Princeton 1975, S. 77f, Abb. 15 im Text.
Ders.: Die byz. Buchmalerei des 9. und 10. Jh., S. 77—80, Abb. 522—536.
- ²⁷³ Ders.: The place of book illum..., Abb. 14 im Text.
Ders.: Die byz. Buchmalerei des 9. und 10. Jh., S. 80f, Taf. 86.
- ²⁷⁴ Die Hs. ist unveröffentlicht.
L. Popovich:
Personifications in Paleologian Painting. Diss. Washington 1963, S. 332.
- ²⁷⁵ Katenenkommentar zu Hiob, teils 12./13., teils (auch fol. 24) 13./14. Jh.
Kat. »Byzance et la France médiévale«. Paris 1958, Nr. 83.
- ²⁷⁶ Hiob mit Kommentaren, Papier-Hs., dat. 1362.
Kat. »Byzance et la France médiévale...« Nr. 87.
- ²⁷⁷ K. Weitzmann:
Die byz. Buchmalerei des 9. und 10. Jh., Abb. 332.
- ²⁷⁸ ebd. Abb. 341.
- ²⁷⁹ K. Weitzmann:
The place of book illum..., Abb. 15 im Text.
- ²⁸⁰ ebd. Abb. 14 im Text.
- ²⁸¹ Vat. gr. 1231, fol. 40v.
Par. gr. 134, fol. 24v.
Par. gr. 135, fol. 22v.
- Auf die beiden Pariser Hss. wies mich freundlicherweise Herr Rainer Stichel, Rom, hin.
- ²⁸² G. Gaillard:
Le chapiteau de Job aux musées de Toulouse et de Pampelune; in: La Revue des Arts 10, 1960, S. 147—156, Abb. 17.
- ²⁸³ Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 121, fol. 245v.
(G. Swarzenski:
Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. 2 Bde., Leipzig 1908/13, Taf. 91, Abb. 130)
- ^{283a} Mailand, Bibl. Ambrosiana, cod. B. 27. Inf., carta 197v.
(Maria Luisa Gengaro und Luisa Cogliati Arano:
Miniatuare lombarde. Codici miniati dall' VIII al XIV secolo. Mailand 1970. fig. 57 (Farabb.)
- ²⁸⁴ Abb.: Frick Reverence Library, No. 005574.
- ²⁸⁵ Cod. Vat. gr. 1231, fol. 213v (Frick Rev. Libr., No. 005608).
- ²⁸⁶ K. Weitzmann:
Die byz. Buchmalerei des 9. und 10. Jh., S. 77f, Abb. 535.
- ²⁸⁷ ebd. S. 79.
- ²⁸⁸ ebd. Abb. 526.
- ²⁸⁹ Abb. vgl. Anm. 285.
- ²⁹⁰ A. de Laborde:
La Bible moralisée illustrée... Taf. 304, 3. (Toledo, Bd. II, fol. 80, 3)
- ²⁹¹ Honorius Augustodunensis, *Expositio in Cantica Canticorum* (PL. 172, 347—496)
s. hierzu immer noch:
J. A. Endres:
Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens im 12. Jh. Kempten-München 1906, S. 58—61.
- ²⁹² Zur Mandragora:
J. A. Endres:
Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Kempten 1903, S. 27—36.
H. Rahner:
Griechische Mythen in christlicher Deutung. Zürich 1945, S. 284—351.
H. Menhardt:
Die Mandragora im Millstätter Physiologus, bei Honorius und im St. Trudperter Hohen Lied; in: Festschrift für Ludwig Wolff. Neumünster 1962, S. 173—194.
- ²⁹³ PL. 172, 471.
H. Rahner, a.a.O., S. 346—348.
- ²⁹⁴ Wien, ÖNB, Ms. 942 (vor M. 12. Jh.)
München, Clm. 4550 (12. Jh., ehem. Benediktbeuren 50)
München, Clm. 5118 (12. Jh., ehem. Beuerberg 8)
München, Clm. 18125 (12. Jh., ehem. Tegernsee 125)
Baltimore, Walters Art Gall., Ms. 29 (12. Jh., ehem. Lambach 94)
St. Paul im Laventhal, Abteiarchiv XXV, 3. 5 (13. Jh.)
St. Florian, Stiftsbibliothek, XI, 80 (dat. 1301)
Kat. »Die Zeit der Staufer«, Stuttgart 1977, Bd. I, Nr. 740.

²⁹⁵ Honorius nennt übrigens nicht nur den Norden mit einem Windnamen. Gelegentlich bezeichnet er auch die Königin, die »a meridie« herbeigeführt wird, als »regina austri«. Hierfür ist Mt. 12, 42 und Lk. 11, 31 die Quelle.

²⁹⁶ Cod. Vind. 942, fol. 92r (Swarzenski: Salzburger Malerei... Taf. 119)
Clm. 4550, fol. 89r
Clm. 5118, fol. 92r (Endres: St. Jakobsportal..., Taf. 4)
Clm. 18125, fol. 77v
Baltim. 29, fol. 103v
St. Florian, fol. 30r (H. Rahner, a.a.O., Abb. neben S. 348)

²⁹⁷ PL. 172, 428—430.
Honorius' Deutung des *aquilo* als Drache veranlaßte Endres, Das St. Jakobsportal.... (1903), S. 59, am Regensburger Schottentor in einer Drachenfigur den Nordwind zu erkennen.
Der Versuch Endres', das ganze Programm aus dem Kommentar des Honorius zu erklären, ist zu eng:
R. Wiebel:

Das Schottentor. Kulturhistorische Auslegung des Portalbildwerks der St. Jakobskirche in Regensburg. Augsburg 1927.

L. Lorenz:

Das Schottenportal zu Regensburg. Waldsassen 1929.

J. B. Röger:

Das romanische Bildwerk am Nordportal der Kirche St. Jakob in Regensburg. Regensburg 1932.

Die Autoren vermuten teilweise, die vier Tierköpfe unter den Arkaden rechts vom Tor sollen Windköpfe bedeuten. (Lorenz S. 33f; Wiebel S. 16f). Diese Deutung kann jedoch nicht als zwingend angesehen werden.

Zur etymologischen Deutung des Wortes »*aquilo*« als böser Geist durch Thomas Cisterciensis (2. H. 12. Jh.):

R. Klinck:

Die lateinische Etymologie des Mittelalters (= *Medium Aevum* 17) München 1970, S. 146.

vgl. auch:

Garnerius, *Gregorianum*, lib. I, cap. XV »De aquilone« (PL. 193, 59)

²⁹⁸ Bei der Zählung der Psalmen gibt es immer wieder Unklarheiten: Die hebräische Masora ist von Ps. 10 bis 148 gegenüber der griechischen und lateinischen Fassung um eine Nr. voraus. In dieser Arbeit ist der hebräischen Zählung, die zugleich die lutherische ist, der Vorzug gegeben worden. Die Zählung von LXX und Vulgata wurde jedoch hinter einem Schrägstrich dazu angegeben.

²⁹⁹ Die sog. Sieben Cantica des AT sind Lobgesänge, deren Ähnlichkeit mit den Psalmen dazu führte, daß sie in Psalter-Hss. oft als Anhang erscheinen. Es handelt sich um folgende Texte:
Cant. Jesaias (Jes. 12)
Cant. Ezechiae (Ezech. 38, 10ff)
Cant. Hannae (1. Sam. 2, 5ff)
Cant. Mosis I (Exod. 15, 1ff)
Cant. Habakuk (Hab. 3)
Cant. Mosis II (Deut. 32)
Cant. 3 puerum (Dan. 3, 24ff)
Windpersonifikationen kommen im Utrechtpsalter (und in den davon abhängigen Hss.) zu folgenden Cantica vor:
Cant. Mosis I : fol. 85r.
Cant. Mosis II : fol. 86r.
Cant. 3 puerum : fol. 87v.

³⁰⁰ Das ist bereits in den mesopotamischen Religionen eine bekannte Vorstellung gewesen.

E. Unger:

Die Offenbarung der Gottheit durch den Windhauch; in: Forschungen und Fortschritte V, 1929, S. 270/71.

³⁰¹ Hiob 21, 18; Jes. 17, 13; 29, 5; 41, 16; Dan. 2, 35; usw.
Auch Paulus spielt auf dieses Sprachbild an: Ephes. 4, 14.

³⁰² K. Weitzmann:

Die byz. Buchmalerei des 9. und 10. Jh., Berlin 1935, S. 53ff hält Par. gr. 20 und Pantokrator-Psalter für älter als den Chludoff-Psalter, aber alle zusammen für bald nach dem Bilderstreit entstanden (M. 9. Jh.).

³⁰³ Utrecht, Bibliothek der Universität, Cod. 484.

Zur Herkunft der Hs.

J. H. A. Engelbrecht:

Het Utrechts Psalterium. Een eeuw wetenschappelijke Bestudering (1860—1960). Utrecht 1965
Dazu Besprechung von Reiner Hausherr in: Zeitschrift für Kunsgeschichte 29, 1966, S. 173—175.

³⁰⁴ Einige Beispiele bei

D. Tsilos:

The sources of the Utrecht Psalter miniatures; 2nd edition, Minneapolis 1960, S. 3.

³⁰⁵ S. Dufrenne:

Les copies anglaises du psautier d'Utrecht; in: *Scriptorium* 18, 1964, S. 185—197.

³⁰⁶ Bisweilen fehlen die Darstellungen wegen der Unvollständigkeit der Hs. Die Illustration zu Ps. 18/17 (fol. 9r) ist jedoch vorhanden und läßt die Winde, auf deren Flügeln der Herr einherfährt, weg, obwohl sie vom Text (Vers 11) gefordert werden.

³⁰⁷ Faksimile: M. R. James: The Canterbury psalter. London-Lund 1935.

³⁰⁸ H. Omont (Hrsg.):

Bibliothèque Nationale, Psautier illustré (XIIIe siècle), Reproduction des 107 miniatures du ms. 8846 de la Bibl. Nat. Paris o.J. (ca. 1905)

Windpersonifikationen finden sich in dieser Hs. zu den folgenden Ps.: 1, 29, 35, 48.

³⁰⁹ Utrechtpsalter: fol. 9r (Ps. 18/17, 11), fol. 16r (Ps. 29/28), fol. 59v (Ps. 104/103, 3), fol. 65r (Ps. 111/110), fol. 76r (Ps. 135/134, 7), fol. 82v (Ps. 148, 8), fol. 86r (Cant. Mosis II), fol. 87v (Cant. 3 puerum).

³¹⁰ Vgl. L. Pressouyre:

Marcius Cormator, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 77, 1965, S. 410.

³¹¹ Es hat sogar Mißdeutungen gegeben:

E. T. de Wald:

The illustrations of the Utrecht-Psalter. Princeton 1932, S. 18 deutet die Gestalt des kauernden Windes als »the psalmist who has put on sack-cloth and has humbled himself (verse 13)«.

³¹² Faksimile (vgl. Anm. 307).

³¹³ H. Omont, a.a.O., Taf. 43.

³¹⁴ s. unten S. 84 zum »Anemodämon« zu Konstantinopel.

- ³¹⁵ Moskau, Historisches Museum, Ms. gr. 129.
 Faksimile-Ausgabe:
 M. V. Šepekina und I. Dujčev:
Miniatury Chludovskoj psaltyri. Moskau 1977.
 L. Grondijs:
La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chlouhoff; in: *Byzantion XXV/XXVII, 1955—57*, S. 591—616.
- ³¹⁶ Athos, Pantokrator-Kloster, Ms. 61.
 S. Dufrenne:
L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 1) Paris 1966, S. 15.
- ³¹⁷ Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 20.
 S. Dufrenne, a.a.O., S. 41.
- ³¹⁸ London, Brit. Mus., Add. Ms. 40731.
 S. Dufrenne:
Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins; in: *Cahiers archéologiques 14*, 1964, S. 159—182.
- ³¹⁹ London, Brit. Mus., Add. Ms. 19352.
 S. Der Nersessian:
L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II, Paris 1970, passim.
- ³²⁰ Vatikan, Cod. Barb. gr. 372.
 D. V. Ajnalov: *The hellenistic origins of Byzantine Art*. Brunswick u. a. 1961, S. 276.
- ³²¹ Bristol-Psalter, fol. 8v.
 Man kann gerade noch die Beischrift »asebeis« (die Gottlosen) erkennen, wodurch die zerstörte Szene als Illustration zu Ps. 1, 4 gesichert ist.
 S. Dufrenne:
L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. Paris 1966, S. 53, Taf. 47.
- ³²² Chludoff-Psalter, fol. 2r.
- ³²³ S. Der Nersessian, a.a.O., Fig. 2.
- ³²⁴ Manchmal wird in der Lit. auch fol. 2v angegeben!
- ³²⁵ Chludoff-Psalter, fol. 88r
 Theodore-Psalter, fol. 117v
 Bristol-Psalter, fol. 147r
 Barberini-Psalter, fol. 149v
- ³²⁶ Chludoff-Psalter, fol. 133r
 Theodore-Psalter, fol. 174r
 Barberini-Psalter, fol. 225v
 Vat. graec. 1927, fol. 241v
- ³²⁷ s. S. 186.
- ³²⁸ Utrecht-Psalter, fol. 82v
 Eadwine-Psalter, fol. 259v.
- ³²⁹ z. B. Theodore-Psalter, fol. 187r (Der Nersessian, a.a.O. Abb. 292).
- ³³⁰ Mir sind vorwiegend Beispiele auf dem Berg Athos und in der südlichen Peloponnes bekannt geworden, doch scheint diese Denkmälerkenntnis eine rein zufällige Auswahl zu bedeuten, die über die Verbreitung des Bildtyps nichts aussagt.
 Athos,
- Kloster Iviron, Exonarthex, beschrieben bei A. N. Didron: *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*. Paris 1845, S. 234ff (bzw. G. Schäfer: *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*. Trier 1855, S. 237ff)
- Athos,
 Megiste Lawra, Koukouzélissa-Kapelle, Kuppel, 1713.
 (G. Millet: *Monuments de l'Athos*. Paris 1927, Taf. 236)
 (P. M. Mylonas: *Athos, formes dans un lieu sacré*. Athen 1974, Taf. 24).
- Athos,
 Kloster Dochiarou, Verbindungstrakt zwischen Katholikon und Trápeza, zwei ausgemalte Kuppeln.
 (P. Huber: *Athos. Leben, Glaube, Kunst*. Zürich 1969, Abb. 180, 186—188)
- Athos,
 Kloster Koutloumousiou, Exonarthex, 1744.
 (P. Huber, a.a.O., Abb. 183—185)
- (J. Strzygowski: *Die Miniaturen des serbischen Psalters der... Staatsbibliothek München (= Denkschriften der Wiener Akad., philos.-hist. Kl. 52)* Wien 1906, S. 68 zitiert die Beischrift »pnéuma kat...«.)
- Mani,
 Kampos, Kirche der hl. Theodoren, westlicher Kreuzarm
 Mani,
 Kardamyl, Koimesis-Kirche des ehem. Lykakion-Klosters, Fresken von 1783 im westlichen Kreuzarm (Abb. 57).
 (D. E. Rogan: *Mani, History and Monuments*. Athen 1973, S. 130)
- Mani,
 Kloster Dekoulou bei Oitylon, 1765?, (Abb. 56)
 (D. E. Rogan, a.a.O., S. 105, 126)
- Mani,
 Gourmitsa über Kardamyl, Kirche der Aghia Sophia, um 1700.
 (D. E. Rogan, a.a.O., S. 105, 129, 138)
- Bulgarien,
 Rila-Kloster, Chrelev-Turm, ca. 1335 (Dort soll sich nach frdl. Hinweis von Herrn Rainer Stichel, Rom, ein ähnliches Fresko befinden.)
 Jugoslawien,
 Lesmono, Fresken von 1341, die sich von den griechischen Bildern jedoch stark unterscheiden.
 (Dušan Tasić: *Byzantinische Malerei in Serbien und Makedonien*. Belgrad 1967, Abb. 35)
- Eine Variante des Themas, doch soweit ich sehe, ohne Windpersonifikation, scheint auch auf Ikonen vorzukommen. Vgl. eine russische Ikone des 16. Jh., abgeb. im LCII (1968), Sp. 453.
- ³³¹ A. N. Didron:
Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine. Paris 1845, S. 236, Anm. 2.
- ³³² G. Schäfer:
Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855, S. 239f.
 Die Deutung Didrons und Schäfers wurde bereits von Strzygowski (s. oben Anm. 330) abgelehnt und widerlegt.
- ³³³ G. Prausnitz:
Die Ereignisse am See Genezareth (= Studien zur deutschen Kunsts geschichte 196) Straßburg 1917.
- ³³⁴ Mt. 8, 23—27. (vgl. Mk. 4, 35—41; Lk. 8, 22—25)
- ³³⁵ *Chromatii Aquileiensis Opera*, ed. R. Etaise und J. Lemarié, (= Corp. Christ., Ser. lat. IXA,) 1974, S. 402,
 Vgl. auch:
 J. Lemarié:

Symbolisme de la mer, du navire, du pêcheur et de la pêche chez Chromace d'Aquilée; in: Aquileia e l'Alto Adriatico I, Udine 1972, S. 141—152 (vor allem S. 144)

³³⁶ Bei den griech. Psalterien zu Ps. 89/88, 10.
Beim Stuttgarter Psalter zu Ps. 107/106, 29 (fol. 124r).

³³⁷ Eine schlechte Abb. bei G. Prausnitz, a.a.O., Abb. 27, 27a.
s. die Faksimile-Ausgabe (vgl. Anm. 315)

³³⁸ Theodore-Psalter, fol. 117v
Bristol-Psalter, fol. 147r
Barberini-Psalter, fol. 145v (oder 151v?)

³³⁹ S. Dufrenne:
L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age I (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 1) Paris 1966, Taf. 56.

³⁴⁰ S. Tsuji:
The study of the Byzantine Gospel illustration in Florence, Laur. Plut. VI, 23 und Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 74. Diss. Princeton 1968.
T. Velmans:
Le Tétravangile de la Laurentienne (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 6) Paris 1971

³⁴¹ T. Velmans, a.a.O., S. 7 (im Vorwort André Grabars).

³⁴² Bei dem Bild zum Seesturmbericht des Markus (fol. 70r) kann ich keine Windpersonifikation erkennen. Auch die ausführliche Beschreibung von T. Velmans, a.a.O., S. 35 erwähnt nichts davon.
Dagegen will L. Pressouyre: *Marcus Cormator*; in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 77, 1965, S. 443, Anm. 1 hier eine solche Personifikation erkennen.
Seltsamerweise deutet T. Velmans, a.a.O., S. 23 die Personifikation auf fol. 16r, die sie richtig beschreibt: »un personnage qui souffle dans un cor«, als »personification de la mer«. Für diese Interpretation spricht m. E. gar nichts.

³⁴³ s. oben Anm. 178, Nr. 1.

³⁴⁴ K. Weitzmann:
Greek Mythology in Byzantine Art (= Studies in Manuscript Illumination 4) Princeton 1951, Taf. XXXVIII (137); XXXIX (138).
Z. Kádár:
Die kontinuierende Erzählungsweise in den Tierszenen der illustrierten Hs. von Oppians *Kynegetika* in Venedig; in: Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben, Bd. 2, Berlin 1970, S. 222—232.

³⁴⁵ Seneca,
Naturales quaestiones, lib. V, »De ventis« 17, 5. (Loeb Classical Library Bd. X, Cambridge/Mass. 1972, S. 80)

³⁴⁶ Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 74, fol. 15v.
H. Omont:
Evangiles avec peintures byzantines. Paris 1908, Taf. 16, 2.
B. D. Filov:
Les miniatures de l'Evangile de roi Jean Alexandre à Londres. Sofia 1934, S. 20 (datiert Par. gr. 74 ins 11. Jh.).

³⁴⁷ B. D. Filov, a.a.O., passim.

³⁴⁸ s. den Hss.-Stammbaum bei B. D. Filov, a.a.O., S. 33.

³⁴⁹ s. unten S. 94 zum »Anemodämon« in Konstantinopel.

³⁵⁰ Kloster Xenophontos, Fresko von 1545 im östlichen Kreuzarm.
(G. Millet: Monuments de l'Athos. Paris 1927, Taf. 171, 1 und 177, 4)

(H. Brockhaus: Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1924, S. 281)

Kloster Dochiariou, Fresko von 1568 im nördlichen Kreuzarm.
(G. Millet, a.a.O., Taf. 233, 1)

(H. Brockhaus, a.a.O., S. 286)

Eine Ausnahme wären die Windköpfe, von denen G. Schäfer: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, 1855, S. 184, Anm. 5 berichtet: Vorhalle der Kirche des Klosters Vatopädi, geflügelte Köpfe mit griechischen Windnamen. Doch liegt hier westliche Beeinflussung vor: s. unten S. 215.

³⁵¹ Kloster Panaghía Mavriótissa bei Kastoria, Kapelle des Johannes Theologos, Fresken von 1552.
(S. Pelekánides: Kastoria I. Saloniki 1953, Taf. 213 a)
(N. K. Moutsópulos: Kastoria. Athen 1967, Abb. 33, S. 57)

³⁵² s. zusammenfassend unten S. 208.

³⁵³ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. 23, fol. 124r.
(Faksimile, Der Stuttgarter Bilderpsalter. Stuttgart 1965)

³⁵⁴ E. T. DeWald:
The Stuttgart Psalter, Biblia fol. 23, 2 Bde., Princeton 1930, S. 89.

³⁵⁵ L. Birchler:
Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair; in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Actes du IIIe Congrès International pour l'étude du Haut Moyen Age 1951. Olten-Lausanne 1954, S. 202.

³⁵⁶ Der Grund für das auffällig häufige Vorkommen von Seesturm-szenen und Windpersonifikationen in der Reichenauer Kunst dürfte weniger in der Tatsache zu suchen sein, daß die Bewohner der Bodenseeinsel mit dem Problem *in natura* oftmals zu schaffen hatten (so vermutet K. Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst I, Freiburg 1928, S. 390), sondern beruht wohl auf einer spätantiken Vorlage, wie sie A. Weis zu rekonstruieren versuchte.

A. Weis:
Die Hauptvorlage der Reichenauer Buchmalerei, zugleich ein Beitrag zur Lokalisierung der Schule; in: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IX, 1972, S. 37—64. Derselbe:

Die spätantiken Lektionare im Scriptorium der Reichenau; in: Die Reichenau, Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters, hrsg. von H. Maurer. Sigmaringen 1974, S. 311—362. Windpersonifikationen in den Seesturm-bildern der Reichenauer Kunst:

Trier
Stadtbibliothek, Cod. 24 (»Egbert-Codex«), fol. 24r (980/90)
Goldbach,
Silvesterkapelle, Nordwand des Schiffs, 2. Feld, (E. 10. Jh.)
Aachen,
Domschatz, Evangeliar Ottos III., fol. 34v (um 990)
Oberzell,
St. Georg, Nordwand des Mittelschiffs, 3. Feld, (um 1000)
München,
Staatsbibliothek, Cod. lat. 4453, Evangeliar Ottos III., fol. 103v (um 1000)
Bremen,
Stadtbibliothek, Ms. b. 21, fol. 19v, (»Perikope Heinrichs II. oder III.«) (1039/40)

- Nürnberg,
Germ. Nat. Mus., Bibl. 156 142 (»Echternacher Codex Aureus«) (um 1040).
- ³⁵⁷ Faksimile, hrsg. von H. Schiel, Basel 1960.
- ³⁵⁸ Vgl. hierzu auch S. 65.
- ³⁵⁹ Vgl. die Arbeiten von A. Weis (Anm. 356).
- ³⁶⁰ München,
Staatsbibliothek, Cod. lat. 15 903 (»Perikopenbuch von St. Erentrud«) fol. 26r (Swarzenski: Die Salzburger Malerei... Taf. 54, Abb. 166)
München,
Staatsbibliothek, Cod. lat. 935 (»Geberbuch der Hildegard von Bingen«) fol. 44v (Foto Marburg 101618)
- Paris,
Bibl. Nat., ms. lat. 8846, fol. 3v (H. Omont: Psautier illustré... Paris o.J., Taf. 7)
- London,
Brit. Mus., Add. Ms. 37 472, (Einzelblatt, wohl aus einem Psalter, 12. Jh.) (Annual of the Walpole Society XXV, 1936/7, S. 1 ff und Taf. IV)
- ³⁶¹ A. de Laborde:
La Bible moralisée illustrée... Taf. 497, 3 + 5.
(Toledo, III, fol. 24, 1 + 3)
- ³⁶² A. Grabar - C. Nordenfalk:
Die romanische Malerei vom 11. bis zum 13. Jh. Genf 1958, Abb. S. 44.
O. Demus:
Romantische Wandmalerei. München 1968, S. 59, Abb. 6.
- ³⁶³ Vgl. vor allem die Beispiele aus der Roda- und »Farfa«-Bibel.
Die Windköpfe haben in den katalanischen Bibeln stets mehr als einen Flügel (nämlich bis zu vier), aber die Art der Anbringung am Hinterkopf verbindet sie mit Aosta doch mehr als mit der allgemeinen spätantiken Tradition.
- ³⁶⁴ s. die Beispiele bei W. Paeseler: Giottos *Navicella* und ihr spätantikes Vorbild; in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 5, 1941, S. 142 ff.
- ³⁶⁵ Von verschiedenen Autoren wird als frühes Beispiel einer Wind-personifikation bei der Errettung Petri ein Sarkophagfragment in der Kallixtus-Katakomben angeführt (W. Paeseler, a.a.O., S. 143 f und Abb. 122). In dem Exkurs II werde ich zeigen, daß die Windgestalt dieses Fragments sich nicht auf die Errettung Petri, sondern auf die daneben dargestellte Szene des Jonas-Wurfs bezieht.
- ³⁶⁶ W. Paeseler, a.a.O., S. 147.
- ³⁶⁷ ebd., S. 78—87.
- ³⁶⁸ W. Paeseler:
Giottos *Navicella* und ihr spätantikes Vorbild; in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 5, 1941, S. 51—160.
W. Kemp:
Zum Programm von Stefaneschi-Altar und *Navicella*; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967, S. 317 hält Paeselers These von der antiken Vorlage für »nicht schlüssig bewiesen«, wendet sich aber vor allem gegen Paeselers Deutung des Mosaiks.
- ³⁶⁹ W. Paeseler, a.a.O., S. 121—133.
- ³⁷⁰ s. Exkurs I.
- ³⁷¹ Cod. Vat. lat. 3867, fol. 77r (E. Rosenthal: The illuminations of the *Vergilius Romanus*. Zürich 1972, S. 52f)
- ³⁷² W. Paeseler, a.a.O., S. 136f und 139.
- ³⁷³ Dieselbe Umdeutung von Flügeln zu Hörnern muß irgendwann in vorkarolingischer Zeit unabhängig davon bereits einmal stattgefunden haben: Traditionstrang Valenciennes-Müstair-Bamberger Apokalypse-Reichenauer Kunst.
- ³⁷⁴ Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24.
(Faksimile, hrsg. von H. Schiel, Basel 1960)
- ³⁷⁵ Escorial, Real Biblioteca, Vit. 17.
(A. Boeckler:
Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin 1933, Abb. 52, 82.)
- ³⁷⁶ Außer den oben schon genannten Beispielen, s. noch:
A. de Laborde:
La Bible moralisée illustrée... Taf. 10; 550, 1.
- ³⁷⁷ Toledo, Biblioteca del Cabildo
(A. de Laborde, a.a.O., Taf. 639; vgl. auch Anm. 186)
- ³⁷⁸ W. Neuss:
Die katalanische Bibelillustration... Taf. 50 (144).
- ³⁷⁹ Gerona, S. Feliú, Homilien des Beda und anderer, fol. 63r.
(W. Neuss, a.a.O., Abb. 157—164)
(Zur Datierung s. auch: Meyer Schapiro, Art Bulletin 26, 1944, S. 234)
- ³⁸⁰ Victor Rocher:
Histoire de l'abbaye de Saint-Benoit-sur-Loire. Orléans 1869, Taf. 20 (Litho neben S. 529).
- ³⁸¹ W. Körte:
Die früheste Wiederholung nach Giottos *Navicella*; in: Oberrheinische Kunst, Jahrbuch der oberrheinischen Museen 10, 1942, S. 97—104, Abb. 3.
- ³⁸² Abb. bei W. Paeseler, a.a.O., S. 206.
- ³⁸³ Foligno, St. Maria in Campis (Paeseler, a.a.O., Abb. 83)
Lyon, Museum, Tafelbild (Paeseler, a.a.O., Abb. 84)
- ³⁸⁴ W. Paeseler, a.a.O., S. 99 ff, Abb. 81, 82, 89, 91.
- ³⁸⁵ s. unten Anm. 721.
- ³⁸⁶ Zur *Deutera parusia* s.:
Yves Christe:
La vision de Matthieu (Mt. 24—25) (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 10) Paris 1973.
- ³⁸⁷ B. Brenk:
Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (= Wiener byzantinische Studien III) Graz u. a. 1966, S. 65 ff.
Frühes Beispiel: Apsisstürnwand aus S. Michele in Africisco, Ravenna, 6. Jh.; heute im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
- ³⁸⁸ Turin, Biblioteca Nazionale, Ms. O. IV. 20, Nr. 2.
(Die irische Hs. wurde 1904 durch Feuer zerstört. Nur die Minia-

turen überstanden den Brand, da sie zu dem Zeitpunkt gerade zum Photographieren herausgenommen waren!)

³⁸⁹ B. Brenk, a.a.O., S. 69.

³⁹⁰ Als Engel auch bezeichnet von Y. Christe, a.a.O., S. 54. Der Vergleich mit den anderen Miniaturen scheint eher nahezulegen, eine flügellose Gestalt nicht als Engel zu bezeichnen (vgl. Y. Christe, a.a.O., S. 85 f.)

³⁹¹ London, Brit. Mus., Ms. Cotton Galba A. XVIII, fol. 21 r.
(Y. Christe, a.a.O., Abb. 93)

³⁹² G. Leidinger:
Miniaturen aus Hss. der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München V, München 1914, Taf. 37, S. 45 f.

³⁹³ Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. 140, fol. 53 r.
(B. Brenk, a.a.O., Abb. 45)

³⁹⁴ Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Ms. 3, fol. 41 v.
(B. Brenk, a.a.O., Abb. 48)

³⁹⁵ St. Angelo in Formis, Westwand (2. H. 11. Jh.).

³⁹⁶ Fresken in Hag. Stephanos, Kastoria
(B. Brenk, a.a.O., S. 80 ff)

³⁹⁷ M. H. Longhurst:
A byzantine ivory panel for South Kensington; in: The Burlington Magazine 49, Nr. 280, 1926, S. 38—43 (vor allem S. 42).
A. Goldschmidt-K. Weitzmann:
Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jh., Bd. II. Berlin 1934, Taf. 45.

³⁹⁸ B. Brenk:
Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung; in: Byzantinische Zeitschrift 57, 1964, S. 106 ff und Taf. I (hinter S. 278).

³⁹⁹ B. Brenk:
Art. »Weltgericht« in LCI, IV (1972), Sp. 522.

⁴⁰⁰ Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 550, fol. 5 r.
(G. Galavaris:
The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus (= Studies in manuscript illumination 6) Princeton 1969, Taf. 87)

⁴⁰¹ Es gibt eine inschriftliche Datierung von 1312, doch ist andererseits eine Übermalung von 1789 ebenfalls gesichert:
F. Fichtner:
Wandmalereien der Athosklöster. Berlin 1931, S. 44, Anm. 1 und S. 47.
P. Huber:
Athos. Leben, Glaube, Kunst. Zürich 1969, Abb. 199, 200.

⁴⁰² Megiste Lawra, Trápeza (G. Millet: Monuments de l'Athos. Paris 1927, Taf. 149, 2)
Dionysiou, Trápeza, (G. Millet, a.a.O., Taf. 210, 2)
Dochiarou, (G. Millet, a.a.O., Taf. 247)

⁴⁰³ Der Windname »Pounéntis« hat immer wieder Befremden erregt.
L. Popovich:

Personifications in Paleologian painting. Diss. Washington 1963, S. 69 f., 111, 336 schreibt »kounéntis«, was die Erklärung vollends verhindert.

Das Wort ist die neugriechische Form des italienischen »Ponente«, die in den verschiedenen Windrosen italienischer Provenienz etwa ab 1500 auftaucht. Erste mir bekannte Verwendung des »ponente« bei Goro Dati: *La Sfera*. Florenz 1513 (G. Dati starb aber schon 1435!).

Dann bei Benedetto Bordone (gest. 1539).

s. hierzu: J. F. Masselink:

De griek-romeinse windroos. Utrecht-Nijmegen 1956, passim.

⁴⁰⁴ M. Kovatchev:

Le monastère de Dragalevci et ses antiquités. Sofia 1946, Abb. 34, 47, 49 (Umzeichnung) und Abb. 53, 54 (Fotos).

⁴⁰⁵ Nach Jes. 34, 4 und Apok. 6, 14.

⁴⁰⁶ A. Grabar:

La peinture religieuse en Bulgarie. Paris 1928, S. 292.

⁴⁰⁷ ebd. S. 333, (Taf. LVI a) und S. 295.

⁴⁰⁸ J. Renaud:

Le Cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Paris 1943, S. 8 ff.

⁴⁰⁹ Die Apok. ist das einzige Buch der Hl. Schrift, das in der orthodoxen Liturgie niemals als Lesung auftaucht.

L. H. Heydenreich:

Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N. F. VIII, 1939, S. 4.

⁴¹⁰ Vita Benedicti Abatis: »Picturas imaginum sanctorum quas ad ornandum ecclesiam beati Petri apostoli quam construxerat detulit... imagines visionum Apocalypsis beati Joannis, quibus septentrionalem aequa parietem ornaret» (PL. 94, 718).

⁴¹¹ F. v. Juraschek:

Die Apokalypse von Valenciennes (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für österreichische Frühmittelalterforschung 1) Linz 1954, S. 30.

⁴¹² ebd. S. 18—30.

⁴¹³ ebd. passim.

W. Neuss:

Die Apokalypse.... S. 265: »süddeutsches Alpengebiet« (1931).

Kat. »Karl der Große« (1954) Nr. 444, S. 271: »Mittelrhein«.

J. Porcher:

Die Bilderhandschriften; in: Die Kunst der Karolinger (= Universum der Kunst 13) 1969, S. 185—191: »Salzburg«.

M.-T. Gousset:

La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne; in: Cahiers archéologiques 23, 1974, S. 48: »Mittelrhein«.

R. Laufer:

Kommentar zur Faksimile-Ausg. der Trierer Apokalypse. Graz 1975, S. 28: »Reichenau?«.

⁴¹⁴ Valenciennes, Bibliothèque Publique, Ms. 99 (olim 92), fol. 14 r.

(A. Boinet:

La miniature carolingienne I, Paris 1913, Taf. 158 a)

⁴¹⁵ Paris, Bibl. Nat., ms. nouv. acq. lat. 1132, fol. 9 v.

P. K. Klein,

Kommentar zur Faksimile-Ausg. der Trierer Apokalypse. Graz 1975, S. 104, Anm. 326.

⁴¹⁶ Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. 140, fol. 17 v.

H. Wölfflin:

Die Bamberger Apokalypse, München 1918, Taf. 15.

A. Fauser:

Die Bamberger Apokalypse, München 1958, Taf. 16.

Auch in anderen Illustrationen bestehen Ähnlichkeiten zwischen Valenciennes und Bamberg.

⁴¹⁷ Ein Anhaltspunkt war auch schon das oben erwähnte, schlecht erhaltene Fresko von Müstair.

⁴¹⁸ C. Schellenberg:

Dürers Apok. (= Kompendien zur deutschen Kunst 3) München 1923, S. 52—54.

E. Panofsky:

Albrecht Dürers rhythmische Kunst (= Rezension zu H. Kauffmanns Buch desselben Titels, Leipzig 1924); in: Jahrbuch für Kunsthistorische Wissenschaft 1926, S. 151f.

K. Arndt:

Dürers Apok. Versuche zur Interpretation. Diss. Göttingen 1956, S. 51—53.

E. Stahl:

Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Licht-Phänomenen in Dürers Apok. München 1916, S. 42—45.

⁴¹⁹ R. Kautzsch:

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 (= Studien zur deutschen Kunstschrift 7) Straßburg 1896.

W. Worringer:

Die Kölner Bibel. München 1923.

A. Schramm:

Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 8: Die Kölner Drucker. Leipzig 1924, Taf. 67—126.

H. Reitz:

Die Illustrationen zur Kölner Bibel. Diss. Köln 1958.

⁴²⁰ A. Schramm, a.a.O., Taf. 122 (466)..

⁴²¹ Die Deutung dieser Gestalt als »Engel von Osten« in der Gestalt Christi scheint von der Kunstschrift weitgehend abgelehnt zu werden: So schreibt C. Schellenberg, a.a.O., S. 53: »Dieser Engel fehlt bei Koberger«; und Panofsky, a.a.O., S. 152: »bei Koberger, fol. 577 v fehlt er ganz.«

Die theologische Deutung des »Engels von Osten« als »Christus« ist jedoch eine alte Tradition, die auch heute noch vertreten wird (z. B. Heinr. Kraft: Die Offenbarung des Johannes (= Handbuch zum NT. 16 a) Tübingen 1974).

Unter dem Namen »Berengaudus« geht ein Apokalypsen-Kommentar, über dessen Autor die Meinungen gereilt sind (vgl. etwa J. Schmid, Art. »Berengaudus« im LThK, II (1958), Sp. 216 f. und die Bemerkungen PL. 17, 763 f.).

Wer auch der Autor des Kommentars sei, es steht dort: »*Alter angelus Christus est, de quo scriptum est: Et vocabitur nomen eius magni consilii Angelus: (Esai. IX, 6)*« (PL. 17, 842).

Der Kommentar des »Berengaudus« wurde seit dem 13. Jh. den Bildern der französisch-englischen Apokalypsen häufig beigegeben und hat auch deren Ikonographie durch seine Bemerkung über den »anderen Engel« z. T. beeinflußt.

Ein bestimmter Typ dieser französisch-englischen Apokalypsen (z. B. Oxford, Bodleian, Auct. D. 4. 17) diente später den deutschen Blockbuchapokalypsen zur Vorlage.

P. Kristeller:

Die Apokalypse. Älteste Blockbuchausgabe in Lichtdrucknachbil-

dungen. Berlin 1916, S. 9 ff.

Die deutschen Blockbuchapokalypsen haben zwar den »anderen Engel« unter der herkömmlichen Gestalt eines Engels, doch steht dieser Gestalt die Deutung des Berengaudus immerhin beigegeben: »*Iste angelus significat Christum*« (Kristeller, a.a.O., Taf. 12).

Aus den Blockbüchern könnte die Kölner Bibel von 1479 die Anregung bekommen haben, den »Engel von Osten« in der Gestalt Christi darzustellen. Hierdurch erklärt sich auch das Auftreten dieser Erscheinung an zwei scheinbar so weit entfernten Stellen: in den französisch-englischen Hss. des 13./14.Jh. und im deutschen Holzschnitt von 1479.

Vgl. auch:

J. Barbel:

Christos Angelos. Die Anschauung von Christus als Bote und Engel in der gelehrten und volkstümlichen Literatur des christlichen Altertums. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Ursprungs und der Fortdauer des Arianismus (= *Theophaneia*. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 3) Bonn 1941. Barbel erwähnt nichts zu Apok. 7, 1—3, woraus wohl zu schließen ist, daß die Deutung des »Engels von Osten« als Christus erst mittelalterlich ist.

⁴²² z. B.

Leuchtervision der Apokalypse von 1498,

Holzschnitt zu Celtes, *Libri quatuor amorum* von 1502, Dreifaltigkeitsholzschnitt von 1511.

⁴²³ H. Kauffmann:

Albrecht Dürers rhythmische Kunst. Leipzig 1924, S. 15 f.

⁴²⁴ E. Panofsky, a.a.O., S. 151f.

⁴²⁵ G. Davidson:

A dictionary of angels, including the fallen angels. New York-London 1967, stellt folgende Engel und Winde zusammen:
Raphael — West; Uriel — Süd; Michael — Ost; Gabriel — Nord.

⁴²⁶ A. Schramm:

Luther und die Bibel. Die Illustrationen der Lutherbibel. Leipzig 1923, Taf. 8.

Ph. Schmidt:

Die Illustration der Lutherbibel 1522—1700. Basel 1962, Abb. 48.

⁴²⁷ R. Muther:

Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. München-Leipzig 1884, II, Taf. 222.

⁴²⁸ ebd. Taf. 195.

⁴²⁹ A. Schramm, a.a.O., Taf. 187 (345).

⁴³⁰ Wahrscheinlich die Holzschnitte Holbeins d.J. im Baseler Druck von 1523, bzw. eine der zahlreichen Kopien nach dieser Ausgabe.

J. Renaud:

Le Cycle de l'Apocalypse de Dionysius. Paris 1943.

L. H. Heydenreich:

Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibellustration der Reformation; in: Zeitschrift für Kunstschrift, N. F. VIII, 1939, S. 1—40..

H. Brunet-Dinard:

Le Maître IF inspirateur des fresques de l'apocalypse de Dionysius (sic!); in: Gazette des Beaux-Arts 44, 1954, S. 309—316, 363—365.

⁴³¹ Dionysiou, Vorraum der Trápeza (wohl um M. 16.Jh.?),
Dochiariou, Trápeza,
Xenophontos, Vorraum der Trápeza,
Megiste Lawra, Kapelle der Portaitissa (dat. 1719),
Caracallou, Exonarthex,
Iwiron, Exonarthex,
Philotheou, Exonarthex.

⁴³² J. Renaud, a.a.O., S. 4.

⁴³³ Der Text der Offenbarung fehlt in den meisten griechischen Bibel-Hss. auf dem Athos (H. Brockhaus: Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1924, S. 169). Griechische Hss. mit Illustrationen sind äußerst selten: Abgesehen von einigen Hss. mit Randillustrationen ist bisher nur eine griechische Hs. mit Illustrationen zur Apok. bekannt geworden, die sog. Elisabeth-Day-McCormick-Apokalypse in Chicago. Diese Papier-Hs. aus dem 1. V. 17.Jh. enthält 69 Bilder, die i. A. keiner der bekannten Traditionen zugeordnet werden können.

H. R. Willoughby:

The Elisabeth-Day-McCormick-Apocalypse. Chicago 1944, 2 Bde. Die Zurückhaltung der Winde (fol. 62r) zeigt Windköpfe in den Ecken, gegen die sich zwei stehende und zwei kniende Engel wenden. Wenn überhaupt, ist hier also nur ein Zusammenhang mit den frühen Beispielen des Typs 1) (Valenciennes/Bamberg) zu sehen. Doch sind die Unterschiede erheblich, vor allem sind die Köpfe in Chicago nicht gehörnt. (Willoughby, a.a.O., S. 139f, 302—307, Taf. XXII)

Vgl. hierzu auch:

F. J. Buslaiev:

Die russischen illustrierten Apokalypsen. Moskau 1884 (auf russ.)

⁴³⁴ A. N. Didron:

Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine. Paris 1845, S. 244

Die deutsche Ausgabe von G. Schäfer, Trier 1855, erwähnt S. 245, Anm. 6 auch die beigeschriebenen Namen der vier Winde: Borrás, Nótos, Zéphyros und Sániros.

Dieser letzte Name ist ganz ungewöhnlich und ist wohl eine neu-griechische Verballhornung zu Euros: San-Euros würde bedeuten »wie der Euros«.

⁴³⁵ W. Neuss:

Die Apokalypse des hl. Johannes in der Altspanischen und alt-christlichen Bibellustration. Das Problem der Beatus-Hss. Münster 1931, I, S. 65—69.

P. K. Klein:

Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14—1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10.Jh. (= Studien zur Kunstgeschichte 8) Hil-desheim 1976;

J. Williams:

Frühe spanische Buchmalerei. München 1977, S. 25 ff.

⁴³⁶ W. Neuss:

Die Apokalypse... I, S. 237, Anm. 1.

⁴³⁷ Zu den drei nicht-illustrierten Beatus-Handschriften s.:

W. Neuss:

Die Apokalypse... I, S. 57—59.

⁴³⁸ New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644, fol. 115 v.

Die Hs. enthält auf fol. 293r eine Datierung, die jedoch unvollständig und zudem in so kompliziertem Latein angegeben ist, daß ihre Lesung umstritten blieb. Aus paläographischen Gründen ist die Hs. ins 1. V. 10.Jh. zu datieren.

W. Neuss:

Die Apokalypse... I, S. 11 ff (datiert versuchsweise in das Jahr 922) und ebd. II, Taf. 78, Abb. 115.
M. R. James:
The Apocalypse in art. London 1931, S. 38 (dat. 894).

⁴³⁹ W. Neuss:

Apokalypse... I, S. 67 nimmt an, die Engel hätten keine Flügel. Die Form der Flügel ist in der Tat etwas ungewöhnlich, doch sind die Gebilde, wie ein Vergleich mit dem »Engel von Osten« derselben Miniatur lehrt, zweifellos als Flügel zu verstehen.

⁴⁴⁰ Beati in apocalipsin libri duodecim; ed. H. A. Sanders; in: Papers and Monographs of the American Academy in Rome, Vol. 7, Rom 1930, S. 360 (vgl. auch ebd. S. 8 und 430).

⁴⁴¹ W. Neuss:

Die Apokalypse... II, Taf. 109, 113—122.

⁴⁴² Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8878 (»S. Sever«, vor 1072), fol. 119 r.
Burgo de Osma, Kathedrale, Ms. 1 (dat. 1086), fol. 91 r.
Berlin, Staatsbibl., Ms. Theol. lat., fol. 561 (A. 12.Jh.), fol. 51 v.
Lissabon, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (1189), fol. 118 r.

⁴⁴³ Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8878, fol. 119 r.

W. Neuss:

Die Apokalypse... I, S. 34 ff

E.-A. van Moé:

L'apocalypse de Saint-Sever. Ms. lat. 8878 de la Bibl. Nat. (XIe siècle). Paris 1942 (Farabb.).

⁴⁴⁴ W. Neuss:

Die Apokalypse... II, Taf. 73, Abb. 108.

⁴⁴⁵ Ebd. I, S. 37 f; II, Taf. 75, Abb. 110.

⁴⁴⁶ Lissabon, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

W. Neuss:

Apokalypse... I, S. 47 f; II, Taf. 76, Abb. 111.

A. de Egry:

Um estudo de o Apocalipse do Lorvao e a sua relação com as ilustrações medievais do apocalipse. Lissabon 1972, Taf. III A.

⁴⁴⁷ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. lat. fol. 51 v.

W. Neuss:

Die Apokalypse... I, S. 45 ff; II, Taf. 156, Abb. 243.

⁴⁴⁸ Trier, Stadtbibliothek, Cod. 31, fol. 21 r.

B. Bischoff:

Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Großen; in: Karl der Große — Lebenswerk und Nachleben, hrsg. von W. Braunfels, 4 Bde., Düsseldorf 1965. Bd. II, S. 240, Anm. 49: datiert die Hs. »um oder kurz nach 800«.

Trierer Apokalypse, Vollständige Faksimile-Ausgabe mit Kommentar, von R. Laufer und P. K. Klein. Graz 1974/5.

⁴⁴⁹ Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 386 (olim 364).

M.-T. Gousset:

La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne; in: Cahiers archéologiques 23, 1974, S. 50, Anm. 11. (datiert die Hs. ins 9. Jh. und nimmt einen altchristlich-italienischen Prototyp als sicher an.)

Trierer Apokalypse, Faksimile, Kommentar, S. 84 ff, Abb. 15—19, 22—27, 34, 48, 59, 79—82.

⁴⁵⁰ Es ist dies der einzige Fall in der Hs., wo der Text auf der Bildseite steht (Kommentarband zum Faksimile, S. 85f).

⁴⁵¹ Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 422, fol. 5v(?).
Zu dieser Hs. genauer S.

⁴⁵² P. K. Klein weist im o. a. Kommentarband zur Trierer Apokalypse, S. 47 auf eine »Rankengöttin im Blätterkelch« auf der Rahmenleiste eines pompejanischen Gemäldes hin.

⁴⁵³ M. R. James:
The Apocalypse in Art. London 1931, S. 1—20.
G. Vezin:
L'apocalypse et la fin des temps. Etude des influences égyptiennes et asiatiques sur les religions et les arts. Paris 1973, S. 97—119.
G. Henderson:
Studies in english manuscript illumination, part III: The english Apocalypses; in: Warburg Journal 31, 1968, S. 103—147.

⁴⁵⁴ G. Vezin, a.a.O., Abb. 112.

⁴⁵⁵ Cambridge, Trinity College, R. 16. 2., fol. 7r
Faksimile, hrsg. von H. Brieger, London 1967.

⁴⁵⁶ Eton, Eton College, Ms. 177, fol. 19r
London, Lambeth-Palace, Ms. 434, fol. 7r

⁴⁵⁷ Dublin, Trinity College, K. 4. 31., pict. 13

⁴⁵⁸ Oxford, Bodl. Libr., Auct. D. 4. 17., fol. 5v
Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 403, fol. 10v
London, Brit. Mus. Ms. Roy. 15. D. II., fol. 132r
Manchester, Rylands Library, Ms. lat. 19, fol. ?
Eton, Eton College, Ms. 177, fol. 19r
London, Lambeth-Palace, Ms. 434, fol. 7r
London, Brit. Mus., Add. Ms. 35 166, fol. 10r

⁴⁵⁹ Cambridge, Trinity College, R. 16. 2., fol. 7r
London, Lambeth-Palace, Ms. 209, fol. 7v
Oxford, Bodl. Libr., Douce 180, Teil 2, p. 19 (Abb. 94)
ebd. Canon. Bibl. lat. 62, fol. 7v
ebd. Auct. D. 4. 16., p. 14.

⁴⁶⁰ Cambridge, Trinity College, R. 16. 2., fol. 7r
London, Lambeth-Palace, Ms. 209, fol. 7v
Oxford, Bodl. Libr., Douce 180, Teil 2, p. 19 (Abb. 94)

⁴⁶¹ Cambridge, Magdalene College, Ms. 5, fol. 7v
Oxford, Bodl. Libr., Canon. Bibl. lat. 62, fol. 7v
ebd. Auct. D. 4. 16., p. 14.

⁴⁶² Cambridge, Magdalene College, Ms. 5, fol. 7v
Oxford, Bodl. Libr., Auct. 4. 16., p. 14

⁴⁶³ S. oben S. 187.

⁴⁶⁴ Oxford, Bodl. Libr. Auct. D. 16., p. 14

⁴⁶⁵ PL. 17, 763ff.

⁴⁶⁶ London, Lambeth-Palace, Nr. 75, fol. 14r

⁴⁶⁷ L. Behling:
Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln-Graz 1964, Taf. 89, 90.
Weitere Beispiele in Metz (Hinweis: W. Molsdorf: Christliche

Symbolik der mittelalterlichen Kunst, 2. Aufl. Leipzig 1926, S. 263) und wohl auch in Amiens, Moissac und Chartres.

⁴⁶⁸ Oxford, Bodl. Libr., Ms. 352, fol. 7r
Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6, IV, fol. 106v (Rodabibel)
Berlin, Staatsbibl., Ms. Theol. lat. fol. 561, fol. 51v

⁴⁶⁹ Ø. Hjort:
The Frescoes of Castel Sant'Elia. A Problem of Stylistic Attribution; in: *Hafnia* 1, 1970, S. 7—33.
P. Hoegger:
Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi. Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung. Frauenfeld-Stuttgart 1975.

⁴⁷⁰ G. Matthiae:
Gli affreschi di Castel Sant'Elia; in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 19, 1961, S. 181—223.

⁴⁷¹ Ø. Hjort, a.a.O., Abb. 5, 12.

⁴⁷² s. hierzu vorläufig:
M. Q. Smith:
Anagni, An Example of Medieval Typological Decoration; in: Papers of the British School at Rome 33, 1965, S. 1—47.

⁴⁷³ Die Zählung der Gewölbejoche wird allgemein nach dem Vorschlag Toesca's vorgenommen (Le Gallerie nazionali italiane 5, 1902, S. 116—187).
Ein Foto des Vatikanischen Fotodienstes zeigt den Zustand nach der Restaurierung: Vat. I—5-2.

⁴⁷⁴ L. Pressouyre:
Le Cosmos Platonicien de la cathédrale d'Anagni; in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 78, 1966, S. 553, Anm. 5.

⁴⁷⁵ Aus demselben Grund muß auch die Behandlung der Fresken in der Allerheiligenkapelle des Domkreuzgangs von Regensburg unterbleiben, bzw. in die Anmerkungen verbannen werden. Das Programm dieses Zyklus aus der M. 12. Jh. (wohl 1155—1164) ist eine ausführliche Illustration zu Apok. 7, 2—12. Dieser Text ist die Lesung des Allerheiligenfestes und lag daher als Grundlage der Ausstattung der Allerheiligenkapelle besonders nahe. Während der »Engel von Osten« in der Ostapsis gemalt ist, befinden sich die vier Engel in den Trompen der achteckigen Kuppel. Die Winde sind lediglich durch gewellte Wolken vor den Gesichtern der Engel dargestellt, also nicht personifiziert.
J. A. Endres:
Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburg. Ebd. 1924, S. 80—86.

⁴⁷⁶ P. Toesca:
Monumenti dell'antica abbazia di S. Pietro al Monte di Civate; in: *Artis Monumenta fotografice edita I*, Florenz 1951.

⁴⁷⁷ Für den Franziskanerorden spielte die Geheime Offenbarung eine besondere Rolle, weil man in ihr die Ankündigung eines mönchischen Zeitalters erblickte.
T. Herrmann:
Der Bilderschmuck der Deutsch-Ordensapokalypsen Heinrichs von Hesler (=Veröffentlichungen aus der Staats- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg Nr. 3) Königsberg 1934, S. 52f.
Die Apokalypsenmedaillons mit den Windengeln sind z. T. sichtbar auf den Fotos Alinari 19975, 19976.
In der Oberkirche von S. Francesco ist noch eine weitere gemalte Apokalypse: der stark zerstörte Zyklus des Cimabue im nördli-

chen Querschiff. Die Szene Apok. 7, 1—3 ist einigermaßen gut erhalten: Die vier Engel stehen vor der Mauer einer Stadt und halten »Füllhörner« in den Händen. Die im Verhältnis zu den anderen Engelsgestalten wilden Haare dieser »Engel« legen es nahe, in ihnen selbst die Winde mit den Blashörnern zu erkennen.

E. Battisti:
Cimabue. Pennsylvania-London 1967, S. 27 ff, Abb. 19—23.
Augusta Monferini:
L'Apocalisse di Cimabue; in: Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte, N.S. 17, 1966, S. 25—55.

⁴⁷⁸ Eine Beschreibung s.:

A. Meneghesso:
Il Battistero di Padova e l'arte di Giusto de' Menabuoi. Padua. 1934, S. 163.

⁴⁷⁹ L. Tintori — E. Borsook:

Giotto. La Capella Peruzzi. Torino 1965.

⁴⁸⁰ L. Tintori, a.a.O., Abb. 25 im Text.

Foto Alinari 16 258.

⁴⁸¹ Foto Alinari 3962.

⁴⁸² London, National Gallery, Nr. 580 und 580 A.

(Nat. Gall. Illustrations, London 1937, S. 157)
(Nat. Gall. Catalogues, The Earlier Italian Schools, Bd. 1, London 1951, S. 192 ff)

⁴⁸³ Chandler Rathfon Post:

A history of spanish painting. Cambridge/Mass. 1938, Vol. VII, part II, Abb. 212, 261.

⁴⁸⁴ A. Schmitt:

Die Apokalypse des Robert von Anjou; in: Pantheon 28, 1970, S. 475—503. (zu Technik und Provenienz s. Anm. 1).

⁴⁸⁵ A. Erbach-Fürstenau:

Die Apokalypse von S. Chiara; in: Jahrbuch der Preuss. K. Sammlungen LIII, 1937, S. 98 ff: »Giotto-Werkstatt«.
M. Salmi:
La mostra giottesca; in: Emporium 1937, S. 361: »Anonimo giottesco«.
Katalog
»Arte Lombarda«, Milano 1958, Nr. 41/42: »Giusto de' Menabuoi«.

⁴⁸⁶ A. Schmitt, a.a.O., passim.

⁴⁸⁷ A. Erbach-Fürstenau:

Pittura e miniatura a Napoli nel sec. XIV.; in: L'Arte 1905, S. 4 ff.
P. Wescher:
Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin. Leipzig 1931, S. 54—61.

⁴⁸⁸ H. J. Hermann:

Die italienischen Hss. des Dugento und Trecento (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Hss. in Österreich, VIII, 5. Teil, 3) Leipzig 1930. Taf. 117, 1.

⁴⁸⁹ A. Antonaci:

Gli affreschi di Galatina. Milano 1966.

A. M. Matteucci:

Gli affreschi di St. Caterina in Galatina; in: Napoli Nobilissima 5, 1966, S. 182—190.

A. Putignani:

Il tempio di S. Caterina in Galatina; 2. Aufl. Galatina 1968.

⁴⁹⁰ Textausg. von A. Wachtel, *Mon. Germ. Hist.*, Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters I, Weimar 1955.

⁴⁹¹ Die Szene Apok. 7, 1—3 ist in folgenden Hss. enthalten:

Dresden, Landesbibliothek, Ms. 117, fol. 27 r (2. H. 13. Jh.)
Breslau (Wroclaw), Universitätsbibl. 831 (I Qu. 19), fol. 31 v
Cambridge, University Library, Mm. V. 31, fol. 33 v (E. 13. Jh.)
Prag, Universitätsbibliothek, p. 69 (2. V. 14. Jh.)

Die Hs. Vat. lat. 3819 (1. H. 14. Jh.) hat nur drei ausgeführte Illustrationen, für 78 weitere sind die Bildfelder im Text freigelassen.

Drei weitere Hss. sind ohne Illustrationen:

Châlons-sur-Marne, Bibliothèque Communale, Ms. 68 (14. Jh.)
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Ms. Aug. 4° 55. 4 (14. Jh.)
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Ms. Aug. 4° 30. 9. 1. (15. Jh.)

⁴⁹² M. Huggler:

Der Bilderkreis in den Handschriften der Alexander-Apokalypse; in: *Antonianum* 9, 1934, Heft 1/2, S. 85—150, 269—308.

⁴⁹³ Der Autor verwendet den Begriff »angelos« in seinem ursprünglichen Sinn als »Bote« = »nuntius«.

⁴⁹⁴ Der Autor führt hier aus, daß schon bei Paulus die Lehren der Prediger mit dem Wind verglichen werden: »Wir sollen nicht mehr unmündige Kinder sein, hin- und hergeschaukelt und umhergetrieben von jedem Wind der Lehre...« (Ephes. 4, 14).

⁴⁹⁵ = Ps. 19/18, 5.

⁴⁹⁶ Es folgen Erklärungen über die Bedeutung des Meeres und der Bäume.

⁴⁹⁷ A. Wachtel, a.a.O., S. 110 ff.

⁴⁹⁸ Die Szene ist in allen vier Hss. (vgl. Anm. 491) fast ganz identisch, es sind aber kleine Unterschiede festzustellen:

Die Hs. Prag hat bei dem dritten Engel von links (Licinius) sowohl die Flügel, als auch den Menschenkopf vergessen. Diese Figur steht auch nicht auf einem Windkopf. Der ist stattdessen unter dem Konstantin-Engel zu sehen, wo er keinen Sinn ergibt. Diese Änderungen erscheinen willkürlich und beruhen vermutlich auf Unverständnis des Kopisten.

In der Hs. Cambridge hat nur der Konstantin-Engel einen Nimbus. Hier handelt sich es nicht um einen Kopistenirrtum, sondern um einen interpretierenden Eingriff. Diese Hs. weicht in den Illustrationen und im Text von den anderen Hss. ab, sie versucht, manches Detail im Sinne der Kirche zu verbessern, und ist ausführlicher. Sie erläutert auch als einzige die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen den fünf römischen Herrschern.

C. M. Kauffmann:
An altar-piece of the Apocalypse from Master Bertram's workshop in Hamburg. London 1968, Abb. 16.

⁴⁹⁹ R. Bruck:

Die Malereien in den Hss. des Königreichs Sachsen. Dresden 1906, S. 113 bezeichnet die Windpersonifikationen zu Unrecht als »Delphinköpfe«.

⁵⁰⁰ Es ist zu beachten, daß die Illustratoren der Alexander-Kommentare die Darstellung des Windes in der Gestalt eines blasenden Menschenkopfes durchaus kannten: sie verwenden ihn z. B. bei der Szene Apok. 8, 8.

- ^{500a} s. J. B. Pitra:
Spicilegium Solesmense, Bd. II, Paris 1855 (Neudr. Graz 1963), S. 78.
- ^{500b} Alanus, *Distinctiones dictionum theologiae* (PL. 210, 728).
- ^{500c} s. hierzu vor allem: K.-A. Wirth: Die kolorierten Federzeichnungen im Cod. 2975 der österreichischen Nationalbibliothek; in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1979, S. 77 ff.
- ⁵⁰¹ M. Huggler, a.a.O., S. 85ff hält dagegen den Illustrator des Alexander-Kommentars für wenig originell und vermutet deshalb, daß für die Ikonographie der Zurückhaltung der Winde eine unbekannte ältere Tradition das Vorbild geliefert habe.
 Ich finde, daß alleine die Erfundung oder die neuartige Verwendung der Doppelköpfigkeit (die nichts mit Janus- oder Bifrons-Darstellungen zu tun hat) ein Beleg für die bildschöpferische Kraft des Illustrators ist. (Huggler, S. 287f)
 Das soll nicht bedeuten, daß es nicht irgendeine Vorlage gegeben hat, die aber dann doch ziemlich frei verwendet wurde. Vgl. hierzu: C. M. Kauffmann, a.a.O., S. 22.
- ⁵⁰² London, Victoria and Albert Museum, Nr. 5940—1859.
 C. M. Kauffmann, a.a.O., *passim*.
- ⁵⁰³ Von den illustrierten Hss. ist die in Cambridge dem Altar am nächsten verwandt, z. B. fehlen in beiden Denkmälern bei der Zurückhaltung der Winde die Nimben der Windengel.
- ⁵⁰⁴ Vgl. C. M. Kauffmann, a.a.O., S. 23—25.
- ⁵⁰⁵ T. Herrmann:
 Der Bilderschmuck der Deutsch-Ordensapokalypsen Heinrichs von Hesler (= Veröffentlichungen aus der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg 3) Königsberg 1934.
 RDK I, Sp. 763f.
- ⁵⁰⁶ Textausgabe von K. Helm:
 Die Apokalypse des Heinrich von Hesler (= Deutsche Texte des Mittelalters 8) Berlin 1907.
- ⁵⁰⁷ Königsberg, Staatsbibl., Ms. 891, fol. 118v
 Königsberg, Staatsbibl., Ms. 891b, fol. 87r
 Stuttgart, Württ. Landesbibl., Hb XIII, 11, fol. 134r
- ⁵⁰⁸ Die Engel am Euphrat werden auch in anderen Hss. als dämonische Fabelwesen dargestellt: vgl. etwa M. R. James: The Apocalypse in Art. London 1931, S. 52.
 Beatus von Liebana schreibt in seinem Apokalypsenkommentar über sie: »Eufrates enim fluvius est Babilonis. Babilon autem confusio interpretatur. Ergo Babilon iste mundus dicitur, et fluvius Babilonis populus istius mundi est, in quo diabolus ligatus tenetur. Quod autem dixit, solve quattuor angelos ligatos trans flumen Eufraten, ac si diceret, praedica in quatuor angulos terrae. Supra enim dixerat quattuor ventos, nunc dicit quattuor angelos. Hic quoque ostendit ventos et angelos unum esse. Dixerit enim, ventos teneri ab angelis. Nunc vero dicit, angelos solvi ab angelis.«
 (Beati in apocalipsin libri duodecim, ed. H. A. Sanders, in: Papers and Monographs of the American Academy in Rome, Rom 1930, S. 430)
- ⁵⁰⁹ s. z. B. den sog. Berengaudus-Kommentar (PL. 17, 841, 842, 860)
 oder:
 L. Delisle-P. Meyer:
- ⁵¹⁰ T. Herrmann, a.a.O., S. 64f weist darauf hin, daß die Darstellung weder dem Text der Offenbarung, noch der Hesler'schen Übertragung entspricht, und sieht eine »Beziehung« zur Darstellung in der Trierer Apokalypse.
- ⁵¹¹ L. Delisle:
 Notice sur les manuscrits du »Liber floridus« de Lambert, Chanoine de Saint-Omer. (Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. Nat. et autres bibliothèques, XXXVIII) Paris 1906
- ⁵¹² Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 92 (olim 83).
 Faksimile, hrsg. von A. Derolez, Gent 1968.
- ⁵¹³ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1 Gud. lat. 2°., fol. 11v
 vgl. auch:
 A. Derolez (Hrsg.):
Liber Floridus Colloquium. Papers read at the international meeting in the University Library Ghent on 3—5 September 1967. Ghent 1973, vor allem S. 27—45, Abb. 8.
- ⁵¹⁴ Chantilly, Musée Condé, Ms. 725.
 J. Longnon:
 Les trésors du Musée Condé au château de Chantilly. Le »Liber Floridus« du Musée Condé; in: Académie des Beaux-Arts 1963/64, S. 179—185.
 vgl. auch:
 Paris., Bibl. Nat., ms. lat. 8865, fol. 36v (mit fast identischer Darstellung).
- ⁵¹⁵ Jerem. 49, 36; Ezech. 37, 9; Dan. 7, 2; 8, 8; 11, 4; Sach. 2, 10; u. a.
 Ezech. 7, 2 überträgt die Vorstellung von der Welt auf das Land Israel, wenn er sagt: »Es kommt ein Ende, das Ende kommt über die vier Enden des Landes« (Vulg.: »venit finis super quatuor plagas terrae«).
 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die vier Paradiesesflüsse (Gen. 2, 10—14).
- ⁵¹⁶ Dazu gab auch der Sprachgebrauch des NT Anlaß:
 Mt. 24, 31; Mk. 13, 27; Apok. 7, 1.
- ⁵¹⁷ E. Buchner:
Solarium Augusti und *Ara Pacis*; in: Römische Mitteilungen 83, 1976, S. 319—365.
 Ein Gipsabguß der Windrose befindet sich im *Museo della Civiltà Romana* zu Rom.
- ⁵¹⁸ PL. 83, 179—200.
- ⁵¹⁹ PL. 107, 179—182.
- ⁵²⁰ z. B.
 Cambridge,
 Gonville and Caius College, Ms. 428 (»Tractatus de Quaternario«, um 1100), fol. 39v: Windrose.
- ⁵²¹ z. B.
 Exultet-Rolle in Bari (s. Anm. 608)
 Psalter in Florenz (s. Anm. 586)
 Bibel von León (s. Anm. 575)
- ⁵²² z. B.
 die beiden Codices im Escorial (s. Anm. 579)

⁵²³ W. Wolska-Conus:

Cosmas Indicopleustès: Topographie chrétienne. Introduction, texte critique, illustration, traduction et notes. 2 Bde., Paris 1968/70, Bd. I, S. 15—19.

Die drei Hss.:

Rom, Vat. græc. 699, fol. 40v (9. Jh.)

Sinai, Cod. gr. 1186, fol. 66v (11. Jh.)

Florenz, Bibl. Med. Laur., Plut. IX, 28, fol. 92v (11. Jh.)

⁵²⁴ W. Wolska-Conus, a.a.O., I, S. 550 (vgl. auch ebd. S. 340)

⁵²⁵ Ein solches Beispiel, allerdings ohne Windpersonifikationen, findet sich in einer Sammel-Hs. des 9. Jh. in Wien, ÖNB, Ms. 387, fol. 134r.

Die Erde ist hier ein auf der Spitze stehendes Quadrat, an dessen Ecken die Namen der Himmelsrichtungen stehen. Hierzu:

H. B. Meyer:

Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestasbilder; in: Das Münster 14, 1961, Heft 3/4, S. 73—88.

⁵²⁶ Istanbul,

Serail, Cod. gr. 8, fol. 32v

(P. Huber: Bild und Botschaft. Zürich-Freiburg 1973, S. 25—28)

Izmir,

Evangelische Schule, Cod. A/1, fol. 7r (die Hs. ist 1922 verbrannt, die Miniaturen aber photographiert: D. C. Hesseling: Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne. Leyden 1909, Taf. 3, 8)

Florenz,

Bibl. Med. Laurenziana, Plut. V, cod. 38, fol. 3r (Jean Lassus: La création du monde dans les octateuques byzantines...; in: Monuments Piot 62, 1979, Pl. II, E und S. 112).

Zum Verhältnis der Oktateuchen-Illustration zu spät-antiken Buchmalerei s. K. Weitzmann: The Joshua Roll. Princeton 1948. Weitzmann geht auf das Verhältnis der Oktateuchen zu Kosmas Indikopleustes nicht ein, da er nur die Illustrationen zum Buch Josua behandelt.

⁵²⁷ Lediglich als symbolhaftes Zeichen für »Erde«, vor allem das Element Erde, wird das Rechteck (eigentlich: Kubus) noch lange beibehalten. s. Art. »Erde« (K.-A. Wirth) im RDK 5, Sp. 1021.

⁵²⁸ s. oben S. 206.

⁵²⁹ Gerona, Museum der Kathedrale

P. de Palol:

Essai de reconstitution de l'iconographie de la broderie romane de la Cathédrale de Géron; in: Bulletin de liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1970, S. 31—41.

⁵³⁰ P. Clemen:

Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916, S. 734 deutet die Windpersonifikationen als Paradiesesflüsen, weil er die Windschlüche mit Wassergefäßen verwechselt.

⁵³¹ Turin, Biblioteca Nazionale, Cod. lat. 93, fol. 38v—39r.

K. Miller:

Die ältesten Weltkarten, 6 Bde. Stuttgart 1895/98. II. Heft, Taf. 8.

Es soll über diese Karte eine Monographie geben, die ich nicht gefunden habe:

G. Ottino:

Il mappamondo di Torino, prodotto e descritto. Turin 1892.

E. Kitzinger:

World map and fortune's wheel... (1973) Abb. 12. Die Hs. stammt möglicherweise aus Gerona, denn sie zeigt nicht nur Ver-

wandschaft mit dem dortigen Schöpfungsteppich, sondern auch mit der Beatus-Hs. der dortigen Kathedrale (s. oben Anm. 250).

⁵³² K. Miller, a.a.O., I. Heft (1895), S. 5—70.

W. Neuss: Die Apokalypse... I, S. 6—65.

⁵³³ K. Miller, a.a.O., I. Heft (1895), S. 30.

⁵³⁴ K. Miller, a.a.O., I. Heft (1895), S. 17

Er erklärt ebd. S. 30 die Windreiter der Turiner Hs. als »offenbar späteres Beiwerk«. Durch die Ähnlichkeit mit dem Teppich erweisen sie sich jedoch als zum ursprünglichen Bestand gehörig.

⁵³⁵ Odyssee X, 17—55.

Zur christlichen Interpretation des Äolus-Abenteuers durch Bo-caccio s.:

D. C. Allen:

Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance. Baltimore u. a. 1970, S. 95.

⁵³⁶ »Eolus«:

Leyden, Universitätsbibliothek, Cod. E Leg. Periz. F°2.

(M. Destombes (Hrsg.): Mappemondes AD. 1200—1500. Amsterdam 1964, Taf. D)

»Aer«:

Wien, ÖNB, Ms. 12. 600, fol. 30r (ca. 1210)
(Abb.: RDK 5, Sp. 1062)

⁵³⁷ Der fragmentarische Zustand eines Bodenmosaiks in der Kirche Saint-Genès zu Thiers/Puy-de-Dôme, aus dem 12. Jh. läßt es fraglich erscheinen, auf welchem Gegenstand dort eine Figur reitet, die man wohl als Wind interpretieren könnte, aber nicht muß.

H. Stern:

La mosaïque de l'église de Saint-Genès de Thiers; in: Cahiers archéologiques 7, 1954, S. 187—198, Taf. 68.

⁵³⁸ z. B.

Cambridge,

Corpus-Christi-College, Ms. 66

K. Miller, a.a.O., III. Heft (1895), S. 21 ff.

Paris

Bibl. Nat., ms. lat. 8846, fol. 1r

H. Omont: Psautier illustré (XIIIe siècle)...
Paris o. J. (ca. 1905), Taf. 1.

⁵³⁹ Reims,

Bibliothèque municipale, Ms. ..., fol. 1r (O-Initiale als Weltkarte) (K. Miller, a.a.O., S. 138, Abb. 69).

⁵⁴⁰ E. Poeschel:

Die romanischen Deckengemälde von Zillis. Zürich 1941, S. 81, Taf. 1.

E. Murbach:

Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin. Zürich-Freiburg 1967, S. 26 ff, Farbtaf. A—I (Nr. 1).

⁵⁴¹ Dies ist die allgemeine Meinung: von den ehemals vier Windengeln mit vier Windnamen sind nur zwei erhalten, die beiden anderen seien vollständig zerstört. Hierzu muß gesagt werden, daß es sich nur um eine Hypothese handelt, die zwar allerhand Argumente (z. B. den Großteil dieser Arbeit) für sich hat, die aber doch nicht zu beweisen ist. Immerhin fällt auf, daß bei den zwei Emailplatten (s. unten S. ...) in Wien ebenfalls zwei, und gerade dieselben Winde erhalten sind: *Aquilo* und *Auster*. Auch hier wird allgemein angenommen, daß zwei weitere Platten verloren sind.

Diese Bedenken werden noch vertieft durch die besondere Bedeutung dieser beiden Winde vor den anderen, z. B. im Text der *Vulgata*. Sie sind die einzigen, die öfter genannt werden, alle anderen nur in seltenen Ausnahmen: *Boreas* (Num. 8, 2); in den Schilderungen der Seefahrten des Paulus: *Africus* und *Corus* (Apg. 27, 12), *Euroaquo* (Apg. 27, 14).

Auch die Väterliteratur, allen voran Isidor, hebt die beiden Winde besonders hervor (s. S. 138f). Isidor (*Etym. XIII, 11*): »*Ex omnibus ventis duo cardinales sunt: Septentrio et Auster*« (PL. 82, 480). Er scheint dabei das Wort »*Cardinalis*« buchstäblich als »Achse« zu verstehen, denn *Etym. XIII, 1* steht deutlicher: »*Cardines autem mundi duo, Septentrio et Meridies, in ipsis enim volvitur coelum*« (PL. 82, 472).

Es bliebe dann, vor allem für Zillis, die Frage zu beantworten, was sich in den beiden verbleibenden Ecken befand.

⁵⁴² z. B.

Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8040, fol. 136v (11.Jh.)

(Hinweis: J. Adhémar: *Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français*. Warburg Institute London, 1939, S. 194, Anm. 2)

Hartmann Schedels Weltchronik, 1493, Blatt V. v.

Celtis, »*Quatuor Libri Amorum*«, Nürnberg 1502, La Philosophie (nach Dürer).

Rundprospekt der Stadt Nürnberg, zwischen 1566 und 1572.

(F. Schnelbögl: Dokumente zur Nürnberger Kartographie. Nürnberg 1966 S. 72f.)

Meilenscheibe des Georg Kreydlein, um 1575 (Abb.

F. Schnelbögl, a.a.O., S. 77).

⁵⁴³ Augustinus' Psalmenkommentar (CC, Ser. lat. XXXIX, 1956, S. 756 und 1202).

⁵⁴⁴ Vgl. die Windrose in der Florentiner Psalmen-Hs. (S. 132f) und die Erörterungen zu den österreichischen Petrus-Pictaviensis-Illustrationen.

⁵⁴⁵ s. Art. »Elemente« im RDK 4, 1256.

⁵⁴⁶ s. S.204 f.

⁵⁴⁷ H. Stern:

Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban; in: Cahiers archéologiques 15, 1965, S. 21—37.

W. Kubitschek:

Kalenderstudien; in: Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts VIII, 1905, S. 98—108. (Über die Windbüsten des Mosaiks, ihre Beziehungen zu den Monaten und zu den Namensinschriften.)

⁵⁴⁸ R. Kroos:

Zur Ikonographie des Jahreszeitensockels im Schnütgen-Museum; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXII, 1970, S. 49—66.

Ausst.-Kat. »*Monumenta Annonis*«, Köln 1975, S. 93, 221, Abb. 219.

⁵⁴⁹ Vatikan, Cod. lat. 645, fol. 66r (zwölf Winde!)

(Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte VIII, 1894, Taf. 4)

Wien, ÖNB, Ms. 12. 600, fol. 29r (ebenfalls 12 Winde)

(s. Anm. 604)

⁵⁵⁰ Dijon,

Bibliothèque municipale, Ms. 448, fol. 80,

(E. Wickersheimer: Figures médico-astrologiques des IXe, Xe et XIe siècles; in: *Janus*. Archives internationales pour l'histoire de

la médecine et la géographie médicale 19, 1914, S. 157—177, Abb. 3.)

⁵⁵¹ Wien, ÖNB, Ms. 12. 600, fol. 30r (Abb. RDK 5, 1062)

⁵⁵² ehemals Straßburg, Bibliothèque de la Ville, fol. 8r
(die Hs. ist 1870 verbrannt und nur in Nachzeichnungen erhalten.) Ed.: J. Walter:
Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*. Recueil de 50 planches... Straßburg u. a. 1952, Taf. III b.

⁵⁵³ Diese Wolke wird von A. Boeckler irrtümlich für einen Windschlauch gehalten. (G. Leidinger: Miniaturen aus Hss. der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München VIII, o.J., S. 75)

⁵⁵⁴ J. Walter, a.a.O., S. 61.

⁵⁵⁵ ebd. S. 63 (Textabbildung).

⁵⁵⁶ ebd. S. 63.

⁵⁵⁷ Reims, Bibliothèque municipale, Ms. 672, fol. 1v.

Ch. De Tolnay:

The Music of the Universe; in: Journal of the Walters Art Gallery 1943, S. 83—104, Abb. 4.

H. v. Einem:

Der Mainzer Kopf mit der Binde; in: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 37, 1955, S. 26, datiert die Reimser Hs. in den A. 12. Jh.

E. Schröter:

Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael (= Studien zur Kunstgeschichte 6) Hildesheim u. a. 1977, S. 367—376.

⁵⁵⁸ E. J. Beer:

Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters (= Berner Beiträge zur Kunst 4) Bern 1952, Abb. 51.

⁵⁵⁹ L. Pressouyre:

Marcius Cormator; in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 77, 1965, S. 443.

⁵⁶⁰ F. v. Andrian:

Die Siebenzahl im Geistesleben der Völker; in: Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 1901, S. 225—274 (vor allem S. 271).

⁵⁶¹ W. H. Roscher:

Über Alter, Ursprung und Bedeutung der Hippokratischen Schrift von der Siebenzahl. Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten griechischen Philosophie und Prosaliteratur; in: Abhandlungen der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philol.-hist. Kl., 28. Bd., Nr. 5, Leipzig 1911.

⁵⁶² W. H. Roscher, a.a.O., S. 79—84.

⁵⁶³ F. v. Andrian, a.a.O., S. 254, 271.

⁵⁶⁴ E. J. Beer, a.a.O., S. 32, Abb. 41—44, 51—54.

⁵⁶⁵ Die Kirche ist 1170 begonnen worden, der Ostteil und die Vierung jedoch erst 1225—1250.

E. Nienholdt:

Gelnhausen (= Große Baudenkmäler 113) Berlin 1948 (hat die Windköpfe anscheinend nicht erkannt: »in ringförmiger Schlussstein mit vegetabilischem Ornament«).

W. Holz:

Gelnhausen. Amorbach 1951 (S. 46: »8 Köpfe..., welche die Windrose versinnbildlichen.«)
Den Hinweis auf diese Windrose verdanke ich Frau Lieselotte Simon, Köln.

⁵⁶⁶ Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 15—3.

Es handelt sich um eine Chronik des als Historiker sehr unzuverlässigen Pelagius, Bischof von Oviedo, gest. 1153.
J. Domínguez Bordona:
Manuscritos con pinturas. Madrid 1938, Bd. I, S. 354, Abb. 297.

⁵⁶⁷ Vgl. etwa Pseudo-Isidors »Liber numerorum« (PL. 83, 189).

⁵⁶⁸ Seneca,
Naturales quaestiones, lib. V (Bd. X der Loeb-Ausg., Cambridge/Mass. 1972, S. 74—123, 311—312, Faltblatt)
Plinius,
De natura rerum II, 46. 119—120.

⁵⁶⁹ Isidor,
De natura rerum, cap. 37 (»De nominibus ventorum«) (PL. 83, 1006—1008).
Isidor,
Etym. lib. 13, 11 (PL. 82, 479—481).

⁵⁷⁰ Beda, *De natura rerum, cap. 26* (PL. 90, 283).

⁵⁷¹ Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. 89, fol. 3 r
L. Schiaparelli:
Sulla data e provenienza del cod. LXXXIX della Bibl. Capit. di Verona; in: Archivio storico italiano, ser. VII, vol. I, 1924, S. 106 f (mit Abb.).

⁵⁷² Isidor, *De nat. rer., cap. 37*

⁵⁷³ G. Swarzenski:
Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Leipzig 1908/13, Taf. VIII (22, 23).

⁵⁷⁴ H. B. Meyer:
Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestasbilder; in: Das Münster 14, 1961, S. 73—88.

⁵⁷⁵ León, Kathedrale María de Regla, Archiv, Ms. 6 (oder 8), fol. 3 r
García Villada:
Catálogo de los códices y documentos de la Catedral de León. Madrid 1919.
J. Domínguez Bordona:
Códices Espanoles (Ausst.-Kat.) Madrid 1929, S. 15, 39, 170 f.

⁵⁷⁶ Wir haben schon ein Beispiel kennengelernt: die scheinbar achtstrahlige Windrose in Madrid, s. Anm. 566.

⁵⁷⁷ z. B. Goldglas im Vatikan mit zwölf Aposteln.
O.-K. Werckmeister:
Das Bild zur Liste der Bistümer Spaniens im Codex Aemilianensis; in: Madrider Mitteilungen 9, 1968, S. 403, Anm. 20, Taf. 156 a.

⁵⁷⁸ W. Wolska-Conus, a.a.O. (s. Anm. 523), Bd. I, Abb. S. 569

⁵⁷⁹ Escorial,
Real Biblioteca, d. I. 2, fol. 14 v (Cod. Albeldensis, beendet 976)
Escorial,
Real Biblioteca, d. I. 1, fol. 11 v (Cod. Aemilianensis, entstanden 993/994)
O.-K. Werckmeister, a.a.O., S. 399—423.

(S. 403 bezeichnet er die beiden Windrosen des Escorial mit Recht als einzige Beispiele »einer antipodischen Fassung dieses Themas mit zwölf gleichgroßen ganzfigurigen Winden«. »Antipodisch« soll die Stellung mit den Füßen zur Kreismitte bezeichnen, das Gegenteil nennt Werckmeister »antikephal«.)

⁵⁸⁰ z. B. Mosaik von Beth-Shan, Israel, von 568/9

(H. Kier:

Der mittelalterliche Schmuckfußboden, unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 14) Düsseldorf 1970, Abb. 296.)

⁵⁸¹ Vatikan, Cod. lat. 645, fol. 66 r

(H. Ott-E. aus'm Weerth:

Zwei frühmittelalterliche Windrosen; in: Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte VIII, 1894, Taf. IV)

⁵⁸² Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. lat. VIII. 22 (2760), fol. 3 r

(P. McGurk:

Catalogue of astrological and mythological illuminated manuscripts of the latin middle ages. London 1966, Taf. VIII c)

⁵⁸³ Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 422, fol. 5 v (oder 26 v?)

O.-K. Werckmeister, a.a.O., Taf. 155

⁵⁸⁴ so z. B. auch in der ebenfalls aus dem 9.Jh. stammenden Flavius-Josephus-Hs. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A. 220 Inf., fol. 1 r (Abb. 133)

(P. Revelli:

Una »rosa dei venti« del secolo IX; in: Bollettino della Società Geografica Italiana, vol. 47, 1, 1910, S. 269—279 mit Abb.)

⁵⁸⁵ H. Lenzen — H. Buschhausen:

Ein neues Reichsportatile des 12.Jh.; in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, 1965, S. 21—73, Abb. 47.

⁵⁸⁶ Florenz, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Plut. XVII, 3, fol. 1 r

(R. van Marle:

Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance 2, Le Haye 1932, Abb. 358)

⁵⁸⁷ Vat. lat. 3867 (»Vergilius Romanus«), fol. 234 v.

⁵⁸⁸ Heidelberg, Universitätsbibl., Ms. Salem. X. 16, fol. 2 v.

(E.J. Beer, a.a.O. (Anm. 558), Abb. 53)

⁵⁸⁹ Wien, ÖNB, Ms. 395, fol. 34 v

(G. Swarzenski, a.a.O. (Anm. 573), Taf. 121 (409))

⁵⁹⁰ E. Schlee:

Die Ikonographie der Paradiesesflüsse (= Studien über christliche Denkmäler, N. F. 24. Heft) Leipzig 1937, S. 103—111. Abb. 24.

⁵⁹¹ Die Reste des Mosaiks sind heute im Museo Civico, Turin.

P. Töesca:

Vicende di un'antica chiesa di Torino; in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione IV, 1910, S. 1—16.

E. Kitzinger:

World map and fortune's wheel: a medieval mosaic floor in Turin; in: Proceedings of the American Philosophical Society 117, 1973, S. 344—373.

⁵⁹² Wien, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 3.

H. Lenzen — H. Buschhausen, a.a.O., passim.

Es sind nur zwei Platten bekannt: AQVILO und AVSTER. Es erhebt sich wie bei der Decke von Zillis die Frage, ob ehemals

wirklich vier Winde vorhanden gewesen sein müssen (vgl. Anm. 541).

⁵⁹³ Wien, ÖNB, Ms. 378, fol. 1 v.

(H.-J. Hermann:

Die deutschen romanischen Hss. (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Hss. in Österreich, Bd. VIII, 2) Leipzig 1926, S. 334 f und Taf. 37)

Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, Cod. 490, fol. 3 v.
(Ausst.-Kat. »Die Zeit der Staufer«, Stuttgart 1977, Bd. I, Nr. 747, mit der neueren Lit.)

⁵⁹⁴ Ph. S. Moore:

The Works of Peter of Poitiers. Master in Theology and Chancellor of Paris 1193–1205 (= Medieval Studies, The University of N. Dame, Indiana I) 1936, S. 97–117.

Das Werk ist zweimal gedruckt worden:
U. Zwingli:

M. Petri Pictaviensis Galli Genealogia et chronologia sanctorum patrum antehac non excusa. Basel 1592.

H. Vollmer:

Deutsche Bibelauszüge zum Stammbaum Christi (= Bibel und deutsche Kultur, Veröffentlichungen des Deutschen Bibel-Archivs in Hamburg I) Potsdam 1931, S. 127–188.

⁵⁹⁵ Ph. S. Moore, a.a.O., S. 98 f.

⁵⁹⁶ Die verschiedenen Verse ergeben zusammen ein Gedicht, das unter die Werke Isidors gezählt wurde:

PL 83, 1007–1009, Anm.

Jedenfalls ist das cap. 37 von Isidors »De nat. rer.« die Quelle für die Windnamen und z. T. auch für die Aussagen über die Winde in diesem Gedicht.

⁵⁹⁷ Diese zwei Zeilen fehlen in dem o. a. Gedicht. Der Text ist wohl folgendermaßen zu übersetzen:

»Von diesen fliegen fünf, acht sind Gehilfen (= Nebenwinde), diese vier Herrscher (= Hauptwinde) tönen mit ihrem Blasen über den Erdkreis.«

Auf wen sich das »borum« bezieht, ist ebenso unklar, wie die fünf(!) Fliegenden.

⁵⁹⁸ Anatole, *Dysis*, *Arkto*, *Mesembria*, die vier Weltgegenden, aus denen der Leib Adams genommen wurde.

M. Förster:

Adams Erschaffung und Namensgebung; in: Archiv für Religionswissenschaft XI, 1908, S. 477.

⁵⁹⁹ Ph. S. Moore-M. Dulong:

Sententiae Petri Pictaviensis I (= Medieval Studies, The University of N. Dame, Indiana VII) 1943, S. XXI.

⁶⁰⁰ Ph. S. Moore, a.a.O. (1936), S. 111–116.

⁶⁰¹ Wien, ÖNB, Ms. 364, fol. 4 v.

(F. Unterkircher:

Die Wiener *Biblia Pauperum*, 3 Bde., Graz u. a. 1962, I, Abb. 24)

⁶⁰² Aus welchem Zusammenhang dieses Bild stammt, lässt sich nicht mehr feststellen, da es sich um ein Einzelblatt handelt, das im Kunsthändel aufgetaucht ist. Bemerkenswerterweise steht unter dem Bilde jedoch nicht der Anfang des »Compendiums«. (Abb. s.: Die Weltkunst 36, 1966, Heft 20 a, S. 1015, Antiquariat L'Art Ancien, Zürich, angeboten auf der Schweizer Kunst- und Antiquitätenmesse, Bern 1966)

⁶⁰³ s. oben S. 309.

⁶⁰⁴ Wien, ÖNB, Ms. 12. 600, fol. 29 r.

(H.-J. Hermann, a.a.O. (Anm. 593), Abb. 37 auf S. 77)

⁶⁰⁵ Der Windname »*Sarcius*« existiert nicht, es handelt sich wohl um einen Abschreibfehler von »*Aparctias*«. Der Schreiber ist auch sonst ungenau: »*Libies*« statt »*Libs*«, u. a.

⁶⁰⁶ s. oben Anm. 541.

⁶⁰⁷ PL. 193, 51–60.

⁶⁰⁸ Bari, Archivio della Cattedrale, sog. »Exultet I«.

G. Cavallo:

Rotoli di Exultet dell' Italia Meridionale. Bari 1973, S. 54, Taf. 7.

G. L. Bertolini:

Della »Rosa dei Venti« nell' Exultet di Bari e di una figurazione geografica degli Atti degli Apostoli; in: Bollettino della Società Geografica Italiana, Jan. 1911.

⁶⁰⁹ Cava dei Tirreni, Biblioteca della Badia, Ms. memb. 3, fol. 198 v
M. Rotili:

La miniatura nella Badia di Cava, Vol. I (Lo scrittorio, i corali miniati per l'abbazia) Neapel 1976, Taf. II

⁶¹⁰ z. B.

Oxford,

Bodl. Libr., Ms. 614, fol. 34 v (astrologische Sammel-Hs. des 12. Jh.; Foto: Courtauld Inst. 21/47 (36 a)).

Wien, ÖNB, Ms. 2583, fol. 48 v.

⁶¹¹ Wien,

ÖNB, Ms. 505, fol. 1 v (Weltchronik, 1. H. 14. Jh.; s. M. Desstombes: *Mappemondes AD. 1200–1500*. Amsterdam 1964, Pl. P (XVb)).

Gent,

Universitätsbibliothek, Ms. 92, fol. 24 r (*Liber floridus*; s. Faksimile-Ausg. von A. Derolez, Gent 1968, S. 49).

Wolfenbüttel,

Herzog-August-Bibliothek, Gud. lat. 1 (*Liber floridus*; s. E.J. Beer, a.a.O., Abb. 43).

⁶¹² Stuttgart,

Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415, fol. 17 v (RDK, Abb. im Art. »*Annus*«).

⁶¹³ Lucca, Biblioteca Governativa, Ms. 1942, fol. 9 r, 28 r.

H. Liebeschütz:

Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen (= Studien der Bibliothek Warburg XVI). Berlin 1930, passim.

Peter Dronke:

Fabula. Explorations into the Uses of Myth in medieval Platonism (= Mittellateinische Studien und Texte, hrsg. von K. Langosch, IX). Leiden-Köln 1974, S. 97 f.

⁶¹⁴ Hildegard, *Lib. Div. Oper. I, visio II*, 16 (PL. 197, 761).

⁶¹⁵ PL. 197, 1320 f.

⁶¹⁶ Lucca,

Biblioteca Governativa, Ms. 1942, fol. 9 r (*visio II*), fol. 28 v (*visio III*). (Liebeschütz, a.a.O., Taf. 3, 5).

⁶¹⁷ vgl. oben Anm. 588.

⁶¹⁸ Lucca, a.a.O., fol. 118 r (*visio VI*).

⁶¹⁹ Wiesbaden, Landesbibliothek, Ms. 1 (seit 1945 verschollen!).

Dom Louis Baillet:

Les miniatures du »Scivias« de Sainte Hildegarde (= Mémoires et Monuments Piot XIX) 1911, Pl. IV, XI.

⁶²⁰ R. Bultmann:

Das Evangelium des Johannes, 14. Aufl. Göttingen 1956, S. 101 (zu Joh. 3, 8).

⁶²¹ Min. Felix:

Octavius 32, 5 (Ed. B. Kytzler, München 1965, S. 178).

⁶²² T. Wright:

The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century (= *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores 2*) London 1872, S. 537.

Zu den Redensarten:

W. Suchier:

Das mittellateinische Gespräch. Adrian und Epictetus, nebst verwandten Texten (*Loca Monachorum*) Tübingen 1955, (122, 6; 123, 12; 128, 41).

Lloyd W. Daly — W. Suchier:

Alteratio Hadriani Augusti et Epicreti philosophi; in: Illinois Studies in Language and Literature 24, 1, 2, 1939 (133, 21; 139, 55; 159, 58).

vgl. auch:

M. Zender:

Meinungen und Redensarten zu Sturm und Wirbelwind; in: Festschrift für R. Wildhaber, hrsg. von W. Escher u. a., Basel 1973, S. 722—737.

⁶²³ Ephraem, *hymn. de fide XXXIII*.

(*Corp. Script. Christ. Orientalium*, vol. 155 = *Script. Syri*, t. 74, Louvain 1955, S. 91)

⁶²⁴ Arnobius, *Adversus gentes*, lib. 6, cap. 10 (PL. 5, 1182)

⁶²⁵ Libri Carolini III, cap. 23 (PL. 98, 1161).

Die sog. »Karolinischen Bücher« sind im Auftrag Karls d. Gr. durch Theodulf von Orléans oder Alkuin verfaßt worden. Sie lehnen die bilderfreundlichen Beschlüsse der Synode von Nikäa im Jahre 787 ab.

⁶²⁶ Die Windköpfe in den Apokalypsenfresken des Athos sind nach westlichen Vorlagen entstanden.

In den griechischen Hiobs-Handschriften kommen Windköpfe vor.

⁶²⁷ M. Cetius Faventius verfaßte im 3. Jh. n. Chr. eine gekürzte Ausgabe des Vitruvius, in die nur das für die Errichtung von Privatgebäuden nützliche Material übernommen wurde. Faventius erwähnt die achtstrahlige Windrose vom »Turm der Winde« in Athen, fügt jedoch hinzu, daß die meisten Autoren zwölf Winde annehmen würden, »ut est in urbe Roma Triton aeneus cum totidem (12) thoracibus ventorum factus... supra caput venti virgam tenens eundem esse flantem ostendit«.

H. Plommer:

Vitruvius and later Roman building manuals. Cambridge 1973.

⁶²⁸ Das »Anemodūlion«, das sich wohl in der Gegend der heutigen Universität von Istanbul erhob, ist bisher archäologisch nicht nachgewiesen. Sein Aussehen läßt sich nur sehr vage rekonstruieren, da die Angaben in der Literatur ungenau und widersprüchlich sind.

Außer den zwölf Windjünglingen waren noch Reliefs mit Szenen aus dem Landleben und spielende Eroten angebracht. Mit dem »Turm der Winde« ist eigentlich nur die drehende Figur als Windfahne zu vergleichen.

Die wichtigste Quelle ist Konstantinos Rhodios: Schilderung der Apostelkirche und kurze Schilderung der Kunstwerke der Stadt, sowie der hohen und größten Säulen. (Ed. E. Legrand und T. Reichenbach in: Revue des études grecques IX, 1896, S. 85f, Verse 178—201). Die Schilderung des Konstantinos Rhodios ist 931—944 entstanden.

Weitere Quellen bei:

F. W. Unger:

Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien 1878, S. 149—150.

J. P. Richter:

Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel (= Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters... N. F. 8) Wien 1897, S. XXIV, 115, 178.

Für frdl. Hilfe bei den Überlegungen zu Form und Standort des »Anemodūlion« bedanke ich mich bei Herrn Paul Speck, München.

⁶²⁹ s. oben S. 178.

⁶³⁰ s. oben S. 208.

⁶³¹ z. B.

Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 422, fol. 26v (9. Jh.).

Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 448, fol. 80 (10. Jh.).

Vatikan, Cod. Regin. lat. 1263, fol. 78r (um 1000).

⁶³² Isidor, *Etym. lib. 7, 5, 3* (s. S. 305).

⁶³³ Hygin, Fabel 14 (Zit. s. oben S. 317).

Ovid, Metamorphosen VI, 713 ff.

Dazu ein Kommentar des 12. Jh.: »Zetes et Calais dicti sunt filii Boree quia velocissimi fuerunt et promptissimi in altum ascendere. Quibus in adolescentia penne creverunt quia tunc levitas eorum et velocitas cepit videri maior.«

(F. Ghisalberti:

Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII; in: Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere XXIV, 4, Milano 1932, S. 218)

⁶³⁴ Nah. 1, 3; Sach. 9, 14.

⁶³⁵ Hiob 1, 19; Dan. 7, 2.

⁶³⁶ s. hierzu:

O. Böcher:

Christus Exorzista. Dämonismus und Taufe im NT. (= Beiträge zur Wissenschaft vom A und NT, Fünfte Folge, hrsg. von K. H. Rengstorff und L. Rost, Heft 16) Stuttgart u. a. 1972, S. 17f.

⁶³⁷ Die Bibel nennt die Engel Jünglinge oder Knaben (Tob. 5, 5). Nur die Cherubim und Seraphim werden als geflügelt bezeichnet, allerdings haben diese vier bzw. sechs Flügel (Jes. 6, 2; Ez. 1, 5—25; Ez. 10, 5; Apok. 4, 8). Mehrmals wird aber auf die Fähigkeit der Engel zu fliegen angespielt: Lk. 2, 15; Apk. 14, 6.

⁶³⁸ Tertullian,

Apologeticus adversus gentes pro christianis, cap. 22 (PL. 1, 407).

⁶³⁹ Ps. 18/17, 11; Ps. 104/103, 3.

⁶⁴⁰ vgl. G. Berefelt:

A study on the winged angel. The origin of a motif (= *Acta Uni-*

versitatis Stockholmensis. Stockholm Studies in History of Art
14) Stockholm 1968, passim.

⁶⁴¹ s. oben S. 105 und Anm. 508.

⁶⁴² Isidor,

Etim. lib. 7, 5, 3: »Quibus (sc. angelis) ideo pictorum licentia pennis facit, ut celerem eorum in cuncta discursum significant, sicut et juxta fabulas poetarum venti pennis habere dicuntur, propter velocitatem« (PL. 82, 272).

Dieser Text wurde von Beatus fast wörtlich übernommen: *Beati in apocalipsin libri duodecim, prologus libri II, 1, 15* (Ed. H. A. Sanders, in: Papers and Monographs of the American Academy in Rome, 7. Rom 1930, S. 105).

⁶⁴³ s. hierzu:

O. Böcher:

Dämonenfurcht und Dämonenabwehr. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Taufe (= Beiträge zur Wissenschaft vom A und NT, Fünfte Folge, hrsg. von K. H. Rengstorff und L. Rost, Heft 10) Stuttgart u. a. 1970, S. 60.

^{643a} Himmlische Hierarchie, Kap. 15, 6 (zit. nach: Bibliothek der Kirchenväter, hrsg. von O. Bardenhewer u. a., Bd. 33, Kempten-München 1911, S. 82)

⁶⁴⁴ s. oben S. 108.

⁶⁴⁵ s. oben S. 128.

⁶⁴⁶ Köln, Schnütgen-Museum.

(O. Falke — H. Frauberger:
Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt/M. 1904,
Abb. 14)

⁶⁴⁷ s. oben S. 196.

⁶⁴⁸ z. B. im Jüngsten Gericht von Torcello.

⁶⁴⁹ Mt. 25, 41 (s. oben S. 215).

⁶⁵⁰ An folgenden Kapitellen:

Versuchung des hl. Benedikt,
Wollust und Verzweiflung,
Tod des reichen Prassers,
Musik und Unzucht,
Versuchung des hl. Antonius,
Vision des hl. Antonius,
Moses und das Goldene Kalb.

⁶⁵¹ z. B.

Chludoffpsalter fol. 63r, 65r, 92v, 96v, 109v, 135r;
Hiobs-Hs. Vat. gr. 749, fol. 20r;

⁶⁵² So tragen die zwei Besessenen auf einem Elfenbeindiptychon des 6.Jh. gesträubtes Haar. (W. F. Volbach: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 2. Aufl. Mainz 1952, Abb. 142)

⁶⁵³ Wolfenbüttel,

Herzog-August-Bibl., 1 Gud. lat. 2° (*Liber floridus*) fol. 11v

(M. 12.Jh.).

Straßburg,

Bibl. de la Ville (*Hortus deliciarum*) fol. 241v (12.Jh., verbrannt).

Lissabon,

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Beatus), fol. 118r (dat. 1189).

Reims,

Bibl. municipale, Ms 672 (*Liber pontificalis*), fol. 1v (A. 13. Jh.).

Heidelberg,

Universitätsbibl., Ms. Salem. X. 16 (*Scivias*), fol. 2v (13. Jh.).

Besonders häufig erscheint die Frisur bei Darstellungen des »*Marcius Cornator*«, also des Monats März in der Gestalt eines Hornbläser. Dieser Monat wird bei einer ganzen Reihe von Denkmälern des 11.—15.Jh. nicht durch eine Monatstätigkeit versinnbildlicht, sondern durch einen Mann, der in ein oder zwei Hörner bläst. Diese Gestalt wird - trotz einiger Berührungspunkte - in meiner Arbeit nicht behandelt, da es hierüber eine Monographie gibt, die nichts hinzuzufügen ist:

L. Pressouyre:

Marcius Cornator; in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 77, 1965, S. 395—473.

⁶⁵⁴ vgl. etwa:

Skyphos, Neapel 126 057 (Zephyros)

Oreithyia-Amphore, München 2345 (Boreas)

Silberhyton, Tarent (Boreas).

⁶⁵⁵ s. oben S. 106.

⁶⁵⁶ Das Motiv des Winddämons am Schiffsmast taucht vor allem bei Bildern zur Nikolauslegende auf:

Bari,

Pinacoteca Provinciale, Ikone, apulisch, 13.Jh.

(G. Kaftal: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting II, Florenz 1965, Abb. 946)

Worms,

Dom, Portaltympanon der Nikolauskapelle, A. 14.Jh.

(S. Metken: S. Nikolaus. Duisburg 1966, Abb. S. 43)

Freiburg,

Münster, Fenster der Südseite, 14.Jh.

(K. Meisen: Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung. Düsseldorf 1931, S. 248f und Abb. 177).

An dieser Stelle ist zu bemerken, daß ein »halbfiguriger Wind in grüner Jacke« an einem Schiffsmast, der auch in der neueren Lit. noch anzutreffen ist, aus dem Katalog der Winddarstellungen gestrichen werden sollte.

Es handelt sich um ein Bild in den Bodenmosaike von 1213 in der Kirche S. Giovanni Evangelista in Ravenna. In verschiedenen quadratischen Bildfeldern sind Szenen aus dem Vierten Kreuzzug, der damals gerade neun Jahre zurücklag, dargestellt. Die genaue Bestimmung des Themas wird durch die inschriftlich genannten Städte Konstantinopel und Iadra (= Zara) ermöglicht.

Eines der Felder zeigt ein Segelschiff mit zwei Masten, auf deren hinterem ein Matrose im Mastkorb sitzt und ein gekrümmtes Signalhorn bläst.

s. hierzu:

R. Olivieri Farioli:

I mosaici pavimentali della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna; in: *Felix Ravenna. Rivista di antichità ravennati cristiane e bizantine* 101, 1970, S. 169—222, besonders Abb. 19.

Der Matrose war bereits von F. Piper: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst II, Weimar 1851, S. 443 und dann von G. Prausitz: Die Ereignisse am See Genesareth. Straßburg 1917, S. 61 als Wind interpretiert worden. Neuerdings findet sich dieser Irrtum wieder im LCI Bd. 4 (1972) Sp. 533 im Art. »Wind, Winde« von O. Holl.

⁶⁵⁷ Am deutlichsten im Fresko zu Anagni, s. oben S.

⁶⁵⁸ s. oben S. 206 und S. 211..

- ⁶⁵⁹ z. B. bei der Versuchung Christi im Evangeliar Ottos III. (um 990) im Aachener Domschatz.
(H. Schade: Dämonen und Monstren. Regensburg 1962, Abb. 39).
- ⁶⁶⁰ Eine Erklärung müßte Darstellungen wie die der Trierer Apokalypse berücksichtigen, wo auf den fol. 7v, 66r und 67r der Satan als bekleideter Mann mit Ziegenkopf oder als Nackter mit Hörnern gemalt ist. s. hierzu den Kommentar zur Faksimile-Ausg. der Trierer Apokalypse (1975), S. 93–97, wo der Typus des gehörnten Teufels auf antike Pans- und Kynocephalenbildern zurückgeführt wird.
(Es gibt sogar eine schwache antike Tradition, die Pan als Windgott auffaßt; s. hierzu:
Friedrich Wieseler:
Über die Sammlung von Alterthümern auf Schloß Friedenstein; in: Bonner Jahrbücher 41, 1866, S. 57f.)
- ⁶⁶¹ s. oben S. 102 und unten S. 107.
- ⁶⁶² s. Anm. 371.
- ⁶⁶³ s. oben S. 106.
- ⁶⁶⁴ Die einzigen Tierköpfe der italienischen Kunst sind die der Fresken in S. Croce, Florenz, und die davon abhängigen Bilder, s. oben.
- ⁶⁶⁵ Also: Stillung des Sturms, Christi Wandel über das Wasser und die Errettung Petri aus den Fluten.
Stuttgart,
Württ. Landesbibl., 23 (Stuttgarter Psalter), fol. 124r (1. H. 9.Jh.).
Trier,
Stadtbibl., Cod. 24 (Egbert-Cod.), fol. 24r, 27v; (4. V. 10.Jh.).
Aachen,
Domschatz, (Evang. Ottos III.), fol. 34v, (gegen 1000).
Bremen,
Stadtbibl., Ms. b. 21 (Perikope Heinrichs II. oder III.), fol. 19v (1039/40).
Nürnberg,
Germ. Nat. Mus., Bibl. 156 142 (*Cod. Aureus Eptern.*), fol. 54r (um 1040).
Escorial,
Real Biblioteca, Vit. 17 (Evang. Heinrichs III.), fol. 38v (1043—45).
- ⁶⁶⁶ s. oben S. 206.
- ^{666a} s. hierzu:
Hjalmar Falk:
Altnordisches Seewesen; in: Wörter und Sachen. Kulturhistorische Zeitschrift für Sprach- und Sachforschung IV, 1912, S. 1—122 (vor allem S. 39—42).
- ⁶⁶⁷ Eine Ausnahme ist z. B. das sehr stilisierte Schifflein im Evangeliar Ottos III. im Aachener Domschatz (Abb. 64).
Der umgekehrte Fall ist dagegen sehr häufig: das Schiff hat zwar einen Drachenkopf am Bug und/oder am Heck, der Sturm ist aber als Menschenkopf oder gar nicht personifiziert.
- ⁶⁶⁸ London, Lambeth-Palace, Nr. 75 (Apokalypse, 13. Jh.) fol. 14r.
Die Alexander-Kommentare und der davon abhängige Altar in London.
- ⁶⁶⁹ *Liber floridus* in Wolfenbüttel;
Leiden, Universitätsbibl., Cod. E. Leg. Periz. Fol. 2.
- ⁶⁷⁰ A. de Laborde: *La Bible moralisée illustrée...*
Taf. 10,4 Taf. 497, 3 + 5
Taf. 304,3 Taf. 535, 5
Taf. 355,5 Taf. 550, 1
Taf. 407,5 Taf. 554, 5
Taf. 439,5 Taf. 595, 5
Taf. 440,1 Taf. 639, 1 + 3 + 5.
Taf. 444,3
- Toledo, Biblioteca del Cabildo, 3 Bde.: III, fol. 24, 1 + 3
I, fol. 175, 3 II, fol. 183, 5 III, fol. 29, 1 + 3 + 5
I, fol. 184, 4 II, fol. 209, 5 III, fol. 104, 5
II, fol. 15, 7 II, fol. 215, 5 + 7 III, fol. 114, 5
II, fol. 80, 3 II, fol. 216, 1 + 3 III, fol. 119, 7
II, fol. 131, 5 II, fol. 222, 3 III, fol. 167, 5
- ⁶⁷¹ Den Hinweis gab:
K.-A. Wirth:
Beiträge zum Problem des »Samsonmeisters«; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20, 1975, S. 25—51, vor allem Anm. 2.
- ⁶⁷² Beispiele für diese Instrumentform finden sich bei:
E. Buhle:
Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I Blasinstrumente. Leipzig 1903 (Neudruck Hildesheim-New York 1975) Taf. 6 (vgl. auch Taf. 13).
A. Verbeek:
Zur staufischen Burgenbaukunst im Rheinland; in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wallraf-Richartz-Jahrbuch X, 1938, Abb. 12.
F. v. Glasenapp:
Varia/Rara/Curiosa. Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter. (= Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg) o.J. (ca. 1970), Abb. 10.
T. Seebass:
Musikdarstellungen und Psalterillustration im frühen Mittelalter. 2 Bde., Bern 1973, Taf. 22, 78, 102.
- ⁶⁷³ s. Exkurs I.
- ⁶⁷⁴ s. oben S. 105 und Exkurs II.
- ⁶⁷⁵ s. oben S. 108.
- ⁶⁷⁶ z. B.
»Le cose maravigliose dell' alma città di Roma... « 1620, S. 13f oder:
G. Roisecco:
»Roma antica e moderna«, 1745, S. 38.
- ⁶⁷⁷ Um nur ein Beispiel des 20. Jh. zu nennen:
Brunnenhaus von German Bestelmeyer vor dem Bayer. Staatsministerium für Wirtschaft und Verkehr, München, Prinzregentenstr. 28. Entst. 1937—39.
- ⁶⁷⁸ s. oben S. 112.
- ⁶⁷⁹ Daremburg-Saglio:
Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines 2, Paris 1918, s. v. *follis* (S. 1227), Abb. 3132—3134.
- ⁶⁸⁰ Vatikan, Cod. Regin. lat. 1290. fol. 4r.
(E. Panofsky:
Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance 2. Aufl. New York u. a., 1962, Taf. 13.)

⁶⁸¹ Montecassino, Cod. 132, p. 386.

(L. Crodecki,

F. Mütherich u. a.: Die Kunst der Ottonen und Salier (= Universum der Kunst, hrsg. von A. Malraux und A. Parrot) München 1973, Abb. 218)

Diese Illustration ist m. E. ein Musterbeispiel zur Demonstration, wie die Vorstellung von den antiken Göttern durch Texte, und nicht durch Bilder im Mittelalter geprägt wurde. Man betrachte vor allem die Gestalt des Merkur, dessen Flügel und »Schlangen-Stab« offensichtlich nicht von optischer Anschauung, wohl aber von einer literarischen Beschreibung her erkläbar sind.

Auch das Standmotiv des Vulcanus lässt sich wohl aus einem Text erklären, wo es etwa hieß, er zieht das eine Bein hinter dem anderen nach o. ä.

⁶⁸² Ottawa, National Gallery of Canada

(E. Panofsky, a.a.O., Taf. 9, Abb. 18)

⁶⁸³ Einen guten Eindruck von der Handhabung eines solchen Lederbalaags gibt ein byzantinisches Elfenbeinrelief, auf das Panofsky, a.a.O., S. 46, Anm. 43 hinwies. (ebd. Taf. 13, Abb. 25)

⁶⁸⁴ London, Brit. Mus., Add. Ms. 40 731, fol. 147r.

(S. Dufrenne:

L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 1) Paris 1966, Taf. 56).

⁶⁸⁵ s. oben S. 115.

⁶⁸⁶ Cluny,

Musée de la Ville, Kapitell vom Chorungang der 1835 zerstörten Abteikirche.

(Dr. Pouzet:

Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny; in: Revue de l'art chrétien 55, 1912, Taf. VI).

⁶⁸⁷ Vézelay,

Ste. Madeleine, Kapitell am 5. Pfeiler der südlichen Arkade.

(J. Banchereau:

Travaux d'apiculture sur un chapiteau de Vézelay; in: Bulletin Monumental 77, 1913, S. 409 und Pouzet, a.a.O., Abb. 18)

⁶⁸⁸ Pouzet, a.a.O., S. 108—110.

⁶⁸⁹ J. Banchereau, a.a.O.

⁶⁹⁰ ebd.

⁶⁹¹ E. Panofsky, a.a.O., S. 45f.

⁶⁹² J. Adhémar:

Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration (= Studies of the Warburg Institute 7) London 1939, S. 194f.

Adhémar erkennt zwar in den vier Gestalten des Kapitells die Winde, bezeichnet aber die Lederbeutel dennoch als »Weidenkörbe«, die der Künstler ungeschickt dargestellt habe.

Die Faltung der Lederbeutel erinnert weniger an Weidengeflecht (vgl. etwa das Kapitell mit dem Bau der Arche, die aus einem solchen Geflecht ist, oder den Korb zur Weinernie ein einem Medaillon am Tympanon der Vorhalle); vielmehr sind die Falten eher mit solchen an gewissen Gewandteilen zu vergleichen (z. B. am Kapitell mit der Versuchung des hl. Benedikt, mit der Mühle Gottes und auch am Ärmel der einen Windfigur).

⁶⁹³ Es gibt im Langhaus von Vézelay noch Kapitelle mit Tierkreiszeichen, Paradiesesflüssen und Jahreszeiten, dagegen keine mit Be- rufen oder Monatstätigkeiten.

⁶⁹⁴ Der Teppich ist erwähnt bei:

F. Piper:

Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst II, Weimar 1851, S. 452f.

R. v. Marle:

Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance II, Le Haye 1932, S. 298 zitiert die Angabe von Piper, konnte aber bei seinen Nachforschungen im Musée de Cluny den Teppich nicht mehr finden.

J. Adhémar,

a.a.O., S. 195 erwähnt den Teppich, hat ihn aber nicht selbst gesehen.

⁶⁹⁵ Luitpold, Herzog in Bayern:

Die fränkische Bildwirkerei.

Bde. Florenz-München 1926. Bd. I, S. 95; Bd. II, Taf. 64.

Der Blasebalg wird im Text der Beschreibung erwähnt, auf der Abb. ist er nicht zu erkennen.

Den frdl. Hinweis auf diese Darstellung verdanke ich Frau Lieselotte Simon, Köln.

⁶⁹⁶ Ausnahmen:

Wind von Vézelay (Abb. 130, 131)

Emailplatte

(13.Jh.) im Kestner-Museum, Hannover (Abb. 134). (Kat. des Museums, Mittelalter I, 1966, Abb. S. 163)

⁶⁹⁷ s. oben S. 113.

⁶⁹⁸ Athen, Nationalbibliothek, Cod. 211, fol. 151v.

(A. Grabar:

Miniatures gréco-orientales (Atheniensis 211); in: Seminarium Kondakovianum 5, Prag 1932, S. 259—298, Taf. XXI, 4)

(derselbe:

Les manuscrits enluminés de provenance italienne, IXe—XIE siècles. Paris 1972, S. 25 f, Taf. 14, 46)

⁶⁹⁹ Diese schwimmenden Flussgötter erinnern, wie Grabar, a.a.O. (1932), S. 293 bemerkte, an die bekannte Personifikation des Flusses Orontes bei der häufig kopierten Statue der Tyche von Antiochia des hellenistischen Bildhauers Eutychides. Hier liegt nach Grabars Meinung ein deutlicher Hinweis auf syrische Bildtradition vor.

⁷⁰⁰ A. Grabar, a.a.O. (1932), S. 292f

vgl. auch Daremburg-Saglio: Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, Art. »Causia«, Abb. 1264.

⁷⁰¹ Wien, ÖNB. Ms. 216, fol. 49r (2. H. 15.Jh., wohl Verona)

(Kat. »Wissenschaft im Mittelalter« (= Biblos-Schriften, hrsg. von J. Stummvoll, Bd. 83) Wien 1975, Nr. 222, Abb. 27)

⁷⁰² s. oben S.104 und Anm. 84, wo vermutet wurde, daß es sich nicht um ein Wassergefäß, sondern um einen Feuertopf handelt.

⁷⁰³ P. Friedländer, a.a.O. (Anm. 123), S. 199f.

⁷⁰⁴ s. auch den Irrtum Paul Clemens bezüglich des Teppichs von Geronia, Anm. 530.

Ein Beispiel für die Problematik, ob es sich um Fluß- oder Windgötter handelt, findet sich in den (allerdings sehr schlecht erhaltenen) Medaillons am Hauptportal der Kirche St. Lazare in Avallon (3. V. 12.Jh., Abb. 135). Hierzu schreibt

E. Schlee:

Die Ikonographie der Paradiesesflüsse (= Studien über christliche Denkmäler, N.F., Heft 24) Leipzig 1937, S. 184:

»jene vier Figuren... die sich am Hauptportal... rechts und links an die Medaillone Reihe des Jahreszyklus anschließen. Auf jeder Seite gießt im oberen der beiden Schlußmedaillons ein bärtinger Alter einen Krug vor sich aus, im unteren bläst ein junges Wesen aus Leibeskräften einen mächtigen Strom aus dem Munde. Diese Gestalt lässt zwar der flatternden Haare und Kleider wegen eher an einen personifizierten Wind denken, doch bliebe dann der Wassergießer ohne Erklärung und das Paar von zwei Winden nicht weniger problematisch. Da in französischen Darstellungen öfter zwei Paradiesesflüsse gießen, zwei speien, so darf auch hier die Deutung auf Paradiesesflüsse gelten, wenn man nicht auf jede Bezeichnung verzichten und einfach von versprengten, unverstandenen Motiven sprechen will«.

Diese Bemerkungen Schlees scheinen mir schon von der Beschreibung des faktischen Denkmalsbestandes her nicht zutreffend. So weit ich auf den Fotos bei M. Aubert erkennen kann, auf die sich auch Schlee beruft, sind nicht je zwei Wind/Fluß-Medaillons an den beiden Enden der Medaillonreihe, sondern alle in Frage kommenden Bilder sind am rechten Ende dieser Reihe.

Nach allgemeiner Auffassung enthält die Reihe Monatstätigkeiten und Tierkreiszeichen. Da es sich insgesamt um 30 Medaillons handelt, verbleiben nach Abzug von $12 + 12 = 24$ noch sechs Medaillons. Das sind die letzten sechs auf der rechten Seite, wo ich drei blasende und drei gießende Männer erkenne.

Nun sind drei Winde und drei Flüsse ebenso ungewöhnlich und unerklärbar wie zwei Paare, doch sollten an die Gewissenhaftigkeit des Künstlers (oder an den heutigen Zustand der Relieffreihe) keine allzu hohen Ansprüche gestellt werden: Die Reihenfolge der Tierkreiszeichen ist nicht korrekt, und die zweimalige Anwesenheit eines Kentauren (= *Sagittarius*) scheint dem Konzept zu widersprechen. Es sind also wohl doch Winde **und** Paradiesesflüsse gemeint, die allerdings nicht vollständig erhalten sind oder vom Künstler nicht verstanden wurden. (Der schlechte Zustand der Reliefs würde eine Überprüfung vor dem Original erfordern.)

M. Aubert:

L'art français à l'époque romane. Architecture et sculpture, Bd. III, Paris 1932, Taf. 35—37.

vgl. auch:

J. C. Webster:

The Labours of the Months in Antique and Mediaeval Art to the end of the twelfth century. Princeton 1938, S. 153f (wo weder Flüsse, noch Winde erkannt und die meisten Szenen für unidentifizierbar erklärt werden.)

⁷⁰⁵ So bei Homer, Ilias XXI, 237, wo der Skamandros brüllt wie ein Stier.

So schreibt Festus in seinem Lexikon »De significatu verborum«: »taurino vultu, quod eius sonus ut tauri mugitus et ripae flexuosa ut cornua sunt« (RE, s. v. »Flussgötter« (1909), Sp. 2780).

Die Erklärung von E. J. Beer, a.a.O., S. 24, die Hörner von Flusspersonifikationen seien »durch Mißverständnis umgebildete Krebsscheren der antiken Wassergottheiten«, erscheint also als unzutreffend.

⁷⁰⁶ Vatikan, Cod. Palat. lat. 565

E. Schlee, a.a.O., S. 109, Abb. 24.

M. Strube:

Die Illustrationen des *speculum virginum*. Diss. Bonn 1937, S. 11f.

⁷⁰⁷ Etwa von der Art des Cod. Vindob. 395, s. oben Anm. 589.

⁷⁰⁸ s. oben S. 106

⁷⁰⁹ s. oben S. 108

⁷¹⁰ So jedoch:

Fr. Behn:

Die Musik im römischen Heer; in: Mainzer Zeitschrift VII, 1912, S. 36.

⁷¹¹ B. Andreæ:

Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtensarkophagen, Berlin 1956.

⁷¹² S. Reinach:

Répertoire de reliefs grecs et romains I—III, Paris 1909/12.

⁷¹³ C. Robert:

Die antiken Sarkophagreliefs. 4 Bde. Berlin 1890, 1897, 1904, 1919. (Nachdr. 1968, 1969)

⁷¹⁴ B. Andreæ, a.a.O.

⁷¹⁵ B. Andreæ, a.a.O., S. 66, 78, Anm. 286.

⁷¹⁶ ebd. S. 65 ff.

⁷¹⁷ Mehrfach wurde z. B. geäußert, der *Tubicen* des Epigonos sei mit dem »Sterbenden Gallier« des Kapitol. Museums identisch.

(M. Bieber:

The sculpture of the hellenistic age, New York 1955, S. 108)
vgl. auch: RE, s. v. »Epigonos«.

⁷¹⁸ B. Andreæ, a.a.O., S. 110.

A. Schober:

Epigonos von Pergamon und die frühpergamenische Kunst; in: JdI 53, 1938, S. 137f (auch zur Dat.)

⁷¹⁹ Eventuell könnte irgendein Zusammenhang mit einer Haltung bestehen, welche von Sängern zu verschiedensten Zeiten eingenommen wurde, nämlich das Singen mit einer Hand auf oder hinter dem Ohr. Doch ist auch bei dieser Geste Sinn und Zweck umstritten.

(A. Hermann:

Mit der Hand singen. Ein Beitrag zur Erklärung der Trierer Elfenbeintafel; in: Jahrbuch für Antike und Christentum 1, 1958, S. 105—108)

⁷²⁰ So wohl vermutet von Andreæ, a.a.O., S. 66.

⁷²¹ F. Matz:

Über ein Relief in Palazzo Colonna; in: Archäologische Zeitung, N.F. 8, 1876, S. 18—20, Taf. 4.

C. Vermeule:

The Dal-Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Brit. Mus.; in: Transactions of the Americ. Philos. Society 56, 1966, S. 69.

⁷²² »*Pelta*« ist ein etwa halbmondförmiger Kampfschild, der vor allem als Waffe der Amazonen gilt.

s. Daremberg-Saglio:

Dictionnaire des Antiquités... s. v. »*clipeus*«, S. 1257f.

⁷²³ s. oben Anm. 115.

⁷²⁴ P. Styger:

Die altchristliche Grabeskunst. München 1927, S. 95f (bezieht die Petrus-Christus-Gruppe allerdings auf Joh. 21, 1ff, wo Petrus eher nackt sein und schwimmen müßte.)

⁷²⁵ O. Mitius:

Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Freiburg 1897, S. 51f.

Mitius deutet jene Figur, die die Hände vor das Gesicht hält als Schlafenden. Dieser »Schläfer« sei Jonas selbst, der trotz des Sturms unten im Schiff schläft (Jona 1, 5). Deshalb komme die Schläferfigur nur auf solchen Reliefs vor, auf denen auch der Sturm personifiziert ist.

Schon diese letzte Behauptung ist nicht richtig. Bei der Geste des Hände-vors-Gesicht-Schlagens handelt es sich um die Darstellung der Angst der Seeleute, nicht um eine Schlafhaltung. Das geht

schnell daraus hervor, daß bisweilen ein Seemann diese Haltung im Stehen einnimmt.

⁷²⁶ W. Paeseler, a.a.O. (Anm. 368), S. 146, erkennt zwar das Schiff nicht als zu einer Jonasszene gehörig, interpretiert aber die Reste der Windgestalt ebenfalls als nach rechts auf das Schiff blasend: »Man erkennt oberhalb des Schiffsshecks den ausgestreckten Arm und den Rest der Trompete, rechts neben dem Rücken Petri die sich umrollenden Flügelenden.«

Literaturverzeichnis

Abdul-Hak, Selim:

Die Schätze des Nationalmuseums von Damaskus. Damaskus o.J. (ca. 1954)

Adamantios:

Perí ánemon; Ed. V. Rose: Anecdota Graeca et Graecolatina I, Berlin 1864

Adhémar, Jean:

Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. (= Studies of the Warburg Institute 7) London 1939 (Neudr. mit neuem Vorwort des Verf., 1975)

Agard, W. Raymond:

Boreas at Athens; in: The Classical Journal 61, 1965/66, S. 241—246.

Ajnalov, Dmitrij V.:

The hellenistic origins of Byzantine Art. New Brunswick u.a. 1961

Allen, Don Cameron:

Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance. Baltimore u.a. 1970

Ameisenowa, Zofja:

Eine süddeutsche Prachtbibel auf Schloß Sucha, Polen; in: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst N.F. 11, 1934, S. 153—180

Ameling, Walther:

Personifizierung des Lebens in der Natur in der Vasenmalerei der hellenistischen Zeit. Diss. München 1888

ders.:

Die Sculpturen des vatikanischen Museums, 4 Bde., Berlin 1903—1908

Amendola, Giuseppe (Hrsg.):

Erodoto, Le Storie. Torino u.a. 1956

Andreae, Bernard:

Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachten-sarkophagen. Berlin 1956

Andrian, Ferdinand v.:

Die Siebenzahl im Geistesleben der Völker; in: Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 31, (= 3. Folge, Bd. 1) Wien 1901, S. 225—274

Antonaci, Antonio:

Gli affreschi di Galatina. Milano 1966

Arias, Paolo Enrico:

Altorilievo etrusco; in: Atti del settimo Congresso internationale di archeologia classica 2, Roma 1961, S. 191—197

Aristoteles:

Metereologiká; hrsg. und übersetzt von Desmond Pritchard Lee. London-Cambridge 1962

Arndt, Karl:

Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation. Diss. Göttingen 1956

Aubert, Marcel:

L'art français à l'époque romane. Architecture et sculpture, Bd. III (Bourgogne) Paris (1932)

ders.:

Le peintre de la synagogue de Doura; in: Gazette des Beaux-Arts LXXX, 1, 1938, S. 1—24

Aus'm Weerth, Ernst:

Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1880

Bachelin, Antoine:

Description d'un commentaire de l'apocalypse, manuscrit du XII^e siècle, compris dans la bibliothèque de son Excellence Le Marquis d'Astorga, Comte d'Altamira . . . Paris 1869

Bacon, Francis:

De Verulamio. Historia Naturalis & Experimentalis De Ventis . . . Leiden 1648

Baillet, Dom Louis:

Les miniatures du »Scivias« de Sainte Hildegarde (= Mémoires et Monuments Piot XIX) 1911

Baldacci, Osvaldo:

Studien zur Interpretation von Windrosen. (unveröffentl.; Hinweis bei: G. Cavallo: Rotoli . . ., S. 129)

Baltrušaitis, Jurgis:

Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age; in: Gazette des Beaux-Arts XX, 1938, S. 65—84

ders.:

L'image du monde céleste du IX^e au XII^e siècle; in: Gazette des Beaux-Arts XX, 1938, S. 137—148

ders.:

Roses des vents et roses de personnages à l'époque romane; in: Gazette des Beaux-Arts XX, 1938, S. 265—276

Banchereau, J.:

Travaux d'apiculture sur un chapiteau de Vézelay; in: Bulletin Monumental 77, 1913, S. 403—411

- Barbel, Joseph:
Christos Angelos. Die Anschauung von Christus als Bote und Engel in der gelehrten und volkstümlichen Literatur des christlichen Altertums. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Ursprungs und der Fortdauer des Arianismus (= *Theophaneia*. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 3) Bonn 1941 (Nachdr. Bonn 1964)
- Baster, F. L.:
Untersuchungen zur Datierung und Bedeutung der Tazza Farnese; in: Bulletin van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 37, 1962, S. 1—24
- Battisti, Eugenio:
Cimabue. Pennsylvania—London 1967
- Beatus von Liebana:
In Apocalipsin libri duodecim; ed. by H. A. Sanders, in: Papers and Monographs of the American Academy in Rome, vol. 7, Rom 1930
- Beazley, John Davidson:
Attic Red-Figure Vase-Painters. 3 Bde. 2. Aufl. Oxford 1963
- Becatti, Giovanni:
Scavi di Ostia IV (Mosaici e pavimenti marmorei) Rom 1961
- Beer, Ellen Judith:
Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters (= Berner Beiträge zur Kunst, hrsg. von H. R. Hahnloser, Bd. IV) Bern 1952
- Behling, Lottlisa:
Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln—Graz 1964
- Behn, Friedrich:
Die Musik im römischen Heer; in: Mainzer Zeitschrift VII, 1912, S. 36—47
- Bengtson: Hermann:
Griechische Geschichte (= Handbuch der Altertumswissenschaft III, 4) 2. Aufl. München 1960
- Berefelt, Gunnar:
A study on the winged angel. The origin of a motif (= Acta Universitatis Stockholmienesis. Stockholm Studies in History of Art 14) Stockholm 1968
- Berenson, Bernhard:
Italian Pictures of the Renaissance 2 (Florentine School II) London 1963
- Berger, Hugo:
Geschichte der wissenschaftlichen Erdkunde der Griechen. Leipzig 1887
- ders.:
Mythische Kosmographie der Griechen. (= Suppl. zu Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie) Leipzig 1904
- Bertolini, G. Lodovico:
Della »Rosa dei Venti« nell'exultet di Bari e di una figurazione geografica degli Atti degli Apostoli; in: Bollettino della Società Geografica Italiana, vol. 48, 1, 1911, S. 85—97
- Bidez, Joseph:
La vie de Porphyre. Gent 1913
- Bieber, Margarete:
The sculpture of the hellenistic age. New York 1955
- dies.:
The history of the Greek and Roman theater. 2. Aufl. Princeton 1961
- Billoret, Roger:
Découvertes récentes à Grand; in: Archéologia, Trésors des Ages 71, 1974, S. 27
- Biondo, Michelangelo:
De ventis et navigatione libellus, auttore Michael Angelo Blondo, in quo navigationis utilissima continetur doctrina con pixide novo & diligenti examine ventorum et tempestatum . . . Venedig 1546
- Birchler, Linus:
Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Münstair; in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern; Actes du III^e Congrès International pour l'étude du Haut Moyen Age 1951. Olten—Lausanne 1954
- Bischoff, Bernhard:
Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Großen; in: Karl der Große — Lebenswerk und Nachleben. Hrsg. von W. Braunfels, Bd. II, Düsseldorf 1965, S. 233—254
- ders.:
Die europäische Verbreitung der Werke Isidors von Sevilla; in: Mittelalterliche Studien I, 1966, S. 171—194
- Blanckenhagen, P. H. v.:
The Odyssey Frieze; in: Römische Mitteilungen 70, 1963, S. 100—146
- Bober, Harry:
An illustrated school-book of Bede's »De Natura Rerum«; in: Journal of the Walters Art Gallery 19/20, 1956/57, S. 65—97
- Böcher, Otto:
Dämonenfurcht und Dämonenabwehr. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Taufe (= Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und NT, 5. Folge, hrsg. von K. H. Rengstorff und L. Rost, Heft 10) Stuttgart u.a. 1970
- ders.:
Christus Exorzista. Dämonismus und Taufe im NT (= Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und NT, 5. Folge, hrsg. von K. H. Rengstorff und L. Rost, Heft 16) Stuttgart 1972
- Boeckler, Albert:
Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin 1933
- ders.:
Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau (= Abhandlungen der Bayer. Akad. der Wiss., philos.-hist. Kl., N.F. Heft 52) München 1961
- Böker, Robert:
Artikel »Winde«; in: RE (Neue Bearbeitung, 2. Reihe, 16. Halbband = VIII A, Sp. 2211—2387) 1958
- Bohigas, Pedro:
La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Barcelona 1960
- Boinet, Amédée:
La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Paris 1913
- Boll, Franz:
Aus der Offenbarung des Johannes. Hellenistische Studien zum Weltbild der Apokalypse. Leipzig—Berlin 1914
- Boll, Franz; Bezzold, Carl; Gundel, Wilhelm:
Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. 6. Aufl. Darmstadt 1974
- Bonaventura, Federico:
De causa ventorum motus. Peripatetica discrepatio, in qua nullam esse inter Aristotelem & Theophrastum in hac quaestione dissensionem, adversus communiam sententiam demonstratur . . . Urbino 1592
- ders.:
Anemologiae pars prior, id est De affectionibus, signis, causisque ventorum ex Aristotele, Theophrasto, ac Ptolemeo tractatus . . . Venedig 1593
- Bovini, Giuseppe und Brandenburg, Hugo:
Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, 1. Bd. (Rom und Ostia), hrsg. von F. W. Deichmann. Wiesbaden 1967

- Brandenburg, Hugo:
Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv; in: JdI 82, 1967, S. 195 bis 245
- Brenk, Beat:
Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung; in: Byzantinische Zeitschrift 57, 1964, S. 106—126
- ders.:
Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (= Wiener byzantinische Studien 3) Graz—Wien—Köln 1966
- Brenneke, Traute:
Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln. Diss. Berlin 1970
- Brevetano, Stefano:
Trattati de l'origine delli venti, nomi et proprietá loro . . . novamente composto & dato in luce . . . Venedig 1571
- Brincken, Anna-Dorothee v. den:
Mappa mundi und Chronographie; in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 24, 1968, S. 118—186
- Brockhaus, Heinrich:
Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1924
- Brommer, Frank:
Aion; in: Marburger Winckelmann-Programm 1967, S. 1—4
- Bruck, Robert:
Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen (= Schriften der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte 11) Dresden 1906
- Brunet-Dinard, H.:
Le Maître IF inspirateur des fresques de l'apocalypse de Dyonisiou; in: Gazette des Beaux-Arts 44, 1954, S. 309—316 und 363—365
- Buchner, Edmund:
Solarium Augusti und Ara Pacis; in: Römische Mitteilungen 83, 1976, S. 319—365
- Buhle, Edward:
Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I Blasinstrumente. Leipzig 1903 (Neudruck Hildesheim—New York 1975)
- Buslaev, Fedor Ivanovič:
Die russischen illustrierten Apokalypsen. Moskau 1884 (russisch!)
- Campbell, Leroy A.:
Mithraic iconography and ideology. (= Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 11) Leiden 1968
- Capelle, Wilhelm:
Zur meteorologischen Literatur der Griechen (= Gelehrtenchule des Johanneums zu Hamburg, Progr.-Nr. 1055) Hamburg 1912
- Carli, Enzo:
Miniature di Liberale da Verona dai Corali per il Duomo di Siena (= Il fiore della miniatura italiana 1) Milano 1953
- Cartari, Vicenzo:
Imagini delli dei de gl'Antichi. Venedig 1571 (1. Ausg. mit Illustrationen)
- Cavallo, Guglielmo:
Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale. Bari 1973
- Christe, Yves:
La vision de Matthieu (Mt. 24—25). (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques X) Paris 1973
- Cid, Carlos und Vigil, Isabel:
El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona; in: Anales del Instituto de Estudios Gerundenses 17, 1964/65, S. 163—329
- Clemen, Paul:
Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden (= Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XXXII) Düsseldorf 1916
- Conant, Kenneth John:
The iconography and the sequence of the ambulatory capitals of Cluny; in: Speculum. A journal of mediaeval studies 5, 1930, S. 278 bis 287
- Cook, Arthur Bernhard:
Zeus, a study in ancient religion. 3 Bde. Cambridge 1914—1930
- Courby, Fernand:
Exploration archéologique de Délos XII, (Les temples d'Apollon) Paris 1931
- Cumont, Franz:
Textes et Monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra. 2 Bde. Brüssel 1896
- ders.:
Notice sur deux bas-reliefs mithriaques; in: Revue archéologique 3. série, tome XL, 1902, I, S. 1—13
- ders.:
L'ascension des âmes à travers les éléments représentée sur un cippe funéraire; in: Jahresshefte des österr. archäologischen Instituts XII, 1909 (Beiblatt, Sp. 213—214)
- ders.:
Une terre-cuite de Soings et les vents dans le culte des morts; in: Revue archéologique 13, 1939, S. 26—59
- ders.:
Les vents et les anges psychopompes; In: Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums (= Antike und Christentum, Ergänzungsband 1) Münster 1939, S. 70—75
- ders.:
Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris 1942 (Neudruck 1966)
- Curtius, Ludwig:
Musik der Sphären; in: Römische Mitteilungen 50, 1935, S. 348—353
- Dalton, O. Maddock:
Catalogue of the ivory carvings of the Christian era. London 1909
- D'Avezac, M.:
Aperçus historiques sur la rose des vents. Lettre à Monsieur Henri Narducci, Bibliothécaire de l'Université Royale à Rome, dernier éditeur du poème de la Sfera de Goro Dati; in: Bollettino della Società Geografica Italiana XI, 1874, S. 379—416
- Davidson, Gustav:
A dictionary of angels, including the fallen angels. New York—London 1967
- Dellbrueck, Richard:
Die Consularidptychen und verwandte Denkmäler, 2 Bde. Berlin—Leipzig 1929
- Delisle, Léopold und Meyer, Paul:
L'Apocalypse en français au XIII^e siècle. Paris 1901 (Nachdr. New York 1965)
- Delivorrias, Angelos:
Attische Giebelskulpturen und Akrotere des 5. Jh. (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 1) Tübingen 1974
- Der Nersessian, Sirarpie:
L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II (Londres Add. 19352). Paris 1970

- Derolez, Albert (Hrsg.):
Liber floridus (Faksimile) Gent 1968
- ders. (Hrsg.):
Liber Floridus Colloquium. Papers read at the international meeting held in the university library Ghent on 3—5 September 1967. Ghent 1973
- Destombes, Marcel:
Mappaemondes A.D. 1200—1500. Amsterdam 1964
- Deubner, Ludwig:
Die Apotheose des Antoninus Pius; in: Römische Mitteilungen 27, 1912, S. 1—20
- Dewald, Ernest Theodore:
The Stuttgart Psalter, Biblia fol. 23. 2 Bde. Princeton/N.Y. 1930
- ders.:
The illustrations of the Utrecht-Psalter. Princeton u.a. 1932
- Didron, Adolphe-Napoléon:
Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine. Paris 1845 (Neudruck New York 1963)
- Dietrich, Albrecht:
Eine Mithrasliturgie. 2. Aufl. Leipzig—Berlin 1910
- Domaszewski, Alfred v.:
Das Regenwunder der Marc-Aurel-Säule; Rheinisches Museum für Philologie, N.F. 49, 1894, S. 612—669
- Domínguez Bordona, Jesús:
Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España. 2 Bde. Madrid 1938
- Downey, Glanville:
Personification of abstract ideas in the Antioch mosaics; in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 69, Philadelphia 1938, S. 349—363
- Draggendorff, Hans und Krüger, Emil:
Das Grabmal von Igel (= Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete I) Trier 1924
- Drexel, Friedrich:
Die Bilder der Igeler Säule; in: Römische Mitteilungen 35, 1920, S. 83—142
- Dronke, Peter:
Fabula. Explorations into the uses of myth in medieval Platonism (= Mittelalterliche Studien und Texte, hrsg. von Karl Langosch, IX) Leiden—Köln 1974
- Dufrenne, Suzy:
Les copies anglaises du psautier d'Utrecht; in: Scriptorium 18, 1964, S. 185—197
- dies.:
Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantines; in: Cahiers archéologiques XIV, 1964, S. 159—182
- dies.:
L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 1) Paris 1966
- Dunbabin, Katherine:
The mosaics of Roman North Africa (= Oxford Monographs on Classical Archaeology) Oxford 1978
- Dynes, Wayne Robert:
The illuminations of the Stavelot Bible. Diss. New York 1969
- Eberhardt, H.J.:
Die Miniaturen von Liberale da Verona in den Chorbüchern des Doms von Siena. Dokumentation, Attribution, Chronologie. Diss. Berlin 1973
- Egry, Anne de:
Um estudo do o Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do apocalipse. Lissabon 1972
- Ehlers, Joachim:
Arca significat ecclesiam. Ein theologisches Weltmodell aus der ersten Hälfte des 12. Jh.; in: Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 172 bis 187
- Einem, Herbert von:
Der Mainzer Kopf mit der Binde (= Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 37) Köln—Opladen 1955
- Eisler, Robert:
Weltenmantel und Himmelszelt. 2 Bde. München 1910
- Endres, Josef Anton:
Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Kempten 1903
- ders.:
Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens im 12. Jh. Kempten—München 1906
- ders.:
Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburg. Regensburg 1924
- Engelbrecht, Jacobus Hendrikus Antonius:
Het Utrechts Psalterium. Een eeuw wetenschappelijke Bestudering (1860—1960). Utrecht 1965
- Engemann, Josef:
Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit (= Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 2) Münster 1973
- Erich, Oswald Adolf:
Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst (= Kunsthistorische Studien 8) Berlin 1931
- Esmeijer, Anna Catharina:
La macchina dell'universo; in: Album Discipolorum, Festschr. für J. G. van Gelder. Utrecht 1963, S. 5—15
- dies.:
Divina Quaternitatis. A preliminary study in the method and application of visual exegesis. Amsterdam 1978
- Espérandieu, Emile:
Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine. 15 Bde. Paris 1907 ff
- Fauser, Alois (Hrsg.):
Die Bamberger Apokalypse. München 1958
- Fereiro, B.:
El mosaico de Mérida con la alegoria del »saeculum aureum«; in: Estudios sobre el mundo helenístico (= Anales de la Universidad Hispalense, serie filosofía y letras 8), 1971
- Février, Paul-Albert:
Les quatre fleuves du Paradis; in: Rivista di Archeologia Cristiana 32, 1956, S. 179—199
- Filov, Bogdan D.:
Les miniatures de l'Évangile de roi Jean Alexandre à Londres. Sofia 1934
- Fleischhauer, Günter:
Bucina und Cornu; in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle, Jg. IX, 4, 1960, S. 501—505
- Frey-Sallmann, Alma:
Nachleben antiker Göttergestalten. Leipzig 1931

- Friedländer, Paul:
Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit. Leipzig—Berlin 1912 (Nachdr. 1969)
- Gaillard, Georges:
Le chapiteau de Job aux musées de Toulouse et de Pampelune; in: La Revue des Arts 10, 1960, S. 147—156
- Garcia, S. E.:
El mosaico cosmogónico de Mérida; in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 34/35, 1969/70, S. 9—29
- Gardner, Percy:
Catalogue of the greek vases in the Ashmolean Museum. Oxford 1893
- Genelli, H. C.:
Über die Windscheiben der Alten (= Literarische Analekten IV) Berlin 1820, S. 461—500
- Gerber, Adolf:
Naturpersonifikationen in Poesie und Kunst der Alten; in: Jahrbuch für klassische Philologie, Suppl.-Bd. XIII, 2, 1883
- Gialouris, Nikolaos:
Pteroenta pedila; in: Bull. Corr. Hell. 77, 1953, S. 293—321
- Giglio, Giov. Andrea:
Degli errori de' Pittori circa l'istorie, con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova Capella . . . Camerino 1564 (Ed. P. Barocchi: Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma II, Bari 1961)
- Gilbert, Otto:
Die meteorologischen Theorien des griechischen Altertums. Leipzig 1907 (Nachdr. Hildesheim 1967)
- Ginzberg, Louis:
The legends of the Jews. 7 Bde. Philadelphia 1946—1964
- Goldschmidt, Adolph:
Frühmittelalterliche Enzyklopädien; in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1923/24, S. 215—226
- Gombrich, Ernst Hans:
The sala dei Venti in the Palazzo del Te; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 13, 1950, S. 189—201
- ders.:
Personification; in: Classical influences on European culture A.D. 500—1500. Cambridge 1971, S. 247—257
- Gonzenbach, Victorine von:
Die römischen Mosaiken der Schweiz (= Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 13) Basel 1961
- Gordon, Pierre:
L'image du monde dans l'antiquité. Paris 1949
- Gousset, Marie-Thérèse:
La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne; in: Cahiers archéologiques 23, 1974, S. 47—60
- Grabar, André:
La peinture religieuse en Bulgarie. 2 Bde. Paris 1928
- ders.:
Miniatures gréco-orientales (Atheniensis 211); in: Seminarium Konakovianum 5, Prag 1932, S. 259—298
- ders.:
Les manuscrits enluminés de provenance italienne, IXe—XIIe siècles. Paris 1972
- Graeven, Hans:
Heidnische Diptychen; in: Römische Mitteilungen 28, 1913, S. 271—304
- Graindor, Paul:
Le plus ancien exemple de rachat du plan octogonal; in: Byzantion 3, 1926, S. 29—31
- Gravelot, Hubert-François und Cochin, Charles-Nicolas:
Iconologie par figures. Ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures. Paris o.J. (ca. 1780) (Faksim. Genf 1972)
- Greifenhagen, Adolf:
Griechische Eroten. Berlin 1957
- Grondijs, Lodewyk H.:
La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chlou-doff; in: Byzantion, Revue Internationale des Etudes Byzantines XXV/XXVII, 1955—57, S. 591—616
- Gruppe, Otto:
Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit. Leipzig 1921
- Gutmann, Joseph (Hrsg.):
No graven images. Studies in art and the Hebrew Bible. (= The library of biblical studies) New York 1971
- Hamdorf, Friedrich Wilhelm:
Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit. Mainz 1964
- Hampe, Roland:
Kult der Winde in Athen und Kreta (= Sitzungsberichte der Heidelberg Akad. der Wiss., philos.-hist. Kl., Jg. 1967, 1. Abh.) Heidelberg 1967
- Hanfmann, George M. A.:
The season sarcophagus in Dumbarton Oaks. 2 Bde. Cambridge 1951
- Hausscherr, Reiner:
Bible moralisée. Faksim.-Ausg. des Cod. Vindob. 1554 mit Kommentar. Graz 1973
- Heikamp, Detlev:
Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26, Heft 3/4, S. 193—268
- Helm, Karl:
Die Apokalypse des Heinrich von Hesler (= Deutsche Texte des Mittelalters 8) Berlin 1907
- Herde, Rosemarie:
Das Hohelied in der lateinischen Literatur des Mittelalters bis zum 12. Jh. (= Münchner Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 3) Spoleto 1968
- Heres, Gerald:
Die römischen Bildlampen der Berliner Antiken-Sammlung. Berlin 1972
- Hermann, Alfred:
Mit der Hand singen. Ein Beitrag zur Erklärung der Trierer Elfenbeintafel; in: Jahrbuch für Antike und Christentum 1, 1958, S. 105—108
- Hermann, Hermann Julius:
Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Hss. in Österreich VIII, 5. Teil, 3) Leipzig 1930
- Herrmann, Toni:
Der Bildschmuck der Deutsch-Ordensapokalypse Heinrichs von Hesler (= Veröffentlichungen aus der Staats- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg 3) Königsberg 1934
- Hesseling, Dirk-Christian:
Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne. Manuscrit de l'Ecole évangélique de Smyrne. Leiden 1909

- Heydemann, Heinrich:
Zeus im Gigantenkampf (= Erstes Hallesches Winckelmannsprogramm) Halle 1876
- Heydenreich, Ludwig Heinrich:
Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N. F. VIII, 1939, S. 1—40
- Hinks, Roger:
Myth and Allegory in ancient art. London 1939 (Reprint 1955)
- Hoegger, Peter:
Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi. Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung. Frauenfeld—Stuttgart 1975
- Hofmann, Harald:
Römische Militärgrabsteine der Donauländer (= Sonderschriften des Österr. Archäol. Institutes in Wien V) Wien 1905
- Huber, Paul:
Athos. Leben, Glaube, Kunst. Zürich 1969
- ders.:
Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament. Zürich—Freiburg 1973
- Hubo, Georg:
Originalwerke in der archäologischen Abteilung des archäologisch-numismatischen Instituts der Georg-August-Universität. Göttingen 1887
- Huggler, Max:
Der Bilderkreis in den Hss. der Alexander-Apokalypse; in: Antonianum 9, 1934, S. 85—150, 269—308
- Hutton, C. A.:
Peinture de vase représentant les Boréades; in: Bulletin de correspondance hellénique 23, 1899, S. 157—164
- Hyde, James H.:
The four parts of the world as represented in old-time pageants and ballets. London 1927
- Jacoby, Brigitte:
Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos. Diss. Berlin 1971
- James, Montague Rhodes:
The Apocalypse in Art. London 1931
- ders.:
The Canterbury-psalter. London—Lund 1935
- Judeich, Walther:
Topographie von Athen (= Handbuch der Altertumswissenschaft III, 2.2) 2. Aufl. München 1931
- Juraschek, Franz v.:
Die Apokalypse von Valenciennes (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für österr. Frühmittelalterforschung 1) Linz 1954
- Kádár, Zoltán:
Die kontinuierende Erzählungsweise in den Tierszenen der illustrierten Handschrift von Oppian's Kynegetika in Venedig; in: Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben (= Festschr. für F. Altheim), Bd. 2, Berlin 1970, S. 222—232
- Kaihel, Georg:
Antike Windrosen; in: Hermes XX, 1885, S. 579—624
- Kassner, Karl:
Über die Namen der Winde; in: Meteorologische Zeitschrift 11, 1894, S. 400
- Katalog,
Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du II^e au XVI^e siècle. Paris 1958
- Katalog,
Les manuscrits à peintures en France du VII^e au XII^e siècle. Paris 1954
- Katalog,
Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter. Köln 1975
- Katalog,
Wissenschaft im Mittelalter. Ausstellung von Hss. und Inkunabeln der ÖNB. Wien 1975
- Kauffmann, C. Michael:
The Bury Bible; in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25, 1966, S. 60—81
- ders.:
An Altar-piece of the Apocalypse from Master Bertram's Workshop in Hamburg. London 1968
- Kautzsch, Rudolf:
Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 (= Studien zur deutschen Kunsts geschichte 7) Straßburg 1896
- Kerbaker, Michele:
I demoni dell'aria; in: Att. Acc. Nap. 16, 1889/90, S. 99
- Kier, Hiltrud:
Der mittelalterliche Schmuckfußboden, unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 14) Düsseldorf 1970
- Kitzinger, Ernst:
World map and fortune's wheel: a medieval mosaic floor in Turin; in: Proceedings of the American Philosophical Society, 117, Philadelphia 1973, S. 344—373
- Klein, Peter K.:
Der Apokalypse-Zyklus der Roda-Bibel und seine Stellung in der ikonographischen Tradition; in: Archivo Espanol de Arqueología 45/47, 1972/74, S. 267—333
- ders.:
Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jh. (= Studien zur Kunsts geschichte 8) Diss. Hildesheim 1976
- Klinck, Roswitha:
Die lateinische Etymologie des Mittelalters (= Medium Aevum 17) München 1970
- Körte, Werner:
Die früheste Wiederholung nach Giotto's Navicella; in: Oberrheinische Kunst, Jahrbuch der oberrheinischen Museen 10, 1942, S. 97 bis 104
- Kovatchev, Michail:
Le monastère de Dragalevci et ses antiquités. Sofia 1940
- Kraeling, Carl H.:
The Synagogue (= The Excavations at Dura-Europos, Final Report 8,1) New Haven 1956
- Kroos, Renate:
Zur Ikonographie des Jahreszeitensockels im Schnütgen-Museum; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXII, 1970, S. 49—66
- Künstle, Karl:
Ikonographie der christlichen Kunst. 2 Bde. Freiburg/Br. 1926/28
- Kurth, Betty:
Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. 3 Bde. Wien 1926
- Laborde, Alexandre de:
La Bible moralisée illustrée, conservée à Oxford, Paris et Londres. Reproduction intégrale du manuscrit du XIII^e siècle. (= Publications de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, Année 1, 2, 3, 5, 9) Paris 1911—1921

- Lehmann, Karl:
The dome of heaven; in: *The Art Bulletin* 27,1, 1945, S. 1—27
- Leidinger, Georg:
Miniatüren aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München V, München 1914
- Leithäuser, Joachim Gustav:
Mappae Mundi. Die geistige Eroberung der Welt (= Die Welt des Wissens) Berlin 1958
- Lenzen, Heide und Buschhausen, Helmut:
Ein neues Reichsportatile des 12. Jh.; in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XX, 1965, S. 21—73
- Liebeschütz, Hans:
Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen (= Studien der Bibliothek Warburg XVI) Berlin 1930
- Löschke, Georg:
Boreas und Oreithyia am Kypeloskasten. Dorpat 1886
- Longnon, Jean:
Les trésors du Musée Condé au château de Chantilly. Le »Liber Floridus« du Musée Condé; in: *Académie des Beaux-Arts* 1963/64, S. 179—185
- Lutze, Eberhard:
Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen (= Katalog der Hss. der Universitätsbibliothek Erlangen VI), Erlangen 1936
- Marle, Raimond van:
Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures. 2 Bde. Le Haye 1932
- Masselink, Johan Franciscus:
De grieks-romeinse windroos. (philol. Diss. Leiden 1956) Utrecht 1956
- Matz, Friedrich:
Über ein Relief in Palazzo Colonna; in: *Archäologische Zeitung*, N.F. 8, 1876, S. 18—20
- ders.:
Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst. Göttingen 1913
- Maurmann-Brander, Barbara:
Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als orbis quadratus; in: *Frühmittelalterliche Studien* 6, 1972, S. 188—210
- McCartney, Eugene S.:
Greek and roman weather lore of winds; in: *Classical Weekly* (= seit 1956: *The Classical World*) 24, 1930/31, S. 11
- McGurk, Patrick:
Catalogue of astrological and mythological illuminated manuscripts of the latin middle ages. London 1966
- Menhardt, Hermann:
Die Mandragora im Millstätter Physiologus, bei Honorius und im St. Trudperter Hohen Lied; in: *Festschr. für L. Wolff*. Neumünster 1962, S. 173—194
- Mercando, Liliana:
Lucerne greche e romane dell'Antiquarium Comunale. Rom 1962
- Messedaglia, A.:
I venti, l'orientazione geografica e la navigazione in Omero; in: *Atti R. Accad. Lincei*, ser. V, vol. VII, 1899, S. 1—198
- Meyer, Hans Bernhard:
Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestasbilder; in: *Das Münster* 14, 1961, S. 73—88
- Meyer, Heinz:
Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch (= Münstersche Mittelalter-Schriften 25) München 1975
- Michl, Johann:
Die Engelvorstellungen in der Apokalypse des hl. Johannes. München 1937
- Miller, Konrad:
Die ältesten Weltkarten. 6 Bde. Stuttgart 1895—1898
- Millet, Gabriel:
Monuments de l'Aethos (= Monuments de l'Art byzantin 5) Paris 1927
- Mitius, Otto:
Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Freiburg/Br. 1897
- Moé, Émile-A. van:
L'Apocalypse de Saint-Server, ms. lat. 8878 de la Bibl. Nat. (XI^e siècle). Paris 1942
- Molsdorf, Wilhelm:
Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1926
- Monferini, Augusta:
L'apocalisse di Cimabue; in: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*. N.S. 17, 1966, S. 25—55
- Moore, Philip S.:
The Works of Peter of Poitiers. Master in Theology and Chancellor of Paris, 1193—1205 (= Medieval Studies, The University of N. Dame, Indiana I), 1936
- ders. und Dulong, Marthe:
Sententiae Petri Pictaviensis I (= Medieval Studies, The University of N. Dame, Indiana VII), 1943
- Moscato, Sabatino:
The wind in Biblical and Phoenician cosmogony; in: *Journal of Biblical literature* LXVI, part III, 1947
- Mouriki-Charalambous, Doula:
The octateuch miniatures and the byzantine manuscripts of Cosmas Indicopleustes. Princeton 1970
- Mütherich, Florentine:
Die Stellung der Bilder in den frühmittelalterlichen Psalterillustrationen; in: *Der Stuttgarter Psalter II*, Stuttgart 1968, S. 161ff
- Mundo, Anscario M. und Manuel Sanchez Mariana:
El comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices. Madrid 1976
- Murbach, Ernst:
Zillis, die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin. Zürich—Freiburg 1967
- Mylonas, Pavlos M.:
Athos, formes dans un lieu sacré. Selection de textes, notes et photographies. Athen 1974
- Neuser, Kora:
Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike. Diss. Tübingen 1977
- Neuss, Wilhelm:
Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12.Jh. Münster 1912
- ders.:
Die katalanische Buchillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. Bonn 1922
- ders.:
Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin (Sonderdruck aus: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2) Münster 1930
- ders.:
Die Apokalypse des hl. Johannes in der Altspanischen und alchristlichen Bibelillustration. Das Problem der Beatus-Handschriften. Münster 1931
- Nielsen, Karl:
Remarques sur les noms grecs et latins des vents et des régions du ciel; in: *Classica et Mediaevalia* 7, 1945, S. 1—113

- Nilsson, Martin, P.:
The syncretistic Relief at Modena; in: *Symbolae Osloenses* XXIV, 1945, S. 1—7
- Noble, Joseph V. und Solla Price, Derek J.:
The waterclock in the Tower of the Winds; in: *AJA* 72, 1968, S. 345 bis 355
- Nougayrol, Jean:
Les quatre vents; in: *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 1966
- Oakeshott, Walter:
Classical and medieval ideas in renaissance cosmography; in: *Fritz Saxl Memorial Essays*, London—Edinburgh 1957, S. 245—260
- Omont, Henri (Hrsg.):
Psautier illustré (XIII^e siècle), reproduction des 107 miniatures du ms. 8846 de la Bibl. Nat. Paris o.J. (ca. 1905)
- ders. :
Évangiles avec peintures byzantines. Paris 1908
- Otte, Heinrich und Aus'm Weerth, Ernst:
Zwei frühmittelalterliche Windrosen; in: *Römische Quartalschrift* VIII, 1894, S. 301—306
- Paeseler, Wilhelm:
Giotto's Navicella und ihr spätantikes Vorbild; in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1941, S. 49—162
- Palol, Pedro de:
Une broderie catalane d'époque romane: »La Genèse de Gérone«; in: *Cahiers archéologiques* 8, 1956, S. 175—214; 9, 1957, S. 219—251
- ders. :
Essai de reconstitution de l'iconographie de la broderie romane de la Cathédrale de Gérone; in: *Bulletin de liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1970, S. 31—41
- Panofsky, Erwin:
Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. 2. Aufl. New York u.a. 1962
- ders. :
Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Köln 1964
- Perdrizet, Paul:
L'archange Ouriel; in: *Seminarium Kondakovianum* II, Prag 1928, S. 241—276
- Petersen, Leiva:
Zur Geschichte der Personifikation in griechischer Dichtung und bildender Kunst. Würzburg 1939
- Pfannschmidt, V. :
De ventorum apud Homerum significatione et descriptione. Diss. Leipzig 1880
- Piper, Ferdinand:
Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, 1. Bd., 2. Abt. (Mythologie der christlichen Kunst von den ältesten Zeiten bis in's sechzehnte Jh.) Weimar 1851
- Plommer, Hugh:
Vitruvius and later Roman building manuals. Cambridge 1973
- Popitz, Klaus:
Die Darstellung der vier Elemente in der niederländischen Graphik von 1565—1630. Diss. München 1965
- Popovich, Ljubica:
Personifications in Paleologian Painting (1261—1452). Diss. Washington 1963
- Pouzet, Ph.:
Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny; in: *Revue de l'art chrétien* 55, 1912, S. 1—17, 104—110
- Prausnitz, Gotthold:
Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Hss. und auf älteren Bildwerken (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 196) Straßburg 1917
- Pressouyre, Léon:
Marcius Cornator; in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 77, 1965, S. 395—473
- ders. :
Le Cosmos Platonicien de la Cathédrale d'Anagni; in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 78, 1966, S. 551—593
- Prückner, Helmut:
Die Lokrischen Tonreliefs. Mainz 1968
- Putscher, Marielene:
Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen. Wiesbaden 1973
- Rahner, Hugo:
Griechische Mythen in christlicher Deutung. 3. Aufl. Zürich 1966
- Raumer, K. von:
Die Windrosen der Griechen und Römer; in: *Rheinisches Museum* 5, 1837, S. 497—521
- Réau, Louis:
Iconographie de l'art chrétien. Bd. 1 ff, Paris 1955 ff
- Rehm, Albert:
Griechische Windrosen; in: *Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wiss., philos.-philol. Kl.* 1916, S. 3 ff
- ders. :
Artikel »Nilschwelle« in RE XVII (1936), Sp. 571—590
- Reiche, Nanna:
Die »Windgötter« Botticellis; in: *Wissenschaft und Hochschule, Tägliche Rundschau*, 1. Juli 1926
- Reinach, Salomon:
Répertoire de reliefs grecs et romains I—III, Paris 1909, 1912
- ders. :
Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922
- Reitz, Hildegard:
Die Illustrationen zur Kölner Bibel. Diss. Köln 1958
- Renaud, Juliette:
Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine de gravures occidentales (= Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Études, Sciences Religieuses 59), Paris 1943
- Repertorium
der christlich-antiken Sarkophage, 1. Bd. Rom und Ostia, hrsg. von F. W. Deichmann, bearb. von Giuseppe Bovini und Hugo Brandenburg. Wiesbaden 1967
- Revelli, Paolo:
Una »rosa dei venti« del secolo IX; in: *Bollettino della Società Geografica Italiana* 47, 1, 1910, S. 269—279
- Riesenfeld, Harald:
The resurrection in Ezekiel XXXVII and in the Dura-Europos Paintings; in: *Uppsala Universitetets Årsskrift* 1948, 11, S. 3—38 (neu abgedr. bei: J. Gutmann: No graven images . . . S. 120—155)
- Robert, Carl:
Die antiken Sarkophagreliefs. 4 Bde. Berlin 1890, 1897, 1904, 1919. (Nachdr. 1968, 1969)

- Robinson, Henry S.:
The Tower of the Winds and the Roman Market-Place; in: AJA 47, 1943, S. 291—305
- Rogan, Dora E.:
Mani, History and Monuments. Athen 1973
- Roscher, Wilhelm Heinrich:
Hermes der Windgott. Leipzig 1878
- ders.:
Über Alter, Ursprung und Bedeutung der Hippokratischen Schrift von der Siebenzahl. Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten griechischen Philosophie und Prosaliteratur; in: Abhandlungen der kgl. sächsischen Gesellschaft der Naturwissenschaften, philolog.-hist. Kl., 28. Bd. Nr. 5 Leipzig 1911
- Rosenthal, Erwin:
The illuminations of the Vergilius Romanus. Zürich 1972
- Rudolph, Herbert:
Art. »Boreas« in: RDK 2, 1037—1040
- Ruehl, C.:
De Graecis ventorum nominibus et fabulis quaestiones selectae. Diss. Marburg 1909
- Rumpf, Andreas:
Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs (= Die antiken Sarkophagreliefs Bd. V, 1) Berlin 1939 (Nachdr. 1969)
- Sanders, Henry A. (Hrsg.):
Beati in apocalipsin libri duodecim; in: Papers and Monographs of the American Academy in Rome 7, Rom 1930
- Saussure, L. de:
L'Origine de Rose des Vents et l'invention de la boussole; in: Archives des sciences physiques et naturelles 5, 1923
- Saxl, Fritz:
Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Hss. des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken. Heidelberg 1915
- ders.:
Mithras. Berlin 1931
- Scepkinsa, Marfa V. und Dujcev, Ivan:
Miniatjury Chludovskoj psaltyri. Moskau 1977
- Schade, Herbert:
Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des Mittelalters. Regensburg 1962
- Schäfer, Godehard:
Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Ä. und eigenen. Trier 1855
- Schauenburg, Konrad:
Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen; in: Antike und Abendland X, 1961, S. 77—101
- ders.:
Artikel »Boreas«; in: Lexikon der Antiken Welt. Zürich—Stuttgart 1965, Sp. 487
- Scherf, Volker:
Flügelwesen in römisch-kampanischen Wandbildern. Diss. Hamburg 1967
- Schlee, Ernst:
Die Ikonographie der Paradiesesflüsse (= Studien über christliche Denkmäler, N.F. 24) Leipzig 1937
- Schmidt, Eduard:
Der Kniestruktur und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst; in: Münchener archäologische Studien, dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet. München 1909, S. 253—397
- Schmitt, Annegritt:
Die Apokalypse des Robert von Anjou; in: Pantheon 28, 1970, S. 475 bis 503
- Schober, Arnold:
Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (= Sonder-schriften des Österr. Archäol. Institutes in Wien 10) Wien 1923
- ders.:
Epigones von Pergamon und die frührömerische Kunst; in: JdI 53, 1938, S. 126—149
- Schwartz, F. L. W.:
Die poetischen Naturschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihrer Beziehung zur Mythologie. 2. Bd.: Wolken und Wind, Blitz und Donner. Ein Beitrag zur Mythologie und Culturgeschichte der Urzeit. Berlin 1879
- Séchan, Louis:
Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique. Paris 1926
- Seebass, Tilman:
Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter. 2 Bde. Bern 1973
- Seznec, Jean:
The survival of the pagan gods. The mythical tradition and its place in Renaissance Humanism and Art (= Bollingen Series XXXVIII) New York 1953
- Sichtermann, Hellmut:
Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation (= Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, hrsg. von G. Walser, Bd. 19) Baden-Baden 1966
- ders.:
Hyakinthos; in: JdI 71, 1956, S. 97—123
- ders.:
Artikel »Venti«; in: EncArteAnt. VII.
- Simon, Erika:
Die Geburt der Aphrodite. Berlin 1959
- dies.:
Artikel »Arca di Kypselos«; in: EncArteAnt. IV (1961)
- dies.:
Boreas und Oreithyia auf einem silbernen Rhyton in Trient; in: Antike und Abendland XIII, 1967, S. 101—126
- dies.:
Pergamon und Hesiod (= Heidelberger Akad. der Wiss., Kommission für antike Mythologie, Schriften zur antiken Mythologie III) Mainz 1975
- Stahl, Ernst K.:
- Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Licht-Phänomenen in Dürers Apokalypse. München 1916
- Stange, . . .
Versuch einer Darstellung der griechischen Windverhältnisse. Diss. 1910
- Steinmetz, Helmuth:
De ventorum descriptionibus apud Graecos Romanosque. Diss. Göttingen 1907
- ders.:
Windgötter; in: JdI 25, 1910, S. 33—55
- Stephani, Ludolf:
Boreas und die Boreaden; in: Mémoires de l'Académie impériale des sciences de St.-Pétersbourg, VII^e série, tome XVI, Nr. 13. Petersburg 1871
- Stern, Henri:
Recueil Général des Mosaiques de la Gaule I, Paris 1963

- ders.:
Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban; in: Cahiers archéologiques 15, 1965, S. 21—37
- Steuding, H.:
Artikel »Windgötter«; in: Roschers Lexikon der griech. und römischen Mythologie VI, Leipzig—Berlin 1924—37, Sp. 511—517
- Stommel, Eduard:
Zum Problem der frühchristlichen Jonasdarstellungen; in: Jahrbuch für Antike und Christentum 1, 1958, S. 112—115
- Strömborg, Reinhold:
The Aeolus episode and greek wind magic; in: Acta universitatis Gotobergensis 56, 1950, S. 71ff
- Suchier Walter:
Das mittellateinische Gespräch Adrian und Epictetus (*Alteratio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi*) nebst verwandten Texten (*locorum monachorum*). Tübingen 1955
- Swarzenski, Georg:
Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. 2 Bde. Leipzig 1908/1913
- Talqvist, Knut:
Himmelsgegenden und Winde, eine semasiologische Studie; in: Studia Orientalia 2, Helsingfors 1928, S. 105—185
- Teyssèdre, Bernard:
Les illustrations du De Natura Rerum d'Isidore, un example de survie de la figure humaine dans les manuscrits précarolingiens; in: Gazette des Beaux-Arts 56, 1960, S. 19—34
- Theophrastus:
De Ventis. (The greek text with translation, introduction and commentary by V. Coutart and V. L. Eichenlaub, 1975)
- Thompson, R. Lowe:
The history of the devil, the horned god of the west. London 1929
- Thompson, Silvanus P.:
The Rose of winds. The origin and development of the compass card. Proceedings of the Brit. Acad. London 1913/14, S. 179—209
- Trendelenburg, Adolf:
Vortrag zum Weltbild von Gaza, gehalten vor der Archäol. Gesellschaft zu Berlin am 13. 7. 1911. Resumé in: Arch. Anz. (Beiblatt zum Jdl) 1912, Sp. 47—52
- Tselos, Dimitri:
The sources of the Utrecht Psalter miniatures. 2. Aufl. Minneapolis 1960
- Tsuji, Shigebumi:
The study of the Byzantine Gospel illustration in Florence, Laur. Plut. VI, 23, and Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 74. Diss. Princeton 1968
- Ukert, Friedrich August:
Über die Windscheiben und Winde der Griechen und Römer; in: Zeitschrift für die Altertumswissenschaft 15, 1841, S. 124f
- Umlauft, F.:
Über die Namen der Winde; in: Meteorologische Zeitschrift 11, 1894, S. 9—16
- Unger, Eckhard:
Neue Erkenntnisse über die »astronomische« Orientierung in Babylon; in: Forschungen und Fortschritte IV, 1928, S. 343—344
- ders.:
Die Offenbarung der Gottheit durch den Windhauch; in: Forschungen und Fortschritte V, 1929, S. 270—271
- ders.:
Orientierungs-Symbolik (= Welt und Mensch im Alten Orient 3) Berlin 1937
- Unger, Friedrich Wilhelm:
Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, 1. Bd (= Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunstechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von R. Eitelberger, Bd. XII) Wien 1878 (Reprint 1970)
- Velmans, Tania:
Le Tétraévangile de la Laurentienne (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 6) Paris 1971
- Verbeek, Albert:
Schwarzheindorf. Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde. Düsseldorf 1953
- Vermaseren, Maarten J.:
Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae. Den Haag 1956/60
- Vermeule, Cornelius:
The Dal-Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Brit. Mus.; in: Transactions of the American Philosophical Society 56, 1966
- Vezin, Gilbert:
L'apocalypse et la fin des temps. Étude des influences égyptiennes et asiatiques sur les religions et les arts. Paris 1973
- Vitruvius:
De architectura libri decem (Ed. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964)
- Vogel, Lise:
The column of Antoninus Pius (= Loeb Classical Monographs) Cambridge/Mass., Harvard University Press 1973
- Wachtel, Alois (Hrsg.):
Alexander Minorita, Expositio in Apocalypsim (= Mon. Germ. Hist., Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters I) Weimar 1955
- Waldhauer, Oskar:
Die antiken Tonlampen. Kaiserl. Eremitage. St. Petersburg 1914
- Walter, Joseph (Hrsg.):
Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum. Recueil de 50 planches . . . Straßburg u.a. 1952
- Walters, Paul und Bruns, Gerda:
Das Kabirenheiligtum bei Theben. Berlin 1940
- Walther, Hans:
Initia Carminum ac Versum Medii Aevi posterioris Latinorum (= Carmina Medii Aevi Posterioris Latina I) Göttingen 1959
- Warburg, Aby:
Botticelli's »Geburt der Venus«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Hamburg—Leipzig 1893
- Warmington, E. H.:
Note on winds; in: Seneca, Naturales quaestiones (Bd. X der Loeb Classical Library) Cambridge/Mass. 1972, S. 311f
- Webster, James C.:
The Labours of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century (= Princeton monographs in art and archeology 21) Princeton 1938
- Webster, Thomas B. L.:
Personification as a mode of greek thought; in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 17, 1954, S. 10—21
- Wehrle, Hugo:
Die deutschen Namen der Himmelsrichtungen und Winde; in: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 7, S. 224ff
- Weis, Adolf:
Die Hauptvorlage der Reichenauer Buchmalerei, zugleich ein Beitrag zur Lokalisierung der Schule; in: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IX, 1972, S. 37—64

- ders.: Die spätantiken Lektionare im Scriptorium der Reichenau; in: Die Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters, hrsg. von H. Maurer. Sigmaringen 1974, S. 311—362
- Weitzmann, Kurt: Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jh. Berlin 1935
- ders.: The Joshua Roll. A work of the Makedonian Renaissance (= Studies in manuscript illumination 3) Princeton 1948
- ders.: Greek mythology in Byzantine art (= Studies in manuscript illumination 4) Princeton 1951
- ders.: The octateuch of the Seraglio and the history of its picture recension; in: Actes du X. Congrès internat. d'Études byzantines 1955, Istanbul 1957, S. 183—186
- ders.: The place of book illumination in Byzantine Art. Princeton 1975
- Welcker, Friedr. Gottlieb: Boreas und Oreithyia (= Alte Denkmäler III, Griechische Vasen-gemälde) Göttingen 1851, S. 144—191
- Werkmeister, Otto-Karl: Das Bild zur Liste der Bistümer Spaniens im Cod. Aemilianensis; in: Mitteilungen des deutschen archäol. Instituts, Madrid 9, 1968, S. 399 bis 423
- Wernicke, Konrad: Artikel »Boreas«; in: RE III (1899), Sp. 720—730
- Wickersheimer, Ernest: Figures médico-astrologiques des IX^e, X^e et XI^e siècles; in: Janus, Archives internationales pour l'histoire de la médecine et la géographie médicale 19, 1914, S. 157—177
- Wieseler, Friedrich: Über die Sammlung von Alterthümern auf Schloß Friedenstein zu Gotha; in: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (= Bonner Jahrbücher) 41, 1866, S. 50—59
- Willoughby, Harold R.: The Elisabeth-Day-McCormick-Apocalypse. Chicago 1944
- Wilpert, Giuseppe: I Sarcofagi cristiani antichi. 3 Bde. Rom 1929—1936
- Wirth, Karl-August: Beiträge zum Problem des »Samsonmeisters«; in: Zeitschrift für Kunsts geschichte 20, 1957, S. 25—51
- Wölfflin, Heinrich: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre »1000«. München 1918
- Wolska-Conus, Wanda: Cosmas Indicopleustès: Topographie chrétienne. Introduction, texte critique, illustration, traduction et notes. 2 Bde. Paris 1968/70
- Wood, J. G. und Symons, G. T.: Theophrastus of Eressus on winds and on weather signs. London 1894
- Worringer, Wilhelm: Die Kölner Bibel. München 1923
- Zender, Matthias: Meinungen und Redensarten zu Sturm und Wirbelwind; in: Festschr. für R. Wildhaber, hrsg. von W. Escher u.a. Basel 1973, S. 722—737
- Ziegler, Konrat: Artikel »Zephyros«; in: RE (Neue Bearbeitung, 2. Reihe, 19. Halbband) 1972
- Zirkle, Conway: Animals impregnant by the wind; in: Isis 25, 1936, S. 95—130

Orts- bzw. Denkmälerregister

(S. = Seite; A. = Anmerkung)

Aachen, Domschatz, (Evangel. Ottos III.)	A. 356, 659, 665, 667.
Amiens, Kathedrale, Westfassade, (Prophet, Apok.?)	A. 268, 467.
Amyklai/Peloponnes (Amykl. Thron)	S.14
Anagni, Kathedrale, Krypta, (Fresko)	S.108; A. 657.
Antiochia (Windaltar, Tyche)	A. 153, 699.
Aosta, Collegiata Pietro ed Orso, (Fresko)	S.85.
Aquileia (Windrose)	S.117.
Aquincum s. Budapest	
Arles, Musée Lapidaire, (Sarkophag)	A. 178.
Assisi, S. Francesco, Unterkirche (Fresko)	S.109.
Oberkirche (Fresko)	A.477.

Athen,	
Agora-Museum (Statue)	A. 93, 100.
Akropolis-Mus. (Porosgiebel)	A. 24.
Altar des Zephyros	S.14.
Boreas-Heiligtum	S.12.
Nat. Bibl., Cod. 211	S.161; A. 698.
Nat. Mus. (Figurenvase 2059)	A.44, 45.
»Turm der Winde«	S.18ff, 127, 128, 146, 162, 169.
Athos-Klöster,	
Dionysiou	A. 402, 431.
Dochiarou	A. 330, 350, 402, 431.
Iwiron	S.78; A. 330, 431.
Karakallou	A. 431.
Koutloumousiou	A. 330.
Megistis Lawras	A. 330, 402, 431.
Pantokrator (Ms. 61, Psalter)	S.76.
Philothoeu	A. 431.
Vatopädiou	S.94f; A. 350.
Xenophon	A. 350, 431.
Avallon, St. Lazare, Hauptportal, (Relief)	A. 704.

Avenches, Museum, (Mosaik)	A.92, 137, 138.	
Baltimore, Walters Art Gallery Ms. 29 (Honorius)	S.71; A.294.	
Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. 140 (Bamb. Apok.)	S.92, 98; A.373, 433.	
Bari, Archivio della Cattedrale, (Exultet)	S.139; A.521, 608.	
Pinacoteca Provinciale, (Ikone, S. Nikolaus)	A.656.	
Bayeux (Tapisserie de la Reine Mathilde)	S.154.	
Benevent, Hof des Municipio, (Sarkophag-Fragm.)	S.171; A.115.	
Berlin, Antikensammlung, (Tonlampe 440) (Kaiser-Friedr.-Museum (Mosaik aus Ravenna)	A.130. A.387.	
Kupferstichkabinett Ms. 78. E.3 (Bibel)	S.112.	
Ms. 78. A.9 (Psalter)	S.173.	
Staatliche Museen (Schüssel, Ägina)	A.61.	
(Stamnos 2186)	S.13; A.48.	
(Amphora F 2165)	S.13.	
(Schale 2305)	A.56.	
(Hydria F 2384)	A.73.	
Staatsbibliothek Theol. lat. fol. 561	A.442, 447, 468.	
Bern, Stadtbibliothek, Ms. 120 (P.v. Eboli)	A.4.	
Beth-Shan/Israel (Mosaik)	A.580.	
Bona/Algerien (Sarkophag)	S.166.	
Bonn, Rheinisches Landesmuseum, (Gustorfer Chorschranken)	S.150.	
Boston, Museum of Fine Arts, (Schale 9531)	S.56.	
Brauron, Museum (Siegel)	S.11; A.144.	
Bremen, Stadtbibliothek, Ms. b. 21 (Perikope)	A.356, 665.	
Breslau s. Wroclaw		
Budapest, Nationalmuseum (röm. Grabstein)	A.158.	
Burgo de Osma, Kathedrale, Ms. 1 (Beatus)	S.104; A.442.	
Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 386 (Apok.)	S.105.	
Cambridge, Corpus Christi College Ms. 2 (Bury-Bibel)	S.54.	
Ms. 66	A.538	
Gonville & Caius Coll. Ms. 428 (Tractatus)	A.520.	
Magdalene College Ms. 5 (Apok.)	A.462.	
Trinity College R.16.2 (Apok.)	A.455, 459, 460.	
R.17.1 (Eadwine-Ps.)	S.74ff, 173; A.328.	
University Library Mm.V. 31. (Alexander)	A.491, 498, 503, 668.	
Carnuntum s. Deutsch-Altenburg		
Castel Sant'Elia bei Nepi (Fresken)	S.108.	
Cava dei Tirreni, Biblioteca della Badia ms. membr. 3 (Beda)	S.139.	
Châlons-sur-Marne, Bibl. Communale, Ms. 68 (Alexander)	A.491.	
Chantilly, Musée Condé, Ms. 725 (Lib. floridus)	S.116.	
Chartres, Kathedrale, Westwand, (Relief-Apok.?)	A.467.	
Chicago, University Library, Ms. 931 (DayMcCormick)	A.433.	
Civate, S. Pietro al Monte, (Ziboriums-Altar)	S.109.	
Cluny, Musée de la Ville, (Kapitell)	S.159f.	
Damaskus, Nationalmuseum, (kosmol. Mosaik)	S.26, 27.	
Delos, Museum, (Akrotér, West)	A.40.	
(Akrotér, Ost)	S.12, 31; A.45, 49.	
Deutsch-Altenburg, Mus. Carnuntinum (Grabstein)	S.32f.	
(Mithrasaltar)	S.31f, 37, 123.	
Dieburg, Kreismuseum, (Mithrasstein)	A.115, 146.	
Dijon, Bibliothèque Communale, Ms. 2 (Bible St. Bénigne)	S.41, 52ff.	
Ms. 448	S.124; A.631.	
Dionysiou s. Athos.		
Djel-el-Amad/Syrien (Mosaik)	A.137.	
Dochiarou s. Athos.		
Dragalevci/Bulgarien, Kirche (Fresko)	S.95.	
Dresden, Landesbibliothek Ms. A.117 (Alexander)	A.491, 668.	
Dublin, Trinity College, Ms. K.4.31 (Apok.)	A.457.	
Dura-Europos, Synagoge (Fresko)	S.44ff.	
Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 121 (Gumpertsbibel)	S.49f, 67.	
Escorial, Real Biblioteca d.I.1 (Cod. Aemil.)	S.131; A.522, 579.	
d.I.2 (Cod. Albed.)	S.131; A.522, 579.	
T.I.1 (Cántigas)	A.4.	
Vitr. 17 (Evang. Heinr. III.)	S.87, 154; A.665.	
Eton, Eton College Library, Ms. 177 (Apok.)	A.456, 458.	
Ferrara, Museo Naz. di Spina, (Volutenkrater T 11)	A.44.	
Florenz, Biblioteca Med. Laurenziana Plut. V, 38 (Oktateuch)	A.526	
Plut. VI, 23 (Tetraevang.)	S.80f, 82.	
Plut. IX, 28 (Kosmas Ind.)	S.119; A.523.	
Plut. XVII, 3 (Psalter)	S.132f; A.521, 544, 586.	
Sta. Croce Cap. Castellani (A.Gaddi)	S.111; A.664.	
Cap. Peruzzi (Giotto)	S.110; A.664.	
Cap. Rinuccini (Polytychon)	S.111; A.664.	
Sta. Maria Novella Chiostro Verde (P. Uccello)	S.7.	
Span. Kapelle	S.89.	
Museo Archeologico (Bronzelampe)	S.27.	
Galleria Uffizi (Botticelli)	S.8.	
(Sarkophag 373)	S.166.	
Bargello (Giambologna)	S.8.	

Foligno, St. Maria in Campis, (»Navicella«-Kopie)	A. 383.	(Sarkophag 832) (Sarkophag)	A.178. S.166.
Frankfurt/M., Mus. d. Gesch. Vereins, (Mithrasstein)	A.146.	Koutloumousiou s. Athos.	
Freiburg/Br., Münster, (Fenster, Nikolauslegende)	A.656.	Krakau, Wawel Museum, Ms. 2459 (Bibel St. Florian)	S.50; A.221—223.
Galatina/Apulien, S. Caterina, (Fresken)	S.112; A.664.	Museum Czartoryski (Hydria 834)	A.45, 46.
Gaza, Winterbad, (Weltbild)	S.26, 162.	Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 422 (Isidor)	S.105, 132; A.631.
Gelnhausen, Marienkirche, (Schlußstein)	S.127f.	Lausanne, Kathedrale, (Fensterrose)	S.127.
Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 92 (Lib. floridus)	S.116; A.611.	Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, (Sarkophag)	A.128, 178.
Gerona, Archiv der Kathedrale, Ms. 7 (Beatus)	S.58f; A.531.	Universitätsbibliothek, Cod. E. Leg. Periz. F° 2.	A.536, 669.
Museum der Kathedrale, (Schöpfungsteppich)	S.121f; A.704.	Leningrad, Eremitage, (Tonlampe)	S.28.
S. Feliú, (Beda-Hs.)	S.88.	Öffentliche Staatbibliothek, (Psalter)	S.173.
Göttingen, Georg-Aug.-Universität, (Marmorkopf)	A.152.	León, Kathedrale Maria de Regla, Archiv Ms. 6 (Bibel von 920)	S.130f; A.521, 575.
Goldbach, Silvesterkapelle, (Fresco)	A.356.	Lesnovo/Serben, Kirche, (Fresco)	A.330.
Grand/Vogesen, (Elfenbein)	S.29f.	Linz, Bundesstaatliche Studienbibl., Cod. 490 (Petr. Pictav.)	S.135, 162; A.544, 593.
Hannover, Kestner-Museum, (Email, 1896/11)	A.696.	Lissabon, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Beatus)	S.104; A.442, 653.
Harburg, Fürstl. Oettingen-Waller- stein'sche Kunstsammlung (Teppich)	S.160.	London, British Museum, (Krater E 480)	A.45.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms. Salem. X.16 (Scivias)	S.133; A.653.	(Krater 1931,5—11.1)	A.45.
Hildesheim, St. Godehard, Schatzk., (Albani-Psalter)	S.173.	(Oinochoe E 512)	A.49, 113.
Igel bei Trier, (Igeler Säule)	S.33; A.149.	(Oinochoe F 237)	S.16; A.100.
Ince/Lancashire, Blundell-Hall, (Sarkophag)	A.115.	(Sarkophag 2308)	S.21; A.98.
Istanbul, Serail-Bibliothek, Ms. gr. 8 (Oktateuch)	S.120; A.526.	(Elfenbein 57.10—13.1)	S.36.
Iwron s. Athos.		(byz. Elfenbein)	S.47.
Izmir, Evang. Schule, (ehem.) Cod. A/1 (Oktateuch)	S.120; A.526.	Add. 19352 (Theodore-Ps.)	S.76, 173; A.325, 329, 338, 528.
Museum, (Voluenerkrater 3361)	A.44, 56.	Add. 28106/7 (Stavelot)	S.43.
Kaliningrad, Staatsbibliothek, Ms. 891 (Apok.)	A.507.	Add. 35166 (Apok.)	A.458.
Ms. 891b (Apok.)	A.507.	Add. 37472 (Einzelblatt)	A.360.
Kampus/Südpeloponnes, Hag.Theodori (Fresco)	A.330.	Add. 39627 (Evangeliar)	S.81, 147.
Kap Artemision (Schlacht)	S.12; A.33.	Add. 40731 (Bristol-Ps.)	S.76, 158, 173; A.321, 338.
Karakallou s. Athos.		Add. 47672 (Bibel)	A.263.
Kardamyli-Gournitsa/Südpeloponnes (Koimesiskirche)	A.330.	Ms. Cotton Galba A. XVIII	S.91.
Karlsruhe, Landesmuseum, (Mithrassteine)	A.147.	Ms. Harley 603 (Utrechtkopie)	S.74ff, 173.
Kastoria/Nordgriechenland, (Hag. Stephanos)	A.396.	Ms. Roy. 15. D.II (Apok.)	A.458.
(Panaghía Mavriótissa)	A.351.	Lambeth-Palace, Ms. 75 (Apok.)	A.466, 668.
Köln, Schnütgen-Museum, (Sockel)	S.124, 150.	Ms. 209 (Apok.)	A.459, 460.
(Bucheinband)	S.149.	Ms. 434 (Apok.)	A.456, 458.
Königsberg s. Kaliningrad		National Gallery, Nr. 580/580A (Triptychon)	S.111.
Konstantinopel, »Anemodúlion«	S.76, 82, 146f.	Samlg. M. W. Ramson, (Mithrasstein)	A.147, 149.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glypt. (Sarkophag 783)	A.115.	Victoria & Albert Museum, (Elfenbein)	S.93.
		(Altar 5940—1859)	S.114; A.668.
		Lucca, Biblioteca Governativa, Ms. 1942 (Lib. Div. Op.)	S.140f, 154; A.613—618.
		Lyon, Museum (»Navicella«-Kopie)	A.383.
		Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 14-1 (Beatus)	A.247.
		Vitr. 15-3 (Chronik)	S.128; A.576.
		Museo Arqueológico Nacional, (Sarkophag)	S.166.
		Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. 220 Inf. (Flavius-Jos.)	A.584.

Cod. B. 27. Inf.	A. 283a.	Ottawa, National Gallery (Gemälde P. di Cosimo)	S. 158.
Manchester, The John-Rylands-Libr., Cod. 8 (Beatus)	S. 60.	Oxford, Ashmolean Museum, (Krater 528)	A. 45, 46.
Cod. lat. 19 (Apok.)	A. 458.	(Kabirion-Vase)	S. 16; A. 100.
Maria-Lanzendorf (röm. Grabstein)	A. 158.	Bodleian Library, Ms. 352 (Apok. Komm.)	A. 468.
Megalopolis/Peloponnes, (Boreas-Kult)	A. 51.	Ms. 614 (astrol.)	A. 610.
Megistis Lawras s. Athos		Auct. D. 4.16 (Apok.)	A. 459, 461, 462, 464.
Mérida/Spanien, (Mosaik)	S. 26, 27.	Auct. D. 4.17 (Apoc.)	A. 421, 458.
Metz, Kathedrale, Westwand, (Relief-Apok.?)	A. 467.	Canon. Bibl. lat. 62	A. 459.
Museum, (Mithrasstein)	A. 146.	Douce 180 (Apok.)	A. 459, 460.
Modena, Galleria Estense, (orph. Relief)	S. 32.	Corpus Christi College, Ms. 157 (Chronik)	A. 4.
Moissac (Relief-Apok.?)	A. 467.	Padua, Baptisterium, Apsis, (Fresko)	S. 110.
Montecassino, Cod. 132 (Rabanus M.)	S. 158.	Palermo, Museo Nazionale, (Mosaik)	A. 137.
Moskau, Historisches Museum, Ms. gr. 129 (Chludoff)	S. 73, 76, 79, 80, 120, 160, 173; A. 302, 528, 651.	Pamplona, Musée de Navarre, (Kapitell)	S. 67, 159.
Moulins, Musée Municipale, (Bibel aus Souvigny)	S. 41.	Pantokratorkloster s. Athos	
München, Staatsbibliothek, cod. lat. 210 (Beda)	S.129f, 138.	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 403 (Apok.)	A. 458.
cod. lat. 935 (»Gebetbuch«)	A. 360.	ms. gr. 20 (Psalter)	S. 76; A. 302
cod. lat. 4453 (Evang. Otto III.)	A. 356.	ms. gr. 74 (Tetraevang.)	S. 81, 93, 147; A. 340.
cod. lat. 4550 (Honorius)	S. 71; A. 294.	ms. gr. 134 (Hiob)	S. 65, 67; A. 281.
cod. lat. 4552 (Perik. Heinr. II.)	S. 91.	ms. gr. 135 (Hiob)	S. 65, 67; A. 281.
cod. lat. 5118 (Honorius)	S. 71; A. 294.	ms. gr. 550 (Gregor v. N.)	S. 93f.
cod. lat. 18125 (Honorius)	S. 71; A. 294.	ms. gr. 923 (Sacra Parall.)	S. 65, 66.
Antikensammlung, (Amphore 2345)	S.13, 75; A. 654.	ms. lat. 6 (Rodabibel)	S. 47f, 51f, 56, 60, 62, 63; A. 363, 468.
(Tonlampe)	A. 65, 100.	ms. lat. 7028 (astrol.)	S. 126.
Prinzregentenstr., Brunnenhaus v. Bestelmeyer	A. 677.	ms. lat. 8040	A. 542.
Müstair, Johanneskirche, (Fresko)	S. 83F; A. 373.	ms. lat. 8846 (Utr.-Kopie)	S. 74ff, 173; A. 360, 538.
Neapel, Museo Nazionale, (»Tazza Farnese«)	S.17, 169.	ms. lat. 8878 (S. Sever)	S. 59f, 103; A. 442.
(Sarkophag 6705)	A. 94, 98.	ms. lat. 10474 (Apok.)	S. 106.
(Amazonen-Sarkophag)	S.166.	ms. lat. 11560 (Bible Moral.)	S. 54, 62, 63f.; A. 186.
(Hydria 2912)	A.44.	ms. lat. 12302 (Ezech.-Komm.)	S. 56.
(Volutenkrater 3220)	A.45.	ms. nouv. acqu. lat. 1132	S. 98f.
(Skyphos 126057)	A. 56, 654.	ms. syr. 341	A. 208.
New York, Metropolitan Museum, (Euthymides-Krater)	A.176.	Cabinet des Médailles, (Aschenurne)	S. 33.
Pierpont Morgan Library, Ms. 240 (Bible Moral.)	A.186.	Louvre, (Sarkophag)	A. 99, 115.
Ms. 429 (Beatus)	S.60.	(Sarkophag)	S.166.
Ms. 644 (Beatus)	S. 59, 102.	(Aschenurne 1495)	A.115.
Nîmes, Musée Lapidaire (Altar der Winde)	A.89.	(»Tabula Bianchini«)	S. 29.
Nürnberg, German. Nat. Museum, Bibl. 156142 (Cod. Aur.)	A. 356, 665.	(Krater G 364)	A. 61.
Oberzell, St. Georg, (Fresko)	A.356.	(Mosaik, Libanon)	S.123; A.149.
Oitylon/Südpeloponnes, Kloster Dekoulou (Fresken)	A.330.	Musée de Cluny, (Tapisserie)	S.160.
Olympia, Heratempel, (»Kypseloslade«)	S.11, 14.	Patmos, Johanneskloster, Bibliothek, Ms. 171 (Hiob)	S.65, 66.
Museum (Terrakottagruppe)	A.40.	Peterhof, Villa Leuchtenberg, (Sarkophag)	A.115.
Ostia Antica, Via dei Vigili (Mosaik)	S.29.	Philotheou s. Athos	
		Porto, Palazzo arcivescovale, (Sarkophag)	A.115.
		Portus Magnus/Algerien, (Mosaik)	A. 74.
		Praha, Universitätsbibliothek, p. 69 (Alexander)	A. 491, 498, 668.
		Ravenna, S. Giovanni Evangelista, (Bodenmosaik)	A. 656.
		Regensburg, Domkreuzgang, Aller- heiligenkapelle (Fresko)	A.475.

St.Jacob, Schottentor, (Relief)	A.292, 297.	cod. gr. 749 (Hiob) cod. gr. 1231 (Hiob) cod. gr. 1927 (Psalter) cod. lat. 645 cod. lat. 3819 (Alexander) cod. lat. 3867 (Vergilius Rom.) cod. lat. 5729 (»Farfa«) cod. Palat. lat. 565 cod. Regin. lat. 1263 cod. Regin. lat. 1290 cod. Urb. lat. 2	S.65, 66, 68; A.651. S.65, 67—69; A.281. S.173; A.326, 528. S.131f; A.549. A.491. S.87, 153; A.587. S.47ff, 52, 56, 88; A.363. S.162. S.132; A.631. S.158; A.680. S.56.
Reims, Kathedrale, Westfassade (Relief-Apk.)	S.107.	Musei Vaticani, (Mosaik, S. Agata) (Mosaik, Tusculum) (Sarkophag) (Kindersarkophag) (Sarkophag, Lateran. 119) (Sarkophag, Lateran. 148) (Sarkophag, Lateran. 154) (Sarkophag) (Goldglas) (Odysssealehnschaft) (Antoninus-Pius-Säule)	S.29. A.136. S.166. S.34. S.81, 170f; A.178. S.172. S.172; A.178. A.115. A.577. A.93. S.35.
Bibliothèque municipale, Ms. Ms. 672 (lib. pontificalis)	A.539. S.125f; A.653.	Saint-Benoît-sur-Loire, Abteikirche, (Kapitell)	S.88.
Rhamnous/Attika, Nemesistempel, (Akroter)	A.40.	St. Angelo in Formis, Westwand, (Fresco)	A.395.
Rila-Kloster/Bulgarien (Fresco)	A.330.	St. Florian, Stiftsbibliothek, XI, 80 (Honorius)	S.71; A.294.
Rom, Antiquarium Comunale, (Tonlampe)	S.28.	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 402 (Kalender)	S.126.
Biblioteca Casanatense Ms. 1404	A.268.	St. Paul im Lavanthal, Abteiarchiv, XXV, 3, 5 (Honorius)	S.71; A.294.
Campidoglio, Jupitertempel	A.133.	St. Petersburg s. Leningrad.	
Collegio Romano (Etrusk. Spiegel)	A.129.	St. Rustice bei Toulouse, (Mosaik)	A.87, 92, 128.
Domus Aurea Neronis, (Fresco)	S.23ff.	Schwarzrheindorf, Pfarrkirche, Unterkirche (Fresco)	S.51, 55, 56f.
Markussäule	S.167; A.98.	Sens, Bibliothèque municipale, Ms. 1 (Bibel)	S.52.
Museo Camposanto Teutonico, (Sarkophag)	S.172; A.178.	Siena, Dombibliothek, (Graduale 5)	S.7.
Museo Capitolino, »Ara Ventorum« (Sarkophag 329)	S.20f, 87, 156, 164, 168f. A.94, 99.	Sinai, Katharinenkloster, Cod. gr. 1186 (Kosmas)	S.119; A.523.
(Sarkophag) »Sterbender Gallier«	S.166. A.717.	Smyrna s. Izmir.	
Museo della Civiltà Romana, (Windrose)	A.517.	Soings/Frankr., Privatsammlung (Terrakottakopf)	S.35; A.160.
Museo Nazionale, (Sarkophag 26720)	A.93, 128.	Straßburg, Bibliothèque de la Ville, (Hortus deliciarum)	S.125; A.268.
»Ludovis. Schlachtensark.«)	S.166.	Neu-St. Peter, Westwand, (Fresco)	S.88.
Museo di Villa Giulia, (Chalkid. Schale)	A.61, 113.	Stuttgart, Lapidarium, (Mithrasstein)	A.147.
Palazzo Colonna, (Windreliefs)	S.89, 169; A.721.	Staatsgalerie, (Apok.-Tafeln)	S.111; A.664.
Pal. Doria-Pamphili, (Sarkophag)	S.167; A.95.	Württembergische Landesbibliothek, Ms. 23 (Stuttg. Psalter)	S.79, 83, 173; A.665.
Pal. Giustiniani, (Sarkophag)	S.166.	Hb. XIII, 11 (Apok.)	A.507.
Palazzo Mattei, (Sarkophage)	A.96, 98, 99.	Cod. hist. fol. 415 (»Chronicon«)	S.139.
Pal. Rospigliosi. (Sarkophag)	S.166.	Thiers/Puy-de-Dôme, St. Genès, (Mosaik)	A.537.
»Solarium Augusti«	S.23; A.109.	Thurioi/Süditalien	A.51.
»Turm der Winde«	S.146.	Toledo, Biblioteca del Cabildo, (Bible Moralisée)	S.88; A.186, 239, 266, 269, 290, 361, 376, 670.
Villa Borghese, (Sarkophage)	S.171; A.99, 115.	Torcello, Dom, Westwand, (Mosaik)	A.648.
Villa Doria-Panfili, (Sarkophag)	S.166.		
S. Callisto, Museo, (Sarkophag)	S.171; A.178, 365.		
S. Clemente, Mithräum, (Relief)	A.147.		
S. Sebastiano, Museo, (Sarkophag)	S.171; A.178.		
S. Peter, Vorhalle, »Navicella«)	S.86f, 88f, 153, 156, 168.		
S. Peter, Grotten, (Sarkophag)	S.172; A.178.		
Capella Sistina, (Fresco v. C. Roselli)	S.7.		
Biblioteca Vaticana, Cod. Barb.gr.372 (Barberini-Ps.)	S.76, 173; A.325, 326, 338, 528.		
cod. gr. 699 (Kosmas)	S.119; A.523.		

Tourmont/Poligny, (Mosaik)	A.137, 147.	Vézelay, Ste. Madeleine, (Kapitelle)	S.151, 159f; A.696.
Tournai, Priesterseminar, Ms. 1 (AT von Lobbes)	S.43.	Walbersdorf/Ödenburg, Museum, (röm. Grabstein)	A.158.
Tours, Basilika St. Martin, (Titulus)	S.86.	Wien, Erzbisch. Dom- und Diözesan- museum L.3 (Email)	S.134; A.541.
Trier, Rheinisches Landesmuseum, (Mithrasstein)	A.146.	Kunsthistorisches Museum, (Skyphos 191)	A.56.
Stadtbibliothek, Cod. 24 (Egbertcod.)	S.84, 87; A.665.	Österr. Nationalbibliothek	
Cod. 31 (Apokalypse)	S.105; A.660.	Ms. 216 (Sallust)	S.161; A.701.
Triest, Museo Civico, (Silberhyton)	S.13; A.654.	Ms. 364 (Chronik)	S.137; A.601.
Tunis, Bardo-Museum, (Mosaik Dougga)	A.92, 149.	Ms. 378 (Petr. Pictav.)	S.135, 593; A.544, 593.
(Mosaik Karthago)	A.92, 137.	Ms. 387 (Beda)	S.129f, 138; A.525.
(Mosaik Maxula)	A.149.	Ms. 395	S.134; A.589, 707.
(Mosaik Sousse)	A.92, 137.	Ms. 505 (Chronik)	A.611.
Turin, Biblioteca Nazionale, Cod. lat. 93 (Beatus)	S.59f, 121f.	Ms. 942 (Honorius)	A.294.
Ms. O. IV. 20 (irische Min.)	S.90f.	Ms. 1191 (Bibel)	S.112.
Museo Civico, (Mosaik)	S.134.	Ms. 2554 (Bible Moral.)	A.186.
Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Ms. 3 (Bernulph)	S.92.	Ms. 2583	A.610.
Universitätsbibliothek, Cod. 484 (Psalter)	S.73ff, 147, 173; A.328.	Ms. 12600	S.124, 138; A.536, 549, 604.
Valenciennes, Bibliothèque Publique, Ms. 99 (Apokalypse)	S.98, 152; A.373, 433.	Wiesbaden, Landesbibliothek, Ms. 1 (Scivias)	S.141.
Vatopädiou s. Athos.		Städtisches Museum, (Mithrasstein)	A.146.
Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. gr. 479 (Oppian)	S.81.	Wolfenbüttel, Herzog-Aug.-Bibl., Aug. 4° 55.4 (Alexander)	A.491.
Cod. gr. 538 (Hiob)	S.65, 66.	Aug. 4° 30.9.1 (Alexander)	A.491.
Cod. lat. VIII. 22 (astrol.)	S.132.	1 Gud. lat. 2° (Liber flor.)	S.116; A.611, 653, 669.
Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. 89 (Orationale)	S.129.	Worms, Dom, Nikolauskapelle, (Tympanonrelief)	A.656.
Museo Maffeiiano, (Sarkophag)	S.25; A.115—117.	Wroclaw (Breslau) Universitätsbibl., 831 (I Q.19) (Alexander)	A.491, 668.
		Xenophon s. Athos.	
		Zillis, St. Martin, (Bilderdecke)	S.122, 149; A.592.