



## Mittelalterliche Apokalypsen als dekontextualisierte Monaden. Zu einem neuen Buch über die Apokalypse in der mittelalterlichen Buchkultur

**David und Ulrike Ganz; Visionen der Endzeit. Die Apokalypse in der mittelalterlichen Buchkunst;** Darmstadt: Philipp von Zabern 2016; 160 S., 104 farb. Abb.; € 49,95

Seit den Büchern von Frits van Meer (1978) und Gertrud Schiller (1990/91) sind keine Übersichtsdarstellungen zur mittelalterlichen Apokalypse-Illustration mehr erschienen.<sup>1</sup> Insofern füllt das hier besprochene Buch von David und Ulrike Ganz eine Lücke. Ihr Band kann zwar rein umfangmäßig nicht mit den genannten älteren Publikationen mithalten, aber 21 Werke – von der karolingischen Trierer Apokalypse bis zu Dürers berühmten Holzschnittfolge – werden an Hand ausgewählter Bildbeispiele vorgestellt und erläutert. Die Abbildungen sind ausgezeichnet, die Bibliografie ist auf dem neuesten Stand (es fehlen aber Anmerkungen), und der Text ist gut lesbar, wenn er auch zu präventiven Formulierungen neigt. Auf den ersten Blick scheint das Buch also empfehlenswert. Sieht man jedoch genauer hin, so ist vieles problematisch. Das beginnt bei dem Titel *Visionen der Endzeit*. Gewiss, aus moderner theologischer Sicht handelt die gesamte Apokalypse sowohl von Visionen wie von der Endzeit, und so haben auch andere neuere Publikationen zu dem Thema sich dieses griffigen Titels bedient.<sup>2</sup> Jedoch wurden in der mittelalterlichen Kunst und Exegese nur bestimmte Teile der Apokalypse auf die Endzeit bezogen beziehungsweise als ekstatische Vision des Johannes aufgefasst. Außerdem heißt es im Apokalypse-Text zur Schau des Johannes meist nur „et vidi“, wobei die Zyklen dies durch die unbeteiligte Zuschauerfigur des Johannes wiedergeben (so z. B. in der Trierer Apokalypse). Nur an bestimmten Stellen des biblischen Textes wird die ekstatische Entrückung des Sehers erwähnt (Apc 1, 10 u. 4,2: „fui in spiritu“; Apc 17,3: „abstulit me in spiritu“; Apc 21,10: „sustulit me in spiritu“), und genau an diesen Stellen wird sie auch häufig in den mittelalterlichen Bildzyklen dargestellt.<sup>3</sup> Was die endzeitlichen Aspekte der Apokalypse anlangt, so haben bekanntlich Tyconius und Augustinus durch ihre spiritualistische Exegese weite Teile der

1 Frits van der Meer, *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*, Freiburg 1978; Gertrud Schiller, *Die Apokalypse*, 2 Bde. (Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5), Gütersloh 1990/1991.

2 Siehe Bernard McGinn, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 21998; Brigitte Salmen, *Max Beckmann, Apokalypse: Visionen der Endzeit in Überlieferung und Moderne*, Murnau 2010; John Williams, *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam 2017.

3 Vgl. Peter K. Klein, „From the Heavenly to the Trivial: Vision and Visionary Perception in Early and High Medieval Apocalypse Illustration“, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, hrsg. von Herbert Kessler und Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 247–278. – Die Verfasser hingegen behaupten, die gesamte Apokalypse sei von Johannes im Zustand des „Geist-Seins“ von Apc 1,10 erfahren, die späteren ähnlichen Passagen seien nur als eine „Erinnerung“ daran gedacht (10). Dafür findet sich weder im biblischen Text noch in der mittelalterlichen Exegese der geringste Hinweis.

Apokalypse ‚enteschatologisiert‘.<sup>4</sup> Denn Tyconius und Augustinus, wie auch Hieronymus in seiner Überarbeitung des Victorinus-Kommentars,<sup>5</sup> haben nicht nur die „chilias-tischen Kapitel der Apokalypse“ (Apc 20,1–6) „spiritualisiert“ und „unschädlich“ gemacht,<sup>6</sup> sondern sie haben auch andere unzweideutig endzeitlich gemeinte Abschnitte der Apokalypse systematisch ‚enteschatologisiert‘. Man hat nicht zu Unrecht von einer „Zertrümmerung der Apokalyptik“ gesprochen, wodurch „eine äußerste Entfernung vom Text“ erreicht war.<sup>7</sup> Da diese unapokalyptische Lesart der Apokalypse bis weit in das 12. Jahrhundert dominierte und auch weiterhin Einfluss ausübte, ist eine pauschale Verbindung von mittelalterlichen Apokalypse-Zyklen und Endzeit, wie sie in dem Titel des Buches angezeigt wird, irreführend. Den Verfassern sind diese Tendenzen der mittelalterlichen Exegese durchaus bekannt (siehe 11), sie haben sie jedoch weder bei der Titelgebung des Buches noch bei vielen Einzelanalysen berücksichtigt. Stattdessen orientierten sie sich manchmal an der modernen Theologie, wenn sie etwa den Majestas-Christus eines Bildes als Gottvater auffassen (60) oder wenn sie generell die Vision des anonymen Thronenden von Apc 4 als ‚Thronsaalvision‘ bezeichnen. Letzteres ist ein Terminus, der in der modernen deutschen und angelsächsischen Theologie üblich ist, da man im biblischen Text den Einfluss von babylonischen oder spätantik-römischen Thronsälen vermutet.<sup>8</sup> Dieser Begriff ist aber in der Kunstgeschichte mit gutem Grund nicht gebräuchlich, da in den mittelalterlichen Illustrationen kein Saal zu sehen ist, denn Apc 4, 1 erwähnt nur eine „offene Tür“.<sup>9</sup>

Gleich dem Titel des Buches geht es den Verfassern auch bei den Untertiteln zu den einzelnen Handschriften mehr um effektvolle Formulierungen denn um sachliche Information. So lautet etwa der Untertitel zum Londoner Silos-Beatus *Verschran-kung von Welt und Buch*, nur weil die Weltkarte hier rechteckig ist. Jedoch hat sie das gleiche Format auch in den anderen Exemplaren dieses Beatus-Zweiges, der Titel sagt also nichts Spezifisches über den Kodex aus. Ähnlich der Untertitel zur Trierer Apokalypse *Visionen zum Umblättern*, denn trivialerweise sind alle Handschriften und Bücher zum Umblättern, und bis auf eine Ausnahme wird in dem Trierer Zyklus die visionäre Erfahrung des Sehers gerade nicht thematisiert! Andere Untertitel sind schlichtweg falsch, wie *Schrift als Bildträger* zum Oxforder Haimo-Kodex, was die tatsächlichen Verhältnisse in ihr Gegenteil verkehrt (denn die Bilder dominieren und nehmen fast den gesamten Platz der Seite ein, der Text ist hingegen auf die schmalen

4 Zur Apokalypse-Exegese des Tyconius und Augustinus vgl. Paula Fredriksen, „Tyconius and Augustine on the Apocalypse“, in: *The Apocalypse in the Middle Ages*, hrsg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, S. 20–37.

5 Vgl. Martine Dulaey, „Jérôme ‚éditeur‘ du *Commentaire sur l'Apocalypse* de Victorin de Poetovio“, in: *Revue des Études Augustiniennes* 37 (1991), S. 199–236.

6 Wilhelm Kamlah, *Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim von Fiore* (Historische Studien 285), Berlin 1935, S. 70f.

7 Ebd., S. 70f.

8 Siehe u. a. Ernst Lohmeyer, *Die Apokalypse des Johannes*, Tübingen<sup>2</sup>1953, S. 45; Craig R. Koester, *Revelation and the End of Things*, Grand Rapids 2001, S. 75; Ben Witherington III, *Revelation*, New York 2003, S. 113.

9 Eine Ausnahme bildet die entsprechende Illustration der spätmittelalterlichen Escorial-Apokalypse der Herzöge von Savoyen (Ganz, Abb. 84).

Rand- und Querleisten verbannt). Ähnlich irreführend ist der Untertitel zur Bamberger Apokalypse *Offenbarung für den Herrscher*. Wie die Verfasser selbst hervorheben, war diese Apokalypse von Anfang an mit einem Evangelistar verbunden, ist also eine liturgische Handschrift. Nicht klar scheint ihnen jedoch zu sein, dass sie als liturgische Handschrift für den Gebrauch von Priestern und Mönchen bestimmt war, nicht aber zur Privatlektüre des auftraggebenden Herrschers (wohl Kaiser Otto III.).

Problematisch ist in Teilen auch die Wahl und Abfolge der vorgestellten Werke. Zwar ist die Auswahl im Allgemeinen gut getroffen, jedoch fragt man sich bei einigen der vorgestellten Handschriften, was sich die Verfasser bei dieser Wahl gedacht haben. So ist bei den Beatus-Handschriften neben dem historisch und künstlerisch enorm wichtigen Morgan-Beatus auch ein später Nachzügler derselben Gruppe – der Londoner Silos-Beatus – vertreten, der ikonographisch kaum etwas Neues bringt (außer dem berühmten Höllen-Bild, das aber nicht vorgestellt wird). Demgegenüber werden die in ihrer Ausstattung variationsreicheren Handschriften der ursprünglichen Beatus-Tradition übergangen, wie vor allem der in jeder Hinsicht bedeutendste Beatus-Kodex aus Saint-Sever in der Gascogne (Paris, BnF, Lat. 8878), eines der Meisterwerke der gesamten mittelalterlichen Buchmalerei. Ferner wundert man sich, dass sich unter den besprochenen Apokalypsen des 14. Jahrhunderts auch die lothringische Apokalypse in Dresden befindet, die selbst von den Verfassern als „Konfektionsware“ bezeichnet wird (115) und die zudem wenig Neues bietet im Vergleich zu etwa der singulären Apokalypse in Dublin oder einigen ebenfalls innovativen Handschriften der anglo-normannischen Prosafassung (wie die Queen-Mary-Apokalypse in London). Was die Gliederung des Buches betrifft, so bereitet das erste Kapitel keine Probleme, da hier sinnvollerweise die vorromanischen Beispiele vereinigt sind. Im zweiten Kapitel werden Apokalypsen vorgestellt, die sich durch „Experimente und neue Buchformen“ auszeichnen (18). Das klingt auf den ersten Blick sinnvoll, tatsächlich findet man hier aber ein buntes Gemisch von Handschriften, die manchmal verwandt beziehungsweise vergleichbar sind (wie etwa der Oxforder Haimo-Kommentar u. der Wolfenbütteler *Liber Floridus*), die aber sonst kaum etwas miteinander verbindet. Ferner wird in diesem Kapitel eine frühe Form der gotischen englischen Apokalypsen anhand eines Kodex der Oxforder Bodleian Library vorgestellt, während zwei andere damit verwandte englische Apokalypsen erst im dritten Kapitel abgehandelt werden, ohne dass die Zusammenhänge erwähnt oder gar erläutert werden.

Damit kommen wir zu unserem Haupteinwand, der einseitigen Herangehensweise und Methodik des Buches. Was in einigen Untertiteln bereits anklingt, tritt bei der Lektüre der einzelnen Abschnitte noch deutlicher hervor: die Verfasser interessieren sich vor allem und in vielen Fällen ausschließlich für formale Aspekte, insbesondere für das Layout und die Erzählweise der Illustrationen. Ikonografische Aspekte sind demgegenüber von eher sekundärer Bedeutung, vor allem aber werden die Überlieferungszusammenhänge der Bildzyklen wie auch ihr historischer Kontext meist nicht berücksichtigt. So ergibt sich kein Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken, geschweige denn eine historische Entwicklung der mittelalterlichen

Apokalypse-Illustration. Es werden auch keine zusammenfassenden Thesen aufgestellt. Vielmehr besteht das Buch aus einer mehr oder weniger beziehungslosen Abfolge von Einzelanalysen, wobei die einzelnen Werke dem Leser als sozusagen ‚dekontextualisierte Monaden‘ entgegentreten. Den Verfassern scheint das Problem nicht ganz entgangen zu sein, da sie zugeben, dass ihr Verzicht auf Vergleichsabbildungen „eine Einschränkung der Möglichkeit bedeutet, die einzelnen Handschriften durch Bildvergleiche zu kontextualisieren.“ (17) Sie ziehen es stattdessen vor, sich auf die einzelnen Werke „als individuell gestaltete Objekte“ zu konzentrieren, wobei sie davon ausgehen, dass die Handschriften mit ihren Vorlagen und Quellen schöpferisch umgehen, also „kreative Kopien“ seien (17). Gleichzeitig wollen die Verfasser sich absetzen von bisherigen Klassifikationen der Apokalypse-Zyklen in „Familien“, denen sie nur eine „Ordnung des Materials“ zugestehen, mit einer Tendenz „die Bilder auf den Status von Kopien nach Vorlagen zu reduzieren“ (17). Das ist schlichtweg nicht zutreffend. Die bisherige Literatur zu wirklich innovativen Apokalypsen (wie etwa zum Saint-Sever Beatus, der Bamberger oder der Trinity-Apokalypse) zeigt, dass gerade erst vor dem Hintergrund des Überlieferungskontextes die originellen Züge dieser Zyklen klarer hervortreten und als solche sich auch benennen lassen.<sup>10</sup>

Ein weiterer problematischer Aspekt sind die Bemerkungen der Verfasser zum Gebrauch der illustrierten Apokalypsen und Apokalypse-Kommentare, zugegebenermaßen ein schwieriges Thema, das erst in der neueren Forschung sporadisch erörtert wird. Die Verfasser erwähnen zwar kurz die liturgischen und paraliturgischen Lesungen der Apokalypse während des nächtlichen Stundengebets und im Refektorium. Sie vermuten aber anschließend für die karolingischen Apokalypsen in Trier und Valenciennes einen „Text und Bild verbindenden Lektüremodus“, und zwar als „memorierende und meditierende Schriftlektüre“ (16), gemeinhin ‚lectio divina‘ genannt.<sup>11</sup> Was sie allerdings für diese These anführen, ist entweder falsch oder reine Spekulation. So wird zwar eine spätere Randglosse des 12. Jahrhunderts im Trierer Kodex erwähnt, die auf eine Nutzung im nächtlichen Stundengebet der Matutin hinweist, ein solcher – hier eindeutig dokumentierter – Gebrauch wird aber von den Verfassern abgelehnt mit der seltsamen Behauptung, die Bildausstattung der Trierer Handschrift „machte bei einer solchen rituellen Lesung wenig Sinn“ (23). Die zahllosen illustrierten liturgischen Handschriften, wie etwa die im Stundengebet gebrauchten Psalterien, machen eine solche Behauptung hinfällig. Überdies verweisen die ebenfalls im 12. Jahrhundert nachgetragenen Hymnen zu Beginn des Trierer Kodex,

<sup>10</sup> Siehe zur Bamberger Apokalypse u. a. Henry Mayr-Harting, *Ottoman Book Illumination*, II, London <sup>2</sup>1999, S. 11–24; Peter K. Klein, „Stellung und Bedeutung des Bamberger Apokalypse-Zyklus“, in: *Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse*, hrsg. von G. Suckale-Redlefsen und B. Schemmel, Luzern 2000, S. 105–136. – Zum Saint-Sever Beatus: Otto Karl Werckmeister und Peter K. Klein, in: *The Saint-Sever Beatus and its Influence on Picasso's Guernica*, Valencia 2012. – Zur Trinity-Apokalypse: Nigel Morgan, „Illustrated Apocalypses of Mid-Thirteenth-Century England“, in: *The Trinity Apocalypse*, hrsg. von D. McKitterick, London 2005, S. 3–22.

<sup>11</sup> Duncan Robertson, *Lectio Divina. The Medieval Experience of Reading* (Cistercian Studies Series 238), Collegeville 2011.

die während der Fasten- und Osterzeit zu bestimmten Horen gesungen wurden,<sup>12</sup> gleichfalls auf eine liturgische Nutzung. Nun kann der liturgische Gebrauch des Trierer Kodex kaum erst im 12. Jahrhundert eingesetzt haben, denn die Lesungen des Stundengebets wurden im Laufe der Zeit nicht erweitert, sondern vielmehr verkürzt, um dann während der Lesung im Refektorium fortgesetzt zu werden.<sup>13</sup> Diese sogenannte ‚lectio continua‘ wurde also nicht nur im Refektorium praktiziert, wie die Verfasser anzunehmen scheinen (23), sondern ihr primärer Ort war das nächtliche Stundengebet. Das zeigt sich bereits in der Benediktregel, die für die nächtlichen „Vigilien“ die Lesung des Alten und Neuen Testaments wie der Kirchenväter fordert (Kap. 9,8), während für die Lesung im Refektorium keine bestimmte Lesung vorschrieben wird (Kap. 38). Völlig in die Irre führt die Behauptung, die Mönche hätten die ‚lectio continua‘ „in der Zelle“ fortgesetzt (23). Die Benediktregel spricht nur von der privaten Lektüre der Mönche im Dormitorium (Kap. 48,5), das natürlich gemeinschaftlich genutzt werden sollte (Kap. 22), eine Praxis, die sich bis weit in das hohe Mittelalter fortsetzte (wie in jedem romanischen Dormitorium leicht zu erkennen ist).<sup>14</sup>

Bei ihrer Annahme eines Gebrauchs für die ‚lectio divina‘ nehmen die Verfasser bei der Valenciennes-Apokalypse auch explizit auf die Bilder Bezug, die „als visuelle Erinnerungshilfe für das Memorieren des Textes“ dienen sollten (23). Eine konkrete Begründung wird dafür nicht geliefert,<sup>15</sup> ebenso wenig für die Behauptung, die gemalten Hintergrundstreifen der Illustrationen des Morgan-Beatus hätten als Hilfsmittel gedient, „die gemalten Visionen strukturiert zu betrachten und zu memorieren“ (38). Das Argument ist neu (aber wenig überzeugend),<sup>16</sup> die These ist jedoch alt. Sie geht auf Otto Karl Werckmeister zurück, der sie zuerst am Beispiel

12 Vgl. im einzelnen Richard Laufner, „Kodikologische und paläographische Beschreibung“, in: *Trierer Apokalypse. Kommentarband* (Codices selecti 48), Graz 1975, S. 13–48, bes. S. 46.

13 Aimé Georges Martimort, *Les lectures liturgiques et leurs livres* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental 64), Turnhout 1992, S. 73. Zur parallelen Lesung biblischer Texte im Stundengebet und im Refektorium vgl. auch Marie-Christine Chartier, „Présence de la Bible dans les Règles et Coutumiers“, in: *Le Moyen Âge et la Bible*, hrsg. von Pierre Riché und Guy Lobrichon, Paris 1984, S. 305–325, bes. S. 319 (Beispiel Cluny). – Siehe auch zwei entsprechende spätere Randglossen im Lissabonner Beatus-Kodex aus Lorvão (Peter K. Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Valencia 2004, S. 48).

14 Die ältesten Quellen über Einzelzellen für höhergestellte und ältere Mönche stammen erst aus dem 13. Jahrhundert (Kolumban Spahr, „Dormitorium“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, S. 279).

15 Die Verfasser übernehmen hier die These von Christoph Winterer („Karolingische Apokalypse-Zyklen als ekklesiologischer Kommentar“, in: *Tot sacramenta tot verba. Zur Kommentierung der Apokalypse des Johannes von den Anfängen bis ins 12. Jahrhundert*, hrsg. von Konrad Huber u. a., Münster 2014, S. 350–352), der immerhin auf die ausführlichen Beischriften der Bilder von Valenciennes verweist, dabei allerdings übersieht, dass die Beischriften in Valenciennes häufig die Funktion haben, fehlende Bildelemente zu ersetzen. Außerdem bleibt unklar, welchen Text die Leser hier memorieren sollten, den des Haupttextes oder den der Beischriften, die jeweils unterschiedlichen Redaktionen folgen!

16 Nur zu einem Teil befinden sich die Figuren innerhalb bestimmter Hintergrundstreifen, genauso häufig überschreiten sie diese. Vor allem aber hat man die farbigen Hintergrundstreifen in der Bildern der posthumen Fassung des Beatus-Kommentars zur Apokalypse rein formal und stilgeschichtlich als dekorative Stilisierung der atmosphärischen Hintergrundstreifen aufgefasst, wie sie in den touronischen Bilderbibeln vorgebildet waren (John Williams, *The Illustrated Beatus*, I, London 1994, S. 62).

einer Miniatur des irisch-northumbrischen Evangeliars aus Echternach (Paris, BnF, Lat. 9389) entwickelt und später auf die Beatus-Handschriften übertragen hat.<sup>17</sup> Im Unterschied zu seinen späteren Adepten bemüht sich Werckmeister um argumentative Plausibilität: Er zieht einerseits die *Institutiones* Cassiodors heran, in denen die Apokalypse zur ‚lectio divina‘ empfohlen und deren letzte Stufe – die Kontemplation – mit visuellen Begriffen beschrieben wird, andererseits verweist er auf die visuellen Elemente in der Konzeption der Gottesvision bei Beatus und auf die ‚konzeptuelle Klarheit‘ der Beatus-Illustration. Er ist jedoch sehr vorsichtig in seiner Schlussfolgerung in Bezug auf die Rolle der Beatus-Illustration, die „möglicherweise“ als mnemotechnische Hilfe dem Memorieren des Textes gedient haben könnte. So verbleibt schließlich auch Werckmeister in der Spekulation, denn er kann weder bei Cassiodor noch bei Beatus das reale Betrachten eines Bildes als Teil der ‚lectio divina‘ nachweisen, und das gilt – soweit zu sehen – auch für sämtliche andere entsprechende Texte, zumindest bis ins Hochmittelalter: alle gehen vom Lesen eines *Textes* oder einer *Textpassage* aus, die mehrfach wiederholt (‚wiedergekauft‘) und dadurch memoriert werden, mit anschließender Meditation und Kontemplation ohne erneutes Anschauen des Textes; bei dieser wortfixierten Praxis war für das Anschauen von Bildern eigentlich kein Platz.<sup>18</sup> Die Theorie des Gebrauchs der Bilder der Beatus-Handschriften und frühen Apokalypsen zur ‚lectio divina‘ steht also auf tönernen Füßen, im Unterschied zur These ihrer Nutzung im Stundengebet, für die sich eine Reihe konkreter Indizien anführen lässt (auch in zwei spätkarolingischen Kopien des Trierer Zyklus in Cambrai und Mainz).<sup>19</sup>

Die Verfasser gehen bei drei weiteren Werken auf deren ursprüngliche Nutzung ein. Auch hier sind die Bemerkungen wenig überzeugend. So wird zwar das Festtagsevangelistar am Schluss der Bamberger Apokalypse korrekt dem „Bereich der liturgischen Schatzbücher“ zugeordnet, die mit einem größeren Schmuck versehen wurden (42). Jedoch wird der sich aufdrängende Schluss, dass die von Anfang an mit

17 Otto Karl Werckmeister, *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*, Berlin 1967, S. 93f.; ders., „The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death“, in: *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, II, Madrid 1980, S. 165–192, bes. S. 168–171.

18 Etwas anderes ist die seit dem 12. Jahrhundert nachweisbare Bildmeditation, die nicht im Kontext der ‚lectio divina‘ steht, sondern von der Andacht und meditativen Kontemplation vor einem Bildwerk – meist dem Kreuzifix oder einer Marienstatue – ausgeht. Vgl. Peter Dinzelsbacher, „Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters“, in: *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, hrsg. von Soren Kaspersen, Kopenhagen 2004, S. 61–88, bes. S. 62–64. – Bezeichnend für die Trennung von ‚lectio divina‘ und Bildmeditation ist das Handbuch für Einsiedlerinnen (*De institutione inclusarum*) des Zisterziensers Aelred von Rievaulx (1109–1167), der ‚lectio‘ und Bildmeditation in getrennten Abschnitten seines Traktats abhandelt (*Aelredi Rievallensis opera omnia*, I [Corpus Christianorum. Cont. Med., 1], hrsg. von A. Hoste und C. H. Talbot, Turnhout 1971, S. 645, 658f.).

19 Siehe zuletzt Peter K. Klein, „Im Spannungsfeld von Endzeitängsten, Konflikten mit dem Islam und liturgischer Praxis“, in: *Cruce de culturas – Im Schnittpunkt der Kulturen*, hrsg. von Ines Käflein u. a., Frankfurt/Main 2016, S. 11–48, bes. S. 41–43; ders., „Le Beatus de Saint-Sever. Contexte historique et iconographique“, in: *Cahiers de Fanjeaux* 51 (2016), S. 13–36, bes. S. 14–16; ders., „Die Apokalypse von Cambrai und ihr Bildschmuck“, in: *Die Apokalypse von Cambrai. Kommentar zur Faksimile-Edition*, Luzern 2017, S. 15–44, bes. S. 22f.

dem Evangelistar zusammengehörende Apokalypse ebenfalls für eine liturgische Nutzung bestimmt war (die Matutin-Lesungen der Osterzeit), nicht gezogen, obgleich der Liturgiewissenschaftler Peter Wünsche genau dies vermutet hat.<sup>20</sup> Im Falle der frühgotischen Bilder-Apokalypse in Oxford (*Bodleian Picture Book*) nehmen die Verfasser an, dass die Bilder ähnlich wie bei den Beatus-Handschriften zu mnemotechnischen Zwecken dienten, wobei die Leser sich hier die Bilder einprägen sollten (74). Eine Begründung fehlt. Man fragt sich, warum bei den frühmittelalterlichen Apokalypsen die Bilder als Hilfsmittel zum Memorieren des *Textes* gebraucht werden sollten (s.o.), bei der gotischen Oxforder Apokalypse aber zum Memorieren der ‚*Visionsbilder*‘ (vielleicht weil hier der Bibeltext nur bruchstückhaft in den Beischriften zitiert wird). Wir wissen jedoch nicht einmal, ob die Oxforder Bilder-Apokalypse und ihre Schwesterhandschrift in New York (die nicht erwähnt wird) für Kleriker oder aber Laien bestimmt waren,<sup>21</sup> so bleibt auch ihre Nutzung völlig offen. Bei den spätgotischen Blockbuch-Apokalypsen hingegen sind wir durch verschiedene Indizien etwas besser informiert. Die Verfasser erwähnen mit Recht, dass als Erstbesitzer der Blockbücher (nicht ungedingt der Blockbuch-Apokalypsen) vor allem Klosterbibliotheken belegt sind, wo sie wohl zur Unterrichtung der Konversen benutzt wurden.<sup>22</sup> Die Verfasser spekulieren, dass sie auch zu mnemotechnischen Zwecken eingesetzt wurden (134), wofür es keine Anhaltspunkte gibt. Vor allem wird übersehen, dass der Rezipientenkreis wesentlich breiter gefasst war, von gebildeten Laien (Adeligen und begüterten Bürgern) über Pfarrer und Lehrer an Lateinschulen bis hin zu den Laienbruderschaften (wie den Brüdern vom Gemeinsamen Leben), die sich um die Alphabetisierung der Laien und deren Studium der heiligen Schriften bemühten und sogar Bücher und Handschriften herstellten.<sup>23</sup> Es dürfte kein Zufall sein, dass die genannte Bruderschaft wie auch die ältesten Blockbuch-Ausgaben in den Niederlanden entstanden, sodass einige der Blockbuch-Ausgaben wohl auf diese Laienbruderschaft zurückgehen.<sup>24</sup>

Wie bereits erwähnt, folgen die Erörterungen der einzelnen frühen Apokalypsen zusammenhanglos aufeinander, ohne dass etwa ersichtlich wird, dass die Handschriften von Trier, Valenciennes und Bamberg zu einer zentraleuropäischen Überlieferung gehören, die sich deutlich von der isoliert stehenden spanischen Beatus-Tradition unterscheidet. Auch die in den genannten Apokalypsen tatsächlich neu eingeführten Elemente werden nicht erkannt, geschweige denn plausibel erklärt. Überdies übersehen die Verfasser die eigenständige Leistung der Trierer Apokalypse: Sie hat die Kolumnenbilder der Vorlage zu ganzseitigen Illustrationen zusammenge-

20 Peter Wünsche, „Das Evangelistar in seinem liturgischen Gebrauch“, in: *Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse*, hrsg. von G. Suckale-Redlefsen und B. Schemmel, Luzern 2000, S. 149–157, bes. S. 154.

21 Vgl. Nigel Morgan, „Illustrated Apocalypses of Mid-Thirteenth-Century England“, in: *The Trinity Apocalypse*, hrsg. von David McKitterick, London 2005, S. 3–22, bes. S. 12f.

22 Cornelia Schneider, „Der Alltag der Blockbücher“, in: *Blockbücher des Mittelalters*, hrsg. von der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1991, S. 35–57, bes. S. 37.

23 Schneider, ebd., S. 37–39.

24 Kathryn Henkel, „Apocalypse Imagery“, in: *The Apocalypse*, hrsg. von Don Denny und James D. Farquhar, University of Maryland Art Gallery, College Park/Maryland 1973, S. 13–81, bes. S. 38–40.

fasst<sup>25</sup> und dadurch entstehende Leerflächen mit Figuren in zeitgenössischer fränkischer Tracht oder der Gestalt des zuschauenden Johannes gefüllt (letzteres in Illustrationen zu Textpassagen, in denen der Seher gar nicht erwähnt wird).<sup>26</sup> Die Verfasser gehen mit keinem Wort auf diese Aspekte ein, ebenso wenig erörtern sie die spätantike Vorlage des Trierer Kodex. Dabei liegt die historische Bedeutung dieses Kodex gerade darin, dass er einen spätantiken Bilderzyklus des 6. Jahrhunderts in seinem ikonografischen Bestand weitgehend getreu bewahrt hat. Selbst der Apokalypse-Text der Trierer Handschrift weist auf eine Vorlage aus dieser Zeit hin. Da aus der frühchristlichen Kunst sonst nur einzelne apokalyptische Motive, aber keine Zyklen bekannt sind, erweitert die Trierer Apokalypse in einem zentralen Aspekt unser Bild von der frühchristlichen Periode.

Anders liegen die Dinge bei der zeitgenössischen Valenciennes-Apokalypse. Ihre komplexen textlichen wie bildlichen Überlieferungszusammenhänge werden übergangen, was mit problematischen Deutungsversuchen kompensiert wird. Die im Vergleich zu Trier stark reduzierte Anzahl der Bilder und Figuren wird in der vollmundigen Beschreibung der Verfasser zu einer „konsequenten Konzentration auf die Hauptdarsteller der Szenen“, wodurch die „Tiefenstrukturen des Geschehens“ zum Ausdruck kämen (23). Unklar bleibt, was mit den ‚Tiefenstrukturen‘ der Handlung gemeint sein soll. Die Verfasser verkennen, dass in Valenciennes durch die starke Beschränkung des Bildbestandes häufig wesentliche Elemente des biblischen Geschehens entfallen.<sup>27</sup> Von einer Konzentration auf die Hauptdarsteller kann also nur zum Teil die Rede sein. Überdies wird nicht erwähnt, dass eine spätkarolingische Schwesterhandschrift in Paris (BnF, NAL 1132) den gleichen beschränkten Bildbestand, die gleiche Textgliederung und auch den gleichen Text wie in Valenciennes aufweist.<sup>28</sup> Die Reduktion des Bildbestandes ist demnach keine ‚Leistung‘ des Buchmalers der Valenciennes-Apokalypse, sondern muss spätestens in der gemeinsamen Vorlage von Valenciennes und Paris vorhanden gewesen sein.<sup>29</sup> Wahrscheinlich war die reduzierte Ikonografie bereits im insularen Prototyp dieses Überlieferungszweiges vorhanden, und zwar in Form eines Modellbuches im Typ des ‚gene-

25 James Snyder, „The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation“, in: *Vigiliae Christianae* 18 (1964), S. 146–162; Peter K. Klein, „Der Kodex und sein Bildschmuck“, in: *Trierer Apokalypse. Kommentarband*, Graz 1975, S. 51–163, bes. S. 81, 92.

26 Auch dies ist den Verfassern manchmal entgangen, wie bei der Illustration zur Ernte als Gericht (Apc 14,16–20), deren Johannes-Figur angeblich verdeutlichen soll, dass die dargestellte Handlung Teil einer „visuellen Botschaft“ sei (22), obwohl Johannes in diesem Textpassus nicht einmal erwähnt wird!

27 So der thronende Christus auf fol. 11r (sinnwidriger Weise ersetzt durch eine Säule), die Katastrophen der ersten und zweiten Posaune (fol. 16r), die Tötung und Auferstehung der Zeugen (fol. 22r), die Auserwählten bei dem Lamm auf dem Berg Sion (fol. 27r), die Ernte bei dem Menschensohn auf der Wolke (fol. 29r), die Auferstehung von den Toten im jüngsten Gericht (fol. 37r).

28 Zur Ikonografie und Textenteilung siehe bereits Henri Omont, „Manuscrits illustrés de l'Apocalypse aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles“, in: *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures* 6 (1922), S. 62–95, bes. S. 65ff. – Zum Text siehe *Apocalypsis Iohannis* (Vetus Latina, 26.2), hrsg. von Roger Gryson, Freiburg i. Br. 2000–2003, S. 28–30, 91.

29 Die Verfasser sprechen hier von einer „hypothetischen Vorlage“ (25), die gegebenen bildlichen und textlichen Fakten erzwingen jedoch die Annahme einer solchen Vorlage.

ric guide'.<sup>30</sup> Darauf weisen nicht nur die stereotypen, isoliert vor dem leeren Bildgrund stehenden Figuren hin, sondern auch die Tatsache, dass der Haupttext und die Inschriften der Bilder unterschiedlichen Texttraditionen folgen, einer insularen und einer westfränkischen.<sup>31</sup> Ähnlich wie im Fall der Trierer Apokalypse besteht die eigentliche Leistung des Miniators von Valenciennes darin, dass er die Kolumnenbilder – wie in der Pariser Schwesterhandschrift und zum Teil noch in der Bamberger Apokalypse – zu ganzseitigen Illustrationen zusammengefasst hat (von den Verfassern erneut übersehen). In diesem Zusammenhang war der Schreiber des Textes von Valenciennes darum bemüht, den zu den Illustrationen gehörenden Text auf der gegenüberliegenden Versoseite zu plazieren, was ihm allerdings in einer Reihe von Fällen nicht gelungen ist.<sup>32</sup> Da außerdem die Tituli der Textabschnitte häufig nicht mit dem Inhalt der nachfolgenden Bilder übereinstimmen,<sup>33</sup> kann hier kaum von einer „engen Verzahnung von Text und Bild“ und einer „planvollen Umarbeitung“ (24, 25) die Rede sein. Einige der vorgeschlagenen Deutungen der Illustrationen von Valenciennes zeugen ebenfalls von einer Unkenntnis der Überlieferungszusammenhänge und wohl auch einer mangelnden theologischen Kenntnis. So entspricht es kaum der mittelalterlichen wie der modernen Theologie, dass die Apokalypse „noch über der Offenbarung der Evangelien“ steht (26).<sup>34</sup> Ebenso steht das versiegelte Buch, das Johannes in der Illustration von Valenciennes/Paris zu Apc 1,1 von der Hand Gottes erhält, kaum für „das Buch der Johannes-Offenbarung“ als Äquivalent des Sieben-Siegel-Buches von Apc 5. Denn dieses ist im Bibeltext allein Attribut des thronenden Herrn wie des Christus-Lammes, und nur letzteres ist fähig, es zu öffnen (vgl. Apc 5,3–8). Vielmehr geht dieses Motiv im ersten Bild von Valenciennes/Paris wohl auf ein Missverständnis des insularen Prototyps dieses Überlieferungszweiges zurück. Dieser hat offenbar die in insularen Texten und Kommentaren vorkommende Variante von Apc 1, 1 „signavit“ (er – d. h. Gott – versiegelte, statt des üblichen ‚significavit‘ = er verkündete) als Anlass genommen, das übermittelte Buch mit den sieben Siegeln zu versehen. Die insularen Kommentare haben jedoch das „signavit“ ganz anders, nämlich als bibelkonformen Hinweis auf die bewusst dunkel und rätselhaft gehaltene Botschaft der Apokalypse gedeutet.<sup>35</sup>

30 So bereits Carl Nordenfalk, „Ein unveröffentlichtes Apokalypsenfragment“, in: *Pantheon* 36 (1978), S. 114–118, bes. S. 116f.

31 Vgl. im einzelnen Peter K. Klein, *Apocalipsis carolingio de Valenciennes*, Madrid 2012, S. 111.

32 Siehe ebd., S. 110, Anm. 28.

33 Ebd., S. 111, Anm. 34.

34 Die Verfasser übersehen hier, dass die Apokalypse jahrhundertlang als kanonisches Buch umstritten war, was auch im Mittelalter noch bekannt gewesen sein dürfte.

35 So etwa die anonyme Schrift *De enigmatibus: „SIGNAVIT, id est tenebrosam eam ostendit.“* (*Commentaria minora in Apocalypsin Johannis* [Corpus Christianorum. Series latina, 107], hrsg. von Roger Gryson, Turnhout 2003, S. 244). Andere insulare Kommentare gebrauchen zwar die Variante „significavit“, deuten sie aber im Sinne von versiegeln bzw. bewusst geheimnisvoll halten. Vgl. den anonymen Traktat *Commemoratorium* (ebd., S. 196) und den Apokalypse-Kommentar Bedas (*Expositio Apocalypseos* [Corpus Christianorum. Series latina, 121 A], hrsg. von Roger Gryson, Turnhout 2001, S. 235).

Bei der Diskussion der ottonischen Apokalypse in Bamberg wird nur kurz erwähnt, dass sie von der Tradition des Zyklus von Valenciennes „angeregt“ sei (45). Das klingt so, als ob es nur geringe Berührungspunkte mit der Valenciennes-Tradition gäbe. Ein eingehender Vergleich der Bamberger Apokalypse mit dem Zyklus in Valenciennes hätte jedoch zeigen können, wie sehr der Bamberger Kodex in der Tradition dieses Überlieferungszweiges steht, und zwar nicht nur ikonografisch,<sup>36</sup> sondern auch im Layout<sup>37</sup> sowie in der Gliederung und den Varianten des Textes.<sup>38</sup> Aber nicht nur diese bild- und textgeschichtlichen Zusammenhänge werden vernachlässigt, sondern auch der geschichtliche Kontext des Bamberger Kodex. Immerhin wird er meist in die Zeit um das bedeutungsschwangere Jahr 1000 datiert, was die Frage nach einem Zusammenhang mit den umstrittenen Endzeiterwartungen um das Jahr 1000 aufwirft.<sup>39</sup> Ansonsten ergehen sich die Verfasser bei der Erörterung des Bamberger Zyklus in problematischen Spekulationen aufgrund vager formaler Analogien. Dazu zwei Beispiele. Bei der Illustration der Leuchtervision spekulieren sie, die ähnlichen Gesichtstypen von Christus und Johannes seien Ausdruck der „deificatio“ des Sehers, also von dessen Angleichung an Gott. Als einzigen Beleg zitieren sie die heterodoxe Meinung des karolingischen Theologen Johannes Scotus (46),<sup>40</sup> ohne dass plausibel wird, was Johannes Scotus mit der ottonischen Bamberger Apokalypse verbindet beziehungsweise wieso die Reichenauer Maler des Bamberger Kodex die Meinung des umstrittenen karolingischen Theologen gekannt und übernommen haben sollten. Noch entscheidender aber ist, dass die fraglichen Gesichtszüge stereotyp im gesamten Bamberger Zyklus wiederkehren, mal bei Johannes, mal bei Christus, mal bei den Engeln!

Einer der problematischsten Abschnitte des Buches ist der längere Diskurs zum Herrscherbild des Bamberger Kodex (46–52). Zunächst lassen die Verfasser völlig offen, für wen der Kodex ursprünglich bestimmt beziehungsweise wer der Auftraggeber war. Sie lehnen eine Stellungnahme ab, da anhand des Herrscherbildes diese Frage sich „nicht seriös entscheiden“ lasse (47), eine kühne Behauptung von zwei

36 So bereits Wilhelm Neuss, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, Münster 1931, S. 264f.

37 Wie in Paris (BnF, NAL 1132) bestehen die Illustrationen aus verschiedenen großen Kolumnenbildern, die allerdings in Bamberg häufig ganzseitig sind.

38 Zur Textgliederung von Valenciennes und Bamberg vgl. die Tabelle bei Masoko Hamanishi, *Studien zur Trierer Apokalypse. Zur Frage der Entstehung und Entwicklung frühmittelalterlicher Apokalypse-Zyklen in Bild und Text*, Berlin 2012, S. 272–275. – Der Text von Bamberg entspricht nach Auskunft von Roger Gryson dem Vulgata-Mischtyp G, dem auch Valenciennes und Paris NAL 1132 folgen (vgl. Gryson, *Apocalypsis Iohannis*, S. 91).

39 Zur kontroversen Frage der Endzeiterwartungen vor und nach dem Jahr 1000 siehe u. a. Johannes Fried, „Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende“, in: *Deutsches Archiv zur Erforschung des Mittelalters* 45 (1989), S. 381–473; Richard Landes, „Rodolfus Glaber and the Dawn of the New Millennium: Eschatology, Historiography and the Year 1000“, in: *Revue Mabillon* 68 (1996), S. 57–77; Sylvain Gouguenheim, *Les fausses terreurs de l’an mil*, Paris 1999; Peter K. Klein, „Medieval Apocalypse Cycles and Eschatological Expectations: The So-Called ‚Terrors‘ of the Year 1000“, in: *L’Apocalisse nel medioevo*, hrsg. von Rossana E. Guglielmetti, Florenz 2011, S. 266–301.

40 Dieser Passus basiert offenbar auf dem – nicht in der Bibliografie erwähnten – Buch von Jeffrey F. Hamburger (*St. John the Divine*, Berkeley/Los Angeles 2002), dessen Bildbeispiele zuweilen ebenfalls problematisch sind.



Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140  
(Apokalypse), fol. 59v: Herrscherbild (48)



Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140  
(Apokalypse), fol. 57v: Christus mit dem  
Strom des Lebens (50)

Autoren, die sich bisher nachweislich nicht mit ottonischen Herrscherbildern beschäftigt haben. Man hätte hier zumindest einige der Gründe für die Kontroverse über die Identität des Herrschers (Otto III. oder Heinrich II.) anführen können. Immerhin wird richtig festgestellt, dass das Herrscherbild gegen sonstige Gewohnheit nicht am Anfang der Handschrift steht, sondern zwischen Apokalypse und Evangelistar eingefügt ist. Statt auf bisherige Erklärungen dieses Phänomens einzugehen,<sup>41</sup> behaupten die Verfasser, das Herrscherbild sei ein „Echo“ des vorangehenden letzten Bildes des Apokalypse-Zyklus wie auch eine Antizipation der ersten Illustration des Evangelistars. Außer vagen Analogien allgemeiner Art – wie der Gliederung in zwei Zonen und der Flankierung der oben thronenden Gestalt durch zwei Figuren – bringen sie dafür keine überzeugenden Belege. Überdies behaupten sie, niemand anderes als Johannes habe das Vorbild für die Figur des Herrschers abgegeben, da er – wie der Herrscher – christusgleich sei (47–52). Außer der angeblich ähnlichen Haartracht des Kaisers im Herrscherbild und der Johannes-Figur in der letzten Apokalypse-Illustration haben die Verfasser kein konkretes Argument für diese abwegige Idee vorzuweisen. Vor allem aber übergehen sie das zentrale Motiv der Krönung des Herrschers

41 Die erste Lage der Handschrift ist unvollständig, und es liegt nahe, dass das Herrscherbild dort – wie sonst üblich – ursprünglich stand (So bereits Alois Fauser, *Die Bamberger Apokalypse*, Wiesbaden 1958, S. 6f., 15).

durch Petrus und Paulus, die einer bestimmten Phase der Herrschaftsauffassung Ottos III. entspricht, in der er sich den Päpsten gleichstellte.<sup>42</sup> Darüber hinaus verweist die Beischrift des Bildes auf die erhoffte Mitherrschaft des dargestellten Kaisers mit Christus,<sup>43</sup> was nicht dasselbe ist wie die von den Verfasser behauptete Gleichsetzung des abgebildeten Herrschers mit Christus!

In der Diskussion zweier spanischer Handschriften des Apokalypse-Kommentars des Beatus von Liébana unterlaufen den Verfassern einige Fehler und Fehlinterpretationen. Ausnahmsweise suchen sie hier nach Bezügen zum geschichtlichen Kontext. Sie nehmen an, die „enorme Popularität der Beatus-Handschriften“ sei „nur aus der politischen Situation in dieser Region zu verstehen“, das heißt aus der Konfrontation mit dem islamisch beherrschten Teil Spaniens (16). Eine derart pauschale Behauptung hat bisher noch niemand gewagt, außer dem Autor eines populärwissenschaftlichen Buches über die Beatus-Handschriften,<sup>44</sup> zu dem der französische Historiker Patrick Henriet jüngst bemerkte, die Kunsthistoriker seien bisher gut beraten gewesen, es nicht zu zitieren.<sup>45</sup> Tatsache ist, dass einzig die Handschriften der posthumen Beatus-Ausgabe des 10. Jahrhunderts eine Reihe von islamischen Motiven aufweisen, deren Bewertung umstritten ist.<sup>46</sup> Einige dieser Motive können als antiislamisch aufgefasst werden,<sup>47</sup> sie verschwinden aber allmählich aus der Überlieferung. Die ursprüngliche Beatus-Fassung jedoch, die weiterhin bis ins späte 12. Jahrhundert kopiert wurde, blieb von diesen antiislamischen Elementen unberührt. Will heißen, die lang andauernde ‚Popularität‘ der Beatus-Handschriften muss eine andere Ursache gehabt haben, die mit ihrem ausschließlich monastischen Gebrauch zu tun hat.

Bei den Einzelanalysen der beiden ausgewählten Beatus-Handschriften ist zunächst problematisch, dass der wichtigste dieser beiden Kodizes, der New Yorker Morgan-Beatus aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, als Einzelfall abgehandelt wird, als ob dessen Merkmale eine singuläre Erfindung des Miniators dieses Kodex – des Malers und Schreibers Maius – sei. Tatsächlich ist der Morgan-Kodex aber nur der älteste erhaltene Repräsentant der posthumen Beatus-Ausgabe, deren Prototyp er keinesfalls gewesen sein kann.<sup>48</sup> Um die wirklichen Besonderheiten des Morgan-Beatus zu bestimmen, hätte man ihn mit anderen Handschriften seines Überlieferungszweiges vergleichen müssen. Es stimmt auch nicht, dass der Morgan-Beatus und seine Gruppe allein den Bildbestand ausweiten – angeblich eine „Aufwertung der

42 Wie Schramm bereits in den 1920er Jahren in mehreren Arbeiten aufgezeigt hat. Vgl. zuletzt Percy Ernst Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751–1190*, München 21983, S. 89f., 220f.; Gerhart B. Ladner, *L'immagine dell'imperatore Ottone III*, Rom 1988, S. 35, 53.

43 Siehe Percy Ernst Schramm, *Kaiser, Könige und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters*, I, Stuttgart 1968, S. 84.

44 Henri Stierlin, *Le livre de feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe*, Genf 1978, S. 82–86 (dt. Ausgabe: *Die Visionen der Apokalypse. Mozarabische Kunst in Spanien*, Zürich/Freiburg 1978).

45 Patrick Henriet, „Traces d'un discours antiislamique?“, in: *Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica*, hrsg. von Carlos de Ayala Martínez u. a., Madrid 2016, S. 261–277, bes. S. 264.

46 Vgl. die Diskussion der Forschung bei Henriet (s.o., Anm. 45).

47 Siehe zuletzt Klein, *Im Spannungsfeld von Endzeitängsten*, S. 26–42.

48 So selbst John Williams (*The Illustrated Beatus*, I, S. 77), ansonsten ein Verfechter der These, Maius habe die Beatus-Illustration revolutioniert.

figurae“ (35) –, sondern sie erweitern auch merklich den Text.<sup>49</sup> Bei der Diskussion einzelner Bilder des Morgan-Beatus führt das Übergehen von Traditionszusammenhängen zu unzutreffenden Bemerkungen. Dazu zwei Beispiele. Der in der Illustration zu Apc 4 vom Visionär aufsteigende „Seelenvogel“ ist keine „neuartige Bildlösung“ des Morgan-Malers Maius (38), sondern ist aus der ursprünglichen Beatus-Ausgabe<sup>50</sup> in die posthume Fassung des Morgan-Kodex übernommen worden. In der ursprünglichen Fassung befindet sich der Seelenvogel bereits innerhalb der Mandorla beziehungsweise der Arkade Christi, was die meisten Handschriften der posthumen Fassung übernehmen, im Unterschied zum Morgan-Beatus. Morgan kann deshalb nicht das Vorbild gewesen sein (wie die Verfasser annehmen), sondern bildet hier die Ausnahme! Auch die Erklärungen zu den Edelsteinen der Mauer des Himmlischen Jerusalem sind nicht eigens vom Morgan-Maler „wegen des Ungentügens am Text des Beatus-Kommentars“ zwischen den Türmen der Stadt eingefügt (42), sondern vielmehr platzieren alle Handschriften der posthumen Beatus-Fassung sie an dieser Stelle. Schon der Prototyp der posthumen Ausgabe hatte sie aus dem ursprünglichen Kommentartext in das Bild überführt.<sup>51</sup> Schließlich deuten die Verfasser den Hinweis im Kolophon des Morgan-Beatus, dass die Bilder den Betrachter das Kommen des jüngsten Gerichts fürchten lassen sollen, als „einzigartige Funktionsbestimmung“ der Bilder (35). Sie übergehen, dass der Morgan-Kodex vermutlich zehn Jahre vor der Jahrtausendwende nach der spanischen Zeitrechnung (962) entstand<sup>52</sup> und dass demnach das auffällig eschatologisch gestimmte Morgan-Kolophon als Anzeichen einer Naherwartung der Endzeit gewertet werden kann.<sup>53</sup>

Der zweite vorgestellte Beatus-Kodex, der 1109 vollendete Londoner Beatus aus Silos, wird seltsamerweise nicht zusammen mit dem Morgan-Beatus erörtert, und es wird auch nicht deutlich, dass er zur selben Untergruppe gehört. Ferner wird eingangs des Abschnitts behauptet, die Beatus-Handschriften seien ein „visuelles Symbol der christlichen Königreiche Nordspaniens“ (52). Als Identität stiftende, nationale Traditionen kommen aber nur die altspanische Liturgie und die sogenannte ‚westgotische‘ Schrift sowie – ab dem 11. Jahrhundert – die Reconquista infrage, nicht aber die vor allem auf die Region León-Kastilien und das monastische Milieu beschränkten Beatus-Handschriften. Ferner lagen die Probleme, welche die ältere kunsthistorische Forschung mit dem Silos-Beatus hatte, nicht an der „Erwartung an eine stilgeschichtliche Weiterentwicklung“ (52), sondern an der Frühdatierung des romanischen Kreuzgangs von Silos, an die außerhalb der spanischen kunsthistorischen Forschung

49 Vgl. zuletzt die neue Textausgabe *Beati Liebanensis tractatus de Apocalipsin* (Corpus Christianorum. Series latina, 107B), hrsg. von Roger Gryson, Turnhout 2012, S. LVI–LVII. – Siehe auch Peter K. Klein, „Eschatological Expectation and the Revised Beatus“, in: *Church, State, Vellum, and Stone. Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, hrsg. Therese Martin und Julie A. Harries, Leiden/Boston 2005, S. 147–171, bes. S. 155–159.

50 Vgl. z. B. die Darstellungen im Escorial-, Osma- und Lorrvão-Beatus (Williams, *The Illustrated Beatus*, III, Abb. 177, IV, Abb. 15, V, Abb. 190).

51 Zu den Erklärungen der Edelsteine im Kommentartext zweier Handschriften der älteren Beatus-Tradition (Berliner u. Lorrvão-Beatus) vgl. Gryson, *Beati Liebanensis tractatus*, S. 898, Apparat.

52 Die von den Verfassern gegebene Datierung „um 940/45“ (nach Williams) ist zu früh.

53 Vgl. Klein, *Eschatological Expectation*, S. 155.

kaum noch jemand glaubt.<sup>54</sup> Das heißt, die Vermutung der Verfasser, der Stil des Silos-Beatus zeige ein „Nachdenken der Buchkünstler über die medien-spezifische Ästhetik von Büchern im Allgemeinen und des Beatus-Kommentars im Besonderen“ (52), ist pure Spekulation. Auch die Bemerkungen zu einzelnen Bildern des Silos-Beatus sind nicht immer fehlerfrei. So ist das Thema des in den Wolken kommenden Christus von Apc 1,7 nicht „eine Besonderheit der Beatus-Handschriften“ (55), sondern findet sich auch in der Trierer Apokalypse und dem Mainzer Beda-Fragment.<sup>55</sup> Es ist auch keine „in Aussicht gestellte ultimative Enthüllung (sic) Christi“ (55), sondern es ist die reale endzeitliche Parusie (so auch die mittelalterliche Exegese). Dass die unteren Zuschauer der Parusie im Bild des Silos-Beatus – gegen den biblischen Text und abweichend von der Beatus-Tradition – auf die Christus-Erscheinung überhaupt nicht reagieren, sondern alle schematisch nach links gewandt sind, ist entgegen der Spekulation der Verfasser kein „auf die Zukunft aufgeschobenes Sehen Christi“ (55), denn die Zuschauer sind nicht etwa die mit der Vision Christi begnadeten Gläubigen, sondern vielmehr – so der biblische Text und die Beischrift in den anderen Handschriften – die klagenden Feinde Christi. Davon ist im Silos-Beatus rein gar nichts zu sehen, im Unterschied zu einigen in dieser Hinsicht korrekteren Handschriften der ursprünglichen Beatus-Tradition.<sup>56</sup>

Bei den hochmittelalterlichen Apokalypse-Zyklen lassen die Verfasser außer Acht, dass die romanischen Zyklen des Oxforder Haimo-Kommentars und des Wolfenbütteler *Liber Floridus* einer gemeinsamen, spezifisch romanischen Tradition folgen, was man leicht an den im Buch abgebildeten Darstellungen der Leuchtervision von Apc 1,1–20 erkennen kann. Darüber hinaus hat der Oxforder Zyklus bekanntlich eine Anzahl von Szenen vereinfacht aus der Nachfolge der Trierer Apokalypse übernommen und mit der romanischen Tradition verschmolzen. Die Verfasser versuchen diese Abhängigkeitsverhältnisse abzuschwächen und zu relativieren, indem sie behaupten, eine „ältere Handschrift“ habe dem Maler des Oxforder Zyklus nur „zum Studium“ vorgelegen, sei aber nicht „einfach kopiert“ worden (61). Abgesehen von der Wortklauberei bleibt alles im Vagen, ohne dass an einem Beispiel aufgezeigt würde, was denn nun den Ausgangspunkt des Oxforder Zyklus bildete. Ferner wird dem Oxforder Zyklus unterstellt, er orientiere sich allein „am Muster der Schriftzeile“ und unterscheide deshalb nicht zwischen wichtigen und unwichtigen Szenen; so seien die beiden Bilder zur Großen Gottesvision von Apc 4–5 „enthierarchisiert“ (61). Beides ist un-

54 Eine jüngste paläographische Dissertation zur Schriftentwicklung im Raum Burgos datiert die Inschriften auf den Reliefs des Silos-Kreuzgangs in die Zeit „um 1148“, also gut 40 Jahre nach der Vollendung des Silos-Beatus! Siehe Álvaro Castresana López, *Corpus inscriptionum christianarum et mediaevalium provinciae burgensis* (ss. IV–XIII), Oxford 2015, S. 265–292.

55 Vgl. Peter K. Klein, „Die Stellung des Mainzer Beda-Fragments in der Tradition der illustrierten Apokalypsen und Apokalypse-Kommentare“, in: *Das spätkarolingische Fragment eines illustrierten Apokalypse-Kommentars in der Mainzer Stadtbibliothek*, hrsg. von Annelen Ottermann, Mainz 2014, S. 51–77, bes. S. 51–53.

56 Wie im Escorial- und Navarra-Beatus sowie in dem hier der älteren Tradition folgenden Saint-Sever Beatus. Siehe u. a. Soledad de Silva y Verástegui, „El Beato de Navarra. Estado de la cuestión y estudio iconográfico“, in: *Beato de Navarra. Ms. Nouv. acq. lat. 1366 de la Bibliothèque nationale de France*, Madrid 2007, S. 83–168, bes. S. 96–98.



London, British Library, Ms. Add. 11695 (Beatus-Kommentar), fol. 21r: Erscheinung Christi in den Wolken (54)



Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8878 (Beatus-Kommentar), fol. 29r: Erscheinung Christi in den Wolken

zutreffend, denn es gibt im Oxforder Zyklus durchaus größere, halb- oder ganzseitige Bilder, die somit hervorgehoben werden (wie vor allem das Jüngste Gericht und das Himmlische Jerusalem, aber auch die Zurückhaltung der vier Winde, Michaels Kampf gegen den Drachen und das Lamm auf dem Berg Sion). Überdies heben diese Bilder meist eine große Figur im Zentrum hervor (wie z. B. Christus in der Großen Gottesvision), sind also durchaus hierarchisch strukturiert. Auch einige der Bemerkungen zu einzelnen Bildern des Oxforder Zyklus sind nicht unproblematisch. Die Missdeutung des thronenden Christus im Majestas-Typ als Gottvater wurde bereits erwähnt (s.o.). Ferner dürfte sich das Motiv des Auftrags an Johannes (fol. 5r, mittlerer Streifen) kaum – wie von den Verfassern vermutet (61) – auf das gegenüber liegende Pfingstbild (fol. 4v) beziehen. Denn erstens empfängt hier Johannes keine „Inspiration“ (wie die Apostel im Pfingstbild), sondern einen Schreibbefehl (vgl. Apc 1,11); und zweitens stand das Pfingstbild ursprünglich wohl an anderer Stelle!<sup>57</sup> Bei der Wiedergabe der Schau der Hure (Apc 17,1–5) ist der Gestus des Johannes, der auf sein Auge zeigt, nicht einfach eine Gebärde des „Sehens“ (62), sondern der visionären Schau, die hier im bibli-

57 Barbara Polaczek, *Apokalypseillustration des 12. Jahrhunderts und weibliche Frömmigkeit. Die Handschriften Brüssel, Bibliothèque Royal Albert 1er, Ms. 3089 und Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 352*, Weimar 1998, S. 57.

schen Text ausdrücklich erwähnt wird (Apc 17,3), ebenso wie bei der Vision des Thronenden von Apc 4,1–8, wo Johannes den gleichen Gestus aufweist.<sup>58</sup>

Bei der Wolfenbütteler Kopie der illustrierten Enzyklopädie des *Liber Floridus* des Lambert von Saint-Omer übertreiben die Verfasser die Stellung und Bedeutung des dortigen Apokalypse-Zyklus, der sich weder im Zentrum der Handschrift befindet, noch als „eschatologischer Fluchtpunkt“ dient (63). Schon die Gesamtstruktur des *Liber Floridus* passt nicht zu diesen Behauptungen, da diese Enzyklopädie eine eher unsystematische Sammlung verschiedenster Exzerpte darstellt.<sup>59</sup> Bezeichnend ist in dieser Hinsicht, dass die Bilder des Himmlischen Jerusalem und des Antichrist weit entfernt vom Apokalypse-Zyklus platziert sind. Hinsichtlich der Unvollständigkeit des Apokalypse-Zyklus im Wolfenbütteler Kodex verweisen die Verfasser ausnahmsweise auf den kodikologischen Befund. Hilfreicher und wichtiger für den Leser wäre aber ein Hinweis auf die vollständig erhaltenen Apokalypse-Zyklen der *Liber Floridus*-Handschriften in Paris (BnF, Lat. 8865) und Chantilly gewesen. Ansonsten heben die Verfasser hervor, dass der *Liber Floridus* des Wolfenbütteler Kodex nicht in einen Fließtext eingepasst ist, demnach ein „Bilderbuch im Buch“ darstelle, „das ohne eigenen Begleittext auskommt“ (64). Sie übersehen dabei, dass in der Pariser Kopie des *Liber Floridus* – die unabhängig vom Wolfenbütteler Kodex auf das Original zurückgeht – dem Bilderzyklus ein anonymes Apokalypse-Kommentar vorangeht.<sup>60</sup> Dieser könnte ursprünglich im Genter Autographen wie in der Wolfenbütteler Kopie dem Apokalypse-Zyklus gefolgt sein, ähnlich wie im Oxforder Haimo-Kodex (wo der Kommentar dem Bilderzyklus folgt). Im Übrigen missdeuten die Verfasser das Motiv der offenen Tür (Apc 4,1), rechts am Rand der Leuchtervision (fol. 9v), als „aufgeschlagenes Buch“ (64), obwohl offene Bücher im Mittelalter generell etwas anders dargestellt werden und vor allem obwohl das fragliche Motiv in der Beischrift der Wolfenbütteler Miniatur zweimal korrekt als „ostium apertum“ bezeichnet wird. Abwegig ist schließlich der Versuch, Bezüge zwischen dem letzten Blatt des Wolfenbütteler Apokalypse-Zyklus und der nachfolgenden Seite mit einer Windrose herzustellen (67). Denn diese ‚Nachbarschaft‘ dürfte erst in der Neuzeit entstanden sein, als – wie auch sonst häufig – ein Bibliophiler das Ende des Apokalypse-Zyklus und vielleicht auch weitere Teile herausgerissen hat. Die besagte ‚Nachbarschaft‘ verdankt sich also einem Zufall!

Der zweite Teil des Buches über die gotischen Zyklen wirft weniger Probleme auf, auch wenn sich die methodologische Beschränkung auf Aspekte des Layouts und Erzählstils fortsetzt. Bei einigen Beispielen werden interessante Fragen aufgeworfen, etwa zu dem widersprüchlichen Verhältnis von naturalistischem Stil und Wiedergabe des Visionären in der spätgotischen Escorial-Apokalypse der Herzöge

58 Vgl. Klein, *From the Heavenly to the Trivial* (S. 259f. u. Abb. 7, 8), wo auf ein vergleichbares Motiv im zeitgenössischen Albani-Psalter hingewiesen wird.

59 So betont Albert Derolez die „bereits in ihrer Zeit schwer durchschaubare Stoffanordnung“, die „auf den ersten Blick völlig willkürlich zu sein scheint“ und erst in den späteren Kopien durch Umstellungen klarer wirkt (*Wolfenbütteler Cimelien*, hrsg. von Peter Ganz u. a., Weinheim 1989, S. 109, 112).

60 Friedrich Stegmüller, *Repertorium biblicum medii aevi*, II, Madrid 1950, Nr. 1365.

von Savoyen oder zu den aufschlussreichen Wirkungen der Perspektivwechsel in Dürers Holzschnitt-Apokalypse. Andere Abschnitte, wie zur Wiener *Bible moralisée*, der frühgotischen Bilder-Apokalypse der Oxforder Bodleian Library und der Weimarer Apokalypse, begnügen sich im Wesentlichen mit dem Referieren der bisherigen Forschung. Gleichwohl gibt es auch hier Lücken. Bei der *Bible moralisée* berücksichtigen die Verfasser nicht die dortige textliche wie bildliche Polemik gegen Häretiker, Juden und andere Außenseiter wie auch nicht die prominente Rolle der Bettelorden, die bei einem Teil der jüngeren Forschung im Vordergrund stehen.<sup>61</sup> Bei der Erörterung der frühgotischen Bilder-Apokalypse in Oxford gehen sie weder auf den zeitgenössischen Kontext ein, noch versuchen sie zu erklären, warum der damals bereits deutlich veraltete Berengaudus-Kommentar für die Beischriften herangezogen wurde. Zur historisch-prophetischen Deutung des Apokalypse-Kommentars des Alexander von Bremen wird nur bemerkt, dass sie in eine „ähnliche Richtung“ wie die des Joachim von Fiore gehe (78), die joachitischen Texte im Alexander-Kommentar und dessen endzeitliche Gestimmtheit werden jedoch übersehen. Der hier vorgestellte Kodex des Alexander-Kommentars in Cambridge wird reichlich früh um 1250/60 datiert,<sup>62</sup> während ihn die restliche Forschung fast durchweg in das Ende des Jahrhunderts setzt.<sup>63</sup> In der Diskussion der bedeutenden Apokalypse des Trinity College in Cambridge wird mit keinem Wort dessen Hauptvorlage – ein englischer Zyklus der sogenannten Metz/Lambeth-Gruppe – erwähnt, dessen ikonografische Bescheidenheit wohl einer der Hauptgründe war, warum man als zweite Vorlage eine spanische Beatus-Handschrift heranzog.<sup>64</sup> Bei der niederländischen Apokalypse in Paris (Ms. néerl. 3) wird die künstlerische Leistung des Hauptmalers nicht gewürdigt, insbesondere die Zusammenfassung mehrerer Szenen in einem Bild als Vorstufe für Dürers Holzschnittfolge. Ferner ist nicht ganz einsichtig, warum die Blockbuch-Apokalypse anhand einer relativ späten Fassung (der vierten von sechs Ausgaben) vorgestellt wird, bei der die Konturen und Inschriften häufig so unscharf geworden sind, dass bestimmte Einzelheiten nicht mehr genau zu erkennen sind. Überdies werden bei der Darstellung der Ernte und Weinlese von Apc 14 einige Details nicht kor-

61 Siehe u. a. Sara Lipton, „Jews, Heretics and the Sign of the Cat in the *Bible moralisée*“, in: *Word and Image* 8 (1992), S. 362–377; dies., *Images of Intolerance. The Representations of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley/Los Angeles 1999; Yolanta Zaluska und François Boespflug, „Les premiers portraits de saint Dominique: prêtres, évêques, moines et mendiants dans la Bible moralisée de Tolède“, in: *Arem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, Warschau 2006, S. 119–139.

62 Wohl im Anschluss an Isabell Immel, *Cum fuso et alabro. Der Apokalypsen-Kommentar Mm.V.31 der University Library Cambridge*, Diss., Marburg 2002, S. 87–98.

63 C. M. Kauffmann, *An Altar-Piece of the Apocalypse from Master Bertram's Workshop in Hamburg*, London 1968, S. 17; Richard K. Emmerson und Suzanne Lewis, „Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations III“, in: *Traditio* 42 (1986), S. 443, Nr. 118; Sabine Schmolinsky, *Der Apokalypsenkommentar des Alexander Minorita* (MGH, Studien und Texte, 3), Hannover 1991, S. 17; *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, hrsg. von Frances Carey, London 1999, S. 83, Nr. 14.

64 Peter K. Klein, *Endzeiterwartung und Ritterideologie. Die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und Douce 180*, Graz 1983, S. 163f.; Morgan, *Illustrated Apocalypses of Mid-Thirteenth-Century England*, S. 46–48.

rekt beschrieben (137f.).<sup>65</sup> Unzutreffende Beschreibungen finden sich auch in dem Abschnitt über die Illustrationen der mittelhochdeutschen Apokalypse des Heinrich von Hesler. In dem Bild der 144.000 Auserwählten befindet sich die „geöffnete Tür“ zum Himmel nicht „genau auf der Falz“ der beiden gegenüberliegenden Seiten (84), sondern dort erscheint eine Art Vorhalle (mit Fenstern), deren Türen jeweils jenseits der Falz platziert sind. Bei der Illustration des Sechsten Siegels von Apc 6,12–17 wird das geschlossene Buch im Himmel nicht von einer „rot-blauen Buchhülle“ umgeben (85), sondern vielmehr wird der im biblischen Text genannte eingerollte Himmel durch rote und blaue Wolkenstreifen angegeben, die sich um das Buch herumlegen.

Problematischer sind die Abschnitte über die neapolitanische Hamilton-Bibel und die englische Lambeth-Apokalypse. Bei der Hamilton-Bibel wird nicht erwähnt, dass deren Apokalypse-Zyklus eine spezifisch italienische Tradition vertritt, die vermutlich auf Giotto's verlorene Fresken in Santa Chiara zu Neapel zurückgeht. Die unmittelbare Vorlage des Apokalypse-Zyklus der Hamilton-Bibel, die beiden neapolitanischen Tafeln in Stuttgart, wird weitgehend bis ins Format hinein kopiert, sodass ein Einfluss der übrigen Bibel-Illustrationen des Hamilton-Kodex – wie von den Verfasser vorgeschlagen (96–98) – wenig wahrscheinlich ist. Falsch ist die These, der gesamte Apokalypse-Zyklus bezöge sich auf die Endzeit (98f.). Unzutreffend ist auch die Behauptung, die nachweislich chronologisch falsch platzierten Szenen des Zyklus entsprächen „gezielt eingesetzten Bildstrategien“ zur Betonung der Apokalypse „als Endzeitprophetie“ (101). Denn z. B. die falsch eingeordneten Szenen der Vier Reiter (Apc 6) und der Sonnenfrau (Apc 12) fallen nicht unbedingt in die Endzeit, und die Kombination der Großen Gottesvision von Apc 4–5 mit den Sieben Posaunen und Sieben Schalen ist bereits in den Stuttgarter Tafeln vorgebildet

Zu Beginn des Abschnitts über die Londoner Lambeth-Apokalypse wird der bisherige Forschungsstand unzutreffend wiedergegeben beziehungsweise ohne triftige Gründe davon abgewichen. Es ist seit Langem bekannt, dass die Bilder am Schluss dieser Handschrift in einem etwas anderen Stil gehalten sind. Nach dem letzten gründlichen Kommentar zu diesem Kodex von Nigel Morgan, einem ausgewiesenen Kenner der gotischen englischen Buchmalerei, liegt nur ein kurzer Zeitraum zwischen beiden Teilen, und diese stammen zumindest aus derselben Werkstatt, wenn nicht von denselben Schreibern und Malern.<sup>66</sup> Die Verfasser behaupten stattdessen, die vornehme Auftraggeberin des Kodex, vermutlich Eleanor de Quincy, habe den früher entstandenen Apokalypse-Zyklus „übernommen“ (von wem?) und den Anhang mit den Bildern am Schluss beifügen lassen (109). Außerdem verkehren sie Bedeutung und Umfang der beiden Teile in ihr Gegenteil. Der Apokalypse-Zyklus umfasst fast 40 Folios, der Anhang jedoch nur 14 Folios. Die Verfasser bezeichnen den Kodex hingegen als „kompilatorisches Andachtsbuch mit integriertem Apokalypsezyklus“ (109). Das rätselhafte

65 Der Engel im Weinberg liest Trauben, der Engel im Tempel tritt textgemäß aus diesem heraus, die kleinen nackten Menschen in dem Bottich sind die missverstandene Wiedergabe von Teufeln in den älteren Blockbuch-Ausgaben.

66 Nigel Morgan, *The Lambeth Apocalypse. Manuscript 209 in Lambeth Palace Library*, London 1990, *The Lambeth Apocalypse*, S. 49, 83f.



London, Lambeth Palace Library, Ms. 209  
(Apokalypse), fol. 1v: Mönch beim Malen  
einer Marienstatue (111)



Escorial, Biblioteca del Monasterio, Cod.  
T.I.1 (Cantigas de Santa María), fol. 191v:  
Künstler beim Bemalen einer Marienstatue

„Frontispiz“ der Handschrift, das ganzseitige Bild eines Benediktinermönchs, der eine Madonnenstatue bemalt (die sich ihm daraufhin zuwendet), bringen die Verfasser im Anschluss an Ulrich Rehm<sup>67</sup> mit dem antiken Pygmalion-Mythos in Verbindung (110), bei dem es sich jedoch um einen Bildhauer und keinen Maler handelt. Überdies erinnert die Beischrift „memento mei, amica dei“ an die Signatur von Malern und Schreibern in Handschriften, vergleichbare Künstlerbildnisse sind allerdings nicht bekannt. Deshalb hat Nigel Morgan hier mit Recht die Wiedergabe einer Marienlegende vermutet (zuma im Anhang der Handschrift die bekannte Marienlegende des Theophilus dargestellt ist), konnte allerdings keine entsprechende Legende in den umfangreichen Legendensammlungen nachweisen.<sup>68</sup> In den ungefähr zeitgenössischen *Cantigas de Santa María* Alfons des Weisen findet sich jedoch eine in manchem vergleichbare Illustration zu einer Marienlegende, in der ein „Stadtmaler“ eine beschädigte Madonnenstatue anmalt, und zwar in der Handstellung, mit der sie zuvor einen Stein vom Chris-

67 Ulrich Rehm, „Durch Imagination zur Kontemplation. Das Mönchsbild der Lambeth-Apokalypse“, in: *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen u. a., Zürich/Berlin 2013, S. 59–84.

68 Morgan, *The Lambeth Apocalypse*, S. 50f.

tuskind abgewehrt hatte (die Madonna hatte sich also bereits vorher bewegt, nicht erst beim Akt des Bemaltwerdens).<sup>69</sup> Abwegig ist jedenfalls die Behauptung der Verfasser, das Frontispiz der Lambeth-Apokalypse solle verdeutlichen, dass „Gebet und Meditation vor christlichen Bildwerken ... ein visionäres Erlebnis der Gottesnähe hervorgerufen“ können (110), denn der malende Mönch des Bildes ist weder betend, noch meditierend oder gar als Visionär dargestellt!

Bei der abschließend vorgestellten Holzschnitt-Apokalypse Dürers von 1498 stehen erneut Layout und Erzählstil im Vordergrund, während keiner der sonstigen viel diskutierten Aspekte – wie generelle Aussage, Intention und Bezüge zu Endzeiterwartungen – angesprochen wird. Das einzige historische Datum, das hinsichtlich damaliger „Endzeitbefürchtungen“ genannt wird, ist das Jahr 1500 (7). Jedoch wurde diese Jahrhundertwende entgegen der Annahme einiger Kunsthistoriker nicht mit Endzeiterwartungen in Verbindung gebracht, vielmehr wurde zu diesem Anlass im Umkreis Dürers von dem Humanisten Konrad Celtis ein positives *Carmen saeculare* verfasst.<sup>70</sup> Dürers Vorlagen – die Kölner und Nürnberger Bibel – werden nur flüchtig gestreift, die künstlerischen Voraussetzungen des frappanten Naturalismus seiner Holzschnitte werden völlig übergangen. Dürers Folge kann auch kaum als „Künstlerbuch“ bezeichnet werden (so der Untertitel des Abschnitts), die dazu angeführten Argumente (143) sind wenig überzeugend. So findet sich das Dürer-Monogramm bereits in den ersten Drucken der Großen Passion. Vor allem aber war Dürer die inhaltliche Aussage – wie immer man sie auffasst – wohl wesentlich wichtiger. Zur epochalen Bedeutung der Holzschnitt-Apokalypse fällt den Verfassern als einziger Aspekt das neuartige Layout ein!

Fassen wir zusammen. David und Ulrike Ganz bieten in ihrem Buch eine gut lesbare, aber einseitige und in manchem fehlerhafte Übersicht zur mittelalterlichen Apokalypse-Illustration. Hätte ihr Buch den Titel „Zu medialen und narratologischen Aspekten der mittelalterlichen Apokalypse-Illustration“ und wäre es mit Fußnoten versehen, hätte es als Fachpublikation eine Lücke der bisherigen Forschung schließen können. Als Einführung für ein breiteres Publikum ist es aber durch die weitgehende Ausklammerung der Bildüberlieferung und des historischen Kontextes reichlich problematisch. Hinzu kommt als ärgerlicher Aspekt der Drang der beiden Autoren, zu allem und jedem etwas Neues und möglichst Auffälliges beitragen zu müssen, auch wenn es die Werke und unser Kenntnisstand nicht hergeben. Das führt häufig zu waghalsigen, nicht selten abwegigen Interpretationen, die man dem Leser hätte ersparen können.

PETER K. KLEIN  
Universität Tübingen

69 *Cantiga* 136 in dem *Cantigas*-Kodex des Escorial, Cod. T.I.1. (fol. 191v). Vgl. *El «Códice Rico» de las Cantigas de Alfonso X El Sabio. Volumen complementario de la edición facsímil*, Madrid 1979, S. 211f.

70 Arndt Brendecke, *Die Jahrhundertwenden. Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung und Wirkung*, Frankfurt/Main 1999, S. 72f.