

ND3361
R5F75

FRIMMEL

DIE APOKALYPSE...



Electroprint
from a copy in the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

DIE APOKALYPSE

IN DEN

BILDERHANDSCHRIFTEN DES MITTELALTERS.



EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG

VON

DR. TH. FRIMMEL.

//



WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1886.

Digitized by Google

ND 3361

RS F75

1128.97



Walker fund

Vorwort.

Nicht ohne Zagen pflegt man einen wenig bekannten, gefahrvollen Pfad zu betreten. Erst werden nur einige Schritte gewagt; ein interessanter Ausblick lockt dann weiter; überwundene Schwierigkeiten lassen es erwünscht erscheinen, Zeit und Mühe nicht umsonst geopfert zu haben, und so gelangt man endlich zu einem vorläufigen Endpunkte, der wohl auch eine Uebersicht über ein grösseres Gebiet gewährt. Ganz ähnlich ergeht es dem Gelehrten, der sich die Lösung noch wenig behandelter Probleme zur Aufgabe gemacht hat.

Die johanneische Offenbarung ist im Gegensatz zu einigen anderen Büchern der Bibel von der Ikonographie zweifellos durch lange Zeit vernachlässigt worden. Zu Anfang der Vierziger Jahre schrieb Didron in seinem „Manuel“ bezüglich der Ikonographie der Offenbarung die vielsagenden Worte: „Ce vaste sujet pourrait donner lieu à une importante monographie“. Die Aufforderung, die in diesen Worten des berühmten Gelehrten lag, wurde, wenigstens in Deutschland, kaum beachtet bis in die allerletzte Zeit. Diese kam meist in Anlehnung an Studien über Dürer's Apokalypse vielfach auch auf andere Darstellungen zum Buch der Offenbarung zu sprechen. Von dem Besitze einer monographie importante sind wir trotzdem, wenn ich mich nicht sehr täusche, noch weit entfernt; noch gibt es viel Arbeit

zu leisten; aber es regt sich und rührt sich unter den jüngeren Fachgenossen, die sich mit christlicher Ikonographie befassen, so dass man wenigstens mit Freude beobachten kann, wie die neuere Kunstgeschichte ihre Aufmerksamkeit auf das interessante Thema gelenkt hat. Anläufe und Vorarbeiten wird man an verschiedenen Orten gewahr.

Den Vorarbeiten nun für eine Ikonographie der Offenbarung will sich auch die vorliegende Untersuchung anreihen, indem sie von einer erschöpfenden Behandlung des Gegenstandes absieht und ihr Augenmerk auf die Bilderhandschriften des Mittelalters richtet. Die Grenzen konnten vielleicht enger gezogen oder genauer eingehalten werden; das frühe Mittelalter oder das hohe allein hätte wohl Stoff genug für gesonderte Studien geboten. Das Hereinziehen von Werken der Neuzeit war nicht eben nöthig. Ich meinte aber das von mir seit Jahren gesammelte Material, das die Kunst grösserer Zeiträume umfasst, nicht gänzlich zerstückeln zu sollen.

Deshalb versuchte ich, in der Einleitung einen Ueberblick über den Reichthum an apokalyptischen Bildern überhaupt zu geben, deshalb auch ging ich in den Excursen und Noten über die vorgesteckten Grenzen hinaus. In der Untersuchung selbst wurde die Kunst des frühen und des hohen Mittelalters bevorzugt.

Von den für die Arbeit benützten Monumenten waren gerade die wichtigsten noch unbeschrieben. Dies wird es erklären, warum dem beschreibenden Theil ein verhältnissmässig grosser Platz eingeräumt ist. Bezüglich der Beschreibungen muss hier eine scheinbare Ungleichmässigkeit gerechtfertigt werden. Wie ein Durchblättern meiner Arbeit lehrt, sind die mittelalterlichen Reihen

zur Apokalypse sehr bilderreich. Nicht jedes aber der vorkommenden Bilder eignet sich zu vergleichenden Studien; es sind im Gegentheil deren nur wenige. Diese sind von mir so weit als möglich ausführlich beschrieben. Diejenigen aber, deren Entwicklungsgeschichte heute noch unbekannt ist, sind einfach mit kurzen Titeln charakterisirt. Vielfach ist die Ungleichmässigkeit auch durch den wechselnden Figurenreichtum der Bilder bedingt.

Dass Alles, was die Literatur über den Gegenstand bietet, so weit es erforderlich schien und überhaupt möglich war, ausgegützt wurde, brauchte nicht erwähnt zu werden, wären mir nicht einige gänzlich neue Erscheinungen der einschlägigen Literatur erst während des Corrigirens zugekommen, so dass sie kaum für einige Anmerkungen und hier und da für den Text von Einfluss sein konnten, so z. B. die von seinen Schülern dem Altmeister Springer gewidmete Jubiläum-Festgabe und Professor H. Janitschek's: „Zwei Studien zur Geschichte der carolingischen Malerei“ (gleichfalls ein „Festgruss an Anton Springer“). Eine dem Anscheine nach hochinteressante Arbeit von Busstajeff über die russischen Apokalypsen des XVI. und XVII. Jahrhunderts unter dem Titel: „Russkij licevoj apocalipsis“ (Moskau 1884) ist mir dem Text nach so gut wie unzugänglich. Der Atlas bietet viel Bedeutendes und geht auch auf ältere nichtrussische Monumente ein. Auch dieses Buch stand mir erst in allerletzter Zeit zur Verfügung.

Manche freundliche Förderung, die ich von Seiten mehrerer Bibliotheksvorstände gefunden habe, hier dankbar zu erwähnen, ist mir Vergnügen und Pflicht. Die Herren Bibliothekare in Trier, Turin und Bamberg

sind meinen Bestrebungen mit besonderer Zuverlässigkeit entgegengekommen. Aus der Bibliothek in Trier erhielt ich Bausen von Schrift und Miniaturen, sowie beschreibende Notizen, die meine an Ort und Stelle gemachten Aufschreibungen stellenweise ergänzten. Der Vorstand der Bamberger Bibliothek, Herr Dr. Fr. Leitschuh, hatte sogar die Güte, die Correcturen des Abschnittes über die in Bamberg verwahrte Apokalypse zu revidiren, wofür ich ihm besonderen Dank schulde. Die Beschreibung des 1., 19. und 26. Bildes dieser Apokalypse ist von Leitschuh vervollständig und die Anmerkung zum Evangelistar bezüglich seiner Literaturangabe verbessert.

Auch die Benützung anderer Handschriften, die im Verlauf der Arbeit nur in den Anmerkungen erwähnt werden konnten, war mir allwärts freundlich gewährt worden. Manche brieflich ertheilte Auskünfte, die deshalb nicht weniger werthvoll sind, weil sie in meiner Arbeit keine positive Verwerthung finden konnten, verpflichten mich gleichfalls zum besten Danke. Diesfalls muss ich der Herren M. Kooser in Antwerpen, W. v. Seydlitz (vormals) in Berlin, P. Wichner in Admont und Dr. Zucker in Erlangen gedenken. Die Gemalten haben mich auch durch Einsendung von Bausen gefordert.

Noch muss ein Punkt berührt werden, der entscheiden einen Mangel meines Buches bedeutet: es fehlen die Illustrationen. Hier kann ich nur andeuten, dass die Ausführung einer solchen Beigabe an den mannigfachen Schwierigkeiten gescheitert ist.

Wien im Juli 1885.

Inhalt.

	Seite
Einleitung. — Erstes Auftreten von Hinweisen auf die Offenbarung. Das A und u. Die Evangelistensymbole auf dem Mosaik in Santa Pudenziana. Andere Mosaiken mit apokalyptischen Bildern in Rom, Neapel, Ravenna. Bilder zur Offenbarung werden nach Wilmouth gebracht. Große Wahrscheinlichkeit, dass schon vor dem VII. Jahrhundert apokalyptische Reihen existirt haben. Verbreitung in carolingischer Zeit. Im hohen Mittelalter. Absterben der selbständigen Reihen im späten Mittelalter. Lebendkräftiger die Bibeln. Dörer. Die deutschen Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Italien; Raphael; Titian, Palma, Dosso, Dolci. Spanien; Cano. Die Niederlande; die van Eyck, Memling, Patenier, Gossert, Pennemacker, Rubens, H. Wierx. Frankreich; die Reliefs in Limoges, die Stiche Duver's, die Limousiner Schüsseln, die Glasmalereien. Russland. Das XVIII. Jahrhundert; Chodowicki, classisicische Producte, moderne Meister.	

I.

Die Apokalypse in der Stadtbibliothek zu Trier. Allgemeines; stammt aus der zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts; weist zahlreiche altchristliche Motive auf; schließt nach einem italienischen Vorbilde aus. — Ubrt. Beschreibung, Excursus	16
---	----

II.

Die Apokalypsen der spanischen Gruppe. Gehen auf westgotische Vorbilder aus dem VIII. Jahrhundert zurück. Enthalten den Commentar des Theonis. Ubersicht über die Monumente. Der Codex in Turin. Beschreibung	39
---	----

III.

Sinn

Apokalyptische Bilder aus carolingischer Zeit, in den Bibeln zu Paris, London, Rom; im Codex aureus zu Mönchen; Alcuin's Titul. Das Kuppelmosaik in der Palastkapelle zu Aachen; nicht sicher carolingisch; Beschreibung und Abbildung bei Ciampini. Ältere Vorbilder..... 52

IV.

Die Apokalypse in der königl. Bibliothek zu Bamberg. Beschreibung. Sie steht einseitig in ikonographischer Beziehung voranzelt da.. 57

V.

Die Handschriften des späten Mittelalters. Steige Zunahme der Eigenart. Abnahme des ikonographischen Interesses. Die Vorbilder der Blockbuchgruppe..... 66

Schlussbemerkungen. Versuch, eine alte Bilderreihe zu rekonstruieren..... 66

Einleitung.

Ein Buch so überreich an grossartigen Bildern, so voll von orientalischer Phantastik, wie es die Apokalypse ist, musste notwendiger Weise Geist und Hand des bildenden Künstlers schon frühzeitig anregen. Was in der Offenbarung Johannis geschildert wird, die gewaltige Erscheinung des Herrn, das mystische Lamm, die Eröffnung des Buches mit den sieben Siegeln, die ungeahnten Schrecknisse, die über die Menschheit hereinbrechen, unsägliche Angst verbreitend, die bösen Drachen mannigfacher Gestalt, die als mächtige Bedränger auftreten und nach schweren Kämpfen bezagt werden, die grosse Babylon und ihr Fall, die Erscheinung des Weltenrichters, endlich das versöhnende Ausklingen des Ganzen in die Vision des herrlichen neuen Jerusalem, ein Ausklingen, wie das einer tollen Fuge in einen breiten Dur-Accord — All' das musste zu bildlicher Darstellung geradezu herausfordern.

Und wirklich ist die Zahl der Kunstwerke, die von der johanneischen Offenbarung inspirirt sind, keine geringe. Fast alle Perioden christlicher Kunstübung liefern uns davon mehr oder weniger zahlreiche Beispiele.

Sobald die Kunst des jungen Christenthums sich nur einmal über die Stufe reiner Symbolik erhoben hatte, mussten auch Darstellungen aus der Apokalypse in ihren Bilderkreis eintreten, schüchternere Anfänge zunächst einer Illustration.

Später werden wir ganze Visionen, endlich ganze Bilderreihen erwarten können, die kaum eine wichtige Stelle des Buches unberücksichtigt lassen. Solche Reihen von vierzig und mehr Bildern sind das ganze Mittelalter hindurch gebräuchlich. Die Neuzeit sucht durch eine nach materiellen Principien getroffene Auswahl und durch ein Zusammendrängen der Bilder das an Qualität zu ersetzen, was ihr an Quantität den Bilderreihen des Mittelalters gegenüber abgeht.

Was uns in der altchristlichen Kunst am frühesten und am häufigsten an die Apokalypse erinnert, ist zunächst kein Bild, keine menschliche Figur, sondern lediglich ein Symbol. Wir meinen das A und W, das auf altchristlichen Denkmälern unzählige Male vorkommt und das direct auf die Offenbarung hinweist¹⁾.

¹⁾ Apok. I. 8. 11, XXI. 6, XXII. 13. Bei Jeremia XLII. 4; XLIV. 6 und XLVIII. 12 finden sich Stellen, die denselben Sinn haben. Das A und W ist Frimmel.

Diese apokalyptischen Buchstaben treten meist nur ¹⁾ in Verbindung mit dem Monogramm Christi auf, frei an den Seiten desselben oder mit demselben verbunden, gelegentlich an den Armen desselben aufgehängt ²⁾. Auch mit dem Kreuz und mit dem T in Verbindung kommen die beiden Buchstaben vor; einmal, wie de Rossi vermuthet, mit dem Monogramm von Santa Petronilla ³⁾.

aber dort nicht genannt. Vgl. u. A. Bosio: Roma sotterr. 639 ff., Bottari: scultura e pitture sacre III, S. 63; Boldetti: Osservazioni sopra i cimieri . . . di Roma S. 336 ff. und 353 und Revue de l'art chrétien 1876, S. 174 ff.; auch Garrucci: storia dell' arte cristiana I. 456.

¹⁾ Ein sehr frühes Vorkommen, unabhängig vom Monogramm oder vom Kreuze wird in der Revue de l'art chrétien a. a. O. erwähnt (ca. Anfang des 3. Jahrh.) neben dem Namen Modestia. In Boldetti's Osservazioni S. 503 (Nr. 33) ist ein altrhätischer Ring abgebildet, dessen Stein nur A und w allein zeigt. Vgl. ausserdem Revue de l'art chrétien a. a. O. S. 194.

²⁾ Aufgehängt an den Armen des Kreuzes, gehen die beiden Buchstaben von der altchristlichen Kunst in die merovingische und dann in die carolingische über. So kommen sie vor auf merovingischen Münzen, die bei Autun, Châlons-sur-Saône und in der Umgebung von Sens gefunden sind. (Vgl. Revue archéologique, nouvelle série 8. Vol. p. 177). Als carolingisches Vorkommen finden wir sie in der Alkalinibel des brit. Museums (vgl. die Probe in Westwood's Palaeograph. sacr. pict.), ferner in der Bibel Karl's des Kahlen in Paris, fol. 337 (vgl. Beaudard's Publication de la Bible) und im carolingischen Sacramentarium Gregorii zu Autun (vgl. Delisle's Beschreibung in der Gazette archéologique 1854, S. 158). Noch dieselbe Form, wozu die beiden Buchstaben an den frontalwärts Armen des Kreuzes aufgehängt sind, kommt zu Ende des IX. Jahrhunderts auf einer Hostie vor. (Publicist von Darcel im 37. Bde. der Annales archéologiques S. 276 und 377 Anm.) Zu beiden Seiten der Halbfigur Christi finden sich die mythischen Buchstaben schon auf dem Tasseloche (um 780), denn im hohen Mittelalter sehr häufig zur Seite der ganzen Figur des thronenden Christus. Als ein Beispiel führe ich die Mandorliformige Emailtafel des XII. bis XIII. Jahrhunderts im Aachen'schen Domschatze an (siehe bei Bock Pfalzkapelle Kap. IX, Taf. 1.) — In Italien heißt sich im hohen Mittelalter an den Buchstaben der Ewigkeit eine Verklärung nach oben in der Weise bemerkbar macht, dass A einen nach oben ausgetragenen Stiel zu haben scheint und dass der mittlere Strich des w weit über die seitlichen hinausreicht, so ist dies offenbar eine Reminiscenz an die Aufhängeländer oder Ketten im altchristlichen Vorkommen. (Als Beispiel gebe ich das A und w zu beiden Seiten Christi auf einem emailirten Limousinerschreibe des XII. Jahrhunderts. Vgl. Du Sommerard: Les arts au moyen âge Cap. IX, Taf. 1.) — In Italien heißt sich im hohen Mittelalter an den Buchstaben des Kreuzes zum mindestens bis ins XII. Jahrhundert. Ein Zierkett mit dem daran hängenden mythischen Buchstaben findet sich noch mitten über der Apse von Santa Maria in Trastevere. An dem X des Monogrammes Christi aufgehängt, zeigen sie sich noch in der Apse von Santa Clemente. Auch auf Buchdecken, Reliquienkisten, Glocken kommen die beiden apokalyptischen Buchstaben in Anwendung (bezüglich der letzteren vgl. Otlet: Glöckerkunde, 1. Aufl. [1858], S. 86). Dass sich das A und w bis auf den heutigen Tag an mancherlei gebräuchlichen Gegenständen erhalten haben, ist vielleicht Jenseit's bekannt, die moderne italienische Grabplatten mit Aufmerksamkeit betrachtet haben. In San Frediano zu Lucca befindet sich ein mit 1773 datirter Altarleuchter, auf dem die zwei Buchstaben in apokalyptischem Sinne vorkommen. Auch der Christus mit dem aufgeschlagenen Buche, worin A und w zu lesen, hat sich sehr lange erhalten. Jedenfalls gehören die zwei Buchstaben zu den ältesten Elementen altchristlicher Symbolik, die sich beobachten lassen.

³⁾ Vgl. bullet. d. arch. crist. 1877, S. 154 ff.

Als ältestes Beispiel des A und w neben dem Monogramm Christi wird in de Rossi's »Bullettino di archeologia cristiana« ¹⁾ ein Vorkommen vom Jahre 340 abgebildet. De Rossi erwähnt auch, dass diese Zusammenstellung häufig auf Münzen der Söhne Constantini vorkommt. Zwei kreuzförmige Monogramme Christi aus den Jahren 430 und 431 mit A und w, die an kleinen Ketten aufgehängt sind ²⁾, bringt der genannte Forscher in seinen christlichen Inschriften ³⁾. Eine nicht genau datirte altchristliche Inschrift mit dem Monogramm Christi von rein constantinischer Form zeigt die beiden apokalyptischen Buchstaben an den oberen Enden des X wie an Fäden aufgehängt ⁴⁾.

Auch wird eine Form beobachtet, die das A und w jedes in einem Dreieck zu beiden Seiten des Monogrammes Christi enthält ⁵⁾. Oder es wird das kreuzförmige Monogramm, an dessen Seiten sich die apokalyptischen Buchstaben befinden, von einem Dreieck umschrieben ⁶⁾.

Der häufigste Fall ist aber augenscheinlich der, welcher die beiden Buchstaben ohne äusserliche Verbindung neben dem Monogramm Christi angeordnet zeigt. Die Abstände der Buchstaben vom Monogramm variiren sehr bedeutend.

Die ganze Frage berührt allerdings mehr die altchristliche Inschriftenkunde, als die Kunstgeschichte im engeren Sinne, kann aber hier nicht ganz umgangen werden, weil einige Formen durch die Art und Weise der Ausführung oder durch das Anbringen der Ketten in den Bereich der bildenden Künste herübergriffen. Dies gilt besonders von dem bekannten Vorkommen der beiden mythischen Buchstaben auf altchristlichen Lampen. Vollständig auf dem Gebiet der bildenden Künste liegt auch das A und w an dem reichverzierten Kreuz der Wandmalereien aus dem VII. Jahrhundert ⁷⁾ in den Pontianus-Katakomben ⁸⁾.

Eigentliche Bilder aus der Offenbarung sind uns erst aus

¹⁾ VI. Jahrg. (1868) S. 13 (neben dem Monogramma decussato).
²⁾ Wer dürfte hier nicht an die hängenden Buchstaben der Rezesvintuskronen im Musée Cluvry!

³⁾ Inscriptioes christ. urbis Romae I. Nr. 661 und 666. Vgl. auch Abbé Martigny: Dictionnaire des antiquités chrétiennes Ausgabe von 1877, S. 256 ff.

⁴⁾ De Rossi a. a. O. Nr. 776 (vielleicht noch aus dem IV. Jahrh.). Vgl. auch de Rossi's Roma sotterr. II, Taf. 2879, Nr. 40.

⁵⁾ Vgl. Le Blant: Inscr. chrét. de la Gaule, I. p. 107 und Martigny a. a. O. Artikel »Triangle«.

⁶⁾ Vgl. Aringhi: Roma sotterranea I. 605. In demselben Werke II. S. 795 wird auch ein Monogramm Christi von constantinischer Form abgebildet, combinirt mit dem Teta und begleitet von Q und w, die hier verwechselt sind, weil auf einem Ringe angebracht und zum Abdrücken bestimmt. Siehe auch Bosio 656, Bottari I. S. 156.

⁷⁾ Vgl. L. Lefort »Chronologie des peintures de catacombes romaines in der Revue archéologique 40. Bd. S. 333 — dort dem Anfang des VII. Jahrh. zugeheilt.

⁸⁾ Nevere Abb. bei Perret »Les catacombes de Rome« III, Bd. Aeltere Abb. bei Bosio S. 131, Aringhi I. 381 und II. 537, sowie bei Bottari Taf. 44.

dem V. Jahrhundert erhalten. Zu jener Zeit treten die Sinnbilder der vier Evangelisten mit Anlehnung an die Beschreibung der Apokalypse auf¹⁾.

Als ältestes Beispiel gelten die Evangelistensymbole in Form geflügelter halber Figuren auf dem Apisimosaik von Santa Pudenziana²⁾ (um 400). Die Architektur dieses Mosaiks als neues Jerusalem der Apokalypse zu deuten, liegt nahe, ohne dass ich mich für diese Deutung unbedingt entscheiden möchte. Die zahlreichen Thore scheinen in Beziehung auf Apok. XXI, 12 zu stehen; aber auch an Hesekiel XL, XLI ff. muss gedacht werden. Die Deutung als apokalyptisches Jerusalem ist hier fast ebenso zweifelhaft, als bei einer nur aus älteren Nachrichten bekannten Darstellung in Santa Costanza (IV. Jahrhundert)³⁾.

Nicht viel später als das erwähnte Mosaik in Santa Pudenziana scheinen die analogen Symbole im Baptisterium zu Neapel entstanden, von denen übrigens nur mehr drei erhalten sind⁴⁾. Auf dem Triumphbogen von St. Paul vor den Mauern⁵⁾ finden wir sie in stark restaurierter Form wieder und kaum viel später (kurz vor 450) in der Kuppel von Galla Placidia's Grabcapelle, zu Ravenna⁶⁾. Später begegnen sie uns auf dem Triumphbogen von Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna und in Cosma e Damiano zu Rom. In der altchristlichen Anordnung zu beiden Seiten Christi oder des Lammes und in gleicher Höhe mit denselben erhalten sich die Evangelistensymbole in der römischen Kunst bis zu Beginn des späten Mittelalters. Im IX. Jahrhundert finden wir sie in Santa Prassede, im XII. in Santa Clemente und Santa Maria

¹⁾ Apok. IV, 6, 7, 8. Zu unterscheiden von den vier Thieren in der Vision des Erzechiel. Diese sind vierköpfig, übrigens mit den apokalyptischen Symbolen äusserst verwandt.

²⁾ Vgl. Labarte »Histoire des arts industriels« 2. Aufl., II. Bd., Taf. 57 und S. 339 ff. — Garrucci a. a. O. I. 128. — J. P. Richter »Die Mosaiken von Ravenna« S. 35. — E. Müntz »Note sur les mosaïques chrétiennes en Italie in Revue archéologique 1883 I. Bd., S. 72. — Woltmann »Gesch. der Mal. I. 161 ff. — Barbet de Jouy »Les mosaïques chrét. d. b. etc.« Paris 1857, S. 112, XIII und 28. — Crowe und Cavalcaselle (Jordan) Gesch. d. ital. Mal. I. 12.

³⁾ Vgl. Müntz in Revue archéol. 1878, Revue de l'art chrétien 1880, S. 422 ff. und Müntz: »Études sur l'histoire de la peinture et de l'icongraphie chrétienne.« S. 27.

⁴⁾ Vgl. Müntz in Rev. arch. 1883, I. Bd., S. 26, 27.

⁵⁾ Vgl. Garrucci a. a. O. IV. Bd., Taf. 237. — Busen und Knapp »Die Basiliken d. christl. Roma.« Taf. 41 (Glosses Tafel auch in »Monumenti dell' antico cuto cristiano« 1857). — Lübke Gesch. d. ital. Mal., eine kleine Abbildung. — Schnaase Gesch. d. christl. K. 2. Aufl., III. S. 109. — Woltmann a. a. O. I. S. 164. — Seemann's Kunsthist. Bilderbogen Nr. 45, Fig. 1. Text. S. 95. — Ältere Abbildungen bei Ciampini: Vetera Monumenta I., Taf. 68 fol. und bei Seroux d'Agincourt V. Taf. 10, Nr. 6—12.

⁶⁾ Vgl. Quasi »Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna« (1842) S. 13 u. Taf. III. Nr. 1. — Richter a. a. O. S. 44, 25. Ältere Abbildung bei Ciampini: Vetera Monumenta I. Taf. 65.

in Trastevere. Noch das XIII. Jahrhundert kennt diese Form z. B. auf der Façade von Santa Maria Maggiore⁷⁾.

Als älteste erhaltene umfassende Darstellung aus der Apokalypse wird die auf dem Triumphbogen von San Paolo fuori le mura, wiewohl mit einigem Vorbehalt, zu gelten haben. Die erwähnten Mosaiken sind bekanntlich zwischen 440 und 460 entstanden aber mehrmals durchgreifend restaurirt worden, zum letzten Male in unserem Jahrhundert seit dem Brande von 1833.

Mit welchem Misstrauen nun auch die Mosaiken der genannten Basilica betrachtet werden müssen⁸⁾, den Gegenstand der Darstellung kann man doch wohl als alt und ursprünglich hinnehmen. Dieser betrifft die 24 Ältesten der Apokalypse, die ihre Kronen darbringen⁹⁾. Sie finden sich symmetrisch angeordnet, je zwölf auf jeder Seite. In der Mitte das colossale Brustbild Christi. Ganz oben, gleichfalls symmetrisch vertheilt, gewahrt man die schon erwähnten vier Evangelistensymbole. Alles nimmt Bezug auf das IV. Capitel der Offenbarung, so dass man das ganze Mosaik als eine Illustration dieses Capitels ansehen kann.

Auf dieses und auf das folgende Capitel bezieht sich wohl auch das Mosaik des Triumphbogens von SS. Cosma e Damiano zu Rom¹⁰⁾, das zwischen 526 und 530 entstanden ist. Neben zweien der Evangelistensymbole und den Spuren der Ältesten mit den Kronen finden wir hier noch andere bildliche Beziehungen auf die Offenbarung u. zw. das Lamm¹¹⁾ in der Mitte auf einem Altare liegend und davor auf einer Tafel¹²⁾ eine Rolle (das antike Buch) mit sieben Siegeln¹³⁾. Zu beiden Seiten sind sieben Leuchter angebracht, wahrscheinlich die »septem lampades ardetes ante thronum« des IV. Capitels (5.), die Symbole der »septem spiritus deus. Nicht ganz ausgeschlossen ist eine Beziehung auf die sieben Leuchter des I. Capitels (12).

An die Bilder in San Cosma e Damiano erinnern in vieler Beziehung die viel späteren, dem IX. Jahrhundert angehörenden Mosaiken des Triumphbogens von Santa Prassede in Rom¹⁴⁾.

⁷⁾ Fast alle hier erwähnten römischen Mosaiken sind in de Rossi »Musici cristiani« abgebildet. Vgl. auch Labarte a. a. O. II. Bd. Mosaïques, und Ciampini a. a. O.

⁸⁾ Vgl. Burckhard's Cicerone, vorletzte Aufl., II. 478. In stylkritischer Beziehung überten diese Mosaiken nicht als altchristlich angeführt werden. Vgl. Labarte a. a. O. S. 345. »Elles ont été refaites il y a peu d'années, et l'on a cherché à les reproduire telles qu'elles étaient, du moins quant aux sujets représentés.«

⁹⁾ Mit Beziehung auf Apok. IV, 4 und 10.

¹⁰⁾ Vgl. De Rossi: »Musici cristiani.« Rom, Spithöver, 1875 (Abbildung). Ältere Abbild. bei Ciampini a. a. O. II. Bd. Taf. 15. Seroux d'Agincourt V. Bd. Taf. XVI. — Vgl. auch Garrucci a. a. O. IV, Taf. 253. Schnaase a. a. O. S. 301 und Woltmann a. a. O. I. 165.

¹¹⁾ Apok. V. 6.

¹²⁾ Es ist vielleicht die Altarstufe gemeint.

¹³⁾ Apok. V. 1.

¹⁴⁾ Vgl. Ciampini a. a. O. II. Taf. 45. Guttensohn u. Knapp: Monument

Auf dem Bogen vor der Apis oben in der Mitte das Lamm auf einem Altar liegend in einem Rundbilde. Vor dem Altar auf einer goldenen Stufe die Rolle mit (hier nur) sechs Siegeln. Zu beiden Seiten die sieben Leuchter (je zwei Engel) und je zwei Evangelistensymbole. Darunter die 24 Ältesten, ihre Kronen darbringend. Auf dem Arcus der Kirche ist, wie es scheint, das neue Jerusalem¹⁾ dargestellt. In dessen Mitte steht Christus, umgeben von Engeln und Aposteln. Durch die Thore der glänzenden Stadt werden Heilige von Engeln herbeigeführt. Darunter gewahrt man jenseits eine Schaar weissgekleideter Märtyrer²⁾ mit Palmen und ihre Kronen darbringend.

Einige ikonographische Verwandtschaft mit den Darstellungen in Santa Prassede scheinen die Mosaiken (des IX. Jahrhunderts) im lateranensischen Triclinium gehabt zu haben. Man soll dort die 24 Ältesten und eine Schaar aus den 144.000 Versiegelten (des VII. Capitels) gesehen haben³⁾.

Man sieht, dass sich die Zahl der dargestellten Visionen hier schon sehr vergrößert hat, wie denn überhaupt ein Rückblick auf die apokalyptischen Bilder altchristlicher Kunst und ihrer Descendenz ein Zunehmen an Beziehungen auf den Text ergibt. Erst fanden sich nur die Evangelistensymbole (vielleicht auch das neue Jerusalem), anfänglich ganz oben und entfernt von der Hauptdarstellung, dann in einer Reihe mit dem apokalyptischen Christus, mit dem Lamm oder mit den sieben Fackeln. Zugleich treten auch noch die 24 Ältesten, später die Schaaeren der Versiegelten und die Märtyrer hinzu.

Die Mosaiken in Santa Prassede gehören schon einer Zeit an, die man kaum mehr in irgend einem Sinne altchristlich nennen kann. Sie sind in den letzten Jahren der Regierungszeit des Papstes Paschalis I. (reg. 817 bis 824) entstanden, sind schon in einer Verfallzeit der musivischen Kunst. Ein Vergleich mit den analogen älteren Mosaiken von SS. Cosma e Damiano macht die Rückbildung klar.

dell' antico culto cristiano. De Rossi e. s. O., Garrucci e. s. O. Münz: Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie. Rev. arch. 1874. 28. Bd. p. 173 ff. Crowe u. Cav. (Jordan), Gesch. der Ital. Mal. S. 41. Lübke, Gesch. der Ital. Mal. I. 51. Woltmann, Gesch. der Mal. I. 212, entstanden zur Zeit Paschalis I. (reg. 817 bis 824).

¹⁾ Apok. XXI. 10 ff. Auf eine genaue Exegese der Darstellung geht Münz ein in der Rev. arch. 28. Bd. S. 173 ff. Er erkennt innerhalb des neuen Jerusalem neben Christus und den Engeln noch folgende: Maria, Santa Prassede, Johannes den Täufer und die Apostel. Von den aussarhalb befindlichen Personen hält er die beiden, die mit ihren Händen auf Christus weisen, für Iesusa und Jeremia. Die Deutung der Architektur als apokalyptisches Jerusalem ist auch hier nicht gänzlich sicher, wenigstens durch die Eleusine, welche die Mauern zieren noch plausibler, da früher in Santa Pudenziana.

²⁾ Wohl mit Bezug auf Apok. VI. 9, 11.

³⁾ Vgl. E. Münz in der Revue archéol. III. Bd., 3. Serie, S. 1 ff. Münz citiert eine interessante Stelle aus Panvinio. (Die Mosaiken sind unter Leo III.

Gleichfalls der Zeit Paschalis I. werden die apokalyptischen Bilder in Santa Cecilia¹⁾ zu Rom zugewiesen. Dort finden sich die 24 Ältesten in ähnlicher Anordnung wie auf den oben erwähnten altchristlichen Mosaiken²⁾. Als fremdes Element muss uns hier die thronende Maria auffallen, was gleichfalls darauf hindeutet, dass die Tradition schon in Zersetzung begriffen ist. Nur als Nachklang altchristlicher Kunst dürfen die Mosaiken von Santa Prassede und Santa Cecilia betrachtet werden. Sie haben für uns umso weniger Interesse, als zu ihrer Zeit schon der Gestaltenkreis für bedeutende apokalyptische Cyclen sich entwickelt hatte. Insofern werden uns auch die Bilder aus der Offenbarung auf den römischen Mosaiken von Santa Clemente, Santa Maria in Trastevere und Santa Maria maggiore³⁾ hier nicht weiter beschäftigen. Die Mosaiken der letztgenannten Kirche beweisen uns Nichts weiter, als die Zähigkeit, mit der man in Rom bis in's XIII. Jahrhundert an einzelnen altchristlichen Typen festgehalten hat. Gestalten aber, die für die Entwicklungsgeschichte der apokalyptischen Bilder von Bedeutung wären, können wir darin nicht erblicken.

Eine Darstellung, die sich vielleicht auf die Offenbarung bezieht, und von der zu sprechen wir bisher noch nicht Gelegenheit gehabt haben, ist die mit dem Lamm, das, auf einem Hügel stehend, so häufig inmitten des unteren Streifens altchristlicher Apismosaiken gefunden wird. Das Lamm auf dem Berge Sion⁴⁾ scheint dabei gemeint. Die (meist zwölf) Lämmer oder Widder, die sich von den Seiten her nähern, können dann entweder im Besonderen die zwölf Apostel bedeuten, oder im Allgemeinen diejenigen, die dem Lamm nachfolgen, wohin es geht⁵⁾. Der Beispiele von jener Darstellung gäbe es genug. In der Apis der ehemaligen Peters-Basilica, in SS. Cosma e Damiano, in S. Marco zu Rom, später dann wieder in Santa Prassede und Santa Cecilia fand oder findet sich noch diese Darstellung des Lammes, die auch auf altchristlichen Sarcophagen, Gräfiten und Goldgläsern nicht fehlt. Einstweilen nur diese Andeutung. Eine besondere Würdigung der Frage muss ich einer andern Arbeit vorbehalten.

Wie wir gesehen haben, sind fast gleichzeitig mit den ersten apokalyptischen Bildern in Rom auch solche in Neapel aufgetaucht. Dass auch die Kunst Ravenna's Darstellungen zur Offenbarung

entstanden) Auf die Streitfrage, ob ein oder zwei Triclinia anzunehmen seien, kann hier nicht eingegangen werden.

¹⁾ Vgl. Ciampini e. s. O. Taf. 51; Garrucci e. s. O. IV. Taf. 292.

²⁾ Einzelnes abweichend von der traditionellen Darstellungsform der Ältesten scheinen die Mosaiken in der Stefania zu Neapel gewesen zu sein, wo die Kronen spendenden Ältesten nicht aufrecht stehend, sondern niederkniend gebildet waren. Vgl. Münz in der Revue archéologique 3. Serie, I. Bd., S. 28 ff.

³⁾ Sämtlich abgebildet in De Rossi's Musici cristiani.

⁴⁾ Apok. XIV. 1.

⁵⁾ Apok. XIV. 4.

geschaffen hat, wurde schon an einzelnen Beispielen gezeigt. Manches bleibt noch nachzuholen. Die von Gallia Placidia gegründete Kirche S. Giovanni evangelista war mit (leider nicht mehr erhaltenen) apokalyptischen Bildern in Mosaik geschmückt¹⁾. Die Evangelistensymbole in der Grabcapelle der Gallia Placidia haben oben Erwähnung gefunden, ebenso die späteren Darstellungen derselben auf dem Triumphbogen von S. Apollinare in Classe. Der Christus zwischen St. Vitalis und Ecclesius in San Vitale zu Ravenna ist durch das Buch mit den sieben Siegeln als apokalyptische Figur gekennzeichnet²⁾. Die sieben Posaunenengel der Offenbarung waren in S. Michele in Affricisco³⁾ zur Darstellung gebracht. Auf dem Triumphbogen dieser Kirche sah man zu den Seiten des thronenden Christus links vier, rechts drei Engel in würdiger Haltung stehen, die nach abwärts gerichteten Posaunen blasend. Die Posaunen von der Form, wie sie uns von den grossen Elfenbeinhörnern aus dem hohen Mittelalter bekannt ist und wie sie sich in apokalyptischen Bildern bis in's spätere Mittelalter erhalten hat.

Auch nach dem Norden werden frühzeitig Bilder aus der Offenbarung verpflanzt. Beda venerabilis erzählt in der Lebensbeschreibung des Mönches Benedict, dass dieser von seiner fünften Romreise heilige Bilder nach Wiremouth (in Northumberland) mitgebracht habe, um danach die von ihm errichtete Peterskirche zu schmücken. Unter den Gegenständen der Darstellung werden Maria und die zwölf Apostel genannt, ferner Bilder aus den Evangelien und solche von Visionen aus der Apokalypse. Die letzteren sollten die Nordwand der Kirche ziieren, wogegen die Südwand für die evangelischen Bilder ausersuchen war⁴⁾.

Wir können uns den Zusammenhang kaum anders vorstellen, als dass Benedict eine Bilderhandschrift oder mehrere mit Miniaturen und zwar mit zahlreichen zur Offenbarung aus Rom nach dem Norden gebracht habe⁵⁾. Es mag eine grosse Bibel, die auch

¹⁾ Vgl. Richter a. a. O. (nach Rubens).

²⁾ Abbildung bei Lubrecht a. a. O. S. 414. Vgl. auch S. 356. Aelterer Stich bei Ciampini a. a. O. II. Taf. 16.

³⁾ Lubrecht a. a. O. S. 356. Schnaase a. a. O. S. 203. Ciampini a. a. O. Taf. 17.

⁴⁾ Vgl. Bedae venerabilis opera historica minora. Ausgabe von J. Stevenson, London 1841. S. 145. [Vita Sancti Benedicti] ... picturas imaginum sanctorum quas ad orandum ecclesiam beati Petri apostoli, quam construxerat, quibus mediis ejusdem ecclesiae testandam, ducta a periculis et parietum tubulato, praeingeret; imagines evangelice historiarum, quibus australem ecclesiae parietem decoraret; imagines visibilium Apostolorum beati Johannis, quibus septentrionalem aequae parietem ornetur.... Siehe auch Florio: G. d. z. K. V. 15. Schnaase a. Auct. 3. Bd. S. 604.

⁵⁾ E. Müntz hält die nach dem Norden gebrachten Bilder für apokalyptischer Natur (s. »Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes»). Wie mein Text ausspricht, halte ich es für das Nächstliegende, hier an Bilderhandschriften zu denken.

zahlreiche Bilder zur Offenbarung enthielt, oder ein Evangeliar und daneben eine selbstständige Apokalypse gewesen sein. Sei dem, wie ihm wolle; jedenfalls weist die Stelle bei Beda mit Bestimmtheit darauf hin, dass es im VII. Jahrhundert schon grössere Reihen von apokalyptischen Bildern gegeben habe. Wenn eine ganze Seitenwand mit derlei Bildern zu schmücken war, so reichten einige wenige Anspielungen, wie sie auf den Triumphbögen altchristlicher Basiliken zu finden sind, nicht mehr aus. Die apokalyptischen Bilder in Wiremouth haben wir uns⁶⁾ nothwendiger Weise als cyclische Composition vorzustellen.

Im Verlauf unserer Untersuchung werden wir übrigens noch mehrere Anhaltspunkte für die Annahme gewinnen, es hätte schon im VII. Jahrhundert, wohl auch noch früher, selbstständige Bilderreihen zur Apokalypse u. zw. in Italien gegeben.

Wir finden nämlich schon im VIII. Jahrhundert eine Reihe, die in mehr als einem Punkt auf altchristliche Vorbilder hinweist. Die Bilderhandschrift in der Trierer Stadtbibliothek wird uns für diese Frage von Wichtigkeit sein.

Aus carolingischer Zeit ist mir, wohl in Folge der Lückenhaftigkeit des erhaltenen Materials, ein grosser selbstständiger Cyclus zur Apokalypse nicht bekannt. Einzelne Visionen werden in den grossen carolingischen Bibeln illustriert. Ebenen fand sich eine Vision aus der Offenbarung auf dem zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zerstörten Kuppelmosaik der Palastcapelle zu Aachen dargestellt.

Im hohen und späten Mittelalter ist die Apokalypse ein beliebter Gegenstand für bildliche Darstellungen aller Art. Auf Wandgemälden⁷⁾, in Handschriften, auf Fussböden⁸⁾, Teppichen⁹⁾, Gewändern¹⁰⁾ und Fenstern¹¹⁾, sowie in plasticirten Darstellungen¹²⁾ und auf Tafelgemälden¹³⁾ begegnen uns die mystischen Bilder. Im späten Mittelalter, besonders im XIII. Jahrhundert, treten sie geradezu massenhaft auf, selbstständig und in Zusammenhang mit der übrigen Bibel. Die selbstständigen Reihen finden im späten Mittelalter ihren Abschluss. Eine derselben erreicht in den Block-

⁶⁾ Z. B. in Avignon, Carlechin, St. Savin, Auxerre, Padua.

⁷⁾ So z. B. in Asta und in Otranto. Vgl. Müntz: Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, les parements historiques. Revue archéologique 33. Bd. S. 40 f. Uebrigens privatisirt auf Fussböden durchaus die altchristlichen Darstellungen. »Dans les compositions tirées de l'Écriture sainte, l'Ancien Testament occupe une place beaucoup plus considérable que le Nouveau.»

⁸⁾ Von den Teppichserien zu Angers wird noch die Rede sein.

⁹⁾ So auf der Casula Kaiser Heinrichs III. im Domschatze zu Bamberg. Auf dem kostbaren Gewände sehen wir den Herrn zwischen A und R und die vier Evangelistensymbole. Vgl. Müntz: Merkwürdigkeiten der kirchlichen Residuenstadt Bamberg. 1799. S. 104. Dort auch über die apokalypt. Bilder auf dem Mantel Otto's III.

¹⁰⁾ Z. B. in Amiens, Lyon und Paris.

¹¹⁾ Z. B. in Laon, Reims, Moissac, Chartres.

¹²⁾ So auf dem Johannesaltar des Memminger zu Brügge.

buchapokalypsen ihren Gipfel- und Endpunkt. Viele andere sind offenbar niemals zur Ausführung im Formschnitt gediehen und fielen so einfach der Vergessenheit anheim. Viel lebenskräftiger waren die apokalyptischen Reihen, die mit der Bibel in Zusammenhang standen; sie waren es sicherlich gerade durch diesen Umstand. Schon in den Incunabeln der Bilderbibel erreicht die Illustration der Offenbarung eine sehr beachtenswerte Höhe. Man erinere sich der ältesten niederdeutschen Bilderbibel ¹⁾, der Strassburger Bibel von 1485 ²⁾, der Augsburger Bibel von 1487 ³⁾ und ihrer Nachkommenschaft. Bei allen ist die Offenbarung mit zahlreichen Bildern geschmückt. Die letzten Lusten des XV. Jahrhunderts stehen bezüglich der Illustration der Offenbarung gänzlich unter dem Einflusse der genannten Bücher. Koburger's Nürnberger Bibel von 1483 entlehnt einfach die Bilder aus der niederdeutschen Bibel. Sogar italienische Bibeln bringen kleine Nachschnitte nach den Holzschnitten der Augsburger-Bibel ⁴⁾ von 1487 und der ältesten niederdeutschen, beziehungsweise der Koburger'schen ⁵⁾. Durch die letztere scheint in ikonographischer Hinsicht auch Dürer's Apokalypse angeregt zu sein, wie sehr sie auch in Bezug auf Erhaltung und Styl als höchst eigenartiges Werk gelten muss ⁶⁾.

Die Dürer'schen Figuren zur Offenbarung geben Anlass zu zahlreichen nachempfindenden Bildern. Die gegenwärtig in Madrid befindlichen niederländischen Tapisserien geben in vielen Figuren davon ein Beispiel. In der sogenannten Glockendonbibel der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel sind die Miniaturen zur Apokalypse im Wesentlichen nach Dürer's Bildern gemalt ⁷⁾. Unter den Zeichnern für den Holzschnitt steht dann wieder Schüpflein mit mehreren Compositionen zur Apokalypse ⁸⁾ im Banne Dürer'schen Geistes. Viele Reminiscenzen an den grossen Nürnberger finden sich auch in der September- und Decemberbibel, endlich bei Holbein, obwohl dessen Apokalypse bekanntlich nicht unmittelbar auf Dürer zurückgeht. Auch die Holzschnitte der sonst so

¹⁾ Ebert Nr. 2347. Hein Nr. 3141. Muther: Aelteste deutsche Bilderbibeln Nr. 7.

²⁾ Hein Nr. 3138. Muther Nr. 9.

³⁾ Hein Nr. 3140. Muther Nr. 10.

⁴⁾ Dieser sind die kleinen feinen Schnitte in der Venezianer Bibel von 1490. (Hein Nr. 3156) nachgebildet. Dieselben Bilder kehren wieder in der Venezianer Bibel von 1494 (Hein Nr. 3158).

⁵⁾ Nach dieser sind die kleinen Bilder in den Maler'mischen Bibeln hergestellt. Noch 1566 in der Biblis vulgare ... Venetia, Andrea Moschio, kl. 4^o. Kommen acht apokalyptische Bildchen im Coburger-Typus vor. Ein neuntes bringt ein fremdes Element.

⁶⁾ Vgl. Frimmel's Zur Kunst von Dürer's Apokalypse, Wien, Gerold 1884.

⁷⁾ Brief. Mittheilung d. Hrn. Oberbibliothekars Heinemann (24. Nov. 1883).

⁸⁾ Das buch des neuen Testaments. Teutsch mit schönen Figuren MDXXIII ... gedruckt in der Kayserlichen Stat Augsburg durch Hans Schönbegerer. Vgl. Muther: Deutsche Bücherillustration der Gothik u. Frührenaissance I. S. 153.

eigenartigen Beringer'schen Bibel von 1526 ¹⁾ sind nicht wohl ohne Dürer's Beispiel denkbar. Angedeutet muss hier auch werden, dass Motive aus Dürer's Bildern zur Offenbarung auch in die französischen livres d'heures übergegangen sind ²⁾.

Mehr originell geben sich die apokalyptischen Bilder des H. Burgkmaier, H. S. Beham, Jost Amman, Tob. Stimmer, Virgil Solis, endlich Merian, deren Producte die Bibellustrationen der zweiten Hälfte des XVI. und die apokalyptischen Bilder des XVII. Jahrhunderts beherrschten und die ihren Einfluss noch bis in's vorige Jahrhundert geltend machen ³⁾.

Die miniirten geschriebenen Bibeln des XVI. Jahrhunderts sind meist eklektische Producte, die neben den Bilderhandschriften des Mittelalters für die Kunstgeschichte von geringer Bedeutung sind. Langst hatte der Formschnitt die Miniaturmalerei in den Hintergrund gedrängt. Hier sei als besonders auffallendes Beispiel dieser Art eine mehrbändige grosse Bibel der Schlossbibliothek zu Gotha angeführt ⁴⁾. Eine kleine Miniatur (Nr. 1046) des Berliner Kupferstichcabinetes mag ursprünglich einer kleineren handschriftlichen Bibel des XVI. Jahrhunderts angehört haben. Das darauf dargestellte apokalyptische Weib und der Drache sowie die ganze Composition sind im Charakter der deutschen Holzschnitte zu den Apokalypsen etwa zwischen 1520 und 1530 gehalten. Ueber die Unselbstständigkeit der Wolfenbütteler Glockendonbibel wurde oben gesprochen.

So weit in Deutschland, wo die Bibellustration blühte, wie nirgends anderwärts.

Italien bietet zur Zeit der Hochrenaissance und in der Folge wenig Einschlägiges. Hervorgehoben sei hier eine Zeichnung nach Raphael, die in der Louvresammlung bewahrt wird. Die Vertheilung der Posaunen an die sieben Engel und das Ausgehen des Rauchfassens ⁵⁾ sind dargestellt, ein Gegenstand, der ursprünglich eine der Fensterwände in der Stanza d'Eliodoro schmücken sollte, aber nicht zur Ausführung im Grossen gelangt ist ⁶⁾.

¹⁾ Vgl. Panzer: Versuch einer kurzen Gesch. der röm.-kathol. deutsch. Bibelübersetzungen (Nürnberg 1791) S. 6 f.

²⁾ Vgl. Seidlitz im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen V. Bd. S. 120 und 122.

³⁾ Dass z. B. Ammann's Apokalypse starke Verbreitung gefunden hatte, beweist das Fragment eines gemalten Glasfensters des spätem 16. Jahrh., das sich neben andern Fragmenten aus den verschiedensten Zeiten in der Capelle der Altenburg bei Bamberg befindet. Es stellt den Herrn mit den sieben Sternen und den Leuchtern vor. Johannes hat sich vor ihm auf die Kniee geworfen. Entspricht genau dem ersten Bilde aus Ammann's grosserer Bibel (im Gegensinne). Die Architektur der Umrahmung ist hinzugefügt. Die sieben Sterne sind auch auf dem Glasfenster in der Recten des Herrn angebracht.

⁴⁾ Fol. max. stammt aus der Zeit von 1500 bis 1532. Letztere Jahreszahl zu Ende des letzten Bandes.

⁵⁾ Apok. VIII. 2. 5.

⁶⁾ Vgl. Müntz: Raphael S. 273 f. und Springer: Raphael und Michelangelo. 2. Aufl. I. 915 f.

Venedig hat zur Zeit der Spätrenaissance einige vielleicht originelle Erscheinungen aufzuweisen. Palma Giovine malte für die Confrati di San Giovanni evangelista zu Venedig vier Bilder mit Visionen aus der Apokalypse¹⁾. Alle vier sind uns erhalten: zwei grosse Breitbilder in der Akademie zu Venedig (VI. Saal Nr. 39 und 40) und zwei schmalere von gleicher Höhe in der kaiserlichen Galerie zu Wien (im Belvedere nicht ausgestellt). Die apokalyptischen Bilder auf der Laibung des ersten grossen Bogens nördlich dem Portale im Mittelschiff von San Marco in Venedig beanspruchen geringere Bedeutung. Ihre Erfindung wird übrigens bald Tizian (von Vasari), bald Pordenone (von Boschini) zugeschrieben²⁾. Tizian hat auch für die Confraternita di San Giovanni in Venedig ein Bild aus der Apokalypse gemalt³⁾. Von Tintoretto besitzen wir ein Gemälde mit der Ueberwindung des siebenköpfigen Drachens durch St. Michael. Oben gewahrt man überdies das Weib auf dem Halbmond und Gott-Vater⁴⁾.

Um auch andere italienische Schulen heranzuziehen, muss von Dosso Dossi's herrlichem, farbenglühendem Johannes auf Patmos in der Galerie zu Ferrara (Nr. 43) gesprochen werden, sowie von Carlo Dolci's Vision aus der Apokalypse in der Pitti-Galerie (Nr. 49). Beidemal ist das apokalyptische Weib Gegenstand der Vision. Dolci stellt ausserdem noch den siebenköpfigen Drachen dar.

Der Spanier Alonso Cano ist gleichfalls in unsere Liste aufzunehmen, da er einen Johannes mit einem Gesichte aus der Offenbarung gemalt hat. Das Bild befindet sich in Madrid⁵⁾.

In den Niederlanden sah das späte Mittelalter die Anbetung des Lammes auf dem Genter Altarbild, eine Reihe apokalyptischer Bilder auf dem rechten Flügel des Johannesaltars im Johanneshospital zu Brügge. Eine Miniature von 1497, die in diese Reihe gehört, wird uns noch mehrmals beschäftigen. Das XVI. Jahrhundert bringt uns in den Niederlanden die Vision des apokalyptischen Weibes von Patenier (Londoner Nationalgalerie Nr. 717), eine Zeichnung von Gossart, die denselben Gegenstand behandelt (Offizien, Federzeichnung Nr. 1337). Erinnert sei hier auch an

¹⁾ Diese Gemälde sind schon bei Ridolfi in den *Maraviglie dell'arte* beschrieben (Ausgabe von 1837, II. Bd. S. 384 f.); danach erwähnt in Zanetti's *Della pittura Veneziana* (1771, S. 311). Vgl. auch Grimonard's *Guide de l'art chrétien* IV. Bd. (Abchnitt über die Apokalypse) und Menzel's *Symbolik* (Artikel: Pferd). Palma Giov. brachte auch die 24 Alten der Apokal. zur Darstellung. Vgl. Ridolfi a. a. O. S. 387 und Zanetti a. a. O. S. 305.

²⁾ Abbildung in Umrisszeichnungen in dem grossen, bei Ugualis in Venedig erscheinenden Werk über die Markuskirche (Taf. XVI u. XVII). Vgl. Vasari (Lemonnier XIII. S. 53), Boschini *Descrizioni* S. 94 und Zanetti a. a. O. S. 570 ff.

³⁾ Ridolfi a. a. O. S. 267. Ist wohl der herrliche, frei bewegte Johannes, den Andr. Zucchi geschnitten hat. (Crowe u. Cavalcaselle, *Reinhold: Tizian* S. 802.)

⁴⁾ Dresden'ser Galerie Nr. 316 (alt Nr. 290).

⁵⁾ Photographirt von Braun. Holzschnitt in den *kunsthistorischen Bilderbogen* Nr. 364.

die Hautelissen mit apokalyptischen Bildern von Pannekacker (1558)⁶⁾. Später hat auch der grosse Rubens das apokalyptische Weib (und die Ueberwindung des siebenköpfigen Drachens durch St. Michael) zur Darstellung gebracht und zwar auf einem Gemälde, das sich gegenwärtig in der Münchener Pinakothek befindet (Nr. 281). An einen engeren Zusammenhang dieser Bilder unter einander ist nicht zu denken. Dagegen möchte ich unter den späten niederländischen Kunstwerken, die hierher gehören, das schöne Blatt von Hieron. Wierx mit Johannes auf Patmos (Alwin Nr. 636) hervorheben, als einen Stich, auf dem zwar der Heilige eigenartig aufgefasst ist⁷⁾, die Visionen aber wie es scheint in manchen Stücken der niederländischen Tradition folgen. Vielleicht kann man in dem Bilde einen späten Nachklang von zusammengedrückten Apokalypsen erblicken, wie sie durch Memling auf dem Johannesaltar vorgebildet waren⁸⁾.

Frankreich bietet im XVI. Jahrhundert eine gewiss sehr bedeutende Erscheinung, die hier erwähnt werden muss, in den Reliefs apokalyptischen Inhalts auf dem Grabmal des Jean de Langheac († 1541) zu Limoges⁹⁾. Nicht zu vergessen sind die eigenartige Suite von Stichen des Jean Duvel¹⁰⁾ sowie die lebensvollen apokalyptischen Bilder des Jean Cousin auf den Glasfenstern in der Capelle des Schlosses zu Vincennes¹¹⁾.

Dass sich auch die Limousiner Emailmaler des XVI. Jahrhunderts mit apokalyptischen Stoffen beschäftigt haben, beweist eine Schlüssel des grossen Gewölbes. Auf dem Prachtgefässe ist die Anbetung der grünen Babylon zur Darstellung gebracht¹²⁾. Eine analoge Schlüssel des Darmstädter Museums ist mir nur durch einen Lichtdruck bekannt geworden, durch Photographie

¹⁾ Vgl. *st. arts* 1861, IV, S. 28.

²⁾ Er trägt am linken Fuss eine ebene Fessel an einer Kette.

³⁾ Bei Wierx sehen wir rechts oben den Walken einig Altar mit dem Lamm darauf. Hierum oben die vier Köpfe der Evangelisten'symbole, unten zu beiden Seiten Figuren, welche die Harfe spielen. Da sind damit die 24 Alten gemeint. Weiter unten im Bilde gewahrt man eine zweite Vision. Rechts im Hintergrunde das Meer mit buchtigen Ufer; dahinter burgige Gegend. Aus einer Bucht des Meeres steigt im Mittelgrunde das Thier mit drei sieben Köpfen an's Land. Drei menschliche Figuren beten das Thier an.

⁴⁾ Wurde 1533 errichtet. Vgl. *Annales archéologiques* XVI. Bd. (1856), *Iconographie de la mort* — dort eine gute Abbildung der vier Reiter des V. Cap. — Eine kleine weniger gelungene Abbildung desselben Gegenstandes in Müller u. Mothes III. arch. Wörterbuch I. S. 68. Vgl. auch Didron *Manoel* S. 239 und 242.

⁵⁾ Barsch Bd. VII. Nr. 12 ff. R. Dumoulin V. Bd. S. 27 ff. Vgl. auch Julien de la Boulaye: *Étude sur la vie et sur l'oeuvre de Jean Duvel et de la culture de la licorne*. Paris 1876. S. 59 u. 85 ff.

⁶⁾ Oudriot hat treffliche Aufnahmen dieser Fenster in Aquarell geliefert. Vgl. Labarte a. a. O. S. 339. Bucher, *Gesch. d. techn. Kunst* I. S. 80.

⁷⁾ Vgl. Grisser: *Das große Gewölbe zu Dresden* Taf. 20, und der *Erbschens-Katalog* von 1824 S. 38.

eine verwandte Emailmalerei in königl. italienischem Besitze, eine Schüssel mit den 24 Aeltesten der Offenbarung¹⁾.

Abermals auf Glasfenstern begegnen uns apokalyptische Bilder in Saint-Niziers (XVI. Jahrh.) und Saint-Martin-*en-Vignes* zu Troyes (XVII. und XVIII. Jahrh.)²⁾.

In Russland scheint sich erst im späten XVI. Jahrhundert und in den folgenden Jahrhunderten ein Nachschomer apokalyptischen Bilderwuchstums eingestellt zu haben³⁾.

Im Westen beginnt der Gegenstand während des XVIII. Jahrhunderts fast in Vergessenheit zu gerathen. Die gute Tradition zum mindesten war gänzlich erloschen, als z. B. Chodowiecky seine Vignetten für Lavater's »Jesus Messias oder die Zukunft des Herrn — nach der Offenbarung Johannis« stach⁴⁾. Chodowiecky's Bilder sind in keinem Strich von älteren Darstellungen abhängig. So bringt der Künstler beispielsweise statt der vier Reiter des 6. Capitels nur Folgendes: Statt des ersten Reiters mit dem Bogen; zwei Arme ragen aus Wolken hervor und spannen einen Bogen; statt des zweiten Reiters: ein nackter rechter Vorderarm, der ein kurzes Schwert hält; statt des dritten Reiters: ein Vorderarm mit einer Waage; statt des vierten, des Todes endlich: eine gezeichnete Metapher in Form eines Breitbildchens, auf dem ein niedriger Hügel mit Skeleten und mit Resten von solchen dargestellt ist. Die Wirkungen des Todes statt seiner Person.

Um die Wende des Jahrhunderts bringt man dann das Kunststück zu Wege, Apokalypsen in classicistischem Sinne zu componiren. Einige illustrierte Bibeln jener Zeit müssen hier erwähnt werden; z. B. »The holy bible« von 1791 bis 1800 bei Macklin und Bensley in London erschienen (6 Bde. gr. Fol.) und die eiflbändige »Sainte bible traduite en français... par de Sacy« von 1804 (kl. 4^o). Die Bilder der letzteren sind nach Marillier's Zeichnungen gestochen. Ihre classicistische Richtung kommt bis zu Kleinigkeiten zum Ausdruck. Die sieben Lampen haben ebenso antike Formen, als Johannes wie ein griechischer Philosoph gebildet erscheint.

Von einer grossen Verbreitung apokalyptischer Bilder in jener Kunstperiode kann aber nimmer die Rede sein.

Erst im Verlaufe unseres Jahrhunderts haben einige Künstler die Gesichte aus der Offenbarung wieder vorübergehend zu Ehren

¹⁾ Photographirt von G. Rossi in Mailand. Vgl. »J. arte antica alla IV^a esposizione Naz. di belle arti in Torino nell' 1860, Taf. 87.

²⁾ Vgl. Didron's Manuel d'iconographie chrétienne S. 242, 250 ff., 261 in den Anmerkungen.

³⁾ Vgl. Revue de l'art chrétien, 28. Bd. (1879), Artikel von Marilov über die Ikonographie von Johannes Evang.

⁴⁾ Im Jahre 1780 anonym erschienen: Chodowiecky's Vignetten nur flüchtig behandelt bei Jacoby und Engelmann.

gebracht. Cornelius, Schnorr, Führich¹⁾, Steinle²⁾, endlich H. Flandrin³⁾ haben derlei Bilder geschaffen⁴⁾.

Von den hier in allgemeinen Zügen behandelten Kunstwerken aus allen Perioden christlicher Kunst sollen die apokalyptischen Cyklen in den Bilderhandschriften des Mittelalters den besonderen Gegenstand meiner Untersuchung bilden.

¹⁾ Es existirt von Führich eine Bleistiftzeichnung, darstellend die vier apokalyptischen Reiter. Das Blatt ist im Besitze von L. v. Führich in Wien. 1832 soll in Prag ein Gemälde desselben Gegenstandes von Führich ausgestellt gewesen sein. Vgl. Rud. Müller: Die Prof. Dr. Alois Klar'sche Künstlerausführung. Prag 1883.

²⁾ Ein Bild mit den vier apokalyptischen Reitern ist beschrieben in der Wiener »Presse« vom 21. Februar 1883 (Abendblatt). Erwähnung fand es auch in G. v. Wurzbach's Monographie über Steinle. J. vgl. Rosenbergs: Gesch. d. mod. Kunst I. Lief. S. 94. Die apokalyptischen Bilder des Cornelius und Schnorr setze ich als allbekannt voraus.

³⁾ Auch von Wurringer und J. Höbner würden Bilder apokalyptischen Inhalts erwähnt. Vom Ersteren in einigen Nekrologien im März 1863. Vom Letzteren in Seemann-Lützow's Zeitschr. f. b. K., XVII. Jahrg. K. chr. Sp. 243. Zu nennen ist hier auch F. Plötner (vgl. Organ f. christl. Kunst 1871, S. 161 ff. und Wurzbach's biogr. Lexic. XXII, S. 407) und G. Dorf (vgl. La Sainte Bible)

I.

Von den erhaltenen Reihen apokalyptischer Bilder ist mir als die älteste eine illustrierte Apokalypse der Stadtbibliothek zu Trier¹⁾ bekannt geworden. Die Literatur hat diesem interessanten Denkmale vorcarolingischer Miniaturmalerei einstweilen nur gefinge Aufmerksamkeit geschenkt, so dass es gerechtfertigt erscheinen dürfte, die Handschrift hier verhältnissmässig ausführlich zu behandeln. Was mir darüber in der Literatur nachzuweisen gelang, ist weiter Nichts, als was Lamprich in seiner »Initialornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts« beibringt²⁾.

Die Handschrift gehört, wie sich nach einer eingehenden Vergleichung der Schrift mit dem mir vom Institut für Oesterreichische Geschichtsforschung reichlich zur Verfügung gestellten Material an Schriftproben ermitteln liess, dem VIII. Jahrhundert an, wahrscheinlich der zweiten Hälfte.

Bevor ich an die Aufzählung der Bilder schreite, muss einiges Allgemeine erledigt werden.

Format 4^o. H. 0,26. Br. 0,216. Dicks Pergament. Die Zeichnung der Figuren, durchaus in schwarzen Federstrichen ausgeführt, ist von einiger Kühnheit, fast Rohheit. Die Farben haben sehr gelitten. Vom farbigen Grunde sind nur Reste übrig geblieben, die aber hinreichen, um eine ausnahmslose Färbung des Grundes höchst wahrscheinlich zu machen. Zu bemerken ist, dass die Abwechslung in der Wahl der Farbe gering ist. Die Haare sind fast immer rothbraun, die Nismen fast immer gelb, selten blau (bei den Engeln). Gold oder Silber mangelt gänzlich. Wo der Text Gold verlangen würde, ist es durch Mennigroth ersetzt.

Die Ornamentik ist äusserst dürftig. Ein etwas hervorgehobenes A zu Anfang und die Architektur auf dem Titelbilde ist Alles, was geboten ist. Sogar die Umrahmung der Bilder ist schmucklos gehalten. Sie besteht aus schlichten, breiten, mennigrothen Bändern, die mit schwarzen Federzügen gerändert sind.

Verhältnissmässig reich ist der Codex an landschaftlichen Motiven. Das Terrain finden wir durch rohe, ziemlich willkürlich gezogene Wellenlinien, oder durch flache Bogen angedeutet, meist braun. Die Vegetation zeigt mannigfache Motive, noch mit Spuren

von Realismus in Uebereinstimmung mit der Landschaft etwa in der Wiener Genesis, im Codex Rossanensis, im Gegensatz aber zur streng stylisirten Vegetation auf den Miniaturen des hohen Mittelalters. Gras wird fast immer durch drei nach oben ein wenig divergirende, schwach gekrümmte Federstriche zum Ausdruck gebracht, gelegentlich auch durch drei Pinselstriche. Verhältnissmässig am besten erhalten sind Himmel und Wolken. Der Himmel häufig gestrichelt, erscheint jetzt schmutzig dunkelblau, mag aber ehemals rein hellblau gewesen sein. Die Wolken schliessen sich in ihrer Form auffallend eng an die Wolken der altchristlichen Kunst an und treten somit in bestimmtem Gegensatz zu den Wolkenformen carolingischer Bilderhandschriften; wo wir vielfach gelappte Ränder oder complicirt gewundene Contouren beobachten. Auch der Asburnham-Pentateuch³⁾ bat sich in Beziehung der Wolkenformen schon weiter von der altchristlichen Kunst entfernt als die Trierer Apokalypse. Denn in letztgenannter Handschrift sind die Wolken stets horizontal gelagert; meist in breiten plumpen Streifen, häufig spindelförmig, oft auch an den Schmalenden ausgezackt gebildet. Hier und da einige gebogene kurze Querlinien mit dem Pinsel über die horizontalen Streifen geführt. Sie sind in Deckfarben auf den blauen Grund des Himmels aufgesetzt. Meist wechseln innerhalb einer einzelnen Wolke weisse, dunkelblaue und rothe horizontale Streifen mit dem graublauen Grunde ab. Die Sterne erscheinen als kleine weisse Scheiben, die im Kreise von etwa 6—8 weissen Punkten umgeben sind. Diese Form kommt auch später in carolingischen Bildern und in deutschen Handschriften des hohen Mittelalters als Ornament vor. Wasser wird in ganz ähnlicher Weise wie die Wolken zur Darstellung gebracht.

Bezüglich der Anordnung der Bilder muss erwähnt werden, dass sie vom Texte streng getrennt sind; meist wechselt eine Seite Text mit einem Bilde ab. Auf den Schmuck von Initialen ist, wie schon angedeutet, so gut wie gänzlich verzichtet. Dies sowie einige Umstände, die noch zu besprechen sind, führt auf die Vermuthung, dass dem Miniator und dem Schreiber, die hier wohl in einer Person vereinigt waren, eine Bilderhandschrift südlicher Provenienz als Vorbild gedient habe. Das strenge Auseinanderhalten von Bild und Text ist für frühmittelalterliche Bilderhandschriften sowohl aus Italien als aus Byzanz charakteristisch⁴⁾. Angelsächsische Bücher jener Zeit übergangen verschmelzen bildliche Darstellung und Initialornamentik in innigster Weise. Nun ist es aber nicht annehmbar, den Miniator der Trierer Apokalypse selbst im Süden zu suchen; das häufig vorkommende fränkische Costüm schliesst diesen Gedanken aus; auch erlaubt die handwerksmässige Ausführung es nicht, an eine neue, gänzlich unmittlere Erfindung

¹⁾ Cod. ma. C. Nr. 91.
²⁾ (Leipzig 1883) S. 95 (Nr. 31).

³⁾ Es sind eiförmige oder durch Doppelstrichen begrenzte Wolken.
⁴⁾ A. Springer hat mehrmals darauf hingewiesen.
Primm.

zu denken. So bleibt denn Nichts übrig, als anzunehmen, die Trierer Handschrift sei unmittelbar oder mittelbar nach einem älteren Vorbild aus dem Süden ausgeführt worden. Für ein Vorbild aus Byzanz spricht gar nichts, für eines aus Italien Alles.

Weitere Gründe lassen endlich vermuthen, dass die supponirte Vorlage noch vor dem VII. Jahrhundert entstanden sei. Auf zahlreiche altchristliche Züge in der Landschaft wurde schon hingewiesen. Auch sei erwähnt, dass Johannes statt eines Buches noch stets die Rolle trägt. Nicht zu übersehen ist auch der Umstand, dass in der Tracht der Haare sich noch nirgends eine Andeutung jenes Stirnbüschels findet, von dem ich durch einige vorläufige Mittheilungen *) von Kurzem wahrscheinlich gemacht habe, dass es erst gegen Ende des VI. Jahrhunderts in Italien auftritt. (Dorthin vielleicht aus Byzanz gebracht. Auch die byzantinische Kunst kennt das Stirnbüschel und bewahrt es zum Mindesten bis in's XI. Jahrhundert.)

Wie wir uns also fast gewöhnen sehen, das Vorbild der Trierer Apokalypse im Süden zu suchen, so müssen wir es zugleich in einer Stylperiode suchen, die noch vor dem Auftreten des Stirnbüschels liegt. Kurz zusammengefasst: die Trierer Apokalypse weist auf ein Vorbild aus altchristlicher Zeit; sie gewinnt dadurch bedeutend an ikonographischem Interesse, da sie uns nicht nur die Wahrscheinlichkeit vergrößert, es hätten schon im ca. VI. Jahrhundert grosse apokalyptische Cyklen existirt, sondern auch andeutet, wie wir uns solche altchristliche Bilderreihen zur Offenbarung vorstellen könnten.

Die alte saubere Schrift des Codex ist eine Halbunciale, fast Minuskel, mit einigen cursiven Elementen. Zahlreiche Stellen sind radirt und im XII. Jahrhundert ungefähr wieder beschrieben worden.

Es liegt kein Grund vor, den gleichzeitigen Ursprung der älteren Schrift und der Miniaturen zu bezweifeln.

Der Codex hat sich schon im XI. spätestens im XII. Jahrhundert in Trier befunden. Darauf deutet eine Note aus der genannten Zeit, auf Fol. 3 a der Handschrift. Dort steht in Urkundenschrift: »Codex Sancti Eucharri primi trevirorum archiepiscopi si quis uero abstulerit anathema sit amen»⁷⁾. Die Kirche, ehemals St. Eucharri in Trier, ist die heutige Mathel-Kirche. Dort, so scheint es, wurde der Codex schon im hohen Mittelalter verwahrt. Vielleicht ist er dort entstanden.

Der Text ist noch nicht kritisch geprüft; die Rasuren erschweren diese Untersuchung. Von vornherein lässt sich nur sagen, dass die Bilder in ihrer Reihenfolge auf einen Text weisen,⁸⁾

⁷⁾ Im Repertorium f. Kunstwissenschaft VII. Bd., III. Heft: Besprechung der Krause'schen Publication des Codex Egberti in Trier.

⁸⁾ Genau derselbe Bibliotheksvermerk kommt nach Mon. Germ. hist. Script. II, S. 431 f. in einem aus Trier stammenden Codex der Wiener Hofbibliothek vor. (Einhardi vita Caroli M. Cod. 539 [alt 867.]

der jener Fassung der Apokalypse entspricht, wie sie in der Vulgata gegeben ist. Die Bilder schliessen sich doch offenbar an den (jetzt zum Theil radirten) alten Text an. Der Umstand aber, dass man radirt hat, nicht etwa um das Pergament für heterogene Texte wieder zu benutzen, sondern um einen Text gerade wieder aus der Apokalypse hinzusetzen, lässt vermuthen, dass ehemals Varianten niedergeschrieben waren, die später vielleicht als häretisch erkannt worden sind.

Dem folgenden Verzeichnisse der Miniaturen des Trierer Codex füge ich beschreibende Notizen sowie vergleichende Bemerkungen und Excurse bei. Die Reihenfolge der 74 Bilder ist diese:

1. Titelbild (Fol. 1 b), Johannes und der Engel⁹⁾. Johannes (rechts) ist jugendlich gebildet. Er hält in der Linken eine Rolle. Auf seiner Tunica ein rother Clavustreifen. Der Engel (links) hat die Rechte erhoben. Beide stehen aufrecht unter einem von zwei Säulen getragenen, niedrigen Giebel, der von einem gleicharmigen Kreuz bekrönt und von zwei gegen einander gekehrten Vögeln flankirt ist. Die Säulenbasen zeigen eine nach oben abgechrägte Plinthe, darüber eine Platte; eine Schräge und einen Wulst. Unter dem korinthisirenden Capitel zwei dicke Wülste. Deckplatte an den Seiten ausgeschnitten. Ein Architrav fehlt. Auf den zwei den Giebel bildenden Stücken gewahrt man ein Ornament, das an dreitheilige Blumenkelche oder Düten erinnert, die reihenweise in einander gesteckt sind¹⁰⁾. Alles ziemlich roh in der Ausführung.

Johannes als Seher mit dem Engel oder ohne diesen fehlt selbst auf den einzelnen Bildern der apokalyptischen Reihen des Mittelalters, zumal am Anfang des Buches; aber nach im Verlaufe desselben bleibt auf den Bildern meist ein Platzchen für Johannes übrig.

Im hohen Mittelalter mecht der Künstler noch keinen Versuch, den Seher und die visionären Gestalten durch malerische Mittel zu unterscheiden. Johannes und seine Gesichte stehen gleichberechtigt neben einander. Das späte Mittelalter aber setzt entweder den Seher auf Kosten der Vision bei Seite oder weiss die Vision in die Ferne und in die Höhe zu rücken. Ebenso die Neuzeit.

Johannes auf Petros mit einem Gesichte aus der Offenbarung begegnet uns häufig in französischen und burgundischen Büchern des XIV. Jahrhunderts u. zw. in dem verlorenen A zu Anfang der Apokalypse; nach in einem selbstständigen Bildchen wird er beobachtet, z. B. in der durch ihren Bilderreichtum hervorragenden burgundischen Bibel der Wiesgr. Hofbibliothek (Nr. 1179) Fol.

⁹⁾ In den meisten Fällen werden die apokalyptischen Reihen von einem Bilde mit Johannes und dem Engel eingeleitet. Vgl. weiter unten die Handschrift in Turin und die in Bamberg. Anders ist es im Malerbuch vom Berg Athos. Dort wird sie erstes Bild gleichlich die Vision des Herrn mit den sieben Sacrae angeführt. Vgl. Didron: »Manuel d'icongraphie chrétienne» S. 238 ff. Es ist nicht ausgeschlossen, dass in dem Buche ikonographische Traditionen des Mittelalters zum Ausdruck kommen, wiewohl die vorliegenden Recensionen ganz jung sind. Neue, interessante Mittheilungen über das wahrscheinliche Alter des Malerbuches gibt C. Bayet in der Revue archéologique (1883) III. Série. Vol. 3, p. 375 ff.

¹⁰⁾ Dies Ornament hat später in den Bilderhandschriften der Ottonenzeit reichere Verwendung gefunden.

233b. In dem kreisrunden Bilde sitzt Johannes auf Patmos und schreibt. Oben oben in kreisförmigen Wellen erscheint der Kopf des Herrn. Von diesem zu Johannes hinab reicht eine goldene Posaune, die gegen das rechte Ohr des Helligen gerichtet ist. In der wilden Landschaft sieht man auf einer lappig begränzten kleinen Insel sieben Thorthürme stehen (die sieben Kirchen in Asien).

In der grossen vierbändigen Bibel der Stiftsbibliothek zu Kremünster, einem in dem genannten Orte entstandenen Werke des XIV. Jahrhunderts, findet sich zu Anfang der Offenbarung ein reichverziertes A, in dessen unterer Hälfte der Scher auf Patmos dargestellt ist. Die obere Hälfte umschliesst ein aus Wellen ragendes Engel mit einer Posaune.

Andere Beispiele, die hierher gehören, finden sich in einer Bibel burgundischen Stils, die in der Laurentiana zu Florenz bewahrt wird (Plut. XV, 11). In der Apokalypse ist nur das A mit Figuren geschmückt (unter Johannes oben Christus thronend zwischen zwei Leuchtern und mehreren Sternen) — weiters in einer Bibel des Berliner Kupferstichcabinetts (Ha, 143) (das A zeigt den schreibenden Johannes und sieben gotische Thürmchen). Eine analoge Darstellung in zwei Bibeln der Dresdener Bibliothek (in A, 204 und A, 134) und in einer der Bamberger Bibliothek (A, 1, 10). Bemerkenswerth ist die abweichende Gruppe in dem A zu Beginn der Apokalypse einer Bibel in der Berliner kaiserl. Bibliothek (Theol. Fol. Nr. 8). Dort sehen wir den sitzenden Christus, gegen dessen Brust Johannes sein Haupt lehnt. Christus segnet ihn.

Unabhängig ist der Scher auf Patmos in den französischen und niederländischen Gebetsbüchern des XV. Jahrhunderts dargestellt worden. Als Vision sieht dabei am häufigsten das Sonnenwerk (siehe weiter unten) zu beobachten, bis und da auch eine Vereinigung mehrerer Visionen. Wir erinnern hier an eine Miniatur aus »Queen Isobelle's breviary« (Br. Mus. Add. Ms. 18, 851), die von der Paleographical Society (Taf. 175) abgebildet ist. Als Beispiel eines in der Composition mit dieser Miniatur verwandten Tefelgemäles sei der rechte Flügel des Baumling'schen Altars im Johanneshospital zu Brügge genannt. Unter den italienischen Darstellungen dieser Art muss das Linsenbild des Gioetio an der Spitze der Wand der Werkstatt in Santa Croce zu Florenz hervorgehoben werden: An Jacopo di Casanovi's Gemälde in der National-Gallery zu London (Nr. 580 in Worsum's Katalog von 1871) sei hier erinnert.

Nicht selten wird Johannes zugleich als Schreiber des Evangeliums und als Scher der Apokalypse zur Darstellung gebracht. Ein Beispiel liefert der von Jauchek beschriebene Johannes des Thomas de Vigilia von 1493 (Rep. I, 371). Johannes schreibt dort den Anfang des Evangeliums nieder; zu seiner Seite aber steht ein Engel mit der Posaune (Apok. I, 10). Auch zeigt der apokalyptische Scher in spät mittelalterlichen Gebetsbüchern meist den Anfang des jhannesischen Evangeliums. So z. B. auch in dem schönen niederländischen Gebetsbuche der Wiener Hofbibliothek *).

2. Johannes und die sieben Gemeinden in Asien; Johannes als Jungling links oben. Im übrigen Reume vertheilt sieben Kirchen in Rundbogenarchitektur und mit Kuppeln. Vorhänge. Apok. I, 4.

*) [Nr. 1840, Denis I, 1791 und 1850.] Johannes sitzt in einer realistisch behandelten Landschaft und schreibt. Hinter ihm den Adler, welcher mit dem Schnabel das Tentenfuss und das Pennal hält. Oben mehrere Darstellungen aus der Apokalypse: mitten aus Weib des XII. Capitels, links die sieben Leuchter des I., rechts der Todesreiter des VI. Capitels. Im Mittelgrund sieht man ausserdem noch den siebenköpfigen Drachen. Der Tod ist hier in der Weise des späten Mittelalters in Götterform gebildet, hell, grau, höchst abgezerrt. Er reitet auf einer Art Drachen (sic) und hält in der Rechten einen langen Speer, Völlig nackte Figur. Der Drache hat vier kurze Beine, einen langen geringelten Schwanz und einen langgestreckten Kopf mit Schweinsohren, Leib beschuppt, grün. Kopf und Hals mit Gold gekrönt.

3. Der Herr spricht zu Johannes auf Patmos. Oben der Herr, jugendlich, bartlos (so tritt er hier stets auf; der kreuzführende Nimbus ist niemals vergessen) und ein Engel mit Posaune; unten links: fünf aufwärts blickende Männer; rechts Johannes auf Patmos. Apok. I, 10.

4. Johannes sieht den Herrn und die sieben Leuchter. Das ganze Bild ist in drei Felder getheilt — durch meist unregelmässig *) gebogene Linien. Fast in der Mitte des oberen Feldes der Herr. Links vier, rechts drei Leuchter. Vom Munde des Herrn geht eine zweischneidige, zungenförmige Klinge aus. Johannes kniet vor dem Herrn nieder, der ihm die Rechte auf's Haupt legt.

Das mittlere Feld ist durch eine nach unten convexe, von links nach rechts abfallende Linie von dem unteren Felde getrennt. Das Ufer des Meeres ist mit dieser Linie gemeint. In sehr nach rechts geneigter Haltung ist am Ufer Johannes noch einmal dargestellt, wie er gegen eine Architektur heraneilt. Diese ganz rechts.

Im unteren Felde das Meer mit Fischen. (Gerüchte Reste des blauen Grundes).

Die Leuchter zeigen schlanke Form. Sie ruhen auf drei nach S-förmig gekrümmten niedrigen Füssen. Die nodi sind zu zweien angeordnet. Die Schaftstücke dazwischen (intermediären könnte man sie nennen) zeigen starke Entasis. Bekrönt werden die Leuchter von einer tiefen Schale, aus der ein Flämmchen aufsteigt. (Schwarz umrissen, dick mit Mennig roth gemalt) — der Text spricht von goldenen Leuchtern. Apok. I, 12—17 *).

5. Johannes, die sieben Engel und die sieben Kirchen. Apok. I, 20.

6. Der Herr spricht zu Johannes. In drei Feldern über einander. Ganz oben links der Herr, den Kreuzstab haltend *). Im mittleren Felde vier stylisirte Bäume *); rechts steht Johannes. In der unteren Abtheilung die vier Paradiesessüsse. Apok. II, 1 ff.

7. Johannes und der Engel der Gemeinde in Smyrna. Johannes links. Rechts der Engel neben einer Kirche. Aus dem Himmel herab reicht die Hand Gottes (hier ohne Nimbus). Unten Satan, der an einer Kette fünf Männer zu sich heranzieht. Apok. II, 8 ff.

*) In späteren Handschriften, von den carolingischen aufwärts, ist die Theilung durch sorgsam geogene horizontale Linien oder Bänder Regel. — Unregelmässige Theilungslinien finden sich noch im Abersham-Pentateuch (VII. Jahrhundert).

*) Ueber mehrere französische Darstellungen des Herrn mit dem Schwerte spricht Didron im Manuel S. 226. Die Glasperlen von Bourges bringen diese Darstellungen. Vgl. Cahier et Marin: Vitraux de Bourges Pl. VII. Das Motiv ist in die Bilder des jüngsten Gerichtes übergegangen.

*) Der Kreuzstab kommt bei Gottesdarstellungen auf sibirischen Mosaiken nicht selten vor.

*) Apok. II, 7: »Wohl des Lebens, das im Paradiese Gottes ist.«

8. Der Geist spricht zu den Gemeinden. Unten ein Engel neben zwei Kirchen. Oben links der Herr, rechts Johannes. Apok. II, 11.

9. Johannes und die Gemeinde von Pergamos. Unten rechts ein Schlafender in einem Bette¹⁾. Apok. II, 12 ff.

10. Johannes schreibt an die Gemeinde von Thyatira. Unten fünf Krieger in fränkischer Tracht²⁾. Apok. II, 18 ff.

Nr. 10, 11 und 12 zeigen jedesmal links oben die Figur des Herrn mit dem Kreuzstabe.

11. Johannes und die Gemeinde von Sardes. Unten acht Männer in antikisierender Kleidung³⁾. Johannes aufrecht stehend. Apok. III, 1 ff.

12. Johannes und die Gemeinde von Philadelphia. Unten drei Männer in antikisierender Tracht. Apok. III, 7 ff.

13. Johannes und die Gemeinde von Laodices. Links oben der Herr, rechts eine Thür. Unten links ein Baum, daneben Feuer, rechts Johannes aufrecht stehend. Apok. III, 14 ff.

14. Die 24 Ältesten. In drei Feldern über einander; oben mitten der Herr in einer zweiflügeligen gelben Glorie. Rechts Johannes, links Christus. Der blaue Grund (Himmel) zeigt weiße und rothe Wolken. Im mittleren und unteren Felde die 24 Ältesten in zwei Reihen zu je zwölf über einander; alle sitzend, alle rothhaarig, bartlos, jugendlichen (sic!) Ansehens. Apok. IV, 3—4⁴⁾.

Dass die 24 Ältesten einen nicht seltenen Gegenstand christlicher Mosaiken abgeben haben, ist in der Einleitung erwähnt worden. Es scheint, dass sie auch in Bilderhandschriften dargestellt wurden. Die Vertheilung der Figuren auf dem Triumphbogen einer Basilica musste allerdings anders sein, als auf der Seite eines Buches. Gemächlichlich ist da nur die möglichst symmetrische Anordnung, die sich in jener Zeit für beide Fälle von selbst versteht. In den späteren Bilderhandschriften des VI. Jahrhunderts müsste man sich die Anordnung des Bildes mit den 24 Ältesten wohl ähnlich vorstellen, wie in der Trierer Apokalypse. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass die frühesten Typen der Darstellung mit den 24 Ältesten, die uns sonat noch vergleichsweise zur Verfügung stehen⁵⁾ und die gleichfalls auf frühmittelalterliche Vorbilder hinweisen, eine enge Anordnung in horizontalen Reihen zeigen. Wenn später in einem carolingischen Evangelist (im Codex surus der Münchener Bibliothek) eine kreisförmige Anordnung der Ältesten beobachtet wird, so kann das verschiedene Gründe haben. Eine gänzlich neue Erfindung ist nicht eben wahrscheinlich, in diesem Felde aber nicht ausgeschlossen, weil das Auftreten der Ältesten in einem Evangelist überhaupt zu den Seltenheiten gehört. Nimmt man aber christliche Vorbilder an, so könnten einerseits mehrere Typen selbständiger Apokalypsen existirt haben, andererseits könnte der Typus der Darstellung mit den Ältesten in Evangelien überhaupt ein anderer gewesen sein, als der bei derselben Darstellung in selbständigen Apo-

kalypsen, und was der Möglichkeiten mehr wären. Aus Handschriften des späten Mittelalters ist mir durch Beschreibung eine Darstellung der Ältesten in circularer Anordnung in Waislaw's Bilderbibel der Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag bekannt geworden⁶⁾.

An späteren Darstellungen erwähnen wir die Reliefs aus dem XIII. Jahrhundert zu Meisse und zu Chartres (vgl. Viol. le Duc; dict. r. de l'archit. III, 243). Didron erwähnt im Manuel S. 241 solche Darstellungen in Chartres, Reims, St. Denis, St. Etienne du Mont (Paris). — Ein Tafelbild sienesischer Schule in der Galerie der Wiener Akademie behandelt denselben Gegenstand. Die reihenweise Anordnung beginnt hier einer matriarchalen Gruppierung zu weichen; oben gewahrt man Christus, das apokalyptische Lamm im Schosse haltend. Die Ältesten erscheinen in vier Gruppen von je sechs. Zwei Gruppen sind oben, zwei unten zu beiden Seiten angebracht. Zu unterst mitten gewahrt man St. Johannes als birtigen Greis.

Den nordischen Typus vertreten eine Miniatur des Breviarium Grimani der Marcusbibliothek; Johannes mit mehreren Violonen aus der Offenbarung (links oben der thronende Herr mit dem Lamm, über ihm die sieben Lampen, unter ihm ein Engel, neben ihm die vier Evangelistensymbole). Das Ganze umgeben von den 24 Ältesten, welche ihre Kronen darbringen; rechts unten sitzt Johannes und schreibt (publizirt in Photogr. von Perlet, Taf. 20). Vieltliche Analogien mit dieser Miniatur bietet wieder der Johannesaltar des Memming in Brünge (jetz. photographirt; Abbild. in Förster's »Denkmäler«, vgl. Crowe u. Cavalcasse (Springer): Geschichte der altindisch-italienischen Malerei S. 275). An das Memmingische Bild reihet sich ein ähnliches Bild im Richards-Verlag (Nr. 177), das übrigens aber sehr dürftig, als der Johannesaltar in Brünge.

Ueberrall auf den angeführten altindisch-italienischen Bildern finden wir die Ältesten in einem Ring um den Herrn angeordnet. Diese Anordnungsweise kommt dann zu den Rhenen und später in's Herz von Deutschland. Im Kreise angeordnet finden sich die Ältesten auch auf dem erwähnten altindischen Bilde des Wallrafenmünch. In der Mitte Christus und das Lamm, herum die Evangelistensymbole, das Ganze wie im Kreise umgeben von den Ältesten. Unten mitten die sieben Leuchter, links der Schar auf Patmos, rechts Stifter und Stifterin. Eine spätere deutsche Darstellung ist die des Schaffhauser Kunstmuseums (Nr. 103). Bei S. XLV.

Die 24 Ältesten gehen auch in die Darstellungen des jüngsten Gerichtes über. Als spätes Beispiel erwähne ich das Werk eines dem Ostendörfer sehr nahe stehenden deutschen Malers im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 125). Auch in die Darstellungen der Krönung Mariens dringen sie ein, wie ein Gemälde der eben genannten Sammlung beweist. (Nr. 245 vielleicht von Seb. Dalg.) Eine Darstellung aus dem 18. Jahrhundert besitzt die Antwerpener Galerie (Nr. 237 von Kerckx).

15. Die vier Evangelistensymbole; die sieben Lampen. Oben mitten der Herr thronend. Herum die vier geflügelten Symbole der Evangelisten mit Augen auf den Flügeln. Darunter die sieben Lampen in Kelchform. Apok. IV, 6 ff.⁷⁾

¹⁾ Vgl. Wocel: »Waislaw's Bilderbibel« aus dem XIII. Jahrhundert. Prag (1871), S. 54.

²⁾ Ueber die ältesten Beispiele der Evangelistensymbole wurde in der Einleitung gesprochen. In carolingischen Bilderhandschriften kommen diese Symbole in mannigfacher Auffassung vor. Eine Art Tetramorph werden wir in der Pariser Vivianusbibel und in der Bibel von San Calisto kennen lernen. Beschreibung byzantinischer Darstellungen in Didron's Manuel S. 241. — Eine interessante Darstellung der sieben Lampen, die in apokalyptischen Cyklen selten fehlen dürfen, findet sich auf einer emailirten Plaque des Aachener Schatzes, die wir schon in der Einleitung erwähnt haben. (XII/XIII. Jahrh.) Sie

³⁾ Verächtlicher Ausdruck für das »fornicarie II, 14«.

⁴⁾ II, 26: »Wer überwindet ... dem will ich Mecht geben.«

⁵⁾ »Wer überwindet, der soll mit weissen Kleidern angelegt werden.« III, 5.

⁶⁾ Zweites Bild des byzantinischen Cyklus im Melerbuch vom Berge Athos. Enthält zugleich die Vision der sieben Leuchter und der Evangelistensymbole. Manuel S. 240 f.

⁷⁾ Siehe weiter unten die Bilder der spanischen Gruppe.

16. Das Buch mit den sieben Siegeln. Darbringung der Kronen durch die Ältesten. Oben mitten der Herr thronend. Zu seiner Rechten das Buch mit den sieben Siegeln. Oben links Johannes, rechts ein Engel. Unten die 24 Ältesten. Jederseits drei Reihen über einander; in jeder Reihe je vier ¹⁾. Aueh hier erscheinen sie jugendlich und rothhaarig. In der untersten Reihe schreiten alle gegen die Mitte zu. Jeder hält mit der Rechten einen Kranz in die Höhe ²⁾. Apok. IV, 10; V, 1.

17. Das Lamm. Einer von den Ältesten spricht. Oben in gelbem Ringe das Lamm, herum die vier Evangelistensymbole. Unten Johannes und einer der Ältesten. Apok. V, 5 f.

Von dem Vorkommen des apokalyptischen Lammes im altchristlichen Bilderkreis war in der Einleitung die Rede. Freilich sieht es auf dem Berge Sion. Soest übrigt das Lamm der Offenbarung auf altchristlichen Bildern nur in ringförmiger Glorie vorzukommen, wie wir es z. B. auf dem Triumphbogen von S. Cosma e Damiano begegnen. Ueber Bedeutung und Darstellung des Lammes hat Didron in seiner „Histoire de dieu“ und in „Manuel d'Iconographie chrétienne“³⁾, sowie Martigny im „Dictionnaire des antiquités chrétiennes“ das Wichtigste zusammengestellt. Das apokalyptische Lamm zeigt immer die sieben Hörner und die sieben Augen, die der Text des V. Capitels verlangt. In den meisten Fällen hat es natürliche Bildung und erhält nur durch den Zusammenhang seine Beziehung zur Apokalypse.

In den Handschriften des hohen und späten Mittelalters gibt es viele Darstellungen des apokalyptischen Lammes und zwar tritt es in den verschiedensten Rollen auf, die ihm der Schriftsteller nur zuschreiben kann. Die Anbetung des Lammes mit Bezug auf Apok. XIV, 1 f. bildet eines der beliebtesten Gegenstände der Kunst des späten Mittelalters in den Niederlanden. Wir erinnern hier wieder an den Joannesaltar des Memling in Brügge und an das erwähnte Bild des Brerivarians Grimaal. Das Guster Altarbild scheint sich mit seiner Anbetung des Lammes mehr auf Apok. VII, 17 zu beziehen (Denn das Lamm wird es heißen... es den lebendigen Wasserbrunnen). An späteren Darstellungen erwähne ich die von Ostendorfer in der Münchener Piskopalk (Nr. 760), auch den Stich des Hieronym. Wierz (Alvin Nr. 638), der das Lamm neben zahlreichen anderen Visionen, neben dem siebenköpfigen Drachen, den Evangelistensymbolen und den Ältesten zur Darstellung bringt.

18. Anbetung des Lammes durch die Engel und durch die Ältesten. Anordnung in symmetrischen Reihen. Apoc. V, 11 f.

19. Die vier Reiter. Die Figuren sind drei Reihen über einander angeordnet. In der oberen Reihe mitten das Lamm in ringförmiger Glorie und mit kreuzführendem Nimbus. Es hält mit den Vorderbeinen ein mennigrothes Buch. Neben dem Lamm beiderseits die Evangelistensymbole, jedes mit einem mennigrothen Buche.

mag ursprünglich die Beschlag eines Reliquiers oder eines Buchdeckels gedient haben und zeigt den Herrn der Apokalypse zwischen A und W, umgeben von den septem lampades. Abbildung bei Beck's „Carl's des Grossen Pfalzcapelle und ihre Kunstschatze. Köln, Schwann, 1865. S. 77.

¹⁾ Also auch hier die Anordnung in horizontalen Reihen.

²⁾ Stellungen wie auf den altchristlichen Mosaiken.

³⁾ Capitulum „Jesus-Christus in agnoscit“ S. 340 ff.

⁴⁾ S. 245, 253 ff.

In der mittleren Reihe ein in aufrechter Haltung schwebender Engel, der mit der Rechten dem ersten Reiter einen Kranz hinhält. Das Obergewand des Engels ist mennigroth, das Untergewand schmutzig blau. Rechts neben dem Engel steht Johannes. Links vom Engel erscheint der erste Reiter. Er trabt nach rechts, ist bartlos und jugendlich. Mit der bis zur Kopfhöhe erhobenen Rechten hält er einen kleinen Bogen, mit der Linken die Zügel. Kleidung antikisirend, mit Clavustreifen. In der untersten Reihe die drei übrigen Reiter. Ganz links galoppiert der mit dem Schwerte, in der Mitte reitet in ruhigem Schritt der mit der Waage, ganz rechts reitet der vierte, der Tod. Er ist ohne Bart und jugendlich gebildet. Sein Haar reicht bis in den Nacken. Die Rechte hat er erhoben. Beachtenswerth ist, dass er ohne Attribut geliebt ist. Hinter ihm matte Spuren einer Personification des Infernus (als menschlicher Kopf).

Alle vier Reiter sind gelb nimbirt. Alle vier Pferde (Hengste) bewegen sich nach rechts.

Von den Reitern ist wenig mehr als die schwarzen Umrisse erhalten, von der Färbung kaum mehr als seltsam als Reste des Rothbraun in den Haaren, das Gelb in den Nimbren und die Farben an den Engelskleidung. Welche Farbe der Grund gehabt, ist nicht mehr zu unterscheiden. Oben hat sich noch gemalter Himmel (ähnlich wie sonst in dem Codex) erhalten. Apok. VI, 2—8 ¹⁾.

Die vier Reiter des VI. Capitels gehören ungleichbar zu den hervorregentesten Visionen der Offenbarung. Sie stehen mit grosser Constanz in allen apokalyptischen Reihen wieder, wechelt sie zu vergeblichen Studien besserer Gelegenheitsblüten, als andere, wärdlich aus der Masse hervorgegriffene Bilder. In den vier apokalyptischen Reitern haben wir acht unermessene Gestalten vor uns, Gestalten, die nur einmal in der Offenbarung vorkommen ²⁾. Das apokalyptische Lamm, die Ältesten, die Drachen, die Babylon, all' das ist vielleicht öfter dargestellt worden als die Reiter, es kommt den Allen vielleicht ebenso constant in den apokalyptischen Reihen vor, aber die Verschiedenheit der Situationen, in denen diese Gestalten vorkommen, lassen sie nicht sehr geeignet dazu erscheinen, in unserer iconographischen Rechnung als gemeinschaftlicher Nenner zu dienen. Vortheilhafter sind zu diesem Zwecke gewiss die vier Reiter. Im Hinblick darauf möge es entschuldigt werden, wenn hier ein Excurs über die Entwicklungsgeschichte der vier apokalyptischen Reiter eingeschaltet wird, und wenn sich die betreffende Miniatur des Triorer Codex ungewöhnlich ausführlich beschreiben lässt.

Ueberblicken wir die verschiedenartigen Darstellungen unseres Gegenstandes, so lassen sich ganz ungerungen einige leitende Gesichtspunkte auf finden. In der Apokalypse von Trier sehen wir alle Reiter auf einer Fläche, nicht eigentlich aber auf einem Bilde vereinigt. Ohne Linienverbindung stehen die Figuren hier neben und über einander. Nur der erste Reiter und der kranzpendende Engel bilden zusammen eine Art Gruppe, ohne dass aber dabei ein

¹⁾ Es sei hier erwähnt, dass der ursprüngliche Text für die Eröffnung der ersten vier Siegel glänzend rot und später durch einen anderen ersetzt worden ist.

²⁾ Höchstens der erste Reiter könnte in dem Reiter Fidelis et Verax des XIX. Capitels ein Analogon haben. Der zweite Reiter (nabehin bemerkt) ist bei Zacharias (II, 9) vorgebildet. Eine Verwechslung ist trotzdem in keinem Falle denkbar.

malterische Absichten gedacht werden dürfte. Oben median angebracht das Lamm. Anordnung in horizontalen Reihen.

Was zunächst zum Vergleich herangezogen werden muss, ist der Typus der vier Reiter, der sich in der spanischen Apokalypse findet. Ich muss hier Einiges voraussetzen, aber dennoch zugleich die Beschreibung verweisen, die von einem Manuscript (jener Gruppe weiter unten zu geben sein wird.

Auch in der spanischen Gruppe finden wir die Anordnung in horizontalen Reihen. Einmal begegnet uns auch oben das Lamm, soweit es die Umstände erlauben, in die Medianlinie gerückt. Diese Übereinstimmung ist nicht ohne Bedeutung. Denn spätere Cyklen der Apokalypsen, solche aus dem hohen und der ersten Zeit des Mittelalters zeigen uns meist jeden Reiter gesondert behandelt, jeden auf einer eigenen Seite häufig mit je demmaliger Zugabe des Lammes oder des Sebers. Erst im reinen späteren Mittelalter, das die malterische Moment sich in der bildenden Kunst entwickelte, gewahrt man wieder eine Vereinigung aller vier Reiter auf einem Bilde, namentlich aber in andern Sinne als früher¹⁾. Meist bildet dann eine realistisch gemeinte Landschaft den gemeinschaftlichen Schauplatz, auf dem alle vier Reiter erscheinen. So verhält es sich mit einer hierher gehörigen Darstellung in einer flämischen Historienbibel der königlichen Bibliothek zu Brüssel, einem reich mit Miniaturen versehenen Codex vom Anfang des XV. Jahrhunderts²⁾. Die Apokalypsen dieser Bibel sind reich illustriert. Das Bild mit den vier Reitern³⁾ zeigt uns den ersten Reiter auf weissem Pferde links oben. Er ist roth gekleidet und trägt den Bogen in der Hand. Das zweite auf rothem Pferde gewahrt wir rechts unten. Dieser trägt blaues Gewand. Die langen Hängeärmel flattern nach rückwärts. Er hält das Schwert. Der dritte Reiter, violett gekleidet, auf schwarzem Pferde ist links unten dargestellt. Mit der Rechten hält er die Waage. Rechts oben sieht man den vierten Reiter auf lichtgelbem Pferde. Jünger barbarischer Mensch. Er hat roth, weiß und weissen Ärmeln, schwarze, anliegende Beinkleider und ein spitzenbündiges mit Gold gemalter Turban bilden seine Kleidung. Die Linke hält die Zügel, während die Rechte erhoben ist, wie um zu winken. In der Ecke rechts oben ein Engel in Brustbild roth auf Goldgrund. Das Terrain ist etwa zum oberen Drittel ist schmutzig grün und zeigt links den Versuch seiner landschaftlichen Darstellung. In oberen Drittel blasser Grund mit rothen Störchen.

In gemeinschaftlicher Landschaft treten die vier Reiter dann wieder auf einigen hier schon mehrmals erwähnten Bildern auf. So auf dem Bildchen mit dem Seher Johannes im Gebetbuche der Königin Isabella (vom Jahre 1497) im Britischen Museum und auf Memmling's Johannes-Altar in Brogge.

Die Miniatur des erwähnten Breviers (abgeb. von der Palaeographical society, Taf. 175) zeigt uns die vier Vordergrunde Johannes. Ueber das bewegte Meer hin blickt man auf eine Art Landzunge, die von links her in's Bild rückt. Aus dieser bewegen sich die vier Reiter. Ganz kleine Figuren, an denen man kaum die Attribute unterscheiden kann. Am meisten rechts gekloppt der dritte Reiter gegen rechts; hinter ihm der zweite, und dieser der erste, in dessen Nähe, ganz undeutlich, befindet sich der vierte. Ganz oben das apokalyptische Weib, das von einem Engel das Kind empfängt. Tiefer unten und etwas links der Engel, die den siebenköpfigen Drachen bekämpfen. — Memmling stellt seine Reiter auf eine Reihe von Inseln, die sich schief von vorne links nach rückwärts rechts erstreckt. Am nächsten gegen den Vordergrund links der Reiter

¹⁾ Analogien auf dem Gebiete der christlichen Ikonographie wären unendlich aufzufinden. Die erwähnte Erscheinung ist im allgemeinen Entwicklungsgange der Kunst begründet, indem die Darstellung der vier Reiter ebenso unerworfener ist, als die etwa der fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen. Erst im spätesten Mittelalter beginnt auch dort eine malterische Vereinigung, da die erwähnten Figuren doch früher in Einzelbildern oder in ganz einförmigen Reihen dargestellt worden sind.

²⁾ Biblioth. royale Nr. 9051.

³⁾ Breitbild 0,087 X 0,075.

auf weissem Pferde. Er ist weiss gekleidet, trägt eine Krone und zielt mit dem Bogen. Weiter zurück und etwas rechts der Reiter auf rothem Pferde, ein vollständig geharnischter Ritter aus Memmling's Zeit dargestellt. Mit der Rechten führt er das Schwert. Wieder weiter zurück und mehr rechts gerückt man den dritten Reiter, den mit der Waage, auf dem Rappen. Er trägt brunnviolett Gewand und ein schwarzes Kippchen. Den letzten Reiter sehen wir ganz noch weiter zurück und wieder mehr rechts auf einer kleinen Insel galoppieren. Er reitet einen hochtrahenden Gaul. Die Linke hält die Zügel. Die erhobene Rechte schwingt einen langen Pfeil. Die Figur des Reiters zeigt (soweit sich bei den sehr kleinen Dimensionen unterscheiden lässt) seinen Todenschädel mit fliegendem Haar am Scheitel und am Hinterhaupt. Ein weiter gefalteter Rock, weisse Ärmeln verhüllt den Körper. Knapp hinter dem Pferde folgt der offene, flamme Hörschrauchen. Links oben die schon erwähnte Vision der 14 Aeoliten, rechts oben das Weib auf dem Halbmonde und der siebenköpfige Drache. Ganz rechts der Sturz des Drachens, weiter unten der Engel mit Füssen wie Feuerpfeiler etc.

Die beiden letzteren Fälle geben uns schon Beispiele von rein malterischer Auffassung, wie sie denn wieder an den Reitern der ältesten niederdeutschen Bilderbibel zu beobachten ist, wenngleich dort der noch unentwickelte Holzschnitt lächelnd auf die Figuren wirkt. Wenig bewegt sind auch die apokalyptischen Reiter in der Straßburger Bibel von 1485 und der Augsburger von 1497. Die in Nürnberg bei Koburger gedruckte Bibel nahm die Reiter bekanntlich aus der niederdeutschen. Erst bei Dürer beginnen die vier Reiter sich wieder freier zu bewegen. Und sie werden immer lebhafter, je größere Fortschritte der Holzschnitt im XVI. Jahrhundert macht. Bezüglich Dürer's ist es gerade an dem Bilde mit den vier Reitern am auffälligsten, dass der Nürnberger Meister die niederdeutschen Bilder in Koburger's Bibel keineswegs als Vorbilder benützt hat¹⁾. Wenn auf dem älteren Bilde der erste und dritte Reiter ihre Pferde ganz ruhig Schritt gehen lassen und auf ebenem Boden, so kommen sie bei Dürer im Galopp einher, a. zw. wie aus der Luft. Der erste Reiter in der älteren Bibel zielt mit seinem Bogen auch seiner rechten Seite, wogegen der Bogenbüchse Dürer's geradwegs vor sich hinzieht. Bei Dürer trägt er über dem Haupte eine Krone, bei Koburger ist er barhäuptig und empfangt Unterst von Engel seine Krone. Und so geht es fort mit den wichtigsten Unterschieden an jeder Figur. Die nur allgemeine Anordnung. Diese stellt bei Koburger den ersten Reiter rechts in den äussersten Vordergrund und lässt die übrigen weiter rückwärts folgen. Bei Dürer finden wir den ersten Reiter rechts im Hintergrunde u. s. w. Was überhaupt coincidirt, verlangt der Text. Der Zusammenhang beider Reiter ist als rein ikonographischer, wie er auch zwischen den Dürer'schen Reitern und denen der Trierer Apokalypsen besteht. Bezüglich der älteren Form der vier Vordergrunde Johannes ist es zu vermuten, dass diese eine intensive Forderung die Zwischenglieder zwischen diesem älteren Typus der Vereinigung und dem jüngeren wohl noch ein Licht sehen werden. Der Zeit nach liegt zwischen beiden eine Darstellung der vier Reiter auf sieben Inseln, die ich in einer Handschrift mit dem Titel „de ortu et obitu petri“ gefunden habe (Pariser National-Bibliothek, Fonds St. Nr. 8665). Die Handschrift stammt vom Anfang des XIII. Jahrhunderts und enthält auf den 36. und 37. Blatte Darstellungen zur Offenbarung. Das Bild mit den vier Reitern²⁾ zeigt diese in der Reihenfolge des Schrifttextes von links gegen rechts geordnet. Die drei ersten auf schreitenden Pferden sind gegen den vierten, der

¹⁾ Wie das H. Thode behauptet hat. Seiner Ansicht ist ich entgegen in dem Hefte: „Zur Kritik von Dürer's Apokalypsen“, Wien 1884. Mit dem a. u. d. von mir Gegebenen hätte ich die Angelegenheit für erledigt gehalten, wäre mir nicht vor Kurzem Oechelshäuser's Studie über Dürer's apokalyptische Reiter zu Gesicht gekommen, in welcher so gehandelt wird, als ob sich Thode's Ansicht im Ganzen bestätigen würde.

²⁾ Breitbild 0,112 X 0,108.

unvermittelt da, wie eine gleichfalls deutsche Apokalypse in einer kleinen Bilderbibel, einer Art Biblia peuperam, der Universitätsbibliothek zu Würzburg¹⁾. Das leterwähnte Manuscript, das aus dem XV. Jahrhundert stammt, scheint wirklich original zu sein und stimmt mit seinen abgekehrten, mehr symbolischen als erzählenden Bildern im spätmittelalterlichen Stil (Stellung ein, wie Chodowick's Apokalypse) im XVIII. Jahrhundert. Die Bilder der kleinen Bibel in Würzburg sind ganz ungewöhnlich eingehellig mit Anwendung dreieckiger Felder und solcher, die mit krummen Linien begrenzt sind. Eine eigentliche Darstellung der vier Reiter findet sich darin nicht. Statt des ersten Reiters sehen wir nur die vordere Hälfte eines weissen, galoppierenden Pferdes, das von links her in's Bild hereinragt. Die Inschrift dabei ist kurz genug: *Et uidi quous aperuisti agnos unum de septem* *) lassen wir auf einem Stieflein, der das dreieckige Feld von einem ebensochen trennt, in dem eine Lampe und eine Krone sichtbar sind.

Auch die meisten reich illustrierten Handschriften der Offenbarung, die mir sonst noch aus dem späten Mittelalter bekannt geworden sind, lassen unter Nichter keinen Zusammenhang erkennen. Die einzige Gruppe, die sich klar von den übrigen abhebt, ist die mit den Vorläufern der Blockbuchapokalypsen. Von dieser Gruppe wird noch die Rede sein.

Bestiglich der Darstellungen mit den vier Reitern im XIII. und XIV. Jahrhundert wurde schon oben angedeutet, dass sie meist streng isoliert dargestellt werden. In dem zwei Apokalypsen der Dresdener königlichen Bibliothek²⁾ ist dies der Fall, ebenso in den zwei in Prag befindlichen Bilderreihen zur Offenbarung³⁾. In der Apokalypse der Hamburger Stadtbibliothek⁴⁾ treten sie schüchtern vereinigt auf; wenigstens auf ein und derselben Seite. Uebrigens ist jedem ein eigenes Feld angewiesen, das durch Bänder von dem benachbarten getrennt ist.

In den Vorläufern der Blockbuchapokalypsen, wie in diesen selbst treten die vier Reiter isoliert auf. Die älteste Apokalypse, in der ich sie getrennt dargestellt gefunden habe, ist die in der königlichen Bibliothek zu Bamberg aus dem XI. Jahrhundert. Die interessante Handschrift wird weiter unten ausführlich behandelt.

Unter den vier Reitern des VI. Capitula verdient der letzte, der Tod, eine specielle Behandlung. Ausführliches über dieses Thema wird eine Fortsetzung meiner Untersuchung über die Ikonographie des Todes in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission bringen⁵⁾.

¹⁾ Breites kl. 8°. Ohne Text, nur mit kurzen Schriftzeilen zwischen den Bildern. Das Manuscript war ehemals im fränkischen Kloster Ebrach. So theilte mir 1881 der Herr Bibliothekar mit.

²⁾ Vgl. die Einleitung.

³⁾ Kleine Mönchsschrift mit vielen Abbriviatoren, die hier aufgelöst sind. Zum Schluss muss man »sigillis» ergänzen.

⁴⁾ O. 49 und O. 50. Beide kurz erwähnt in Kugler's kleinen Schriften.

⁵⁾ S. 99.
⁶⁾ Die Apokalypse in Walslaw's Bilderbibel. Vgl. J. E. Wocel: »Walslaw's Bilderbibel aus dem XIII. Jahrhundert«, und »Scriptum super Apocalypsim, herausgegeben 1673 vom Metropolitencapitel zu Prag. Vgl. auch Lindros: »Don zu Prag«, S. 306 ff., Wolmann im »Rep. f. Kunstw.« II, k. 5, Bucher: »Gesch. d. techn. K. u. S. 216.

⁷⁾ Flüchtig erwähnt in Piper's »Mythologie der christlichen Kunst« I, S. 447.

⁸⁾ Einige Änderungen habe ich schon in den u. o. A. bisher erschienenen Beiträgen zu einer Ikonographie des Todes geliefert. Die der gesammten Form in einer Sonderausgabe erscheinen sollen.

20. Bekleidung der nackten Märtyrer. Apok. VI, 11.

21. Die vier Engel mit den Winden. Jeder hält einen grossen Kelch, aus dem eine nackte Hahnhüger mit geflügeltem Haupte herauswächst¹⁾. Apok. VII, 1.

22. Die vier Engel, denen gegeben ist, zu beschädigen die Erde und das Meer. Oben Wolkenhimmel, nach unten weilig begrenzt. Darin rechts die Sonne als Brustbild in einem Medaillon von zackiger Umrahmung. Unter dem Himmel links die vier Engel. Weiter rechts ein anderer Engel²⁾ und Johannes. Links unten eine Reihe von Männern³⁾. Rechts unten blaues Wasser mit Fischen. Darüber stylisirte Landschaft. Apok. VII, 2—4.

23. Anbetung des Lammes. Oben das Lamm und die Evangelistensymbole. Unten werden ihm Palmen dargereicht⁴⁾. Apok. VII, 9.

24. Die sieben Engel mit den Possanen und der Engel mit dem Weirachfass. Letzterer unten links (das Weirachfass beinahe ganz verwischt). Unten mitten der Alter, rechts Johannes. Oben die Possanengel⁵⁾. Apok. VIII, 2 ff.

Die sieben Engel mit den Possanen haben vier action auf einem ravenartigen Mosaik kennen gelernt. In der Reihe der Bilderhandschriften kommen sie constant vor. Auch im Malerbucho von Berge Athos werden vier Bilder beschrieben (das 8., 9., 10. und 13.), auf denen die Possanengel dargestellt sind⁶⁾. Was die Form der Possanen betrifft, so habe ich meist die schwach gekrümmte Form des »scurus possanen« ohne Schulterklappen gefunden, die wohl gekrümmte Form des »scurus possanen« mit diesen Instrumenten dargestellt⁷⁾, während auf der anderen Seite die Griechen mit der originalen Salpinx in den Kampf gerufen werden⁸⁾. Die aus christlicher Zeit erhaltenen Hörner, es sind Elfenbeinhörner von meist beträchtlicher Grösse, zeigen orientalisirende Ornamente, so das sogenannte Jagdhorn Carl's des Grossen im Aachener Domchatz, das sogenannte Horn St. Blasi im Weissenachter und ein einfaches im Dom zu Braunschweig, eines der zwei Hörner im Prager Schatz, eines der beiden in der II. Gruppe der kaiserlichen Kunstsammlungen zu Wien, das Elfenbeinhorn im Museum zu Angers u. A.⁹⁾ Was ich in apokalyptischen

¹⁾ Darstellungen der Winde mit geflügelten Köpfen kommen später auch in der carolingischen Kunst und in der des hohen Mittelalters vor. So in der Bibel Carl's des Nahen in Paris (Abbildung in Bastard's Biblioth. Top. Paris 1883), ferner im carolingischen Sacramentarium Gregorij zu Autun. Das letztere Vorkommen erwähnt Didron im Manuel, S. 244. Anm. Auch die byzantinischen Cycles haben diese Darstellung als sechstes Bild. Didron a. u. O., S. 413.

²⁾ Mit Bezug auf VII, 2.

³⁾ Die Zahl dieser, die verärgelt wurden.

⁴⁾ Ein verwandtes Bild wird im Malerbucho von Berge Athos als siebenste beschrieben.

⁵⁾ Das Malerbuch von Berge Athos fasst die Erscheinungen bis zur vierten Possane in ein achttes Bild zusammen.

⁶⁾ Vgl. Didron, Manuel, S. 246 ff.

⁷⁾ Vgl. Guhl und Koner: »Leben der Griechen und Römer«, V. Aufl. S. 373.

⁸⁾ Vgl. hauptsächlich Bock's Artikel über den Gebrauch der Hörner im Mittelalter in »Mittelalterliche Kunstdenkmäler Österreichs«, herausgegeben von Heider, Eitelberger und Mieser (H. B. A. Manches auch in Bock's diversen

darstellen des hohen Mittelalters und noch bis in's XIII. Jahrhundert an
sonnen gefanden habe, waren meist Instrumente von der angegebenen Form.
In Assabona urwähe ich die geraden kolossalen Posaunen, welche die Engel
in Gerichte von St. Angelo in Formia blasen (XI. Jahrh.) — Phosphor, bei
dazuro »Studi sui monumenti della Italia meridionale« 1850. — Manöglachere
kernn bringt erst die beginnende Neuseit.

35. Ausgüssen des Weirachsaases. Oben wieder die
leben Posaunenengel. Apok. VIII, 5.

36. Feuer fällt vom Himmel. (Der zweite Engel hat posant.)
Oben links Sonne, rechts Mond, beide in Rundbildchen.
Das Feuer wie eine fallende Fackel. Unten, Wasser, dabei vier
zichen. Apok. VIII, 7 ff.

37. Der Stern fällt in die Wasserströme. (Der dritte und
ierte Engel haben posant.) Oben rechts die Sonne, darunter die
leben Posaunenengel. Unten flammender Brunnen, darüber der
Itern. (Alle Farben fehlen bis auf wenige Reste.) Apok. VIII, 10 ff.

38. Die Heuschrecken. (Der fünfte Engel hat posant.)
Oben Johannes, weiter unten Abaddon, unten die Heuschrecken
ad vier Menschen ⁷. Apok. IX, 3 ff.

39. Lösung der Engel des Euphrat. (Der sechste Engel
st posant.) Oben Altar, zu beiden Seiten je drei Engel mit
osaunen. Ueber dem Altar die Hand Gottes. Unten Johannes
ad der eine Engel, der die vier übrigen zu lösen hat. Apok.
X, 13, 14.

30. Das reiseige Zeug. Die Reiter auf den Pferden mit
den Köpfen und Schlangenschwänzen; herum getödtete Men-
chen ⁷. Apok. IX, 17.

31. Der starke Engel setzt einen Fuss auf das Meer, den
andern auf die Erde. Johannes schreibend. Sein Pult ruht auf
rei niedrigen krummen Füßen. Schlaf ganz nühlich wie bei den
ruchtern des I. Capitels. Der Engel ist von gewöhnlicher Gestalt
hne Säulenfüsse. Apok. X, 1, 2.

Die hier vorkommende Darstellung ist in sehr verschiedene Weise
defasst. Im hohen Mittelalter ist es die gewöhnlicher Gewandengel, wie
er. Erde und Meer sind stylisirt. In Personifikation kommen sie noch in
ndingischen Handschriften vor, z. B. in der Vivianusbibel Gerle des Kahlen
Paris ⁷. Dort steht der Gewandengel auf zwei Köpfen. Im spätern Mittel-
er nicht man entweder bei der überlieferten Form des Gewandengels, der
f stylisirtom Terrain und solchem Wasser steht oder man nähert den bild-

delinationen über den Aachener Schatz. Vgl. auch »Révue de l'art chrétien,
79 über das Hirn im Museum zu Angers, S. 182. — Alwin Schulz bildet
e Höfischen Leben zur Zeit der Minnesänger (H. Bd., S. 151) einen Posaunen-
er mit einem hiehergehörigen Horn ab, nach einer Miniatur aus der Hand-
chrift: »Alexandri Minoritae Apocalypsis explicata« in der Universitätsbibliothek
Brestau. Auch die Engel des Gerichte in einer Handschrift des XII. Jahr-
nderts in der Hamilton-Sammlung (Voss, Das jüngste Gericht, Taf. II) tragen
e gefornete Posaunen.

⁷ Im Malerbuch das neunte Bild.
⁷ Statt 29 und 30 bringt das Malerbuch nur ein Bild (das 10).
⁷ Siehe weiter unten.

lichen Ausdruck noch mehr der Schritt, die von »Füssen wie Feuerfässer«
spricht. Die letztere Darstellungsweise begnügt uns schon im »Scriptura super
apocalypsim« zu Prag (XIII. Jahrhundert, wie es scheint, dem Styl nach fran-
zösisch) Später wieder bei Klemming auf dem Johannaaltar zu Brugge. Dieser
Typus scheint denn am Niederrhein einheimisch zu werden, denn er kommt
auch in der ältesten Cölnischen Bilderbibel zur Anwendung. Mit den Holz-
stöcken dieser Bibel wandert er nach Nürnberg zu Koberger. Dürer scheint denn
in seiner Apokalypse durch die säulenförmige Figur bei Koberger angeregt zu
sein. Der älteren traditionellen Form folgen die Manuscripte der Blockbuch-
gun, ferner die Handschrift in der Hamburger Staatsbibliothek u. A.

32. Der Engel reicht Johannes das Buch ⁷. Apok. X, 9.

33. Das Ausmessen des Tempels ⁷. Apok. XI, 1.

34. Das Thier aus dem Abgrunde. Apok. XI, 7.

35. Das grosse Erdbeben. Eine Stadt stürzt zusammen.
Apok. XI, 13.

36. Der Tempel Gottes. (Der siebente Engel hat posant.)
Die 24 Ältesten in Anbetung. Unten Johannes und die Könige ⁷.
Apok. XI, 15—19.

37. Das Sonnenweid und der Drache. In zwei Feldern
über einander. Im oberen Felde; fast in der Mitte, der Drache
mit sieben Häuptern und zehn Hörnern. Er ist schlangenförmig
gebildet, aber geflügelt. Ganz rechts steht auf den Rundbildchen
der Sonne und des Mondes das Weib. Ein Sternenkranz umgibt
ihre Haupt. Im unteren Felde links vier Krieger in fränkischer
Tracht, rechts Johannes ⁷. Apok. XII, 1 ff.

Auf die genaue Unterabtheilung der verschiedenen Drachen der Apo-
calypse ist wiederholt aufmerksam gemacht worden ⁷. Ich verzichte darauf,
hier das noch einmal breit zu treten, was sich bei dem Durchlesen der Apo-
calypse von selbst ergibt. In der bildlichen Darstellung hat man auf diese Unter-
scheidung nicht immer geachtet. Unter den Einzelbildern, die den Drachen des
XII. Capitels mit zur Darstellung bringen, sind die häufigsten die Bilder mit
St. Michael als Drachenüberwinder (Apokalypse XII, 7 ff.). Zwar wird dabei
meistens der siebenköpfige Drache durch einen gewöhnlichen ersetzt, klar aber
bleibt der Künstler auch bei der schriftgemäßen Form des Drachen.

Ich glaube zwei verschiedenen Richtungen in der Darstellung des sieben-
köpfigen Drachen unterscheiden zu können, die nicht durch den Text bedingt
sein können. In Italien scheint man schon im frühen Mittelalter den sieben-
köpfigen Drachen als dicke Schlange gebildet zu haben, aus deren Hals eine
Reihe von sechs kurzen Köpfen hervorwächst. Im Norden stellte man später

⁷ Würde sich in den byzantinischen Cycles dargestellt als 11. Bild.
Vgl. Diéron, Manuel, S. 248.

⁷ Was hier in der Triester Apokalypse in zwei Bilder (Nr. 31 und 32)
getheilt ist, kommt späterhin häufig vereinigt vor. Dass die beginnende Neuzeit
viele Visionen, in wenige gedrängte Darstellungen vereinigt, wurde schon
in der Einleitung angedeutet.

⁷ Johannes mit der Messurthe wurde auch in den byzantinischen Cycles
dargestellt, dort als 12. Bild. Vgl. Diéron, Manuel, S. 248 und Diéron's An-
merkung, auch S. 262 (Anmerkung).

⁷ 13. Bild des Malerbuches.

⁷ Vgl. der 14. Bild des Malerbuches.

⁷ Vgl. hauptsächlich Diéron's »Histoire de dieux et sein« Manuel
d'iconographie chrétienne, S. 248 ff., 260 und 263.

ihnen Drachen mit sieben (meist) langen Hälsen dar. Trist der italienische ist im Norden auf, so weist er auf ein südliches Vorbild. Im späten Mittelvermeinen sich diese zwei Richtungen. So hat der Drache auf den Wandbildern im Baptisterium des Domes zu Padua sieben lange Hälsen. Den älteren neuen Typus finden wir aber beibehalten, z. B. auf einer glotzenen Platte in der Pinakothek zu Bologna (S. 19 des Cataloges von 1893). St. Michael Gabriel, Petrus, Paulus u. A. sind dargestellt. Der Drache hat einen in festem Hais mit grossem Kopfe, der direkt aus dem Hals nach oben 7 kleinere Köpfe hervor. Ähnlich der Drache des Avanzi und Simone de Genua auf einem Gemälde derselben Galerie (a. a. O., S. 21).

Häufig kommt auch eine Vereinigung der Vision des Sonnenweibes mit der St. Michael als Drachentöter vor.³⁾

Das Sonnenweib selbst tritt aber nicht häufig auch als selbstständige Vision, ganz selbstständige Figur auf, die entweder in Verbindung mit heterogenen Visionen gebracht wird, oder ganz allein, als Andachtsbild aufgestellt, d. h. ohne Beziehungen des apokalyptischen Weibes zu Maria haben endlich eine Verbindung beider Gestalten zu Wege gebracht, die in einer Unzahl von Marienbildern Ausdruck kommt; der Halbmond zu den Füssen Mariens, der Sternenkranz Haupt deuten auf das apokalyptische Weib⁴⁾.

Mit heterogenen Bildern verbunden wird das Sonnenweib schon im Hortus sanctorum Herrrad von Landsberg (XII. Jahrhundert). Später geschieht dies im Specula humanae saluationis.⁵⁾

Bilder, die jenes der apokalyptische Weib als Vision des Johannes auf sich beziehen, werden fast durchwegs aus dem deutschen Kunstreuecken beginnenden Neuzeit geliefert. Schongauer's Blatt (B. 55) muss in erster genannt werden. Von ihm ist beinahe fast Ludwig Krug's analoge Darstellung (B. VII., S. 539, Nr. 9). Meister E. S. von 1466 hat die Vision des Weibes zweimal gebildet (Pass. II., S. 59, 161, 162). Bei Meister B. M. (Pass. 151, 6), dann wieder bei Hans Klein (B. VII., p. 284; 1) und auf dem mit Aldrovand's und Fontana's Monogrammen (B. VIII., S. 387; 6) kommt die apokalyptische Weib vor. An Dörers Darstellung in seiner Apokalypse und Gebetbuche Kaiser Maximilian's sei hier erinnert, sowie an die zahllosen in dieser Art in den illustrierten deutschen Bibeln. Isolierte Darstellungen der Vision mit dem Weib begegnen uns später auf den Stichen von J. Sadeler mal nach Theodor Bernard, dann nach M. de Vos, womit wir auf die letztgenannten Darstellungen geleitet werden.

Von älteren Darstellungen dieser Nationalität muss der allerdings mehr die seine Landschaft interessante Holzschnitt mit Johannes auf Patmos nicht werden, auf den Passavant (II., p. 187, Nr. 1) aufmerksam gemacht. Auf Tafelgemälden ist die Darstellung des apokalyptischen Weibes nicht

seiten. Vereint mit der des siebenköpfigen Drachen wird sie erwähnt auf dem rechten Flügel eines Triptychon der van Eyck'schen Schule⁶⁾. Die Memling'sche Darstellung auf dem Johannesaltar in Brügge haben wir schon anlässlich der vier apokalyptischen Reiter erwähnt, ebenso die Miniatur im Brevier der Königin Isabella und im Gebetbuche Nr. 1840 der Wiener Hofbibliothek. Van Patenier's, Gossers' und Rubens' Darstellungen des Gegenstandes war schon in der Einleitung die Rede.

38. Bekämpfung des Drachen. Oben Michael und seine Engel (nicht zweifellos von einander zu unterscheiden; es sind gewöhnliche Gewandengel). Unten Johannes. Apok. XII, 7.

39. Der Drache spießt Wasser aus. Rechts oben das Weib⁷⁾. Apok. XII, 15.

40. Anbetung des Drachen⁸⁾. Apok. XIII, 4.

41. Anbetung des Thieres aus dem Meere. Apok. XIII, 4.

42. Das Thier aus der Erde. Apok. XIII, 11.

43. Das Lamm auf dem Berge Zion. Darüber, oben mitten die Hand Gottes. Zu beiden Seiten die Evangelistensymbole. Apok. XIV, 1⁹⁾.

Wie sich die altchristliche Kunst mit dem Gegenstand abgefunden habe, wurde in der Einleitung vermuthungsweise angedeutet. Die Auffassung der Herbeikommenden (Hil sequatur agnum quocunque ierit) als Lämmer hat sich in einzelnen Fällen bis in's späte Mittelalter erhalten. Ein interessantes Vorkommen dieser Art kenne ich in der Apokalypse deutschen Stils in der Hamburger Stadtbibliothek¹⁰⁾. Die Lämmer, die herbeikommen, sind allerdings nicht reinweisse angebracht, doch aber in fast symmetrischen Gruppen. Links gewahren wir 12, rechts etwa neun Lämmer, in der Mitte auf einem niedrigen, aus Felsen gebildeten Hügel steht das Lamm mit dem kreisförmigen Nimbus¹¹⁾.

44. Der Engel mit dem ewigen Evangelium. Oben im Himmel ein schwebender Engel mit Buch. Unten links neun Männer, rechts Johannes. Apok. XIV, 6, 7.

45. Der Sturz Babels. Apok. XIV, 8.

46. Der Herr mit der Sichel (letztere gezähnt). Apok. XIV, 14¹²⁾.

47. Die Engel mit den Sicheln. Apok. XIV, 15 ff.

48. Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes Gottes¹³⁾. Apok. XV, 1.

¹⁾ Im Besitze des Bildhauers Reuze-Leroy (aus dem Hospital zu Enghein). Vgl. Lötrows Kunst-Chronik, XVIII, Bd., Nr. 14, Sp. 258.

²⁾ Meistentheils bis in die Neuzeit mit dem apokalyptischen Weib dargestellt.

³⁾ Vgl. das 15. Bild des Malarbuchs.

⁴⁾ Auf Fol. 204.

⁵⁾ Ueber Darstellungen des Lammes in der christlichen Kunst s. Ciampini's »De sacris aedificiis«, S. 45 ff. Vgl. auch die einschlägigen Capitel in Didron's »Histoire de dieux und in seinem Manuel, 16. Bild des byzantinischen Cycles.

⁶⁾ Im Malarbuche vom Berge Athos hält der Herr eine Sense (17. Bild). Didron, Manuel, S. 255. Die Figur ist in Darstellungen des jüngsten Gerichtes übergegangen, z. B. bei Jean Cousin.

⁷⁾ Auch von den Byzantinern dargestellt. Das Ausrücken aller sieben Schalen auf dem 18. Bilde. Didron, Manuel, S. 256 ff.

³⁾ Besonders in der Kunst der Neuzeit. Die schon erwähnten Bilder des Weibes in München, des Tintoretto (in Dresden) gehören hieher. S. Casso einer vielsachen Darstellung dieser Art noch hier erwähnt werden (Madrid'sches). Ueber St. Michael vgl. Berthold Rich's Dissertation.

⁴⁾ Didron, Manuel, S. 150. Vgl. bezüglich der visionären Maria auch A. Schultz: Die Legende vom Leben der Jungfrau Marie (Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 1878) u. A.

⁵⁾ Vgl. Heider's Beiträge zur christlichen Typologie im V. Bd. des Jahres der k. k. Centralcommission. Dort wird u. A. eine Abbildung des apokalyptischen Weibes aus dem Spec. hum. salv. in Kremsmünster gegeben. Ihre Beispiele gebe ich in Folgendem: Das Sonnenweib kommt vor im Spec. hum. salv. der Münchener königlichen Bibliothek (Cod. N. 234), XV. Jahrb. vgl. Fol. 36b und in einer analogen Handschrift derselben Bibliothek N. 73-433a). Fol. 39a. Ferner in Mss. CXIXVIII (Cod. lat.) der Turiner Herzoginbibliothek und im Spec. hum. salv. der kaiserlichen Kunstsammlung zu Wien (II. Gruppe). Darstellungen aus der Apokalypse finden sich h. in dem Spec. hum. salv. der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2636).

49. Die Engel empfangen die Schalen. In drei Abtheilungen vor einander. In der oberen Tempel mit offenem Vorhange. Daneben die Evangelistensymbole, Fialen haltend. In der mittleren die sieben Engel mit den Schalen. Einer gießt seine Schale aus, ein anderer empfängt sie erst. In der unteren Abtheilung die menschliche Figuren und Johannes. Apok. XV, 5 ff.

50. Das Ausgießen zweier Schalen. In zwei Abtheilungen vor einander. Oben Himmel, darin mitten ein Altar. Davor die sieben Engel mit den Schalen. Zwei gießen ihre Schalen aus in den Wasser mit Fischen. Engel, sechs menschliche Figuren und Johannes. Apok. XVI, 2, 3.

51. Zwei weitere Schalen werden ausgegossen. In zwei Abtheilungen über einander. Oben Himmel und die sieben Engel, in denen zwei ihre Schalen ausgießen; Sonne und Fluss Euphrat. Unten einander zugekehrt der Drache und das pardenartige Thier. Oben stehen der falsche Prophet. Sie speien Frösche aus. An den Seiten drei menschliche Figuren und Johannes. Apok. XVI, 8—13.

52. Das grosse Erdbeben und der Hagel. Apok. XVI, 17 ff.

53. Die grosse Babylon. Sie sitzt der Quere nach auf einem Thiere mit sieben Köpfen und zehn Hörnern. Die sechs ersten Köpfe wachsen aus dem dicken Halse hervor, ohne selbst einen Hals zu haben; drei kleine Köpfe vorn am Halse, drei andere im Genick. Die Babylon (deren Gesicht radirt ist) trägt langes Kleid mit breitem Zierstreifen. Sie hält in der halbhohen Rechten einen conischen Becher. Apok. XVII, 1, 3, 4.

54. Verehrung der Babylon. Apok. XVII, 18.

55. Ähnliche Darstellung.

56. Der Engel kommt auf Babel herab. Der Engel ist ein herabstürzend dargestellt. Apok. XVIII, 1.

57. Ausweisung aus Babylon. Apok. XVIII, 4.

58. Verlust der Kaufleute. Tempelartiges Gebäude. Unten ein Wagen. Apok. XVIII, 10 ff.

59. Der Engel wirft den Mülstein in's Meer. Fast senkrecht stürzt ein Engel auf ein brennendes tempelartiges Gebäude herab. Daneben der vom Engel geworfene braune Stein. Unten links Johannes, rechts zwei Schiffe. Apok. XVIII, 16—21.

60. Halleluja. Sieben Engel mit Posaunen. Apok. XIX, 1.

61. Anbetung des Herrn. Apok. XIX, 4.

62. Fidelis et Verax. Reiter Treu und Wahrhaftigkeit. Unten auf weissem Hengst in Wolken. Apok. XIX, 11.

63. Die reitenden Engel. Oben die Engel zu Pferd hinter dem Reiter Fidelis und Verax. Unten Krieger in fränkischem Costüm. Apok. XIX, 14, 15.

64. Fesselung des Drachen. Apok. XX, 2.

65. Versenkung des Drachen. Apok. XX, 3.

66. Fesselung des Satans. Apok. XX, 10.

67. Auferstehung. Oben der Herr im Himmel, darunter nackte Auferstehende. Unten Ueberwindung des Satans. Apok. XX, 11 ff.

Die Auferstehung gehört mit zu den Elementen, aus denen sich das Bild des jüngsten Gerichtes zusammensetzt. In der kurzen Frist von zwei Jahren ist das vorher fast gänzlich vernachlässigte Gebiet der Ikonographie des jüngsten Gerichtes so erregt bebaut worden, dass ich hier eines Excurses über Auferstehung und Welgericht füglich entheben bin. Man schlage Jensen *) und Voss **) auf und siehe Kreuz *) und Springer *) zu Rathe.

68. Der Herr heisst Johannes schreiben. Oben der thronende Herr, unten Johannes schreibend. Apok. XXI, 5.

69. Der Engel zeigt Johannes das neue Jerusalem. Links stehen auf einem Berge Johannes und der Engel. Rechts eine vieltürmige Stadt. Zu oberst Wolken. Apok. XXI, 10.

Das himmlische neue Jerusalem wurde schon von der Kunst des frühen Mittelalters in den Kreise ihrer Darstellungen gezogen **), wie das ja Miniaturen der Trierer Apokalypse beweisen. Vielleicht war es schon in Santa Costanza und in Santa Prudenziana dargestellt. Im hohen Mittelalter gibt es dann sowohl in den Handschriften als auch anderwärts Bilder und Kunstgegenstände, die auf die neue Stadt der Offenbarung Bezug nehmen. An die Kreuzfahrer aus romanischer Zeit sei hier erinnert, wie sich solche in Aachen, in Hildesheim und anderwärts erhalten haben. Eine ikonographische Würdigung derselben geb Anton Springer *) vor längerem Jahren. Selten scheint die kreisförmige Darstellung des neuen Jerusalem in Miniaturen zu sein. Ein Beispiel gibt ein Bild der Weisheit-Bibel in Prag **).

70. Sehr ähnliche Darstellung. Johannes und der Engel stehen links auf ebenem Boden. Apok. XXI, 11 ff.

71. Das Lamm inmitten des neuen Jerusalem. Apok. XXI, 3.

72. Gott sendet seinen Engel. Ein herabkommender Engel. Links drei Männer, rechts die Stadt. Apok. XXII, 6.

73. Links die Stadt, mitten ein Engel, rechts Johannes schreibend. Apok. XXII, 16 ff.

*) Im Mälerbuche das 22. Bild.

**) Die Darstellung des Welgerichtes bis auf Michelangelo. Berlin 1863.

*) Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig 1884.

**) Die Wandgemälde der Georgkirche in Oberzell auf der Reichenua. Freiburg i. Br. 1884.

*) Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1884, S. 375 ff.

*) Münz in der Revue archéologique von 1874 »Notes sur les mosaïques chrétiennes de Tivoli«.

*) Vgl. V. Bd. der Mittheilungen der k. k. Centralcommission, S. 310, 316.

*) Vgl. Wechs's Publication Taf. 15, Text S. 56.

*) Ueber byzantinische Darstellungen vgl. Didron, Manuel, S. 256, 257 im. 20. Anm.

**) Das Mälerbuche fasst hier Vieles in ein 20. Bild zusammen.

*) Der Reiter des XIX. Cap. ist u. A. in der Krypte der Kathedrale von Caerre dargestellt. Abbildung in Didron's »Histoire de dieux«, vgl. auch dessen Manuel, S. 239 und 259 (21. Bild) und Annales archéologiques XXIII, S. 300. Ueber gewisse Analogien von Fidelis et Verax mit Horus sprach Ch. Clermont-Ganneau in der Revue archéologique 33. Bd.

74. Links zwei Männer vor einem Berge. Rechts ein Engel und ein Mann, der einen grossen Stein wälzt. [Das letzte Bild ist unvollendet.]

Eine Bilderhandschrift der Apokalypse vielleicht von gleichem Alter wie die zu Trier, soll sich zu Valenciennes befinden.

Im G. H. Perz'schen Archiv der Gesellsch. für ältere deutsche Geschichtskunde von 1858¹⁾ wird davon folgende Mittheilung gemacht: »A. 6. 13. mbr. 4. s. IX. in. oder VIII. ex. Apokalypsis mit Gemälden, sehr merkwürdig, aus der angelsächsischen Schule, jedoch sehr roh. Die Winde darin als Köpfe mit Hörnern²⁾ dargestellt; Christus jung, ohne Bart; Sonne und Mond Brustbilder a Medaillons; die Engel geflügelt, immer mit Heiligenschein; der Teufel immer als alte Schlange, mit Widerhörnern; Architektur ist gar nicht darin.« Lamprecht hat die Stelle (fast unverändert a sein Buch über Initialornamentik³⁾) aufgenommen.

¹⁾ XI. Bd., S. 592.

²⁾ Wie sich leicht errathen lässt, sind kleine Flügel gemeint, die allerdings oft in undeutlicher Weise, ähnlich kleinen Hörnern, dargestellt vorkommen.

³⁾ a. a. O., S. 27.

II.

Unter den Bilderhandschriften der Apokalypse aus dem IX. bis XII. Jahrhundert stehen viele, wie wir sehen werden, vereinzelt da, nur durch wenige, schwache Fäden mit älteren und jüngeren Reihen verbunden.

Andere wieder lassen sich ungerungen zu einer Gruppe vereinigen. Es sind das reichlich miniirte Apokalypsen, die den Commentar des Beatus¹⁾ enthalten und die sämtlich auf spanische Vorbilder aus dem VIII. Jahrhundert hinweisen. Wenngleich einige Manuscripte dieser Gruppe in Frankreich entstanden sind, so will ich doch in Folgendem der Kürze wegen und in Hinblick auf ihre älteren Vorbilder die Gruppe als die spanische bezeichnen. Sie ist es fast allein, mit der sich die Literatur in etwas eingehender Weise beschäftigt hat. Waagen²⁾, A. Firmin Didot³⁾, Delisle⁴⁾, Bachelin⁵⁾, Avezac⁶⁾ u. A. haben den Handschriften dieser Gruppe mit Aufmerksamkeit nachgespürt. Delisle zählte im Jahre 1879 zehn Handschriften auf, welche unsere Gruppe bilden, und zwar: 1. eine bei Lord Asburnham (IX. Jahrhundert; soll die älteste erhaltene Handschrift der Gruppe sein), 2. eine in der Cathedrale von Gironne, 3. eine in der Cathedrale von la Seo d'Urgel, 4. eine in der königlichen Akademie für Geschichte zu Madrid, 5. eine in der königlichen Bibliothek zu Madrid, 6. und 7. zwei in der Nationalbibliothek zu Paris (eine davon ist die Apokalypse von S. Sever), 8. eine im britischen Museum zu London, 9. eine in der Universitätsbibliothek zu Turin, 10. eine bei F. Didot in Paris. Das letzterwähnte Manuscript ist auf der Ver-

¹⁾ Vgl. Firmin Didot: »Des apocalypses figurées.« Paris 1870.

²⁾ Treasures of art in Gr. Br. I. (1854) S. 210 ff. Zahn's Jahrbücher f. Kunstwissenschaft II. (1866) S. 3.

³⁾ a. a. O. S. 1 bis 32.

⁴⁾ Er hielt 1879 (14. Februar) seinen Vortrag über den Gegenstand in der Academie des inscriptions et belles-lettres. Vgl. Catalogue de la Vente. Firmin Didot 1879. S. 28. — Von der Mittheilung Delisle's über eine neue Acquisition der Nationalbibliothek berichten kurz die »Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.« Paris 1880. S. 13 und Revue archéol. Nouv. Série 37. vol. S. 187. Es handelt sich um ein Pendant zur Apokalypse von S. Sever.

⁵⁾ Im Bibliophile français 1870. 4. Bd. S. 68 ff., 129 ff. Abgesehen von einiger spanischer Literatur, die mir bisher nicht zugänglich war.

⁶⁾ Im Biblioth. franç. a. a. O. S. 223 ff.

steigerung von 1879 an den Buchhändler Quaritch in London gekommen¹⁾.

Von all' diesen Handschriften, deren methodische Vergleichung Gegenstand einer dankbaren Studie sein würde, sind mir im Original nur das Pariser Manuscript aus S. Sever (Nr. 8878) und das in Turin bekannt geworden. Von der Handschrift bei Quaritch kenne ich zahlreiche Abbildungen und einige Bausen, von den übrigen nur wenige Bilder in Reproduction oder Beschreibung. Mit dem Manuscript des britischen Museums (ad 11.695), das aus Silos stammt, haben sich Waagen²⁾, Westwood³⁾ und die Palaographical Society⁴⁾ beschäftigt, so dass man von dem westgotischen Charakter des Werkes auch nach den Abbildungen sich einen Begriff verschaffen kann. Leider ist eine Aufzählung oder gar Beschreibung aller Miniaturen meines Wissens noch ausständig.

Die vollständigsten Notizen stehen mir über das Manuscript in Turin zur Verfügung, auf das ich deshalb auch unten als Beispiel näher eingehen will, obwohl es zu den späteren Copien gehört. Nichtsdestoweniger ist es klar, dass auch in dieser Handschrift uns die ikonographischen Typen westgotisch-spanischer Kunst des VIII. Jahrhunderts erhalten sind. Beatus, ein Presbyter des Klosters von Valcavado in Spanien, lebte im genannten Jahrhundert. Er schrieb einen Commentar zur Offenbarung, an den sich viele der Bilder in den angeführten Bilderhandschriften anschliessen. Die grosse Uebereinstimmung all' dieser Manuscripte, die vielfach bezeugt, wiewenig noch nicht methodisch nachgewiesen ist, deutet auf gemeinschaftliche ältere Quellen, die doch wohl in der Zeit und Umgebung des Beatus selbst zu suchen sind. Hiezu kommt noch der schwerwiegende Umstand, dass in den Copien, die uns zum Studium vorliegen, die Datirung der Originale mit erhalten ist. Diese schwankt um 780. Es unterliegt also keinem Zweifel, dass wir es auch in den späteren Copien noch mit ikonographischen Typen des VIII. Jahrhunderts zu thun haben. Ob diese Typen ihrerseits wieder zu Rückschlüssen auf noch ältere Vorbilder verwendet werden dürften, erscheint dagegen aus mehr als einem Grunde unsicher. Von vornherein scheinen da die Bilder ausgeschlossen, die sich direct an den Commentar des Beatus anschliessen, wie sehr man auch annehmen darf, dass Beatus seinen Commentar nicht vollständig neu erzonnen, sondern mündlicher oder schriftlicher Ueberlieferung folgend nieders-

geschrieben hat. Anders steht es um die Bilder, soweit sie nur die Apokalypse selbst ohne Rücksicht auf den Commentar angehen. Hier muss die Frage erwogen werden, ob sie nicht doch in einzelnen Fällen zu Rückschlüssen auf apokalyptische Bilder vor dem VIII. Jahrhundert verwendet werden dürften. Vom Styl ist selbstverständlich hier gänzlich abzusehen und nur die allgemeinste Anordnung in Betracht zu ziehen.

Io diesem beschränkten Sinne, meine ich, kann man die Frage bejahen. Denn nach all' dem, was wir über die Entstehungsweise mittelalterlicher Miniaturen wissen, ist daran die Erfindung meist der schwächere Punkt; in den seltensten Fällen wird man gänzlich von älteren Vorbildern absehen können. Demnach ist es unwahrscheinlich, dass die apokalyptischen Bilder unserer Reihe in allen Stücken neu seien, dass sie mit der Vergangenheit gänzlich gebrochen hätten. Vielmehr lässt sich annehmen, es müsse darin noch manche 'traditionelle Anordnung' zu finden sein. Warum sollten auch nicht schon vor dem VIII. Jahrhundert apokalyptische Bilderhandschriften mit den Westgothen nach Spanien gekommen sein? Nichtsdestoweniger ist der Werth, den die ikonographischen Typen der spanischen Gruppe für die Reconstruction altchristlicher Reihen zur Offenbarung haben, ein geringerer, ein viel geringerer als der Werth der Bilder in der Trierer Apokalypse.

Diese relative Bedeutungslosigkeit für den gegenwärtigen Stand der Forschung ergibt sich hauptsächlich daraus, dass wir heute jene Typen noch nicht so genau umschreiben können, um sie mit Sicherheit in einen Beweis einführen zu dürfen. Von Allen, die sich bisher mit der Ikonographie des Material vollständig bekannt, keiner war in der Lage, etwa an der Hand ausführlicher Tabellen festzustellen, welche Darstellungen in den Urbildern der Gruppe vorhanden gewesen sein müssen und welche Anordnung sie gehabt haben.

Ein aus der Beobachtung von zwei oder drei Handschriften gezogener Schluss kann in diesem verwickelten Falle nur, zu schwachbeinigen Hypothesen führen. Diess die Gründe, warum hier von den andeutenden Rückschlüssen nur bei wenigen günstigen Gelegenheiten vorsichtiger Gebrauch gemacht wird.

Bevor diese Frage weiter erörtert wird, seien einige beschreibende Notizen und eine Uebersicht über die Bilder in der Apokalypse der Universitätsbibliothek zu Turin⁵⁾ gegeben. (J. 11, 1, Codex XCIII.) Die Handschrift ist ein Pergamentband io Folio (0,375 X 0,28), der wie alle mir näher bekannt gewordenen

¹⁾ Seine Provenienz lässt sich nur bis zu einem Madrider Antiquitätenhändler zurückverfolgen, von dem es in die Bibliothek des Marquis d'Astorga, comte d'Almeida, kam. Dieser verkaufte es am 19.000 Fr. an Firmin Didot.

²⁾ Treasures of art in Gr. Br. I. 210 ff.

³⁾ Palaogr. sacr. pict. Schriftproben und der Engel der Kirche von Laodicee.

⁴⁾ Pl. 48 u. 49. Schriftprobe und das Bild mit den Aeltesten des IV. Capitels. Die westgotische Schrift dieses Manuscriptes als anschauliches Beispiel erwähnt in Wattenbach's Anleitung zur latein. Palaographie.

⁵⁾ Vgl. Peinlin's Codices manuscriptorum Bibl. reg. Turinensis. . . Turin 1749 S. 26 ff. Wagnen's Treasures of art in Gr. Br. I. 210 und Jahrbücher der königl. preuss. Kunstsammlungen 1861. Heft I. S. 10 Interessantes Blatt aus der Miniaturensammlung des Berliner Cabinets.

Manuscripte der Gruppe nach der reich miniirten Apokalypse auch noch einen Commentar zu Daniel mit vielen Bildern enthält.

Als Zeit der Entstehung muss das XII. Jahrhundert angesehen werden, soweit der palaeographische Charakter der sauberen Minuskel des in zwei Columnen geschriebenen Textes schliessen lässt. Die Miniaturen und ihre Beschriften sind auffallend althermelnd. Die ersteren verrathen eine geübte, wenn auch nicht feine Hand; sie sind in Deckfarben ausgeführt, ohne Gold und Silber. Folgende wenige Farben stehen in Anwendung: Roth (sowohl Zinnober, als auch Mennige und eine Art Kirschroth), Blau (im Tone des Ultramarin), Weiss (selten zum Aufhellen, häufiger zum Vermischen mit anderen Farben), Gelb, Schwarz, Grün kommt selten vor und scheint gemischt. Das helle Rothbraun ist Nichts als gebrochenes Mennigroth. Die Zeichnung ist meist nicht ohne Ausdruck und Bewegung; würdevolle Haltung herrscht vor. Trauer wird durch Hinaufziehen der Augenbrauen am medianen Ende ausgedrückt, wie schon im Asinurnham Pentateuch¹⁾. Ein Stirnblüschel ist nirgends zu entdecken.

Die Beschriften sind in kleiner, durchschnittlich zwei Millimeter hoher Capitalis rustica gehalten, in welche aber schon einige Elemente frühgothischer Majuskel eingedrungen sind (a, h). Die Formel der Beschriften ist meist die mit «Ubi» beginnende.

An Initialen kommen grössere mit Bandverschlingungen vor und kleinere ichtynnmarphe, in keinem Falle viele.

Vor Beginn der Apokalypse finden sich folgende Bilder: Fol. 2a: Der thronende Christus mitten im Bilde in einer achtförmigen Glorie, mit der Rechten eine kleine weisse Kugel, die Weltkugel, haltend. Herum eine aus breiten Bändern gebildete Raute, die mit ihrem längsten Durchmesser von unten nach oben reicht. Ein breites farbiges Band schlingt sich um die Raute in der Art, dass es an den Ecken derselben sich in die Raute hineinbiegt, an den Seiten aber nach Aussen einen weiten Bogen beschreibt. In den vier auf diese Weise gebildeten Bögen sind die Evangelistensymbole angebracht. Neben dem oberen und unteren Winkel der Raute gewahrt man je einen Engel jederseits, also im ganzen vier. Die zwei unteren sind ganz nackt²⁾.

Fol. 3b und 4a: Christus von der himmlischen Hierarchie umgeben. In der Mitte Christus, umgeben von vielen Ringen. In dem innersten sind die Sterne angebracht. Es folgen die legionis angelorum, durch geflügelte Löwen symbolisirt, hierauf Gewandengel mit Büchsen und Weihrauchfassern. Im nächsten Ringe nackte Engel und in gleichen Abständen acht in

¹⁾ Vgl. den Izausarden Joseph auf Taf. XII. der Publication von Gebhart («Joseph ubi planet»).
²⁾ Nackte Engel kommen auch bei carolingischen Bilderhandschriften vor, z. B. in der Vivianusbibel zu Paris. Später wieder beispielsweise auf den Wandmalereien des Nonnenchores zu Gurk.

radiärer Richtung aufrechtstehende Menschen. Im äussersten Ringe Gewandengel. Das Ganze durchschnitten von acht Radialen in Form rother Bänder, welche durch Inschriften als Wege zum Heil gekennzeichnet sind.

Fol. 4b und 5a: Die Bilder der vier Evangelisten (alle vier bartlos und jugendlich — Architektur mit Hufeisenbögen). Fol. 8b bis 15a: Ausgedehnter Stammbaum der Patriarchen.

Fol. 15b: In drei horizontalen farbigen Streifen Darstellungen aus der apokryphen Geschichte des Herodes.

Fol. 16a: In vier horizontalen Streifen Darstellungen aus der Passion. Im untersten Streifen ein geflügeltes löwenartiges Thier, welches «legiones angelorum» bedeutet.

Fol. 23a: In Kreuzesform angeordnete Schrift³⁾.

Fol. 23b beginnt die Apokalypse⁴⁾, deren erstes Bild sich auf Fol. 3ab befindet.

1. Johannes und der Engel zweimal oben (links sitzend, rechts aufrecht stehend; beide Mala jugendlich ohne Bart, goldblond). Unter den beiden Bildern beginnt der Commentar.

2. Der Herr und die Geschlechter der Erde in Trübsal. Oben rechts Christus und acht Engel in Wolken unten zwei Gruppen von Menschen, welche emporblicken. («... mittant suspiris cunctis»). Apok. I, 7 und 9.

3. Johannes sieht die sieben Leuchter, die sieben Sterne und die sieben Gemeinden. Links die sieben Kirchen, durch Hufeisenbögen ausgedrückt, rechts die sieben Leuchter, die sieben Sterne und Johannes, der vor dem Herrn niedersinkt. [In der Handschrift bei Quirich das 27. Bild⁵⁾] Apok. I, 11—20.

4. Die 12 Apostel. Das Bild nimmt Fol. 44b und 45a gemeinschaftlich in Anspruch. Die Reihe beginnt links mit Petrus (jugendlich, ohne Bart). Keiner der Apostel trägt ein

³⁾ Beginnend mit «Quem esse avia in regione oriente...»

⁴⁾ In nomine domini nostri Jesu Christi incipit über revelationis...
Initiale J aus Bandverschlingungen gebildet. Das Uebrige in Capitalischrift. Statt des C in «INCIPIT» steht E, was auf einen unaufmerksamen Copisten schliessen lässt. Es folgen mehrere Prologe, die bei Paulus abgedruckt sind. Der erste beginnt: «Quedamque diversis temporibus...» Fol. 30a in der 2. Columna beginnt der Text der Apokalypse: «Apokalypse Jesu Christi quem dedit...» Fol. 30b beginnt der weisheitsvolle Commentar.

⁵⁾ Im Folgenden wird die Concordanz mit den Bildern in der Apokalypse bei Quirich durch Q mit der beigefügten Nummer der Miniatur angedeutet. Die Nummern sind nach der Beschreibung Bachelin's im Bibliophile françois gegeben. Nur für wenige Fälle hat sich mit dem vorhandenen Material eine eingehendere Vergleichung anstellen. Meine Reiseentwürfe aus Turin sind dürftig, ebenso wie die Beschreibung im Bibliophile. Die angedeutete Concordanz bezieht sich also meistens nur auf das Was und nicht auf das Wie der Darstellung. Aber auch in diesem Sinne möchte ich die angedeuteten Parallelen nur als einen vorläufigen Versuch hinstellen, der weiter Nichts beweisen kann, als dass die verglichenen Bilderhandschriften nicht im Verhältnisse der Copie zu einander stehen.

charakteristisches Attribut, jeder ein Buch. Alle sind rothblond. Q. 29. (Das Bild bezieht sich auf den Commentar wie auch die nächstfolgenden.)

5. Grosse Weltkarte in Kreisform (erstreckt sich über Fol. 45b und 46a). In den Ecken die Personifikationen ihrer Winde¹⁾. Nackte Gestalten, die auf dicken Schläuchen reiten. Q. 28.

6. Die vier Thiere des Daniel. Ausserdem ein nackter Mensch (Statue des Nabuchodonosor) und ein hoher Berg. Q. 30.

7. Die grosse Babylon zu Pferd; sie hält in der Rechten einen Kelch. Hinter ihr ein stylisierter Baum. (Mit Bezug auf Apok. XVII, 3, 4.) Q. 31.

8. Johannes spricht mit dem Engel (der Gemeinde zu Ephesus). Zwischen beiden eine stylisirte Palme. Q. 32. Apok. II, 1.

9. Die Kirche von Ephesus. Phantastische Architektur mit Hufeisenbogen in der Mitte. Q. 32. Apok. II, 1.

10. Johannes und der Engel (der Gemeinde zu Smyrna); rechts Architektur. Q. 33. Apok. II, 8.

11. bis 14. Jedesmal Johannes und ein Engel der Gemeinden. Q. 33—38. Apok. II, 12, 18, III, 7, 7.

15. Johannes und der Engel der Gemeinde von Laodicea (die Kirche ist hier besonders reich gebildet)²⁾. Q. 38. Apok. III, 14.

16. und 17. beziehen sich auf den Commentar. Sintfluth mit Noa's Arche. Q. 23³⁾. Zwei phantastische Gestalten.

18. Der Herr und die 24 Aeltesten. In vier Streifen übereinander, die von oben nach unten aufgezählt folgende Farben zeigen: blau, gelb, blau, hellviolett. In dem obersten Streifen zu beiden Seiten je sechs der Aeltesten. Im Streifen darunter mitten der Herr in kreisrunder Glorie, zu seiner Rechten der Adler. Im nächsten Streifen beiderseits wieder je sechs Aelteste. Im untersten Streifen der liegende Johannes, zu dessen Munde sich eine Linie

¹⁾ Gesprochen für Psalm 1. a. O. — Die Meppa mundi findet sich noch Avetac (vgl. Biblioth. fr. IV. S. 253 ff.) in ganz ähnlicher Weise, wie im Turiner Manuscript auch in der Apokalypse des brit. Museums, in der Apok. von S. Sever zu Paris und in der Handschrift bei Alsimira (jetzt Quirich). Bestiglich des letzteren sagt er im Vergleich zum Turiner Manuscript: „Les symphonies de ces deux manuscrits ont entre elles la plus étroite ressemblance, sauf que celle de Turin est circulaire tandis que celle d'Alsimira est elliptique comme celle de S. Severa. Die Meppa mundi des Pariser Manuscriptes war herausgerissen und wurde so bei einem Pariser Antiquar wiedergefunden.“

²⁾ Eine Abbildung des analogen Bildes aus der Apokalypse des brit. Mus. gibt Westwood a. a. O.

³⁾ Die Arche aus dem Manuscript bei Quirich ist in Farbendruck reproducirt für den *Bibliothèque française* 1860, IV. Bd. Kleinere Abbildung im Catalog der oben erwähnten Verne Firmin Didot. Der Drucker in der untersten Reihe hat einen Hols, dessen Form ein. Urd. Vorbild wahrscheinlich macht.

vom Adler herab erstreckt¹⁾. Um die Glorie steht Folgendes geschrieben: „de trono procedunt fulgura et voces.“ Q. 39. Apok. IV, 2 ff.

19. Der Herr, die Evangelistensymbole und das Lamm²⁾. Q. 40. Apok. IV, 6 ff. V, 6.

20. Die vielen Engel. Oben 12 Engel in zwei Reihen. Apok. V, 11.

21. Die vier Reiter. Alle vier auf einem Bilde. Die ganze Fläche ist von zinnoberrothen Bändern umrahmt und durch ein Kreuz in vier Felder getheilt. Zwischen die beiden oberen Felder ist das Lamm (sagnum dei) in kreisförmiger Glorie eingeschoben. Es ist nimbirt, hält mit dem linken Vorderfuß den Kreuzstab und mit dem rechten eine Manipel. In dem Felde links oben gewahren wir den ersten Reiter auf trabendem, weissem Hengste nach links hin sich bewegend. Er wendet sich zurück und spannt den Bogen. Rothblondes Haar. Grüne Bluse und zinnoberrothe Beinkleider. Der Sattel, Satteltgurt und der Bogen sind gleichfalls zinnoberroth. Links oben Johannes, geführt von dem löwenköpfigen, geflügelten Marcus.

In dem Felde rechts oben sieht man den zweiten Reiter. Er galoppiert nach links auf milchig rothem Pferde. Er trägt eine grüne Bluse und kirschrothe Hosen. Seine Haare sind blau³⁾. Er holt mit einem Speer, den er in der Linken hält, zum Wurf aus (statt dass er das Schwert führt, wie der Text vorschreibt). Sattel und Steigbügel sind hellgelb. Rechts oben wird Johannes von dem menschlich gebildeten Mattheus geführt.

In dem Felde links unten der dritte Reiter nach rechts galoppierend. Er wendet sich um und hält mit der Rechten eine Schnellwaage. Pferd dunkelbraun. Die Bluse des Reiters zinnoberroth, Beinkleider hell kirschroth. Haare blau. Sattel, Gurt und Steigbügel grün. Waage grün. Links oben Johannes mit dem stierköpfigen, geflügelten Lucas.

In dem Felde rechts unten bewegt sich der vierte Reiter (der Tod) in lahmem Galopp nach links. Er reitet einen schmutzig weissen Hengst und hat den Kopf nach rückwärts gewendet. Hinter ihm (rechts im Bilde) hockt von vorn gesehen ein geflügelter, schmutzig hellbrauner Teufel. Krallen an den Händen und an den Füßen, sowie das thierische Antlitz charakterisiren

¹⁾ Dieses Bild stimmt fast gänzlich überein mit der entsprechenden Miniatur der Apokalypse im brit. Museum. Vgl. *Palaographical Society* Taf. 40. Die Anordnung der Aeltesten ist steif und symmetrisch. Schon etwas freier, aber doch sehr ähnlich gruppiert, scheint das analoge Bild (im Minuor) in der Apokalypse bei Quirich behandelt. Vgl. die Beschreibung Bachelin's im *Biblioth. française*.

²⁾ Die entsprechende Darstellung aus der Apokalypse bei Quirich ist abgebildet im *Bibliothèque française* a. a. O. Kleinere Abb. im erw. Catalog.

³⁾ Hat keine symbolische Bedeutung. Blaue Haare kommen in dem Manuscript öfter vor.

diese Personifikation des Infernus. Der Reiter trägt eine blaue Bluse und hellkirschrote Beinkleider. Haare blau. Rechts oben sieht man Johannes schweben mit dem adlerköpfigen Symbol. Der Seher erscheint hier wie fast immer in dieser Handschrift in Zinnober und dunkelblau gekleidet; stets ist er rothhaarig. Die Evangelistensymbole erscheinen auf unserem Bilde in halber Figur; statt der Füsse sieht man Erwas wie einen Rundschild oder ein Rad¹⁾. Die Flügel der Symbole sind zweifärbig. Q. 41. Apok. VI, 1 ff.

Das analoge Bild in der Apokalypsa bei Quirich wird von Bachelin als 41. Miniatur (fol. 103 b) folgendermaßen beschrieben: «Ce tableau... est coupé par quatre bandes horizontales. Sur la première bande, bleue, l'agneau, tenant une croix, est dessiné dans un médaillon à genoux pourpre; à sa droite, l'animal... à tête de lion... saisit par le main un homme à la même manière un personnage également à genoux, et dont la tête est ornée d'un aigle. Sur la deuxième bande, rouge, deux hommes à cheval s'élançant au galop dans un sens opposé: l'un tirant l'arc, est monté sur un cheval blanc; l'autre monté sur un cheval rouge, brandissant une épée; sur la troisième bande les deux autres animaux... à tête de veau et d'ânes, répètent le sujet de la première bande. Ces quatre animaux... reposent sur des roues... Sur la quatrième bande, enfin, deux hommes à cheval, allant en l'un sur l'autre; l'un monté sur un cheval noir, tient une balance; le second sur un cheval pâle, regarde un affreux démon nu et qui paraît le terroriser en lui montrant l'homme à cheval noir.»

Die beschriebene Darstellung hält etwa die Mitte zwischen dem Bild mit den vier Reitern in der Turiner Handschrift und demselben in der Apokalypsa von St. Sever (Pariser Nationalbibliothek). Um dies klar zu machen, müssen wir noch das Bild in der Pariser Apokalypse²⁾ heranziehen.

Dieses erstreckt sich über Fol. 108 b und 109 a, und ist in vier horizontale Streifen von verschiedener Färbung geteilt, obwo dass sich jedoch die angebrachten Figuren streng an die Begrenzung der Streifen hielten. An den Seiten tritt je zwei Mal das Medallion mit dem Lamm auf; daneben immer eines der vier Evangelistensymbole und eine aufrechtstehende Gewandfigur (Johannes). Oben links, sowohl den ersten als auch den zweiten Streifen in

¹⁾ Wie es scheint mit Bezug auf Ezechiel I, 7. Aber ihre Füsse waren gleich wie runde Füsse. Von Rädern wird dann wieder gesprochen I, 15 ff. Ueber das Vorkommen dieser Räder in der Apokalypsa bei Quirich berichtet Bachelin a. a. O.

²⁾ Fonds lat. 8878. Stammt aus dem Kloster St. Sever sur l'Adour und scheint zwischen 1028 und 1072 geschrieben. Vgl. Revue archéologique 1845, II, Bd. 3, 698 ff. und Pl. 45. Der Einfluss arabischer Ornamentik wird nachgewiesen. Loasandre in «les arts comparés» bildet die zwei ersten Reiter des VI. Cap. ab und die Babylon des XVII. Cap. Vgl. auch Buserd, Peinture et Ornement des Manuscrits II, Teil B, S. 80. («Arévement du fils de l'homme et la grande Babylon.») Text S. 78. Weigang, Kunstwerks und Künstler in Paris (1839), S. 274, 276. Curmer, Imagerie de J. Chr. (1866). Alle Verzierung des Unterrandes der letzten Seite die Babylon, Kleine Abbildung. Schneegas: Gesch. d. bild. K. 2. Aufl. II. Bd. S. 639, 664. Lacroix: La vie militaire et religieuse (1873) S. 437. (Abbildung der Babylon); Lecoy de la Marche: Les manuscrits et la miniature (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), S. 155. Abbildung einer Initialle. S. 158. kleines Bild der zwei ersten Reiter (nach Loasandre).

Anspruch nehmend, der Reiter auf weissem Hange. Eine breite, rufförmige Krone bedeckt sein Haupt. Mit dem Bogen zieht er nach vorn und oben. Oben rechts, gleichfalls zwei Streifen in Anspruch nehmend, der zweite Reiter auf rothem Pferde und des Schwert schwingend. Die Linke hält die Zügel. Die Bewegung beider Pferde richtet sich gegen die Mittellinie, als wollten sie gegen einander anstürmen. Der dritte Reiter links unten sprengt gleichfalls gegen die Mittellinie heran. Er hält die Waage. Den vierten Reiter sehen wir rechts unten, abweichend von den übrigen, auf einem sich blumenförmig Rosse von heller Färbung³⁾. Der Reiter selbst trägt den habitus eines Jünglings. Die Figur wird von rückwärts gesehen, der Kopf im Profil nach links. Die Linke hält die Zügel, der rechte Arm ist seitlich ausgestreckt und zeigt dem Beschauer die Handfläche. Vom Haupte des Reiters setzten dicke Strähne hellbrauner Haare nach rechts hin. Ein Attribut fehlt.

Vergleich man die drei beschriebenen Fälle⁴⁾, so ergibt sich eine nicht allzuviele Uebereinstimmung. Nur die Anordnung in horizontalen Reihen ist allen gemeinsam, sowie der Umstand, dass alle vier Reiter auf einer Fläche dargestellt sind, jeder aber für sich, ohne mit einem andern in Berührung zu kommen. Die Anordnung des Lammes vor oberst ist dem Turiner Manuscript und dem bei Quirich gemeinsam, wogegen die Pariser Handschrift das Lamm viermal wiederholt.

In dem Wenigen, was den drei Bildern gemeinschaftlich zukommt, dürfte man vielleicht die Elemente erblicken, die in den ältesten, wie es scheint verlorenen Handschriften der Gruppe vorhanden waren, vielleicht sogar diejenigen, die in den imperierten Vorbildern jener ältesten apokalyptischen Handschriften zu finden wären. So schlichteren auch dieser Hypothesen ausgesprochen werden müssen, so kann hier doch nicht ganz verborgen bleiben, dass die wenigen Elemente, die bei der Vergleichung der spanischen Bilder, mit den vier Reitern sich als gemeinschaftliche herausgestellt haben, sich auch in dem analogen Bilde der Apokalypsa in Trier wiederfinden. Auch dort die Vereinigung der vier Reiter auf einem Bilde; zugleich aber das Aussehen erhalten derselben; auch dort die Anordnung in horizontalen Reihen mit der Verdrängung des Lammes überhaupt, abgesehen von der Stelle, an der es gebracht ist.

Hätten wir schon in der Einleitung erfahren, dass ein Vorhandensein apokalyptischer Reihen schon vor dem VII. Jahrhundert kaum zu leugnen ist, so möchten wir hier in dem besondern Falle des Bildes mit den vier Reitern vermuthungsgewiss aussprechen, dass die supponirten Reihen auch ein solches Bild enthalten haben. Es dürfte dann jene allgemeinen Züge aufzuweisen haben, die wir bei einer Vergleichung des spanischen Typus mit dem Bilde der Trierer Apokalypsa als gemeinschaftliche nachweisen konnten.

22. Der Altar des Herrn und die Märtyrer. Oben in einer Lunette die «*ara domini nostris*»; darunter in einem gelben Streifen der Herr mit dem «*libris*». Zu unterst auf hellvioletteten Grunde zehn nimbirte Gestalten. Q. 42. Apok. VI, 9.

23. Anbetung durch die Ältesten und durch die Engel. Oben mitten der Herr auf dem «*tronus dominis*». Zu beiden Seiten «*Cherubim*» und «*Seraphim*» (als sechsflügelige Gewand-

³⁾ Stark verblieben. Stellenweise liegt das Pergament bloss. Was von der Farbe erhalten ist, zeigt leichts Blau-Grün.

⁴⁾ Das Bild mit den vier Reitern in der Handschrift des brit. Museums scheint ausser den vier Reitern noch viele andere Figuren zu enthalten. Wagnon (Treasures of art in Gr. Br. I, 215) spricht von «*the four horsemen and twelve living figures*» auf fol. 135 b des Manuscriptes. Also sind auch in dieser Handschrift die vier Reiter auf einem Bilde vereinigt. Den Charakter der Zeichnung vor man sich nach den Proben bei Westwood und in der Palaeogr. society vorzustellen haben.

engel gebildet). Jederseits je ein Engel. Unten vier von den Aeltesten «quatuor seniores». Q. 43 (7). Apok. VII, 11.

24. Die vier Winde. Oben «sol in virtute sua radians». Q. 44. Apok. VII, 1 mit Beziehung auf den Commentar.

25. Die grosse Schaar mit den Palmen. Q. 45. Apok. VII, 9.

26. Grosse stylisirte Palme, von der zwei bekleidete Männer die Wedel abschneiden. Q. 46. (Scheint sich auf den Commentar zu Apok. VII, 9 zu beziehen.)

27. Der erste Engel schüttet sein Rauchfass aus. Rauchfass von kugelförmiger Form, an drei Ketten hängend. Q. 47. Apok. VIII, 5.

28. Der erste Engel mit der Posaune. Der Engel stürzt steil aus der Luft herab und stösst in ein Horn von der mehrmals erwähnten Form. Unten Landschaft von einfachster Art. Drei steile Hügel beiderseits wellig begrenzt. Q. 48. Apok. VIII, 7.

29. Der fallende Berg und der fallende Stern. Q. 50. Apok. VIII, 8—11.

30. Der vierte Engel posaunt. Q. 51. Apok. VIII, 12.

31. Der fünfte Engel posaunt. Die Heuschrecken sind krokodilartig, aber mit borstigen Insectenfüssen gebildet. Q. 52. Apok. IX, 3.

32. Die Heuschrecken. Q. 53. Apok. IX, 3 ff.

33. Der sechste Engel posaunt. Apok. IX, 13 ff.

34. Die Reiter auf den Rossen mit Löwenhäuptern. Q. 55. Apok. IX, 17 ff.

35. Johannes misst den Tempel. Q. 56. Apok. XI, 1.

36. Elias und Henoch¹⁾, die zwei Zeugen, unter einem Hufeisenbogen. Zu beiden Seiten stylisirte Blüme, oben zwei Candelaber. (Bezieht sich auf den Commentar zu XI, 10 ff.; so auch die folgenden zwei Bilder) Q. 57.

37. Der Antichrist überwindet Jerusalem. Oben Ueberwindung Jerusalems, unten Tödtung von Elias und Henoch. Q. 58.

38. Henoch's und Elias' Himmelfahrt. Q. 59.

39. Der siebente Engel posaunt, Der offene Tempel. Q. 61. Apok. XII, 15 ff.

40. Das Sonnenweib und die Fesselung des Drachen. Grosse Bild, das fol. 130 b und 131 a zugleich in Anspruch nimmt. Links das apokalyptische Weib, rechts der Drache, auf den Gewandengel mit Speeren einströmen. Rechts unten der gefesselte Satan. «diabolus in inferno tenetur.» Q. 62 u. 63. Apok. XII, 1 ff.

41. Anbetung der zwei Drachen. Das Thier steigt aus dem Abgrunde. Die Könige der Erde beten das Thier und den Drachen an. Das Thier aus dem Meere ist so gebildet, dass auf einem

¹⁾ Sind im Text der Apokalypse nicht genannt. Sie kommen auch im byzantinischen Cycles vor. Vgl. Manuel S. 248.

Halse, der einen grösseren Kopf trägt, sechs andere kleinere Köpfe hervorwachsen²⁾. Das ganze Thier im Uebrigen von schlangentartiger Bildung. Q. 64. Apok. XIII, 1 ff.

42. Das Thier von der Erde. Q. 65. Apok. XIII, 11.

43. Ein Fuchs, der einen Hahn am Krage gefasst hat³⁾. Gehört zum Commentar, wie auch das folgende Bild. Q. 66.

44. Taufe Christi und Johannis im Jordan.

45. Das Lamm auf dem Berge Zion. Q. 67. Apok. XIV, 1.

46. Der Engel mit dem ewigen Evangelium fliegt mitten durch den Himmel. Q. 68. Apok. XV, 6.

47. Der Engel mit der Sichel. Oben der Engel; mittend. das Getreide und der Weinstock; unten die Kelter. Q. 69. Apok. XIV, 15—20.

48. Verehrung des Lammes. Unten das «mare vitreum.» Q. 70. Apok. XV, 2.

49. Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes Gottes. Oben mitten eine offene Thür, darunter der Adler⁴⁾. Die Engel sind Männerengel⁵⁾; mehrere von ihnen haben Falten, auf der Stirn. Die Schalen zeigen die Form von Schiffen mit eingerollten Schnäbeln. Q. 71. Apok. XV, 6 ff.

50. Nochmals die sieben Engel mit den Schalen. Kleineres Bild. Q. 72.

51—55. Je einer der ersten fünf Engel mit den Schalen. Q. 73—76. Apok. XVI, 1—10.

56. Der sechste Engel hat seine Schale ausgegossen. Aus dem Munde des Drachen, des Thieres und des falschen Propheten gehen drei unreine Geister aus gleich Fröschen⁶⁾. Q. 77. Apok. XVI, 13.

57. Der siebente Engel mit der Schale. Q. 78. Apok. XVI, 17.

58. Die grosse Babylon reicht zwei Königen den Kelch. Q. 79. Apok. XVII, 2.

59. Die Babylon auf dem Thiere mit sieben Köpfen und zehn Hörnern. Sie sitzt quer auf dem Thier und wird von vorn gesehen. In der Rechten hält sie den Kelch. Ihr Haupt umgibt eine Art Nimbus, der aus einem Dreieck und einer Raute besteht, die ineinander gesteckt sind. Vom Haupte fallen jederseits drei

¹⁾ Sollte es sich bestätigen, dass diese Form in Italien entstanden ist, so wäre ihr Vorkommen hier ein Beweis für ein italienisches Vorbild.

²⁾ Das analoge Bild aus dem Manuscript bei Querich ist abgebildet im *Bibliophile françois* v. 2, Q. S. 742.

³⁾ Eines der vier Thiere. Apok. XV, 7.

⁴⁾ Von dem frühen Vorkommen der Männerengel habe ich in meiner Schrift: «Zur Kritik von Dürer's Apokalypse» gehandelt S. 8 ff. Vgl. auch Le Biant in der *Revue de l'art chrét.* 1873 und Voss: «Das jüngste Gericht» S. 13 f.

⁵⁾ Das analoge Bild aus der Apokalypse bei Querich ist abgebildet im *Catalog der Versteigerung F. Didot* von 1879.

Friemel.

Haarsträhne bis auf die Brust herab. Das Gewand der Babylon zeigt grosse Tupfen. Das Thier ist vierfüßig und schreitet nach rechts. Aus seinem Halse wachsen sechs Köpfe hervor; die beiden obersten Köpfe tragen zusammen zehn Hörner. Der Schweif ist S-förmig nach aufwärts gekrümmt und endigt als gehörnter Kopf. Auch das Thier zeigt grosse Tupfen. Q. 80. Apok. XVII, 3, 4¹⁾.

Ein Vergleich der beschriebenen Darstellung mit den entsprechenden Bildern im Pariser Manuscript und in der Handschrift bei Quirich wird durch den Umstand erleichtert, dass diese Bilder reproducirt sind. Da findet man denn eine ziemlich weitgehende Uebereinstimmung. Jedemal: Bewegung des Thieres nach rechts, Ansicht der Babylon von vorne. Jedemal wird ein Kelch von gedrunghenen Verhältnissen mit der weggestreckten Rechten gehalten, wogegen die Linke die Zügel hält. Als die grössten Verschiedenheiten führe ich an, dass im Pariser Manuscript das Thier nur einköpfig ist und keine Hörner trägt; in dem andern andern hat es sieben Köpfe, und zwar sechs aus dem Halse hervorstachsend und zehn Hörner. Die meisten Analogien dürften in diesem Falle zwischen dem Turiner Exemplar und dem bei Quirich zu finden sein, obwohl die Babylon im letzterwähnten Manuscript rittlings auf dem Thiere zu sitzen scheint. Mit der Babylon in der Apokalypse zu Trier vermag ich keine Ähnlichkeit nachzuweisen.

60. Das Lamm als Sieger. Q. 81. Apok. XVII, 14.

61. Der Fall Babylons. Reiche Architektur. Q. 82. Apok. XVIII, 2.

62. Die Kaufleute und Könige trauern um die Gefallene²⁾. Q. 83. Apok. XVIII, 9 und 11.

63. Der Engel mit dem Mühlstein. Q. 84. Apok. XVIII, 21.

64. Halleluja. Anbetung durch die Aeltesten. Q. 85. Apok. XIX, 4.

65. Reiter verax et fidelis. Sein Nimbus ist von mehreren übereinander geschobenen Scheiben umrahmt³⁾. Q. 86. Apok. XIX, 11, 12.

66. Der Engel in der Sonne. Apok. XIX, 17.

67. Die Vögel fressen das Fleisch des Thieres und des Lügenpropheten. Q. 87. Apok. XIX, 17 ff.

68. Ueberwindung des Drachen. Q. 89. Apok. XX, 1, 2.

69. Die Richter auf den Stühlen. Q. 90. Apok. XX, 4.

70. Der Drache, das Thier und der falsche Prophet werden in den Schwefelfeuer geworfen. Q. 92. Apok. XX, 10.

¹⁾ Das analoge und sehr ähnliche Bild aus dem Manuscript von St. Sever (Pariser Bibliothek) ist abgebildet in Bastard's Peintures et ornements des manuscrits, in Lonsard's Arts somptuaires; minder gute Abbildungen bei Lacrolz und Curmer. — Das entsprechende, gleichfalls der Turiner Darstellung sehr verwandte Bild aus der Apokalypse bei Quirich ist im Biblioph. fr. n. 2, Q. S. 146 abgebildet.

²⁾ Die entsprechende Darstellung aus der Apokalypse bei Quirich ist abgebildet im Biblioph. fr. n. 2, Q. S.

³⁾ Es sind diese Diademata multa, die der Text verlangt. In analoger Weise sind diese Diademata in der vom Roseburgclub reproducirten Apokalypse dargestellt.

71. Grosses griechisches Kreuz, an dessen horizontalen Armen das A und das W aufgehängt sind¹⁾.

72. Das jüngste Gericht. Grosses Bild, zugleich fol. 175 b und 176 a in Anspruch nehmend. In drei breiten Streifen über einander. Im oberen Streifen, etwas links von der Mitte²⁾, Christus mit ausgebreiteten Armen. Zu beiden Seiten sieben Engel mit Posaunen. Im mittleren Streifen: links Heilige und Seelge auf Thronesseln («sunt qui non judicabuntur et judices sunt cum his qui judicant utrumque regnans»); rechts die gänzlich unbedeckten Verdammten und der Teufel. Dieser wirft seine Opfer wie durch eine Verenkung in die Höhe hinab, welche im unteren Streifen rechts dargestellt ist. Links in diesem Streifen ist die Auferstehung zu gewahren: Gewandfiguren kommen aus Kästchen hervor. Q. 93 und 94. Apok. XX, 11 ff.

73. Der neue Himmel. Oben Christus in Acht-förmiger Glorie. Herum die Auserwählten. Unten Johannes und der Engel. Q. 95. Apok. XXI, 1.

74. Johannes fällt vor dem Engel nieder. Oben der thronende Christus. Unten die sieben Kirchen der Gemeinden in Asien. In der Mitte Johannes vor dem Engel niedersinkend. Q. 96. Apok. XXII, 8.

75. Arca testamenti domini. Grosses Schlussbild mit Architektur, fol. 185 b und 186 a gemeinschaftlich benützend.

Hierauf folgt der Commentar zu Daniel, dessen Illustrationen unser Thema nicht weiter berühren.

¹⁾ Offenbar aus der christlichen Kunst herübergenommen. Wieder ein Umstand, der für das Urbild der spanischen Gruppe ein importirtes Vorbild wahrscheinlich macht. — Ein Bild mit dem Kreuz, woran A und Q hängen, beschreibt Bachelin als zweites in dem Manuscript bei Firmin-Didoz, beziehungsweise bei Quirich. Dort allerdings kommen oben Figuren vor, während das Kreuz in der Turiner Apokalypse allein steht.

²⁾ Weil die Mitte aus rein künstlerischen Gründen schwer zu benutzen war.

III. Die Offenbarung

In carolingischer Zeit hat man die Illustration der Offenbarung nicht übersehen. Ganze Cyclen allerdings sind, wie es scheint, nicht geschaffen worden, aber Einzeldarstellungen und Bilder, auf denen mehrere Visionen behandelt sind, haben sich mehrfach erhalten. Die carolingischen Bibeln, u. z. die späteren, werden hier besonders in Betracht kommen. Die älteren, wie die Völgata in Bamberg, enthalten überhaupt wenig Bilder und darunter keine zur Apokalypse. Anders die jüngeren. In der Bibel Karl's des Kahlen zu Paris ist der Offenbarung ein grosses zweitheiliges Bild gewidmet, in dessen oberer Hälfte die Eröffnung des ersten Siegels durch das Lamm zur Darstellung gebracht ist. Ein grosses, mit sieben gesiegelten Clausuren versehenes Buch liegt auf einem tischförmigen, reich drapirten Altar. Von links her hat sich das Lamm genähert, um das erste Siegel links unten zu öffnen. Die Wirkung ist auch schon zum Ausdruck gebracht. Denn über dem Buche, wie aus demselben hervorgekommen, gewahrt man den Bogenschützen zu Pferde (VI, 2 ff.). Rechts neben dem Buche, als Gegenstück zum Lamme, steht der Löwe (V, 5), wie dieses mit kreuzführendem Nimbus versehen. In den vier Ecken der oberen Abtheilung finden sich die Evangelistsymbole in halber Figur. Ueber der Umrahmung steht Folgendes in *Capitalis rustica*: «septem sigillis agnus innocens modis signata miris iura disserit patrias».

Die untere Abtheilung, von der eben beschrieben durch einen breiten Streifen getrennt, zeigt in der Mitte unten die thronende Gestalt eines kräftigen, bärtigen Mannes ohne Nimbus und umgeben von Löwe, Adler, Ochs und Engel. Der Letztere steht etwas links von der Mitte vor dem Thronenden und stösst in ein grosses Horn von der Form der Elfenbeinhörner, die uns aus dem hohen Mittelalter erhalten sind. Der Löwe steht links, der Ochs rechts. Der Adler ist über dem Haupte des Thronenden angebracht u. z. steht er auf einer bogenförmig geschwungenen Draperie, die der Thronende mit beiden Händen emporgeworfen hat. (Antikes Motiv, von der carolingischen Kunst öfters benützt.) Die Gruppe scheint eine Art Tetramorph im Sinne der Vision des Ezechiel zu bedeuten. Der Thronende wäre der Mensch, an den sich die drei Thiere anschliessen würden. Der Engel mit dem Horn müsste dann als einer der Postamentengel aus der Offen-

barung gedeutet werden. Den Thronenden als den Herrn der Apokalypse aufzufassen, wie es wegen seiner hervorragenden Stellung in der Mitte der Composition anfänglich geboten erscheinen könnte, geht nicht an. Eine Darstellung Gottes ohne Nimbus oder Glorie wäre ungewöhnlich.

In den oberen Ecken findet sich je ein Bildchen mit zwei kleinen Figuren. In der Ecke links sehen wir eine nimbierte, sitzende Figur, die ihr Antlitz mit der Toga halb verhüllt hat. Daneben rechts eine Halbfigur ohne Nimbus, aber mit einer Art Krone; auf dem Haupte: Die Hände sind erhoben. Die Linke weist mit dem Zeigefinger nach oben?). In der Ecke rechts finden wir Johannes dargestellt, dem der Engel das Buch zu verschlingen gibt. Ganz rechts steht der Engel mit einem Fusse auf dem Lande, mit dem andern auf dem Meere; diese sind noch in personificirter Darstellung durch zwei Köpfe ausgedrückt, von denen der eine starrende Locken trägt, der andere das Antlitz mit einer Art Kranz von stylisirten Blüthen umrahmt zeigt. Beide Köpfe werden gerade von vorn gesehen, sind mit alten Gesichtszügen gebildet und ragen aus Wolken hervor: Die Halbfigur des Johannes wird links vom Engel erblickt; der Seher ist jugendlich, bartlos und mit einfachem Kreisnimbus gezeichnet und führt das grosse Buch zum Munde, das ihm der Engel darreicht.

Ueber der unteren Abtheilung steht in *Capitalis rustica* geschrieben: «leges e veteris sinu novellas simis pectoribus liquantur ecce quae luce(m) populi dedere multis?».

Das in der Literatur erwähnte Bild der Londoner Alkalinbibel²⁾ die übrigens gleichfalls der Zeit Karl's des Kahlen an-

¹⁾ Vermuthlich ist Johannes der weinende Seher gemeint, zu dem einer der Ältesten spricht. Apok. VII, 13, 14. Johannes wird «Mitgenosse an der Trübsal» genannt. Apok. I, 9. Späterhin kommt der weinende Johannes in Verbindung mit den 24 Ältesten der V. Capitel vor, v. B. in Wellelax's Bilderbibel zu Prag. Vgl. Weitzel's Publication dieser Handschrift (vom Ende des XII. Jahrh.) S. 147. — Die dort beschriebene Figur ist unabweislich, weil daneben steht: «Johannes Bat.»

²⁾ Beschreibung nach der lithographirten Tafel in Basterd's 1885 erschienenem Werk über diese Bibel. Die ältere Literatur ist durch dieses Werk keineswegs überflüssig geworden, da es ohne Text geblieben ist. Ich verweise deshalb auch auf: Montfaucon's Monuments de la monarchie fr. (1730) I, S. 302, Taf. 36. Waagen, Kunstw. m. Kunsterl. in Paris (1839) S. 240 ff. Eitel, Myth. d. chr. K. II, 241, 267, 650. Lonsdale, Les arts christiens. Labret, Histoire des arts industriels II, S. 207 ff. Schnoewe, Gesch. d. bildl. Kunst, 3. Aufl. III, S. 643. Cahier, Nouveaux manegens 1874. Woltmann und Wermann, Gesch. d. Malerei I, 207. Notice des objets exposez (Höbl. Nat. — Imprimés, manuscrits, estampes) Paris 1881, S. 21, Nr. 225. Vgl. auch für Gleses und die folgenden Manuscrite Rahm's Einleitung zu seiner Publication des Palæstrum aureum von St. Gallen.

³⁾ Mus. add. 10.536. — Vgl. Kugler, Gesch. d. Mal. III, 1. Aufl. S. 153. Schnoewe, a. a. O. S. 625 f. (Anm.) Woltmann u. a. O. I, 207. Westwood's Palæographia sacra pictoria Nr. 25. Die Inschriften des apokalyptischen Bildes in der Londoner Bibel stimmen bis auf kleine Varianten mit denen in der

gehört, scheint dem apokalyptischen Bilde in der Pariser Bibel (Nr. 1) zu entsprechen.

Ein Bild zur Offenbarung enthält auch die Bibel von St. Paul vor den Mauern, ein Prachtwerk, das man wohl mit Recht etwas später als die Pariser Bibel Karl's des Kahlen ansetzt. Labarte macht es wahrscheinlich, dass sie zwar der Zeit des genannten Kaisers angehöre, aber erst dann entstanden sei, als Karl anfang, griechisches Costüm zu tragen¹⁾. Auf dem erwähnten apokalyptischen Bilde, das in drei übereinander liegende Felder getheilt ist, sind im oberen und unteren Felde die sieben Kirchen in Asien und ihre Engel dargestellt. In der mittleren größeren Abtheilung gewahrt man links auf einem Altare das almbirte Lamm, den rechten Vorderfuß auf das Buch legend (analog dem oberen Bilde der Pariser Bibel), rechts den Thronenden, umgeben von den Thieren und dem Engel (analog dem unteren Bilde der Pariser Bibel). Auch hier sehen wir zu oberst den Adler²⁾.

Unter den apokalyptischen Bildern aus carolingischer Zeit muss auch eines im Codex aureus der Möncher königl. Bibliothek (Cimelie 55)³⁾ genannt werden. Es ist ein prachtvolles, reiches Tableau mit der Darstellung der 24 Ältesten im Kreise, die dem Lamme ihre Kronen hinreichen. Dieses ist zu oberst in einem Rundbilde dargestellt, versehen mit dem kreuzführenden Nimbus. Vor dem Lamme (eigentlich dem Widder⁴⁾) gewahrt man eine halb geöffnete Rolle, daneben rechts einen Kelch. Unten, jederseits im Halbkreis, zwölf der Ältesten. In den unteren Ecken

Pariser Bibel überein. Vgl. auch A. Springer: Die Gemälbder in der Kunst des frühen Mittelalters (Leipzig 1884) passim; H. Janitschek: Straßburger Festtruss an A. Springer. Speemann 1885, S. 8 und 26. Die carolingischen Bibeln ändern sich dort von Neuem in kritischer Weise gewürdigt.

¹⁾ Labarte a. a. O. II, 210.

²⁾ Soweit nach der schlechten Tafel bei Serous d'Agincourt, auf die man heute noch immer angewiesen ist, wenn einem Westwood's ältere Publication »the bible of St. Paul near Rome« (London 1895) nicht zur Verfügung steht. Wie oft man auch den thronenden Karl beobachtet hat (schon in Nicolai Altemanni's »De Lateranensibus parietibus restitutis historica dissertatio 1695, dann wieder mit demselben Stich, aber in anderem Stich, bei P. Burmann: Thesaurus antiquitatum Ital. 1736, S. VIII, auch bei Mebillion (1687) Mus. Ital. I, S. 70, bei Meiffenhaus a. a. O. I, 304, in R. v. Speiser's Versuch über das Costüm (1799—1811), Atlas Taf. 48, später wieder bei Heffner-Aliseck und noch anderwärts), eine correcte Beschreibung der Handschrift gibt es in dieser Literatur nicht. Ueber auffällige Reminiscenzen aus der Pariser Bibel Karl's des Kahlen bei sich Labarte in seiner »Histoire des arts industriels« geäußert (II, S. 200). Vgl. auch A. Springer a. a. O. S. 8.

³⁾ Vgl. Col. Sanftli: »Dissertation in aureum c. parvatum etc. evangeliorum codicum monasterii S. Emmeramii« (1786), S. 48. Kugler: Kleine Schriften I, 77. Schnaase, Labarte, Louandre a. a. O. Rehe a. a. O. spricht von einer verwandten Darstellung in der Bibel von San Callisto (von St. Paul v. d. Mauern). Weltmann a. a. O. I, 207.

⁴⁾ Also die Fall, in welchem entgegen Diänoe (Hist. d. Dieu, Cap. 1) der Christ angesetzt des apokalyptischen Lamms als Widder dargestellt ist. Eine Abbildung der grossen Miniatur gibt Buslaeff in seinen: Russkij Iwevoj apokaliptis (Moskau 1884), Fig. 157.

gewahrt man Erde und Meer personificirt. Der Gegenstand dieses Bildes ist wohl altchristlichen Bildern, vielleicht Handschriften entnommen. Die letzterwähnten Personificationen bieten uns deutlich antikisirende Züge, wie uns deren einige auch in der Bibel Karl's des Kahlen zu Paris auffallen mussten.

Ähnlich der grossen Miniatur im Codex aureus zu München muss man sich wahrscheinlich auch das Bild eines Evangeliiars vorstellen, zu dem Alcuin die Tituli geschrieben hat¹⁾.

Ein anderes apokalyptisches Bild, aus vielleicht carolingischer Zeit²⁾, lehnte sich wohl direct an altchristliche Vorbilder. Wir meinen das Kuppelmosaik der Pallastcapelle zu Aachen, das bekanntlich seit den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts zerstört und uns nur durch eine unzureichende Abbildung³⁾ bekannt ist. Wir müssen also auf eine stylkritische Beurtheilung verzichten und uns mit dem ikonographischen Moment allein abfinden. Dargestellt waren Christus, auf der Weltkugel thronend von Engeln umgeben und die Ältesten, die ihre Kronen darbringen.

Die Vertheilung war nach Ciampini's Beschreibung und nach der Abbildung, die er von der einen Hälfte des Kuppelmosaiks gibt, folgende: in der Mitte derselbe thront der bärtige Christus, der die Rechte segnend erhoben hat und mit der Linken ein Buch mit zwei Clausuren an der Vorderseite, das Haupt des Herrn ist mit dem kreuzführenden Nimbus umgeben. Der Mantel war röthlich. Hinter dem plumpen Thronessel gewahrt man die Weltkugel, auf Ciampini's Abbildung gleichmässig dunkel, nach seiner Beschreibung aber in fünf verschiedenen Farben ausgeführt⁴⁾; das Hauptlicht lag auf dem Theile, der dem Throne am nächsten war. Zu Häupten des Herrn jederseits ein Engel mit Buch⁵⁾. Radifre Strahlen, ausgehend vom Scheitel

¹⁾ Vgl. Diänoe: Hist. d. Dieu S. 321. Dömmert: Poësie latine sev. Carolini I. Bd. S. 20. Janitschek a. a. O. S. 27.

²⁾ Man kann nur sagen: vielleicht, besonders bei Beachtung dessen, was Janitschek erst kürzlich wieder über den Gegenstand beigebracht hat (a. a. O. S. 21 ff.).

³⁾ Vgl. Ciampini: Vetera monumenta II, Taf. 41. Eine kleine elende Abbildung bei Ser. d'Agincourt V, Taf. 27, Nr. 11. Eine secundäre Abbildung bei Aus in Weerth: Kunst- u. chr. Mittelalters in den Rheinländern Taf. XXXI, 11, Text I, Bd. S. 76. Eine kleine Abbildung des thronenden Christus in Merley's »Dictionnaire des antiquités chrétiennes« (1877) S. 745. Nach dem Folio-Stich bei Ciampini ein Stich in 4^o in den Annales archéol. (16. Bd.) zu dem grossen Artikel von Barb. de Montault; nach diesem Stich wieder eine kleinere Abbildung in der deutschen Uebersetzung der Arbeit des Barb. de Montault (Köln und Neuss, Schwann 1872, u. die Mosaiken im Münster zu Aachen.) Vgl. auch Waagen: Handb. d. deutsch. u. eld. Malerei S. 1, Kugler: Gesch. d. Mal. (3. Aufl.) I, S. 149. Schnaase a. a. O. S. 624, Weltmann a. a. O. I, 201, Annales archéologiques XXVI, Text S. 186 ff.

⁴⁾ Circa thronum locustae sphaerae usque globus, coloribus quinque distinctus, quorum Primus throno proximior est Albiculus, secundus Venetus, tertius thalassinus, quartus violaceus, quintus Janthinus.

⁵⁾ Barbier de Montault (in den Annales archéologiques, XXVI, S. 296 ff.)

der Kuppel, scheinen oben in einem Kreise angebracht gewesen zu sein. Die grössere Fläche darunter, der Himmel, war mit rothen Sternen übersät¹⁾. Unten, so ist mit Sicherheit anzunehmen, waren in einer Reihe die Ältesten dargestellt, die eben von ihren Stühlen aufgesprungen sind, um ihre Kronen dem Herrn darzureichen. Auf der bei Ciampini abgebildeten Hälfte erblickt man links vom Thronenden drei, rechts vier der Ältesten. Nach der alten Beschreibung waren im Ganzen nur zwölf von den vierundzwanzig dargestellt, so dass uns von einer Deutung auf die Apostel nur das dargestellte Motiv des Aufstehens von den Stühlen abhilt. Dies aber deutet auf die Apokalypse (Cap. XI, 16). Die Darstellung von zwölf heiligen Personen, die ihre Kronen darbringen, angeordnet im Umkreise einer Kuppel, konnte dem Künstler aus den Ravennatischen Baptisterien bekannt sein, wie denn auch der auf der Weltkugel thronende Christus auf Ravennatischen Mosaiken vorkommt; Auch die Form der Stühle ist noch altchristlich. Die nischenartige Rückenlehne kommt vor an den plumpen Sitzen in den Agneskatakomben (vgl. Perret: »Les catacombes de Rome« 1851, vol II, Pl. 14, 17 und 18) und in den Hermeskatakomben (Perret a. a. O. II, Pl. 35). Wenn auf der Ciampini Zeichnung die Armliehn, die an den erwähnten älteren Stühlen vorkommen, fehlen, so muss man sie deshalb noch nicht als auf dem Originale fehlend annehmen. Die allgemeine Form ist dieselbe, wie sie auch auf den altchristlichen Darstellungen von Thronesseln vorkommt, z. B. an Sarcophagen. (Vgl. Bottari Taf. 40 und 133.) Der ganze Vorwurf des Aachener Mosaiken ist offenbar aus Italien importirt.

So mag es auch bei den apokalyptischen Bildern der Fall sein, die sicher aus carolingischer Zeit stammen. Zwar bietet die carolingische Malerei genug der Züge²⁾, die sich weit von der altchristlichen Kunst entfernt haben, aber im Hinblick auf die archaisirende Richtung, die der ganzen carolingischen Kunstbewegung eigen ist, muss man doch allerwärts an ältere Vorbilder denken, so auch bei den apokalyptischen Miniaturen. Originalität im Einzelnen wird andererseits nicht zu bestreiten sein.

Von den zu carolingischer Zeit in Italien entstandenen Bildern zur Offenbarung war in der Einleitung die Rede. Sie schliessen sich in jeder Beziehung an altchristliche Muster an und können hier eine gesonderte Behandlung nicht beanspruchen.

spricht, auf gute Gründe gestützt, die Meinung aus, es seien oben im Aachener Mosaik nicht Engel, sondern die Evangelistsymbole dargestellt gewesen. Ciampini's Bild scheint wirklich in diesem Punkte gänzlich ungetreu. Mit der geringen Anzahl von Bildern carolingischen Ursprungs wird es übrigens schwer halten, diese Frage entscheidend zu beantworten.

¹⁾ »Rubra spherum imagoibus interpancum.«

²⁾ Ganz abgesehen von den Costümen und von der Ornamentik. Bezüglich letzterer erinnere ich besonders an jene Gruppe carolingischer Miniaturen, die von angelsächsischen Meistern beeinflusst ist.

IV.

Die fränkische Kunst weist im hohen Mittelalter ein interessantes Beispiel einer apokalyptischen Bilderreihe auf. Es findet sich im Codex A, II, 43 der königlichen Bibliothek zu Bamberg. Die Handschrift enthält eine reich illustrierte Apokalypse (bis Fol. 57) und ein Evangelistar. Von 60 Miniaturen des Codex entfallen 50 auf die Offenbarung.

Vielleicht hat sich die Literatur¹⁾ mit der Bamberger Apokalypse beschäftigt, von Murr's »Merkwürdigkeiten« bis auf einige der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte. Jaeck hat sogar eine knappe Aufzählung der Bilder gegeben; in ikonographischer Hinsicht aber ist die Handschrift bisher noch so gut wie unbenutzt geblieben. Ich sehe mich also gezwungen, hier noch einmal den Bilderreichtum der trefflich erhaltenen Handschrift vorzunehmen. Die bei Jaeck nicht ganz correcte Aufzählung wird in einigen Punkten zu berichtigen sein; beschreibende Notizen sollen beigefügt werden. Uebrigens bleibt eine eingehende Beschreibung auch so noch einer specielle Publication vorbehalten²⁾. Format kl. Fol. 0,294 X 0,201.

Der Text ist in einer Columne sorgfältig in ausgebildeter Minuskel geschrieben, die man in's beginnende XI. Jahrhundert versetzen muss.³⁾ Auf diese Zeit weisen auch die Form der aus

¹⁾ Vgl. Chr. Gott. Murr: Merkwürdigkeiten der Fürstbischöfl. Residenzstadt Bamberg. Nürnberg 1799, S. 138 ff.; führt die Handschrift noch an als im Besitze des Collegiatstiftes von St. Stephan zu Bamberg. J. D. Fiorillo: Geschichte der reichthümlichen Kunste in Deutschl. I. Bd. (1815), S. 234 geht nicht auf Einzelnes ein. H. Joh. Jaeck: Vollständige Beschreibung der öffentl. Biblioth. zu Bamberg 1. Th. Nürnberg 1851, S. 42, Nr. 311 (siehe über a. Carolingia Imp. eccl. coll. S. Stephani duntaxat esse traditur). S. XVII und XVII gibt J. die Beschreibung des Codex. »Wagner's Kunst u. Köstl. in Deutschland, 1845, I, S. 97 f. (ausgibt byzantinischen Einfluss). Piper's Mythologie der christl. Kunst, 1851, II, S. 447, 448, Kuglarr: Kleine Schriften 1853 bis 1854, I, S. 91. Lotz: Kunsttopographie Deutschlands, Cassel 1863, II, S. 38. Schmauss: Gesch. d. bild. Köstl., 2. Aufl., II, S. 637 (hält die Bilder für byzantinisirend). G. Voss: Das jüngere Gerichte. Leipzig 1884, S. 43. Janitschek's Report. G. Kunstwissenschaft, 1884, S. 351 ff.

²⁾ Herr Bibliothekar Laitschuk theilte mir gütigst mit, dass die Handschrift tatsächlich aus dem Collegiatstift von St. Stephan stammt 1064-1065 der künftl. Bibliothek übergeben wurde.

³⁾ Wie ich höre, wird eine solche von Hrn. Dr. Laitschuk vorbereitet.

miniumroth geränderten Goldbändern gebildeten zahlreichen Initialen, deren Füllungen abwechselnd grün und blau sind.

Was die Bilder betrifft, so muss ihre sorgfältige Ausführung hervorgehoben werden: blau, gelb, grün. In der Zeichnung ergeben sich manche Analogien mit älteren und gleichzeitigen Codices, die in Deutschland entstanden sind¹⁾. Eine besondere Vorliebe für Glotzugen und für Halbrohrstellung der Köpfe ist zu verzeichnen. Dass auch Motive auftreten, die ein directes oder indirectes italienisches Vorbild nicht unwahrscheinlich machen oder die, allgemeiner ausgedrückt, italienischen Einfluss verrathen, wird kaum zu leugnen sein. Am schwersten dürfte in dieser Beziehung die Ähnlichkeit des stylisirten Stirnbüschels in die Wagchale fallen. Wollte man also ein italienisches Vorbild annehmen, so müsste man dieses nach dem VI. Jahrhundert ansetzen. Hiemit stimmt überein, dass eigentlich altchristliche Motive in unserer Bilderhandschrift ziemlich selten sind.

Betreffs der Färbung ist eine Vorliebe für helle, für gebrochene matte Farben auffällig. Der Grund, ist in horizontale Streifen getheilt, entweder in Gold oder in Farben ausgeführt. Grünliche Streifen bedeuten meist das Terrain: Die Nimben kommen sowohl in Gold als auch farbig vor. Letzteres ist häufiger.

Wie angedeutet, ist die Ausführung sorgfältig. Der handwerkliche Charakter der Bilder macht aber eine Originalerfindung höchst unwahrscheinlich.

Die Miniaturen sind folgende:

1. Der Engel reicht Johannes das Buch der Offenbarung. Titelbild. Der Engel rechts oben aus Wolken kommend, Johannes (als Greis) in etwas gebückter Stellung nahend, links unten. (Johannes ist sonst in der Bamberger Apokalypse fast ausnahmslos jugendlich und rothhaarig dargestellt.)

2. Johannes sieht den Herrn, die sieben Leuchter und die sieben Sterne. In zwei Abtheilungen über einander. Oben in der Mitte aufrechtstehend der Herr, der ein Schwert querüber im Munde hält. Links drei, rechts vier Leuchter von nicht gewöhnlicher Form (jeder steht auf drei kurzen, nach unten ausgehenden Füßen, sodass der Leuchterfuss aussieht wie ein umgekehrter Blumenkelch. An dem Schafte oben und unten ein Nodus. Trauschale sehr tief, wie ein umgekehrter Kegel geformt. Grosse Dorne. Kerzen nach oben verjüngt). Der Herr hält mit der Linken das Buch. Die Rechte, mit gestrecktem Zeigefinger, ist ein wenig erhoben und umgeben von sieben scheibenförmig

¹⁾ Eine Zusammenstellung dieser deutschen Bilderhandschriften in engere Gruppen, die sehr verlockend wäre und mehrfach versucht worden ist, kann einstweilen nur in sehr beschränktem Masse gegeben werden. Denn nicht überall steht man dabei auf historischer Basis; vielfach muss die weniger sichere Stylkritik eintreten, deren Resultate erst dann von Bedeutung sein werden, wenn viele der hervorragenden Codices in getreuer Reproduction zur Vergleichung vorliegen.

gebildeten Sternen. Der Herr hat jugendliches Aussehen; er ist barlos, von rötlichem Haar. Hellgelber Nimbus ohne Kreuz.

In der unteren Abtheilung, mit hellvioletter Grunde, steht Johannes. Seine Rechte ist bis zur Stirn erhoben, als wälte sie die Augen vor Glanz schützen. Nimbus lichtgelb. Unten ein grüner Streifen. Apok. I, 13 ff.

3. Johannes schreibt an die Kirchen in Asien. Johannes bürstig, weisshaarig, steht links unten und links oben. Mit der Rechten hält er die Feder, mit der Linken das Buch. Goldnimbus. Rechts unten Architektur mit Giebeln, Rundbogenfenstern, angedeuteten Kuppeln. Die Dächer mit rothen Ziegeln gedeckt, die unten halbrund abschliessen. Rechts oben erscheint aus Wolken die halbe Figur eines rothhaarigen Engels. Die Wolken sind durch concentrische Kreisabschnitte, die in die Ecke gestellt sind, ausgedrückt²⁾. Goldgrund. Apok. II, 1.

4. bis 6. Johannes und eine der Gemeinden in Asien. Jedesmal Johannes links, eine Architektur in der Mitte und ein aus Wolken ragender Engel rechts oben. Goldgrund. 4 und 5 Doppelbilder; Johannes jedesmal in halber Figur; auf 6 aufrecht stehend. Apok. II, 8, 18; III, 1, 7.

7. Der Thron Gottes. Die 24 Aeltesten und die vier Thiere. Oben mitten thront der Herr in der Mandorla auf einem Goldbogen, der mit Edelsteinen besetzt ist. Die Rechte griechisch segnend erhoben. Die Linke hält eine Rolle. Herum die Evangelistensymbole mit je sechs Flügeln. Zu den Füssen Christi die Weltkugel. Zu beiden Seiten einige der Aeltesten mit Kronen auf dem Haupt. Die Aeltesten tragen grüne Hörner, aus denen Flammen aufsteigen, in den Händen. Unten mitten eine Maska im Wasser (Personification des gläsernen Meeres). Apok. IV, 2 ff.

8. Die Verehrung durch die Aeltesten. Oben links thront der Herr. Auf seinem Schoosse liegt das Buch mit den sieben Siegeln, deren eines er mit der Linken hält. Von rechts her knmen acht der Aeltesten, die ihre Diademe vor dem Throne niederlegen (Diademe in Sichelform oder Halbmondform³⁾). Oben sieben Lampen in einfacher Schalenform. Unten links der Engel,

²⁾ Von der Form der Wolken in der altchristlichen, frühmittelalterlichen und carolingischen Kunst war im Abschnitte über die Trierer Apokalypse die Rede. Die altchristliche Form hat die Wolkendarstellung der Italiener bis in's XV. Jahrhundert beherrscht (horizontale Streifung und Spindelform). Einen Gegensatz bilden schon früh die Wolken auf deutschen Bildern. Ihr Entwicklungsgang ist etwa folgender: Erst Kreisabschnitte, dann sechs Wellenlinien. Die Wellen krümmen sich immer mehr bis zur Krause, die im XV. Jahrhundert geträumt wird. Spuren der Krauseformen reichen noch bis in die ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts.

³⁾ Bildes: einen der wenigen altchristlichen Züge, die in der Bamberger Handschrift zu beobachten sind. Die Form der hier mehrfach dargestellten Kronen (Diademe) ist dieselbe, wie sie z. B. an dem Kranz zu sehen ist, den der apokalyptische Christus auf dem Apokalypse-Monich von San Vitale dem Heiligen Vitalis hinreicht.

dem Johannes mit erhobener Rechten entgegenkammt. Apok. IV, 10.

9. Das Lamm. Oben auf Goldgrund in der Mitte das Lamm mit den sieben Hörnern und sieben Augen. Es steht auf einer Architektur mit vielen Zinnen. Zu beiden Seiten Seraphim (als sechsflügelige Gewandengel gebildet). Unten auf lichtviolettem Grunde Johannes und ein Engel aufrecht. Zu unterst ein grünlcher Streifen. Apok. IV, 6.

10. Der erste Reiter. Sein hellgelber Hengst geht im Schritt nach rechts. Der Reiter selbst beugt sich ein wenig vor und zielt mit seinem Bogen nach vorn und unten. Er trägt einen mennigrothen Mantel, der mittels Agraffe an der rechten Schulter befestigt ist. Beinkleider mennigroth. Bluse und Stiefel lichtblau. Sattel grün, Satteldecke grau, roth gerändert. Haare und Bogen schwarz. Rechts fast oben das dunkelrothbraune Lamm mit dem kreuzführenden Nimbus. Daneben die Krone (ein Diadem¹⁾, das wie ein Fingerring mit einfachem Stein gestaltet ist). Apok. VI, 2.

11. Der zweite Reiter auf schmutzigröthem Hengste. Bewegung und Costüm ganz ähnlich wie beim ersten Reiter. Der Reiter hält in der Rechten ein Schwert. Er trägt hier keinen Mantel. Das Lamm ist lichtgelb und hält das Buch zwischen den Vorderfüßen. Apok. VI, 3, 4.

12. Der dritte Reiter auf dunkelgrauem Hengste. Grünes kurzes sagon. Über der rechten Schulter mittels runder Agraffe festgehalten. Mit der Rechten hält er eine Wage (zwei steichte Schalen mit je drei Schindeln an einem dicken Wagebalken aufgehängt). Der rechte Arm ist nach rückwärts ausgestreckt. Das Lamm hält im Malle ein Diadem (sic!) von der oben beschriebenen Form. Apok. VI, 5, 6.

13. Der vierte Reiter auf gelbem Hengste, der nach rechts im Schritt geht. Dieser Reiter (der Tod) hat kein Attribut. Die Bluse ist dunkelgrau. Der Zierstreifen um den Hals und an der Brust ist kirschroth mit schwarz eingezichnetem Ornament. Sattel und Satteldecke mennigroth mit schwarzen Rändern. Die anliegenden Beinkleider kirschroth. Stiefel weiss. Kopfhair und Zügel schwarz. Das Lamm ist dunkelbraun violett, trägt den kreuzführenden Nimbus und hält mit den Vorderfüßen das Buch. Oben Goldgrund, unten grüner Streifen. Apok. VI, 7, 8.

14. Die Seelen der Märtyrer. Oben mitten das Lamm auf einem Altare (Altardecke mit breiter Bordüre), unten zwei Gruppen von Jünglingen in fränkischer Tracht. Weisse Stolen sind ihnen umgehängt. Apok. VI, 9, 11.

15. Die vier Engel, die den Winden wehren. In zwei Feldern übereinander je zwei Engel (Knistücke) und je zwei

¹⁾ Vgl. die Ann. zu Nr. 8.

Winde als blasende Köpfe mit kleinen Flügeln wie Hörner¹⁾. Die Köpfe ragen aus Wolken hervor.

16. Dem Lamm werden Palmen dargebracht. Rechts oben auf einem Berge das Lamm. Dieses wird von einer zahlreichen Schaar Palmentragender verehrt. Unten Johannes und der Engel (aufrecht). Das Terrain ist durch stark gekrümmte Bogenlinien, die sich überschneiden, wiedergegeben; aus den einspringenden Winkeln spriest Gras empor. Apok. VII, 9.

17. Die sieben Posaunenengel und der Engel, der das goldene Weihrauchfass ausschüttet. Oben die sieben Engel mit den Posaunen (Posaunen wie Hörner gebildet. Ein Schalltrichter ist angedeutet). Unten links ein Altar, dessen grüne Decke eine verzierete Bordür zeigt. Rechts unten Johannes (halbe Figur); Etwas rechts von der Mitte steht der Engel, der das goldene Weihrauchfass umkehrt. Apok. VIII, 2, 3.

18. Der erste Engel hat posaunt. Blut und Feuer fällt vom Himmel. Unten drei Hügel von Kuppenform, die durch Bogenlinien untergetheilt sind. In den mittleren Hügel sind Bäume mit Pilzhüten eingezichnet²⁾, in den rechten Hügel kleine Blumen an dünnen Stengeln³⁾. Links der Engel. Apok. VIII, 7.

19. Der zweite Engel posaunt. Der dritte Theil des Meeres wird zu Blut. Links der Engel mit der Posaune. Rechts in der Ecke Johannes in halber Figur mit erhobener Rechten. Im blutrothen Meere schwimmen in der Mitte Fische, rechts auf Felsen eine Muschel, links Rife⁴⁾, durch welche das Meer roth durchschimmert. Apok. VIII, 8, 10.

20. Der dritte Engel hat posaunt. Der fallende Stern. Der dritte Theil des Wassers wird zu Wermuth. Links der Engel mit der Posaune, rechts unten Johannes. In der Mitte fällt der Stern vom Himmel. Ganz unten wellige Streifen weiss und blau, welche Wasser bedeuten, dabei liegen zwei nackte Menschen⁵⁾. Apok. VIII, 10, 11.

21. Der vierte Engel hat posaunt. Sonne und Mond werden verfinstert. Links der Posaunenengel. Rechts steht Johannes aufrecht. Oben auf violettem Grunde die Erscheinungen an Sonne, Mond und Sternen. Die Sterne sind als kleine Scheiben gebildet. Apok. VIII, 12.

22. Das dreimalige Vae. Unten links steht Johannes. Rechts der rückwärtsschauende Adler. Apok. VIII, 13.

23. Der Brunnen des Abgrundes, aus dem Heuschrecken emporsteigen. Rechts oben der Engel mit der Posaune. Vor den Heuschrecken steht Johannes mit ausgebreiteten Armen. Die Heu-

¹⁾ Schon Piper spricht von dieser Darstellung.

²⁾ terra pars arborum combusta est.

³⁾ vel omnia foenum vicia combustum est.

⁴⁾ vel multi hominum mortui sunt de aqua quia amarus factus sunt.

schrecken genau nach der Angabe, des Textes (IX, 7 bis 10) gebildet, Apok. IX, 3 ff.

24. Lösung der vier Engel des Euphrat. In zwei Feldern über einander. Im oberen Felde rechts oben der posauende Engel. Links oben ein goldener Altar. Unten der Fluss, durch spiralförmige, feingewellte Linien zum Ausdruck gebracht. (Ähnlichkeit mit dem Motiv des stauenden Hundes). Ueber dem Wasser vier Halbfiguren von Engeln. In dem unteren Felde: das reizige Zeug auf den feuerspeienden Rossen mit Schlangenschwänzen. Sie reiten über gefallene Menschen. In der Ecke links Johannes in halber Figur. Apok. IX, 13 ff.

25. Der Engel erscheint dem Johannes mit dem Buche. Der Engel steht rechts mit seinem Fusse auf dem Lande, mit dem andern auf dem Meere. Johannes steht links. Apok. X, 1 bis 8.

26. Der Engel reicht Johannes das Buch. Links Johannes mit der Messruthe, vor ihm ein zum Theil mit Mauerwerk umgebenes Gebäude mit einem Thurme, auf dessen Spitze ein Kreuz prangt. Ueber dieses Gebäude hinweg reicht der Engel dem Johannes das roth eingebundene Buch. Der Engel steht rechts und ist viel grösser als Johannes. Apok. X, 9 ff. XI, 1.

27. Die trauernden Propheten. Anbetung des Drachen. Oben zwei aufrechtstehende Propheten in karirtem Chiton. Unten die Anbetung des Drachen durch ebenso gekleidete Propheten. (Es ist der Drache des XII. Cap. als Schlange gebildet, ohne Flügel, zweifüssig. Leib geringelt). Apok. XIII, 4.

28. Der siebente Engel hat posauet. Die verehrenden Aeltesten. Links der Herr in der Mandorla, rechts die herankommenden Aeltesten. Darüber ein Engel mit Posanne. Links in der Ecke Johannes in halber Figur. Apok. XI, 15, 16.

29. Das Weib auf dem Halbmonde und das nackte Knäblein. (Links oben.) Unten das Thier vom Meere (mit sieben Köpfen und zehn Hörnern — mit zwei Füssen und zwei Flügeln). Apok. XII, 1 und XIII, 1.

30. St. Michael bekämpft den Drachen. Dasselbe zweimal in fast symmetrischer Weise dargestellt. Oben St. Michael und einer seiner Engel; ohne deutliche Unterscheidung der Beiden. Unten jederseits der Drache (mit einem Kopf, zwei Füssen und zwei Flügeln. Schweif geringelt). St. Michael ist ein jugendlicher Gewandengel mit zwei Flügeln, er führt einen römischen Speer und trägt einen ovalen Schild. Apok. XI, 7.

31. Der Drache speit Wasser. Oben querüber das geflügelte Weib, unten der siebenköpfige Drache (mit zehn Hörnern, zwei Flügeln, zwei Füssen und schuppigem Leibe). Er speit Wasser gegen oben. Apok. XII, 15.

32. Das Thier aus dem Meere. Rechts Johannes, links das Thier aus dem Meere steigend. Apok. XIII, 1.

33. Das Thier von der Erde. (Drache mit Widderhörnern.) Apok. XIII, 11.

34. Das Lamm auf dem Berge Zion. Stylisirter Berg, Anbetung des Lammes. Apok. XIV, 1, 3.

35. Engel fliegen durch die Luft. Drei horizontal schwebende Engel. Apok. XIV, 6, 8, 9.

36. Der Herr mit der Sichel. Die Reben, das Getreide. Rechts auf Wolken thronend der Herr. Eine Krone bedeckt sein Haupt. Er ist jugendlich, bartlos. Links oben Johannes mit Feder und Buch; weiter unten zwei Engel, von denen der untere eine Sichel hält, mit der er sich (stylisirten) Reben nähert (unten links). Rechts unten Getreide. In der Ecke oben rechts eine Hand, die aus Wolken hervorragt. Apok. XIV, 14 ff.

37. Die sieben Engel mit den Schalen. Oben die Engel mit Schalen in der Form von Hörnern, unten sieben Männer mit Harfen. Apok. XV, 3, 6.

38. Die drei ersten Engel mit den Schalen (hier als Hörner gebildet) oben. Unten links drei Männer, die nach oben blicken, in der Mitte das röthlich gefärbte Meer (mit Fischen), rechts drei Quellen. Apok. XVI, 3 ff.

39. Die drei folgenden Engel mit den Schalen. Oben drei Engel, die ihre Hörner ausgießen. In der unteren Abtheilung links die Sonne; zu welcher zwei Männer mit auffallend rothen Gesichtern aufblicken. Weiter rechts die drei Drachen, von denen der letzte Frösche ausspeit. Ganz rechts unten Johannes. Apok. XVI, 13.

40. Der siebente Engel mit der Schale des Zornes schwebt horizontal ausgestreckt über einer Stadt. Links im Hintergrunde ein See. Die Schale ist auch hier wie ein Horn gebildet. Apok. XVI, 17 ff.

41. Die Babylon. Oben in einem blauen Sircifen die Halbfiguren von Johannes (links) und dem Engel (rechts). Im mittleren Felde Goldgrund, in welchen die Köpfe der Babylon und des Drachen hinaufragen. Im unteren blauen Felde der nach links gewendete Drache mit sieben Häuptern und zehn Hörnern. Auf ihm sitzt querüber, dem Beschauer zugekehrt, die Babylon. Ein kreisförmiger Nimbus umgibt ihr Haupt. Beide Hände hat sie seitlich ausgestreckt. In der Linken hält sie ein conisch geformtes Gefäss oder kurzes Horn (den Becher). Apok. XVII, 3, 4.

42. Der Fall von Babylon. In der Mitte der unteren Hälfte sieht man eine mit den Dächern nach unten gekehrte Stadt. Links davon Menschen, welche sich entfernen, rechts solche, die kommen. Links etwas oberhalb der Mitte erscheint aus Wolken eine Hand, von der drei Strahlenbündel ausgehen. In der Ecke links oben kommt aus Wolken ein Engel hervor. Apok. XVIII, 2, 4 ff.

*) Die drei verschiedenen Drachen der Offenbarung sind in dem Manuscript nicht streng auseinandergehalten.

43. Der Engel wirft den Mühlstein in's Meer. Ein grosser Engel schreitet über Wellen. Er hält in der Rechten den Mühlstein (einzige Figur des Bildes). Apok. XVIII, 21. *Apok. XVIII, 21.*

44. Halleluja. In der oberen Abtheilung mitten der in der Mandorla thronende Herr. Herum die vier Evangelistensymbole. Links und rechts ein aufrechtstehender Engel mit Posaune. In der unteren Abtheilung zu beiden Seiten mehrere von den Ältesten. In der Mitte kniet Johannes vor dem Engel. Apok. XIX, 4.

45. Reiter Treu und Wahrheit. Die Vögel des Himmels fressen das Fleisch der Könige. Oben drei Reiter in Bewegung nach rechts. Der erste sitzt auf weissem Pferde. Querüber im Munde hält er das Schwert (wie der Herr auf dem zweiten Bilde). Die Rechte hält ein Scepter. Unten links ein possuender Engel; rechts zwei Vögel, die zwei Könige verzehren. Ganz unten etwas links von der Mitte Johannes in halber Figur. Apok. XIX, 11, 17, 18.

46. Bekämpfung und Fesselung des Drachen. In der oberen Abtheilung links zwei Krieger mit Schilden und Lanzen. Sie stechen nach dem Drachen, der in der unteren Abtheilung links dargestellt ist. Er ist an eine nackte Gestalt gekettet und befindet sich inmitten eines Hügels, aus dem Flämmchen aufsteigen. Rechts in der oberen Abtheilung ein Reiter, der mit seinem Schwert nach zwei Männern geschlagen hat, die unten rechts dargestellt sind. Apok. XX, 2.

47. Der Satan wird los aus seinem Gefängnis. Er wird abermals gefesselt. In der oberen Abtheilung links in einem Hügel (wie oben) der Drache mit der nackten Figur zusammengekettet; rechts ein Engel (?) welcher die Ketten löst. In der unteren Abtheilung der Hügel, mit dem Satan und dem Nackten rechts. Ein Engel (?) der sie fesselt, links. Der Engel ist nur wenig bekleidet, hat dunkelgraue Flügel und schwarzes, flatterndes Haar. Der Nimbus fehlt bei diesem und bei dem vorerwähnten Engel. Apok. XX, 7 und 10.

48. Das jüngste Gericht. Oben mitten thront der jugendliche Christus. Zu seiner Rechten steht das (lateinische) Kreuz, dessen oberen Arm er mit seiner Rechten gefasst hat. Der linke Vorderarm ist seitlich weggestreckt. Nimbus kreuzförmig. Ganz oben beiderseits mehrere Engel in halber Figur. In den beiden oberen Ecken je ein Engel mit Posaune; Unterhalb der Engel sitzen an jeder Seite in einer Reihe mehrere der Ältesten. Zu den Füssen des Weltenrichters steht nahe der Mitte jedesseits ein Engel, der ein Spruchband entrollt. Auf dem Bande links lesen wir: «Venite benedicti» etc., auf dem rechts: «Discedite maledicti» etc. An beiden Seiten je ein Possuenderengel. Unten in der Mitte ist die Auferstehung dargestellt. Kleine bekleidete Menschen kommen aus kleinen Kästen hervor. Zu beiden Seiten dichte Gruppe von Menschen. In der Ecke links unten Johannes in halber Figur;

in der rechten Ecke ein sitzender, gefesselter, nackter Teufel mit flatterndem schwarzen Haare, und ein zweiter Teufel, der nach einer weiblichen Figur greift. Diese erscheint in dem Costüm der Babylon. Rechts unten dunkles Terrain, aus welchem Flämmchen aufsteigen. Apok. XX, 11 ff.

49. Das neue Jerusalem. Oben Architektur, in deren Mitte das Lamm auf einer Rolle steht. Unten links auf einem kleinen Hügel der Engel, welcher Johannes an der rechten Hand zu sich herauf zieht. Jerusalem hat zinnenbekrönte Mauern und an vier Stellen je drei kleine Kuppelhürme. Unten ein grüner Streifen, das übrige auf Goldgrund. Apok. XXI, 10 ff.

50. Johannes sieht den lauten Strom des lebendigen Wassers; er fällt vor dem Engel nieder. Oben mitten der thronende Herr. Beide Hände sind seitlich halb ausgestreckt. In jeder der oberen Ecken ein Engel in halber Figur. Von der Basis des Thrones nach links unten erstreckt sich ein schmaler blau und weiss gestreifter Fluss. Links unten stehen drei stylisirte Bäume. Bei diesen kniet Johannes auf den Knien. Rechts steht der Engel. Apok. XXII, 1 und 8.

Hiemit ist der Bilderkreis der Apokalypse abgeschlossen. Die nächstfolgende Miniatur auf fol. 59b ist ein Bild profanen Inhalts. Es zeigt in der oberen Abtheilung einen thronenden Kaiser, der von zwei bürtigen, nimbirten Gestalten gekrönt wird. Der Kaiser hält mit der Rechten einen Stab, mit der Linken den Reichsapfel, auf dessen Fläche ein Kreuz zu sehen. In der unteren Abtheilung stehen jedesseits zwei nach oben blickende Gestalten, gekrönte weibliche Figuren, die in Hörnern^{*)} und Schüsseln Gaben darbringen. Unzweifelhaft sind es allegorischen Figuren huldiger Länder. Der dargestellte Kaiser ist wohl niemand anderer, als Kaiser Heinrich II., der 1014 in Rom gekrönt wurde.²⁾ Bilder verwandten Inhalts kommen schon in carolingischen Handschriften, dann wieder in Handschriften der Ottonenzeit vor.

Die Bamberger Apokalypse steht in stilistischer Beziehung den letztgenannten Handschriften sehr nahe. Eine ikonographische Verwandtschaft mit älteren Codices nachzuweisen ist aber bisher eben so wenig gelungen, als der Nachweis einer Descendenz.

*) NB. Ein Thierdrache fehlt nach.

2) Die Hörner von der Form der noch erhaltenen grossen Elfenbeinhörner, die bekanntlich auch zur Aufbewahrung kostbarer Gegenstände (Reliquien) benützt wurden. Vgl. die im I. Cap. gegebene Literatur über die Hörner.

3) Beschreibung des Bildes bei Murr u. a. O. S. 139, wobei derselbe auf Wether verweist, der eine Abbildung an Prof. Schwab abgegeben hat, der S. 231 in seiner «Erläuterung des Academischen Problems von des h. R. Reichs Erz-Schiltz-Herrn» Amie dasselbe beschreibt. (Aldorf 1795.) Es wird Sache der neuen Publication sein, dieses Huldigungsbild, das für die Datirung des Evangelistens von grösster Bedeutung ist, auch für die Apokalypse auszusprechen. Meine mehrere Jahre alten Notizen sprechen nicht ausdrücklich davon, dass Apokalypse und Evangelist von derselben Hand oder wenigstens gleichzeitig sind.

V.

An mehreren Stellen der vorhergehenden Capitel konnte ich darauf hinweisen, dass sich die originellen Erscheinungen auf unserm wie auch auf anderen Gebieten der Kunstgeschichte mehren, je näher wir der Neuzeit kommen. Immer bestimmter tritt die Eigenart des einzelnen Künstlers in den Vordergrund. Vom Standpunkte der Ikonographie aus betrachtet nimmt also das Interesse hier in demselben Grade ab, als es für die Stylikritik zunimmt. Ich kann mich demnach bezüglich des späten Mittelalters in dieser ikonographischen Arbeit kurz fassen, und das um so mehr, als das vielleicht Wichtigste schon an verschiedenen Orten verhältnismässig eingehend behandelt worden ist; sicherlich aber auch nur das vielleicht Wichtigste. Denn, durchsucht man die Handschriftenverzeichnisse verschiedener, namentlich englischer Bibliotheken, und geht man den Erwähnungen nach, die sich von spätmittelalterlichen Bilderhandschriften der Offenbarung in der Kunstliteratur zerstreut vorfinden, so ergibt sich ein überraschender Reichtum an Beobachtungsmaterial, das, noch unbenützt, den modernen Forscher zu einer besonderen Bearbeitung auffordert. Namentlich das XIII. Jahrhundert war der Illustration des mystischen Buches besonders günstig¹⁾, ohne dass sich die Ikonographie mit dieser Erscheinung näher befasst hätte. Mit dem bis heute publicirten Material ist aber die Ausführung einer zusammenfassenden Arbeit nicht möglich. Meist finden wir ja nur die dürftigsten Notizen²⁾, knapp dazu ausreichend, um die

notirte Handschrift bei günstiger Gelegenheit an Ort und Stelle aufsuchen zu können. Die Ausnahmen sind selten genug³⁾. Dies wird mich entschuldigen, wenn ich mich in diesem Capitel besonders kurz fasse. Auch der Umstand, dass ich reichhaltige Notizen über die zwei Apokalypsen der königlichen Bibliothek in Dresden und über die Apokalypse der Stadtbibliothek in Hamburg und über manche andere⁴⁾ gesammelt habe, erlaubt mir noch nicht im Entferntesten, eine Ikonographie der Offenbarung im späten Mittelalter zu schreiben.

Die einzige Gruppe, die sich in bestimmten Linien von der allgemeinen grossen Masse abhebt, ist die, welche zweifellos als die Gruppe der Vorbilder für die Blockbuch-Apokalypsen betrachtet werden kann. Die werthvollsten Mittheilungen hierüber hat wohl Firmin Didot im Jahre 1870 gemacht⁵⁾.

Eine der erwähnten Gruppe angehörende Minister des Berliner Kupferstichcabinetes gab mir vor einigen Jahren Anlass, ein bisher kaum beachtetes Manuscript derselben Gruppe in die deutsche Literatur einzuführen⁶⁾.

Diese Handschrift, facsimilirt vom Roxburgh-Club, ist die älteste bekannte der ganzen Gruppe, stammt aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts und ist zweifellos englischen Ursprungs.

anderer Apokalypsen in England vgl. Waagen a. a. O. S. 70, 90, 113, 285, 453; ferner denselben in: *Gallerie et Cab. de art. S. 525 (franz. Apok. des XIV. Jahrh.); eine französ. Apokalypse der XIV. Jahrhunderts in der Bibliotheca Sussexiana (zu B 5) verzeichnet bei Pettigrew Bibb. Sus. S. 241; bei Westwood (Palaeogr. a. pict.) Proben von Schrift und Bild aus dieser wie auch aus andern Apokalypsen des späten Mittelalters, nirgendwo eine ausführliche Beschreibung; Abbildung und flüchtige Beschreibung einer gebildeten Offenbarung des XIV. Jahrhunderts in der Seminarbibliothek zu Namur gibt der Beifolgt III, 250 ff.; über eine holländ. Apokalypse in Paris aus dem XV. Jahrhundert vgl. Silvestre a. a. O. IV, Pl. 177 und Waagen: Kunstwerke und Künstler in Paris S. 340 ff., u. s. w.*

¹⁾ Vgl. die Publication des Fragmentes in der Weigeliana (*Die Anfänge der Druckkunst* II, S. 68, Nr. 232); ferner die Reproduction des *Prager «Scriptum super apocalypsin»* Wanger vollständig ist schon die Publication der Apokalypse in Weiland's Bilderbibel, gleichfalls in Prag (Wocel a. a. O.). Für ikonographische Studien ausreichend ist die Facsimilreproduction einer engl. Apokalypse des XIII. Jahrhunderts, veranstaltet vom Roxburgh-Club (nicht im Handel). Vollständige Beschreibung des Manuscriptes v. Holtem bei Firmin Didot: *Des apocalypses figurées.*

²⁾ Beschreibungen und Dausen von der interessanten niederländischen Apokalypse des Musée Plantin zu Antwerpen verdanke ich der Güte von M. Rooses.

³⁾ Vgl. *«Des apocalypses figurées, manusc. et xylographiques.»* Paris 1870.

⁴⁾ Vgl. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, 1883, Heft I, wo von Roxburgh-Club facsimilirte Apokalypse befindet sich nicht in der Bodleiana zu Oxford, sondern (wie mir Mr. Wente mündlich mittheilte) in der Erzbischöflichen Canterbury'schen Bibliothek (Lambeth). Was Duran in seinem *«Manuel de l'amateur d'estampes — Introduction générale»* (1884) S. 101 ff. über die Angelegenheit vorbringt, ist in keiner Beziehung neu. Das Manuscript des Roxburgh-Club kenne er nicht einmal.

¹⁾ Beobachtet schon von Waagen. Vgl. *Handbuch d. Gesch. d. Mal. S. 16.*

²⁾ Z. B. Erwähnung einer illust. Apokalypse in einem *Palaeorium des XII. Jahrhunderts in Paris* (Didron: *Iconogr. chrét. S. 165*); Notizen und einzelne Bilder von einer lat. Apokalypse italienischer Herkunft (des XII. bis XIII. Jahrh.) in der *Vaticana* (Nr. 39) bei S. d'Agincourt V, Taf. 103 und III, S. 123; über einen *«Commentaire de Benoît de Barz sur les sept sceaux de l'apocalypse»* aus dem XIII. Jahrhundert apärisches bei Silvestre (*Palaeogr. universelle III, 15*); drei Apokalypsen aus verschiedenen Perioden des XIII. Jahrhunderts in der *Trinity college library* zu Cambridge erwähnt Waagen (*Treasures of art in Great Britain III, 453* und *Cabinets of art in Great Brit. S. 524*); über eine miniirte Offenbarung des XIV. Jahrhunderts in einer Bibel der *Douce Collection* der Bodleiana zu Oxford (Nr. 180) vgl. H. Schaw: *a handbook of the art of illumination* ... London 1866, Fol. S. 18 f. oder die Ausgabe in *B. von 1870*: *Eine französ. Apokalypse um 1300 des Brit. Museums* (ed. 17, 333) kurz beschrieben bei Waagen in *Treasures of art in Gr. Br. I, S. 112, 113*; bezüglich

Ob man aber die Wurzeln der ganzen Gruppe in England suchen dürfe, ist dennoch fraglich, da die meisten Handschriften, die hierher gehören, französischen Ursprungs sind. Naturgemässer wäre es, für diese Erscheinungsform der Apokalypse Frankreich als Stammland anzunehmen, das ja die Kunst Englands im späten Mittelalter in so vielfacher und tiefergehender Weise beeinflusst. An eine byzantinische Herkunft dieser Typen zu denken, wie das Didot¹⁾ in Bezug auf eine analoge Handschrift der Gruppe will, dürfte sich schwer beweisen lassen.

Neben dem Manuscript des Roxeburgh-Club erscheint als das wichtigste der Gruppe eine gegenwärtig bei H. Quaritch in London befindliche Apokalypse aus dem XIV. Jahrhundert²⁾. F. Didot hat in seiner oben erwähnten Studie eine interessante Zusammenstellung der Bilder aus diesem Manuscript und derer aus den Blockbuch-Apokalypsen gegeben. Hinzufügen kann ich, dass die Darstellungen genau, meist bis auf Kleinigkeiten dieselben sind, wie in der Roxeburgh-Club-Apokalypse³⁾.

Als näher oder entfernter verwandt müssen die Handschriften Nr. 7013 (neu: fonds fr. 403), 10474, 14410 und 688 der Pariser Nationalbibliothek in die Gruppe einbezogen werden⁴⁾. Nicht zu vergessen ist hier auch ein Vorkommen in einer fremden Technik. Ich meine jene apokalyptische Bilderreihe, die in engem Anschluss an die Typen unserer Gruppe von Handschriften sich auf den berühmten Tapissieren von St. Maurice zu Angers vorfinden⁵⁾.

Dass der Typus der Gruppe in den xylographischen Apokalypsen des XV. Jahrhunderts seinen Niedergang und Endpunkt findet, wurde in der Einleitung angedeutet. Die Blockbuch-Apokalypsen selbst fallen nicht mehr in den Rahmen meiner Untersuchung.

Ein Ueberblick über die zur vorliegenden Arbeit herangezogenen Denkmäler ergibt zunächst, dass es vollkommen richtig

¹⁾ A. a. O. S. 41. F. Didot meint von mobile grec interieur⁶⁾ annehmen zu müssen. Was er als Beweisgründe anführt, lässt sich ganz leicht aus dem Einflusse der Kreuzzüge auf die Kunst das Westens erklären.

²⁾ Ehemals bei Van Hulstern, später bei Firmin Didot, dann bei Quérich. Zu unterscheiden von der gleichfalls bei Quérich befindlichen Apokalypse der spanischen Gruppe.

³⁾ Mit Ausnahme eines Defectes durch Herüberreisen eines Blattes. Vgl. Jahrb. der Königl. preuss. Kunstsammlungen a. a. O.

⁴⁾ S. ebendort, woselbst ich auch die jedesmalige Literatur gegeben habe.

⁵⁾ Vgl. Revue de l'art chrétien XVIII, S. 69. — L'Art 1876, IV, S. 300 ff. — L'Art 1878, IV, S. 323 (Besprechung von J. Guiffrey's: «Nicolas Bataille, Tapisserie Parisien du XIV^e siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers», Paris 1877). — Guiffrey, Muntz, Pinchard: «Histoire générale de la tapisserie France» S. 11 ff. — E. Muntz: «La tapisserie», Paris, Quatin, 1883, S. 116 ff.

war, was in der Einleitung von der grossen Verbreitung apokalyptischer Bilder zu fast allen Zeiten christlicher Kunstübung gesagt wurde⁷⁾. Ja sogar für's frühe Mittelalter konnte die höchste Wahrscheinlichkeit gewonnen werden, dass seine Kunst nicht nur einzelne apokalyptische Bilder, sondern auch ganze Reihen von solchen zur Darstellung gebracht habe. Es zeigte sich als geboten, solche Reihen schon im VI. bis VII. Jahrhundert anzunehmen und zwar am wahrscheinlichsten in Handschriften, analog der Wiener Genesis oder auch dem Codex von Rossano, wohl auch in der Art des syrischen Evangeliiars in der Laurentiana. Doch gab es Andeutungen, die Vorbilder der erhaltenen Bilderreihen in Italien zu suchen.

Ich erinnere noch einmal daran, dass die Apokalypse in Trier in mehr als einem Punkte auf die altchristliche, beziehungsweise frühmittelalterliche Kunst in Italien, hinweist. Schwerwiegend ist es ferner zu beachten, dass wir so gut wie gezwungen waren, uns die vom Mönch Benedict nach Wirtemouth gebrachten apokalyptischen Bilder als Buchmalereien vorzustellen. Noch füge ich, wenn auch mit Vorbehalt, hinzu, dass auch einige Typen der spanischen Gruppe als Hinweise auf Muster vor dem VIII. Jahrhundert benützt werden könnten.

All das gibt uns nicht nur die angedeutete hohe Wahrscheinlichkeit einer sehr frühen Existenz apokalyptischer Reihen, sondern erlaubt auch einige wenige begründete Vermuthungen über die allgemeinste Anordnung der supponirten Reihen des VI. Jahrhunderts auszusprechen. Es soll hier versucht werden, diese Vermuthungen in Kürze zusammenzustellen.

Die ältesten Bilderreihen zur Apokalypse begannen vielleicht mit Johannes und dem Engel. Was unmittelbar darauf folgte, lässt sich nur errathen. Die Vision der sieben Leuchter, der sieben Kirchen in Asien muss als möglich bezeichnet werden. Auf eines oder mehrere dieser Bilder folgte dann höchst wahrscheinlich die Darstellung der Evangelistensymbole zu beiden Seiten des Lammes. Das Ganze vielleicht in der Weise angeordnet, wie auf altchristlichen Mosaiken. Nun mögen die vierundzwanzig Aeltesten gefolgt sein in symmetrischen horizontalen Reihen. Oben der thronende Herr. Kaum im Kreise angeordnet. Hierauf die vier Reiter auf einem Bilde vereinigt, vielleicht noch mit Spuren malerischer Auffassung. Auf demselben Bilde einmal oder viermal das Lamm in einem Medaillon. Die unmittelbar folgenden Bilder sind unmöglich zu bestimmen. Darstellungen mit den Palmenreichenden des VII. Capitels mit den Posaunenengeln des

⁷⁾ Uebrigens fand ich in der A. Springer von mehreren seiner Schüler gewidmeten Handschrift eine Ansicht von der «Spèdigeite» der Apokalypse gegen jede Illustration verfochten. Ich meine, dass ein veraltetes Studium der so reichlich vorhandenen Denkmäler zu einer dann doch ganz anders lautenden Ansicht führen muss.

VIII. dürfte kaum gefehlt haben. Die Form der Posaunen so, wie auf dem Mosaik von S. Michele zu Ravenna. Die Weissgekleideten mit den Palmen mögen in symmetrischen horizontalen Reihen vertheilt gewesen sein, wie später in Santa Prassede. Mehrere Bilder dürften die verschiedenen Drachen behandelt haben. Das Thier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern war wohl in Schlangenform gebildet und so, dass sechs seiner Köpfe in verschiedener Höhe am Hals aufsassan. Das Lamm auf dem Berge Zion, vielleicht mit den von beiden Seiten heranziehenden Aposteln als Lämmer. Die Engel mit den Schaleo. Die grosse Babylon auf dem Thiere. Das neue Jerusalem.

Die hier hervorgehobenen Bilder gehören entweder zu den ältesten apokalyptischen Motiven, die überhaupt zu beobachten sind, oder sie kommen in den ältesten Reihen constant vor, so dass man gerade für ihr Auftreten eine grosse Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen muss, wenn es sich darum handelt, eine Reconstruction der ältesten Reihen zu versuchen. All' das aber ist unsicher.

Als bestimmtes Resultat meiner Untersuchung kann in dieser Beziehung nur die höchste Wahrscheinlichkeit überhaupt hingestellt werden, dass es schon vor dem VII. Jahrhundert apokalyptische Bilderreihen gegeben hat.

Im Uebrigen konnten wir durch einen Ueberblick über eine grosse Anzahl von Darstellungen die Ueberzeugung gewinnen, dass die Bilderreihen zur Apokalypse in den Handschriften des Mittelalters bedeutend genug dastehen, um eine besondere Untersuchung zu verdienen, wie eine solche andere Theile der Bibel schon gefunden haben. Damit findet denn auch meine Bemühung um den Gegenstand ihre Begründung.

Verlag von Carl Gerold's Sohn in Wien.

Von demselben Verfaßer sind erschienen:

Zur Kritik
von
Dürer's Apokalypse
und
seines Wappens mit dem Todtenkopfe.

gr. 8. 1 fl. 80 kr. = 1 Mark 20 Pf.

BEETHOVEN UND GÖTTE

Eine Studie.

gr. 8. 60 kr. = 1 Mark.

Abhandlungen

des
Archäologisch-Epigraphischen Seminares

der
Universität Wien.

Herausgegeben von O. Benndorf und O. Hirschfeld.

- I. Die Geburt der Athens von Robert Schneider. Mit 7 Tafeln, gr. 8. 1880. Preis 1 fl. 80 kr. = 3 Mark 60 Pf.
- II. Die Reisen des Kaisers Hadrian von Dr. Julius Derr. gr. 8. 1881. Preis 2 fl. 40 kr. = 4 Mark 80 Pf.
- III. De Romanorum tribunum origine ac propagatione von Wilhelm Koblitzsch. gr. 8. 1882. Preis 4 fl. 80 kr. = 9 Mark 60 Pf.
- IV. Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte von Emanuel Leawy. gr. 8. 1883. Preis 2 fl. 40 kr. = 4 Mark 80 Pf.
- V. Die Fahnen im römischen Heere von Alfred von Demastewahl. Mit 700 Abbildungen, gr. 8. 1885. Preis 2 fl. 50 kr. = 5 Mark.

