

Die Erbach-Fürstenauer Apokalypse
und andere italienische Zyklen der Gotik

Dissertation
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Daniela Rapetti

aus

Iglesias/Italien

2017

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Peter K. Klein

Tag der mündlichen Prüfung: 19.05.2015

Universität Tübingen

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
2	Die Erbach-Fürstenauer Apokalypse	9
2.1	Forschungsstand	9
2.1.1	Forschungsstand zur Herkunft, Datierung und Zuschreibung.....	9
2.1.2	Forschungsstand zur Ikonographie.....	16
2.2	Beschreibung	21
2.3	Die Stellung der Erbach-Fürstenauer Apokalypse in der ikonographischen Überlieferung.....	27
3	Ikonographische Analyse	34
3.1	Abfolge der Szenen.....	34
3.2	Erste Tafel.....	38
3.2.1	Johannes auf Patmos und die Posaunenstimme.....	38
3.2.2	Der Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern	39
3.2.3	Die Mahnschreiben an die sieben Kirchengemeinden	42
3.2.4	Die offene Himmelstür	43
3.2.5	Die Große Anbetung	44
3.2.6	Die Öffnung der ersten vier und des sechsten Siegels.....	65
3.2.7	Die vier apokalyptischen Reiter	65
3.2.8	Die Erschütterung des Kosmos	73
3.2.9	Die Fesselung der Winde und der Engel des sechsten Siegels.....	75
3.2.10	Die Anbetung der Palmenträger	79
3.2.11	Die Folgen der ersten vier Posaunenstöße.....	87
3.2.12	Der Wehruf des Adlers.....	89

3.2.13	Nach dem Ertönen der fünften Posaune	90
3.2.14	Nach dem Ertönen der sechsten Posaune	92
3.2.15	Der starke Engel mit dem Buch.....	94
3.2.16	Die Vermessung des Tempels und die Erscheinung der Bundeslade.....	96
3.2.17	Die beiden Zeugen.....	99
3.2.18	Das apokalyptische Weib und der Drache.....	102
3.2.19	Die beiden Tiere aus dem Meer und aus der Erde.....	107
3.3	Zweite Tafel.....	108
3.3.1	Das Lamm auf dem Berg Zion	108
3.3.2	Drei Engel kündigen den Untergang Babylons an	110
3.3.3	Der Mensch mit der Sense, die Weizenernte, die Weinernte	112
3.3.4	Die Sieger über das Tier	113
3.3.5	Übergabe der sieben Schalen.....	114
3.3.6	Ausgießung der ersten fünf Schalen.....	114
3.3.7	Sechste Schale und die Könige aus der ganzen Welt	115
3.3.8	Die siebente Schale und der Hagel auf Babylon	119
3.3.9	Babylon	120
3.3.10	Der König der Könige und sein Heer	123
3.3.11	Der Engel in der Sonne, die Vernichtung der Feinde, der Schwefelsee, die Fesselung des Drachen, die thronenden Richter und der letzte Angriff auf die Heilige Stadt	127
3.3.12	Das Jüngste Gericht.....	130
3.3.13	Das Himmlische Jerusalem	131
3.3.14	Das Wasser des Lebens und der Thron	133
3.4	Zusammenfassung zur ikonographischen Analyse.....	133

3.5	Ergebnisse.....	142
4	Verwandte Zyklen.....	151
4.1	Cimabue in der Oberkirche des Hl. Franziskus in Assisi.....	151
4.1.1	Die Anbetung des Lammes (Ap. 5,6-11).....	154
4.1.2	Die Zurückhaltung der Winde (Ap. 7,1-3a).....	158
4.1.3	Christus und die Posaunenengel (Ap. 8, 2-4).....	164
4.1.4	Die westliche Lünette: Der Kampf Michaels (Ap. 12, 7-9).....	168
4.1.5	Der Fall Babylons (Ap. 18,1-2-4-7-8).....	170
4.1.6	Johannes auf Patmos.....	174
4.1.7	Die Engelchöre.....	176
4.1.8	Zur Kontroverse um die Deutung des gesamten Zyklus der Engelkapelle in Beziehung zur Deutung des gesamten Oberkirchenprogramms.....	177
4.1.9	Cimabue und die ikonographische Tradition der Apokalypse.....	180
4.2	Das Fresko in der Kirche Santa Maria Donnaregina Vecchia zu Neapel.....	182
4.2.1	Beschreibung.....	184
4.2.2	Ikonographische Verwandtschaften.....	190
4.3	Apokalyptische Szenen in der Peruzzi-Kapelle.....	192
4.4	Die Apocalisse delle Vele in Assisi.....	194
4.4.1	Beschreibung.....	197
4.4.2	Deutung des apokalyptischen Zyklus.....	202
4.5	Zusammenfassung: Die Erbach-Fürstenauer Apokalypse und andere italienische Zyklen der Gotik.....	205
4.6	Die Hamilton-Apokalypse.....	207
5	Der Hof Neapels unter Robert von Anjou.....	209

5.1	Robert von Anjou	209
5.1.1	Seine eklektische Kultur.....	211
5.1.2	Seine Bibliothek	214
5.2	Robert von Anjou, Sancia von Mallorca und die Spiritualen.....	218
5.2.1	Die Armut. Auseinandersetzung im Franziskanerorden vor 1322	221
5.2.2	1322: Johannes XXII. eröffnet die theologische Debatte über die Armut Christi und der Apostel	227
5.2.3	Der Hof nach 1329: Philipp von Mallorca und Andrea da Gagliano	234
5.2.4	Die Kirche von Santa Chiara und ihre Malereien.....	236
5.3	Zusammenfassung	239
6	Zusammenfassung	243
	Danksagung	256
	Bibliographie.....	257
	Quellen.....	257
	Literatur	258
	Abbildungsverzeichnis.....	301

1 Einleitung

Die beiden Tafeln mit Szenen aus der Apokalypse des Johannes, die heute in der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt werden, stellen eine der bedeutendsten frühitalienischen Malereien in deutschem Museumsbesitz und eines der faszinierendsten und außergewöhnlichsten italienischen Werke des 14. Jh. dar. Neben der bemerkenswerten Technik und dem Format, die sie zum Unikum in der Kunstgeschichte machen, aber auch Fragen über ihre Funktion aufwerfen, fällt die Ikonographie der *Erbach-Fürstener Tafeln* auf. Sie stellen das Hauptwerk einer in sich geschlossenen Gruppe der neapolitanischen Apokalypse-Zyklen dar.¹

Zu ihrer Herkunft existieren, außer der mündlichen Überlieferung, wonach sie von Goethes Schwager in Italien erworben wurden, keinerlei Hinweise. Allerdings weisen stilistische und ikonographische Aspekte darauf hin, dass sie im zweiten Viertel des 14. Jh. in Neapel gemalt wurden. Daher stellt sich die Frage einer möglichen Beziehung der Tafeln zur Apokalypse, die Giotto für König Robert in der Kirche Santa Chiara zu Neapel gemalt haben soll, wie Vasari behauptet.² Eng verbunden mit der möglichen Beziehung zu Giottos Apokalypse ist die Frage der Zuschreibung an einen Maler, die einen Großteil der Debatte über die Tafeln bestimmt.

Mit den Fragen nach ihrer Herkunft und nach möglichen Beziehungen zur Apokalypse in Santa Chiara haben sich in erster Linie der ehemalige Besitzer der Tafeln, Graf Adalbert zu Erbach-Fürstenaу³ und, Jahrzehnte später, Annegrit Schmitt auseinandergesetzt.⁴ Ihre beiden Studien gelten bis heute als wesentlich. Anlässlich der

¹ SCHILLER Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 5. Die Apokalypse des Johannes. Textteil, Gütersloh 1990, S. 286 ff.

² „Dopo, essendo Giotto ritornato in Firenze, Ruberto re di Napoli scrisse a Carlo duca di Calabria suo primogenito, il quale si trovava in Firenze, che per ogni modo gli mandasse Giotto a Napoli, perciò che avendo finito di fabricare S. Chiara monasterio di donne e chiesa reale, voleva che da lui fusse di nobile pittura adornata. Giotto dunque sentendosi lodato e famoso chiamare, andò più che volentieri a servirlo, e giunto, dipinse in alcune cappelle del detto monasterio molte storie del Vecchio Testamento e Nuovo. E le storie dell’Apocalisse che fece in una delle dette cappelle, furono, per quanto si dice, invenzione di Dante, come per avventura furono anco quelle tanto lodate d’Ascesi, delle quali si è sopra abbastanza favellato; e sebbene Dante in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento“, Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, M. Marini Hrsg., Roma 2001, S. 156.

³ ERBACH-FÜRSTENAU, Adalbert Graf zu: Die Apokalypse von Santa Chiara, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 58 (1937), S. 81-106.

⁴ Insb. SCHMITT, Annegrit: Die Apokalypse des Robert von Anjou, in: *Pantheon* XXVIII (1970), S. 475-503.

Giotto-Ausstellung, die im Jahre 2000 in der Galleria dell'Accademia zu Florenz stattfand, schrieb Miklós Boskovits die Tafeln Giotto zu.⁵

In der Forschungsliteratur bestehen im Hinblick auf die Ikonographie noch immer Lücken: Bis heute liegt keine Studie vor, die sich mit der ikonographischen Frage ausführlich auseinandergesetzt hat. Unter den Veröffentlichungen, die sich mit möglichen Deutungen beschäftigt haben, bevorzugen einige Studien ein im franziskanischen Sinne geprägtes Programm.⁶ Andere schließen einen exegetischen Einfluss auf die Darstellung aus.⁷ Darüber hinaus wurde angenommen, dass in der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* der Gründungsmythos der Familie Anjou als Verteidiger der Kirche⁸ und die Heiligkeit des anjouschen Königsgeschlechts dargestellt würden.⁹ Von der Forschung wurden vor allem die Vorliebe der Familie Anjou für die Apokalypse, die Kontakte der jungen Anjous zum Theologen Petrus Johannis Olivi, die Beteiligung Roberts an theologischen Auseinandersetzungen sowie die Anwesenheit wohlbekannter Häretiker am Hof Neapels hervorgehoben.¹⁰

Die vorliegende Arbeit setzt sich auch mit diesen Fragen auseinander. Ziel der Arbeit ist es jedoch, die gesamte Darstellung auf den Tafeln der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* durch die Analyse der einzelnen Szenen zu interpretieren sowie ihre Stellung innerhalb der italienischen Tradition der Apokalypse-Darstellungen und im kulturellen Kontext zu erklären.

Der Aufbau der Arbeit lässt sich deshalb wie folgt skizzieren: Nach einer Auswertung der vorliegenden Literatur über die Tafeln, die sich vor allem mit den Fragen nach der Herkunft, Datierung, Zuschreibung und Funktion beschäftigte, aber auch mit deren Deutung, werden die Tafeln in ihrer gesamten Ausführung beschrieben, mit ihrer außergewöhnlichen Technik und Bildanordnung, ihrer Stellung in der zeitgenössischen neapolitanischen Kunst und in der ikonographischen Tradition der

⁵ Cat. 28a-b in: TARTUFERI, Alessandro (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), Firenze 2000.

⁶ RAVE, August Bernhard: Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik, Staatsgalerie Stuttgart 1999; MUIR-WRIGHT, Rosemary: Living in the Final Countdown. The Angevin Apocalypse Panels in Stuttgart, in: MORGAN, Nigel J. (Hrsg.): Proceedings of the 2000 Symposium. Prophecy, Apocalypse and the Day of the Doom (Harlaxton medieval Studies XII), Donington 2004, S. 261-276.

⁷ RIVIÈRE-CIAVALDINI, Laurence: Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen, Paris 2007.

⁸ RAVE 1999, S. 128, 135; MUIR-WRIGHT 2004, S. 269-272.

⁹ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007.

¹⁰ SCHMITT 1970, S. 494; SCHILLER 1990, S. 287-288; RAVE 1999, S. 130; MUIR-WRIGHT 2004, S. 268.

apokalyptischen Darstellungen. Der Hauptteil der Arbeit besteht aus der ikonographischen Analyse der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*, die sich vor allem auf die Studien von Yves Christe, Peter K. Klein und Gertrud Schiller stützt. Hier sollen die Einzelszenen zuerst beschrieben und dabei mit dem Text der Apokalypse des Johannes verglichen werden. Anschließend sollen sie mit den älteren Beispielen der römischen Linie der ikonographischen Tradition der Apokalypse aus der *Familie I, II und III*, nach der Gruppierung von Klein, sowie mit italienischen Zyklen der Gotik verglichen werden. Innerhalb der *Familien I und II* wurden die vollständigsten Zyklen bevorzugt, nämlich die *Trierer Apokalypse* im Fall der *Familie I* und die *Bamberger Apokalypse* im Fall der *Familie II*. Der *Berliner Beatus* und der Apokalypse-Zyklus der *Roda-Bibel* wurden, unter anderem, exemplarisch für *Familie III* ausgewählt. Als Vergleich dienen zusätzlich, aber nicht weniger wichtig, die beiden Zyklen in der Ober- und Unterkirche von San Francesco in Assisi sowie die Wandmalerei in Santa Maria Donnaregina Vecchia zu Neapel.

Bei den Szenen, die von der ikonographischen Tradition der apokalyptischen Darstellungen abweichen, und die nicht mit dem stilistischen Kontext zu erklären sind, stellt sich die Frage, ob weitere Texte auf sie eingewirkt haben. Im Falle außergewöhnlicher Darstellungen sollen die wichtigsten Auslegungen jener Passus berücksichtigt werden. Nicht alle Szenen stellten sich als gleich problematisch heraus, was die Verschiedenheit der Struktur und Länge der einzelnen Paragraphen begründet.

Die Zyklen der *neapolitanischen Gruppe*, an deren Spitze die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* steht, unterscheiden sich von den anglo-französischen und deutschen Zyklen der Zeit und zeigen dagegen eine Verwandtschaft mit anderen italienischen Zyklen der Gotik. Unter diesen stellten sich vor allem der Zyklus von Cimabue in der Oberkirche von San Francesco in Assisi und die apokalyptischen Figuren in den Kreuzrippen der Unterkirche von Assisi als besonders problematisch heraus. Aus diesem Grund, und weil sie in dieser Arbeit oft als Vergleich dienen werden, werden sie, zusammen mit dem Fresko von Donnaregina, hier ausführlich dargestellt.

Anschließend soll der historische und kulturelle Kontext analysiert werden, in dem die Tafeln entstanden sind. Dieser soll dabei helfen, mögliche Beziehungen zur Familie Anjou zu erklären und überdies die Frage nach dem potenziellen Auftraggeber zu beantworten. Darüber hinaus sollen hauptsächlich die Person des Königs Robert von

Anjou (1278-1343), aber auch andere am Hof anwesende Personen, vorgestellt werden. In der Forschungsliteratur über die Anjous, insbesondere über König Robert und seine zweite Ehefrau Sancia von Mallorca, wird häufig ihre Rolle als Unterstützer der Dissidenten des Franziskanerordens, vornehmlich der Spiritualen, hervorgehoben. Ein Teil der neueren Forschung hingegen schränkt die Rolle Roberts als Unterstützer der Spiritualen ein und hebt seine Rolle als Mediator in den theologischen Auseinandersetzungen sowie seine Orthodoxie, trotz Meinungsverschiedenheiten mit dem Papst, hervor.

2 Die Erbach-Fürstenauer Apokalypse

2.1 Forschungsstand

Keine bis heute bekannte Quelle berichtet über die Tafeln.¹¹ Die mündliche Überlieferung erzählt, dass sie von Johann Georg Schlosser (1739-1799), Goethes Schwager, aus Italien mitgebracht wurden.¹² Sie wurden im Stift Neuburg bei Heidelberg aufbewahrt, später landeten sie im Besitz des Malers Edward Jakob von Steinle (gest. 1886) in Frankfurt, aus dessen Nachlass sie 1905 von Graf Adalbert zu Erbach-Fürstenau (1862-1944) gekauft wurden.¹³ Die Staatsgalerie Stuttgart erwarb die beiden Tafeln 1970¹⁴ und 1971¹⁵ von den Kindern des Grafen Adalbert, Alfred und Luise zu Erbach-Fürstenau.

2.1.1 Forschungsstand zur Herkunft, Datierung und Zuschreibung

1905 veröffentlichte Adalbert zu Erbach-Fürstenau die damals zu seinem Eigentum gehörenden beiden Tafeln, die heute in der Staatsgalerie von Stuttgart ausgestellt werden. Er brachte die Tafeln mit einer Gruppe illustrierter Handschriften aus dem Hof

¹¹ Während des Zweiten Weltkriegs wurden die angevinischen Register zusammen mit dem wertvollsten Bestand des Archivio di Napoli in die Villa Montesano zu S. Paolo Belsito (Nola) gebracht, in der Hoffnung, sie vor den Bomben retten zu können. Sie wurden aber von den sich zurückziehenden deutschen Truppen aus Rache verbrannt. Schon im Jahr 1944 hat man angefangen, die angevinischen Register mithilfe der Regesten, Mikrofilme und Dokumente anderer Archive zu „rekonstruieren“. Der erste Band der „Registri della Cancelleria Angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani“ wurde 1950 veröffentlicht, 2010 ist der 50. Band zu den Jahren 1267-1295 erschienen. Die Register der Herrschaft Roberts werden also erst in den nächsten Jahren veröffentlicht. Zur Geschichte der Rekonstruktion siehe MAZZOLENI, Iole: Storia della ricostruzione della Cancelleria angioina 1265-1434 (Testi e documenti di Storia napoletana pubblicati dall'Accademia Pontiniana 37), Napoli 1987.

¹² ERBACH-FÜRSTENAU, Adalbert Graf zu: Die Apokalypse von Santa Chiara, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58 (1937), S. 81-106, insb. S. 83.

¹³ EWALD, Gerhard: Meister der Erbach'schen Tafeln. Szenen aus der Apokalypse, in: RETTICH, Edeltraud/KLAPPROTH, Rüdiger/EWALD, Gerhard: Alter Meister, Staatsgalerie Stuttgart 1992, S. 210.

¹⁴ Inv. Nr. 3082. BEYE, Peter: Neuerwerbungen 1970, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 7. Band, 1970, S. 283-285.

¹⁵ Inv. Nr. 3100. BEYE, Peter: Neuerwerbungen 1971, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 8. Band, 1971, S. 291-292.

Neapels in Verbindung.¹⁶ Unter diesen Handschriften enthalten zwei Bibeln einen breiten Apokalypse-Zyklus: die *Wiener Bibel* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1191) und vor allem die *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms 78E3).¹⁷ Erbach-Fürstenau erkannte in den Tafeln das Urbild für die Handschriften.¹⁸

Die Beziehung zwischen Tafeln und dem Fresko mit Szenen aus der Apokalypse in Santa Maria Donnaregina wurde erstmalig von Émile Bertaux hervorgehoben.¹⁹ Er schrieb die Tafeln einem unbekanntem Maler zu, der auch in Donnaregina tätig gewesen sein soll und von Pietro Cavallini und Simone Martini beeinflusst worden war.²⁰ 1919 brachte Mario Salmi auch die Fresken der Kirche Santa Caterina zu Galatina bei Lecce mit den *Erbachschen Tafeln* in Verbindung, da die Fresken die Ikonographie der Tafeln wiederholen.²¹

Anlässlich der Giotto-Ausstellung in Florenz im Jahre 1937 wurde die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* als Werk eines unbekanntem neapolitanischen Meisters präsentiert,²² der vom späteren Stil Giotto beeinflusst wurde.²³

1937 veröffentlichte Erbach-Fürstenau eine neue Studie über die Tafeln und verglich sie mit einer erweiterten Gruppe von illustrierten Handschriften,²⁴ sowie mit

¹⁶ *Ordensstatut des Saint Esprit au Trois Désir* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. N. 4274); *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett ms. 78 E 3); *Planisio-Bibel* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3550); *Breviarium Franciscanum* (Madrid, Biblioteca Nacional N.C. 68); *Missale N. 158* (Avignon); *Göttliche Komödie* (London, British Museum Add. Ms. 19587).

¹⁷ ERBACH-FÜRSTENAU Adalbert Graf zu: *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV*, in: *L'Arte*, VIII (1905), S. 1-17, insb. S. 17.

¹⁸ ERBACH-FÜRSTENAU 1905, S. 17. SCHMITT, Annegrit: *Die Apokalypse des Robert von Anjou*, in: *Pantheon XXVIII* (1970), S. 475-503, insb. S. 482; BRÄM Andreas: *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, 2 Bd., München 2007, S. 96.

¹⁹ BERTAUX, Émile: *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina. Nuovi appunti*, in: *Napoli Nobilissima XV* (1906), S. 129-133, insb. S. 131.

²⁰ BERTAUX 1906, S. 133. Auch CARELLI, Ersilia/CASIELLO, Stella: *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli 1975, S. 68 Anm. 25, schrieben Tafeln und Fresko zu Donnaregina derselben Hand zu. Rolfs brachte ebenso die Tafeln mit den Fresken von Donnaregina in Verbindung, allerdings ließ er die Frage einer Zuschreibung offen, ROLFS, Wilhelm: *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, S. 22. Van Marle und Berenson erkannten auf den Tafeln vor allem einen Einfluss Cavallinis, VAN MARLE, Raimond: *The development of the Italian School of Painting V*, The Hague 1925, S. 324; BERENSON, Bernard: *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936, S. 121.

²¹ SALMI, Mario: *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in: *L'Arte XXII* (1919), S. 149-192, S. 154.

²² SINIBALDI, Giulia/BRUNETTI, Giulia: *Pittura italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Firenze 1943, S. 605-609, Kat. N. 195, Abb. 195a-b-c. Anlässlich der Ausstellung bezeichnete Coletti (COLETTI, Luigi: *La mostra giottesca*, in: *Bollettino d'Arte* 31 (1937-38), S. 49-72, insb. S. 70) die Tafeln als mittelmäßiges Werk eines unbekanntem Malers aus dem *Cantiere* zu Donnaregina, mit sienesischem und cavallinischem Einfluss.

²³ SALMI Mario: *La mostra giottesca*, in: *Emporium LXXXVI* (1937), S. 349-364, S. 361.

den Fresken von Galatina. Erbach-Fürstenau zeigte, wie der Maler der *Hamilton-Apokalypse* die Szenen der heute in Stuttgart befindlichen Apokalypse kopierte, ohne sie richtig zu verstehen, denn einige dieser Szenen wurden an der falschen Stelle dargestellt, andere, wie die vier apokalyptischen Reiter, willkürlich voneinander getrennt.²⁵ Außerdem sah Erbach-Fürstenau in den Tafeln die Apokalypse, die, so behauptet Giorgio Vasari, Giotto für den König Robert gemalt hatte.²⁶ Dies bedeute jedoch nicht zwangsläufig, dass Giotto selbst die Tafeln gemalt habe, denn es war gewöhnlich, dass ein Werk aus der *bottega* den Namen des Meisters trug.²⁷ In derselben Studie wies Erbach-Fürstenau eine Zuschreibung an einen der Meister von Donnaregina sowie einen Einfluss Cavallinis zurück.²⁸

1940 schrieb Roberto Longhi die beiden Tafeln dem norditalienischen Maler Giusto de' Menabuoi zu.²⁹ Er wiederholte diese Zuschreibung auch in den folgenden Studien, ohne seine Annahme weiter zu begründen.³⁰ Der größte Teil der italienischen Forschung stimmte Longhi zu,³¹ abgesehen von Ottavio Morisani und Pietro Toesca.³²

Robert Oertel bestritt diese Zuschreibung, denn die neapolitanischen Handschriften und die Fresken zu Galatina setzten eine frühere Datierung und eine

²⁴ *Ordensstatut des Saint Esprit au Trois Désir, Hamilton-Bibel, Wiener Bibel* (Wien, Staatsbibliothek, ms. 1191), *Mechelen-Bibel* (Löwen, Universitäts-Bibliothek, Maurits Sabbebibliothek, ms. 1), *Bibel der ex Bibliotheca Reale von Turin* (ms. Var. 175), *Vatikanische Bibel, Breviarium Franciscanum* von Madrid.

²⁵ ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 98-99.

²⁶ Vgl. Anm. 2. ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 100.

²⁷ ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 100.

²⁸ ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 105.

²⁹ LONGHI, Roberto: Fatti di Masolino e di Masaccio, in: *La critica d'Arte* 5 (1940), S. 145-180, insb. S. 180.

³⁰ LONGHI Roberto: Stefano fiorentino, in: *Paragone* 2 (1951), S. 18-40, S. 38; LONGHI, Roberto: Aspetti dell'antica arte lombarda, in: LONGHI, Roberto (Hrsg.): *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, S. 25; LONGHI, Roberto: Due letture per un trittichino di Giusto de' Menabuoi, in: *Paragone* 171 (1964), S. 45-49, S. 47.

³¹ BETTINI Sergio: Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento, Padova 1944, S. 142; COLETTI Luigi: *I Primitivi III. I Padani*, Novara, 1947, S. LX; RUSSOLI, Franco: Cat. 41-42, in: LONGHI 1958, S. 16-17; PALLUCCHINI, Rodolfo: *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia/Roma 1964, S. 157; CASTELFRANCHI-VEGAS Liana: Giusto de' Menabuoi, Milano 1966, Abb. IV; BOLOGNA Ferdinando: *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte dell'età fridericiana*, Roma 1969a, S. 138, 193, 353. In einer späteren Studie vermutete BETTINI Sergio: *Il ritrovamento di una tavola quattrocentesca*, in: *Arte Veneta I* (1947), S. 136-139, S. 136-139, dass der Autor der Fürstenau-Apokalypse nicht Giusto war, sondern einer seiner Schüler; BERENSON Bernard: *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1963, S. 83 dachte an einen unbekanntes Schüler Cavallinis, der von Guariento beeinflusst worden sei.

³² MORISANI, Ottavio: *Pittura del Trecento a Napoli*, Napoli 1947, S. 129 Anm. 38; TOESCA, Pietro: *Il Trecento*, Torino 1951, S. 830 und Anm. 36.

Lokalisierung in Süditalien voraus.³³ So wurden die Tafeln auch im *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450* aufgrund ihrer Beziehungen zu den Malereien der neapolitanischen Kirche Santa Maria Donnaregina Vecchia und zu den illustrierten Handschriften des neapolitanischen Hofes wieder mit Neapel in Verbindung gebracht.³⁴ Allerdings wurden sowohl ein Kontakt zwischen dem Meister der Tafeln und Giotto als auch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Werken und einem eventuellen gemeinsamen Vorbild nicht geklärt.³⁵

Dieser letzte Streitpunkt wurde zwei Jahre später von Annegrit Schmitt in einer ausführlichen Studie über die Tafeln analysiert, in der sie eine für die Anjou geschaffene Ikonographie der Apokalypse vermutete.³⁶ Schmitt datierte die Tafeln auf die Jahre gleich nach 1330, zum einen aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit neapolitanischen Zeichnungen, die bereits auf die Jahre zwischen 1334 und 1339 zu datieren sind, zum anderen, weil die Nachahmungen der apokalyptischen Szenen schon in den 1340er Jahren stattfanden.³⁷ Die beiden Tafeln könnten folglich auch während des Aufenthalts Giottos in Neapel (1328-1333) oder gleich im Anschluss daran gemalt worden sein.³⁸ Allerdings vermutete sie, die Apokalypse in Santa Chiara sei aufgrund seines Rufes Giotto zugeschrieben worden.³⁹ Ein Vergleich mit der einzigen erhaltenen, von Giotto gemalten Apokalypse, den Szenen in der Peruzzi-Kapelle, würde eine unbestreitbare Beziehung aufzeigen. Allerdings sei die Richtung dieses Abhängigkeitsverhältnisses nicht genauer zu bestimmen, denn die Datierung der Wandmalereien ist umstritten.⁴⁰ Außerdem würden diese ikonographischen

³³ OERTEL, Robert: Rezension von SINIBALDI/BRUNETTI, *Pittura Italiana del Duecento e del Trecento*. Catalogo della mostra Giottesca di Firenze del 1937, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XII (1949), S. 125-127. Der Zyklus der Apokalypse im Baptisterium zu Padua ist auf 1377-78 datiert. Über Giusto siehe FLORES D'ARCAIS, Francesca: Giusto de' Menabuoi, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* VII (1996), S. 10-14.

³⁴ DEGENHART, Bernhard/SCHMITT, Annegrit: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*. Teil 1. Süd- und Mittelitalien 1, Berlin 1968, S. 159-160.

³⁵ DEGENHART/SCHMITT 1968, S. 269-272, Anm. 2.

³⁶ SCHMITT Annegrit: Die Apokalypse des Robert von Anjou, in: *Pantheon* XXVIII (1970), S. 475-503, insb. S. 483. Andere neapolitanische Handschriften beweisen eine stilistische und ikonographische Verbindung zu den Tafeln: der *Speculum historiale* für Filippo de Haya (Cava de' Tirreni, Ms. 2 fol. 1), um 1320 datiert, und die Handschrift des Petrus Lombardus in Vatikan (Rom, Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. Lat. 681, fol. 103v), um 1350 datiert. SCHMITT 1970, S. 484. Die Lokalisierung wird von DEGENHART, Bernhard/SCHMITT, Annegrit: Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhundert in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon, Neapel, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XIV (1973), S. 96-123, S. 100-101, 112-113, abermals bestätigt.

³⁷ SCHMITT 1970, S. 493.

³⁸ SCHMITT 1970, S. 494.

³⁹ SCHMITT 1970, S. 495.

⁴⁰ SCHMITT 1970, S. 496. Zur Peruzzi-Kapelle und zu ihrer Datierung siehe Abschnitt 4.3.

Beziehungen nicht ausreichen, um beide Werke nur einem Maler zuzuschreiben, denn die gesamte Komposition der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* sei mit Giottos Kunst nicht zu vergleichen: „Eine giotteske Bildanordnung ist immer (...) eine großangelegte, spannungsreiche Komposition und niemals ein Nebeneinander unfest im Raum gleitender gleichwertiger Parzellen.“⁴¹ Nach den Studien von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt wurde die Lokalisierung in Neapel nicht mehr in Frage gestellt.⁴² Eine Datierung auf die Jahre zwischen 1330 und 1340 befürworten sowohl Liana

⁴¹ SCHMITT 1970, S. 496. So auch in einer späteren Studie: DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 100-101, 112-113. Der Maler sei im neapolitanischen Milieu zu suchen; vgl. auch SCHÜSSLER, Gosbert: Studien zur Ikonographie des Antichrist (Heidelberg, Univ. Diss. 1975), S. 304, Anm. 1; und VAN DER MEER Frits: Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst, Freiburg i.B. u.a. 1978, S. 201; SETTIS Salvatore: Continuità distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: SETTIS, Salvatore (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Torino 1986, S. 375-382, insb. S. 380; SYRE, Cornelia: Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek, München 1990, S. 51 Anm. 11.

⁴² CARELLI/CASIELLO 1975, S. 68 Anm. 25; SCHÜSSLER 1983, S. 304 Anm. 1; VAN DER MEER 1978, S. 201; PUJMANOVA, Olga: Robert von Anjou's unknown Tabernacle in Brno, in: The Burlington Magazine, CXXI (1979), S. 483-491, insb. S. 491, Anm. 47; CASTELFRANCHI, Liana: Le „storie apocalittiche“ di Stoccarda e quelle di Giusto da Padova, in: Prospettiva 33-36 (1983-84), S. 33-44; BEYE, Peter: Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984, S. 84-85; SETTIS, 1986, S. 380; LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: Arte di corte nella Napoli angioina da Carlo I a Roberto il Saggio (1266-1343), Firenze 1986, S. 400; SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 5. Die Apokalypse des Johannes, Textteil, Gütersloh 1990, S. 287; KLEIN, Apocalisse, in: Enciclopedia dell'arte medievale II, Roma 1992, S.151-167, insb. S. 164; RAVE, August Bernhard: Die italienische Malerei in der Staatsgalerie Stuttgart. Charakterisierung einer mit Hilfe der Datenverarbeitung erschlossenen Sammlung, in: Museumsblatt. Mitteilung aus dem Museumswesen Baden-Württembergs 7 (1992), S. 40-46, insb. S. 45; EWALD 1992, S. 210-212; FLORES D'ARCAIS 1996, S. 14; CHRISTE, Yves: L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques, Paris 1996, S. 117; ROETTGEN Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, I. Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 80; RAVE, August Bernhard: Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik, Staatsgalerie Stuttgart 1999, S. 127; Staatsgalerie Stuttgart II. Italian Paintings, Stuttgart 1999, S. 44; PERRICCIOLI-SAGGESE, Alessandra: Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento, in: QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hrsg.): Medioevo. I modelli (Atti del convegno internazionale di studi di Parma 1999), Milano 2002, S. 661-667, insb. S. 661; BOSKOVITS, Miklòs, Cat. 28a-b, in: TARTUFERI, Alessandro (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), Firenze 2000; RIVIÈRE-CIAVALDINI, Laurence: Jean de Colombe entre Naples et la Savoie, in: Arte cristiana 88 (2000), S. 181-200, 259-268; BELLOSI, Luciano: Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento, in: Prospettiva 101 (2001), S. 19-41, insb. S. 33-34; KELLY, Samantha: Religious Patronage and Royal Propaganda in Angevin Naples, in: ELLIOTT, Janis/WARR, Cordelia: The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples, London 2004, S. 27-43, insb. S. 31; MUIR-WRIGHT, Rosemary: Living in the Final Countdown. The Angevin Apocalypse Panels in Stuttgart, in: MORGAN, Nigel J. (Hrsg.): Proceedings of the 2000 Symposium. Prophecy, Apocalypse and the Day of the Doom (Harlaxton Medieval Studies XII), Donington 2004, S. 261-276, insb. S. 261; BRUZELIUS, Caroline: The Stones of Naples. Church Building in Angevine Italy 1266-1343, London 2005, S. 175, Anm. 131; LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: Giotto a Napoli, Napoli 2006, S. 129; BRÄM 2007, S. 95; Staatsgalerie Stuttgart. Die Sammlung. Meisterwerke von 14. bis zum 21. Jahrhundert, Stuttgart 2008, S. 98; RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007; ZARU, Denise: Les panneaux de l' « Apocalypse » de Stuttgart. Une syntaxe figurative originale de la « Vision », in: PRALORAN, Marco (Hrsg.): Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento, Firenze 2009, S. 111-162, insb. S. 112-113.

Castelfranchi-Vegas⁴³ als auch Peter Beye,⁴⁴ Gertrud Schiller⁴⁵ und Steffi Roettgen.⁴⁶ In der Forschung wird ebenfalls eine allgemeine Lokalisierung am Hof Roberts, der 1343 verstarb, angenommen.⁴⁷ Allein Mario Salmi schlug eine Datierung um 1400 vor,⁴⁸ aber auch Kraft datiert die Tafeln vergleichsweise spät, auf das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts.⁴⁹

Während Olga Pujmanova⁵⁰ die *Erbach-Fürstenauer Tafeln* mit den Werken des „Maestro delle Tempere francescane“ verglich, dachte Castelfranchi-Vegas⁵¹ an den neapolitanischen Kreis Giotto, der auch die Meister, die in der Unterkirche zu Assisi tätig waren, einschloß.⁵²

Die außergewöhnliche Gabe des unbekanntesten Meisters der Stuttgarter Apokalypse sowie die Annahme, dass er einige Verfahren der Buchmalerei benutzt hatte,⁵³ wurden mehrmals betont. Aus diesen Gründen ist der Maler der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* laut Pierluigi Leone de Castris in der Entourage des Buchmalers Cristoforo Orimina⁵⁴ und dessen Bruder Pietro zu suchen. Diese Zuschreibung würde

⁴³ CASTELFRANCHI 1983-1984, insb. S. 39.

⁴⁴ BEYE 1984, S. 85.

⁴⁵ SCHILLER 1990, S. 287.

⁴⁶ ROETTGEN 1996, S. 80.

⁴⁷ DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 100-101, 112-113; PUJMANOVA 1979, S. 491, Anm. 47; EWALD 1992, S. 210 (erste Hälfte des 14. Jh.); CHRISTE, Yves: *Il Giudizio universale nell'Arte del Medioevo*, Milano 2000, S. 63.

⁴⁸ SALMI, Mario: *La mostra giottesca*, in: *Emporium LXXXVI* (1937), S. 349-364, insb. S. 361.

⁴⁹ KRAFT, Klaus: *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento* (München, Univ. Diss. 1956), S. 52, S. 79, Anm. 6, und in *Katalog B*, N. 2.

⁵⁰ PUJMANOVA 1979, S. 491, Anm. 47.

⁵¹ CASTELFRANCHI-VEGAS 1983, S.

⁵² CASTELFRANCHI-VEGAS 1983, S. 37. Sienesische Einflüsse wurden auch von BEYE, Peter: *Neapolitanischer Meister. Szenen aus der Apokalypse*, in: BEYE, Peter/THIEM, Gunther: *Die Staatsgalerie Stuttgart. Graphische Sammlung*, Stuttgart 1991, S. 92, und EWALD 1992, S. 212, hervorgehoben.

⁵³ Die Organisation der Szenen in Registern, die eine gewisse Lesbarkeit sichern, und das Format lassen an die Buchmalerei denken, SCHMITT 1970, S. 484. Für TOESCA 1951, S. 830, seien die Tafeln „a modo di miniatura“ gemalt worden. Später auch RAVE 1999, S. 124: „Auch hier erinnert die maltechnische Vorgehensweise an die eines zeichnenden Buchmalers, der die schwierige Technik der direkt mit einem feinen Pinsel aufzutragenden Ölvergoldung meisterhaft beherrschte“, und ZARU 2009, S. 123.

⁵⁴ Cristoforo Orimina (Neapel, 1335-1355ca.) unterschrieb die *Andreas-von-Ungarn-Bibel* auf fol. 308v. Um diese Bibel wurde eine Gruppe von illuminierten Handschriften rekonstruiert, deren Miniaturen ihm zugeschrieben wurden (und zwar die Gruppe von Handschriften, über die Erbach-Fürstenau schrieb). Er kam wahrscheinlich aus einer Familie von Künstlern. Sein Bruder Pietro Orimina war laut den Dokumenten ein Maler, allerdings ist kein Werk von ihm bekannt. Siehe: PERRICCIOLI-SAGGESE, Alessandra: *Cristoforo Orimina*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale VIII* (1997), S. 870-871, und PERRICCIOLI-SAGGESE, Alessandra: *Orimina Cristoforo*, in: BOLLATI, Milvia (Hrsg.): *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XIV*, Milano 2004, S. 838-840.

auch eine Verschiebung der Datierung auf die Jahre zwischen 1345 und 1350 zulassen.⁵⁵

Alessandra Perriccioli-Saggese hält eine Zuschreibung der Tafeln an Giotto's *bottega* für nicht plausibel.⁵⁶ Vielmehr seien sie auf den Kreis des „Maestro di Giovanni Barrile“, des Buchmalers Orimina oder auf einen unbekannt, von der avignonesischen Kunst beeinflussten Maler zurückzuführen.⁵⁷ In der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sei nicht die ursprüngliche, sondern eine Nachahmung der „Apokalypse von Santa Chiara“, von der Vasari berichtete, zu erkennen, die wahrscheinlich nicht von Giotto stammte.⁵⁸

Nach Erbach-Fürstenau und B. Joseph Delaney⁵⁹ erfolgte bis 2000 keine erneute Zuschreibung der neapolitanischen Tafeln an Giotto. In diesem Jahr fand eine Ausstellung in der Galleria dell'Accademia zu Florenz statt, zu deren Anlass Miklós Boskovits die beiden Tafeln, die Bestandteil der Ausstellung waren, Giotto zuschrieb. Er begründete die „miniaturhafte“ Führung nicht mit der Tatsache, dass der Maler in erster Linie Buchmaler war, sondern mit der reduzierten Oberfläche, mit der der außergewöhnlich begabte Künstler arbeiten musste.⁶⁰ Laut Boskovits zeigt ein Vergleich mit Oriminas Werken zweifellos, wie die beiden Maler sich sowohl stilistisch als auch in Bezug auf die Virtuosität unterscheiden: Der Meister der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* verleihe den kleinen Figuren viel mehr Eleganz und Volumen, und den Gebäuden viel mehr räumliche Tiefe als Orimina. Auch eine Zuschreibung an den „Maestro di Giovanni Barrile“ käme nicht in Frage, denn dieser unterscheidet sich durch raffinierte höfische Akzente, die dem Meister der *Stuttgarter Tafeln* unbekannt seien.⁶¹ Treffende Vergleiche seien dagegen in den kleinen Tafeln der Madonna mit

⁵⁵ LEONE DE CASTRIS 1986, S. 384, Anm. 28. So auch neuerlich in LEONE DE CASTRIS, Pierluigi : La peinture à Naples. De Charles I^{er} à Robert d'Anjou, in : L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle, Paris 2001, S. 104-120, insb. S. 119. 2006 wiederholte Leone de Castris seine Zuschreibung der beiden Tafeln an einen Maler aus Oriminas Kreisen, der auch dem „Maestro di Giovanni Barrile“ nahe gestanden habe. LEONE DE CASTRIS 2006, S. 129.

⁵⁶ PERRICCIOLI-SAGGESE 2002, S. 661.

⁵⁷ PERRICCIOLI-SAGGESE 2002, S. 666-667 Anm. 26.

⁵⁸ PERRICCIOLI-SAGGESE 2002, S. 667.

⁵⁹ „I do not share Schmitt's conviction that the Stuttgart Apocalypse was painted by a Neapolitan artist. Erbach-Fürstenau's attribution to an associate of Giotto or even to Giotto himself is more convincing. He thus identified the panels with the Apocalypse which the sources ascribe to Giotto, who was in Naples from 1328 to 1333“, DELANEY, B. Joseph: *Giusto de' Menabuoi. Iconography and Style* (New York, Univ. Diss. 1972), S. 403.

⁶⁰ BOSKOVITS, Miklós: Cat. 28 a-b, in: GIOTTO 2000, S. 192-197, insb. S. 195.

⁶¹ BOSKOVITS 2000, S. 195.

Kind⁶² und der Anbetung der Heiligen Drei Könige⁶³ zu finden.⁶⁴ Sowohl die Figuren auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* als auch die Figuren der vier apokalyptischen Reiter in der Unterkirche von Assisi sind laut Boskovits von einer Tendenz zur Synthese geprägt, die jedoch den Realismus der Figuren und ihre Bildhaftigkeit nicht beeinträchtigen würden, und sollten deshalb demselben Maler zugeschrieben werden, eben Giotto.⁶⁵

Boskovits' Zuschreibung an Giotto erhielt keinen Zuspruch. Luciano Bellosi⁶⁶ schrieb die Tafeln der Apokalypse demselben Maler zu, der auch die *Kreuzigung* des Louvre⁶⁷ und die beiden Tafeln eines Dyptichons – eine mit Christus und der Madonna (Robert-Lehman-Sammlung, New York) und eine mit dem Hl. Johannes und der Magdalena (London, National Gallery) – gemalt habe.⁶⁸ Die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sei auf die Jahre des neapolitanischen Aufenthalts Giottos zu datieren⁶⁹ und das Werk eines Meisters, der Giotto sehr nahe stand, denn – so behauptete Bellosi – der späteste Stil Giottos habe sich in die Richtung des „dipingere dolce e tanto unito“ entwickelt.⁷⁰

2.1.2 Forschungsstand zur Ikonographie

Die bereits erwähnten Studien über die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* haben sich auf ihre Herkunft und Zuschreibung konzentriert, die ikonographische Frage jedoch nicht untersucht. Erst Gertrud Schiller, August B. Rave, Rosemary Muir-Wright und Laurence Rivière-Ciavaldini versuchten die Ikonographie der Tafeln zu deuten.

⁶² Madonna col Bambino, santi e figure allegoriche delle Virtù, um 1315-20, cm 37,5 x 27,3, Privat Besitz. Cat. 21 und Tafel XX in: GIOTTO 2000.

⁶³ New York, Metropolitan Museum.

⁶⁴ BOSKOVITS 2000, S. 197.

⁶⁵ BOSKOVITS 2000, S. 197.

⁶⁶ BELLOSI 2001, S. 40 Anm. 49.

⁶⁷ Cat. N. 78 in: GIOTTO 2009, Tempera auf Holz, cm. 89x59, Paris Musée du Louvre, Département des Peintures M.I. 358. BOLOGNA 1969a brachte diese *Kreuzigungstafel* mit dem Maler der *Bible Moralisée* (Paris, Bibliothèque Nationale ms. 9561) in Verbindung. Für LEONE DE CASTRIS 1986, S. 380-381, ist sie Roberto d'Oderisio zuzuschreiben und auf das Ende der 40er zu datieren. Die *Kreuzigung* ist sowohl laut BOSKOVITS 2000, S. 195, als auch laut PERRICCIOLI-SAGGESE 2002, Anm. 26, das Werk des „Maestro di Giovanni Barrile“ und auf die Zeit des neapolitanischen Aufenthalts Giottos bzw. kurz danach zu datieren, wie auch die andere neapolitanische *Kreuzigung* des Louvre (R.F. 1999-11).

⁶⁸ BELLOSI 2001, S. 33. Das Dyptichon wurde von BOLOGNA 1969a, S. 301-302, und LEONE DE CASTRIS 1986, S. 380, Roberto d'Oderisio zugeschrieben. Leone de Castris schrieb auch die Kreuzigung des Louvre Oderisio zu.

⁶⁹ BELLOSI 2001, S. 33.

⁷⁰ BELLOSI 2001, S. 33-34.

In ihrem Werk über die Ikonographie der Apokalypse hob Schiller das besondere Interesse der Familie Anjou für die Offenbarung des Johannes hervor. Erfinder der Ikonographie sei mit hoher Wahrscheinlichkeit Robert von Anjou gewesen. Sie brachte die Tafeln mit seiner regen Teilnahme an theologischen Auseinandersetzungen und vor allem mit der Anwesenheit der Vertreter der antipäpstlichen Bewegung am Hof in Verbindung.⁷¹ Sie betonte außerdem, wie die Interpretation des Textes gelegentlich zu einer Umstellung der Szenen geführt hat, so dass die Szenen nicht immer entlang der Bildzeilen gelesen werden können.⁷² Die Ikonographie sei textbezogen, allerdings besonders bildschöpferisch, so dass „die Frage nach einer Motivübernahme nicht sehr ergiebig“ sei.⁷³ Es sei Absicht des Erfinders der Ikonographie gewesen, „die apokalyptische Prophetie für die Menschen der Gegenwart zu verlebendigen“,⁷⁴ allerdings lasse sich nicht feststellen, ob die zeitgenössische Bekleidung auf eine zeitgeschichtliche Deutung zurückzuführen sei.

Eine Gesamtinterpretation der Ikonographie beider Tafeln wurde im Katalog der frühitalienischen Tafelmalerei der Staatsgalerie Stuttgart von August B. Rave gegeben. Wie schon zuvor Schiller betonte auch er die „besondere Empfänglichkeit“ der Familie Anjou für die Apokalypse⁷⁵ und brachte die Malerei mit dem Gründungsmythos ihrer Dynastie in Verbindung. Da Friedrich II. als Verkörperung des Antichristen galt und Karl I. dessen Söhne besiegt hatte, habe der angevinische König die Prophezeiung erfüllt, nach der der französische Nachkomme Karls des Großen den Antichristen besiegen wird.⁷⁶ Darüber hinaus hob Rave die Kontakte zwischen dem jungen Robert und dem Theologen Petrus Johannis Olivi hervor, der „als Seelsorger“ der Gebrüder Anjou einen wichtigen Einfluss haben können, wie auch die späteren Sympathien Roberts für die rigoroseren Franziskaner zeigten.⁷⁷ Olivis Geschichtstheologie würde sich in der Ikonographie der *Erbach-Fürstenauser Apokalypse* widerspiegeln. Insbesondere würde die „siebte“, noch nicht geblasene Posaune (**Abb. 34** und **36**) auf das sechste Zeitalter hindeuten, das nach der franziskanischen Auslegung mit Franziskus begonnen hat. Da laut Olivi jedes Zeitalter

⁷¹ SCHILLER 1990, S. 287-288.

⁷² SCHILLER 1990, S. 288-289. Während Ronald G. Musto in den Tafeln eine textgetreue Darstellung der Apokalypse des Johannes sah, MUSTO, Ronald G.: Franciscan Joachimism at the Court of Naples 1309-1345. A new Appraisal, in: Archivum Franciscanum Historicum 90 (1997), 419-486, S. 473.

⁷³ SCHILLER 1990, S. 289.

⁷⁴ SCHILLER 1990, S. 289.

⁷⁵ RAVE 1999, S. 128.

⁷⁶ RAVE 1999, S. 128.

⁷⁷ RAVE 1999, S. 130.

mit dem Ertönen einer Posaune beginnt, habe der Erfinder der Ikonographie geglaubt, im sechsten Alter zu leben.⁷⁸ Aufgrund dessen würden die Ereignisse, die sich nach dem Klang der sechsten und vor dem Klang der siebten Posaune abspielen, eine größere Bedeutung auf den Tafeln gewinnen.⁷⁹ Die Anordnung der Szenen hebe „die heilsgeschichtliche Rolle des Anjou als bewährter Streiter Christi in dem bevorstehenden Kampf mit dem apokalyptischen Tier und dem Antichristen hervor“,⁸⁰ im Sinne der geschichtstheologischen Deutung Olivis.⁸¹ Von besonderer Bedeutung seien zudem die Darstellungen des Engels des sechsten Siegels (**Abb. 78**), des Engels mit dem Büchlein (**Schema A, Detail 21**) und des Engels in der Sonne (**Abb. 171**), die in den franziskanischen Auslegungen mit der Person des Hl. Franziskus in Verbindung gebracht werden.⁸² Einige Fragen ließ Rave jedoch offen, und zwar, welche historischen Personen mit den Szenen auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* gemeint sein könnten, ob sie mit dem Armutsstreit bzw. mit Roberts Kampf um die sizilianische Krone oder gegen Ludwig den Bayern in Verbindung stehen, und womit der Antichrist und Babylon gleichgesetzt werden könnten.⁸³

Raves Studie liegt Rosemary Muir-Wrights⁸⁴ Interpretation zugrunde. Die neapolitanische Ikonographie sei in enger Beziehung zur spiritualen Auslegung des Textes,⁸⁵ zum Kommentar des Olivi⁸⁶ sowie zur Theologie des Joachim von Fiore⁸⁷ zu sehen, da Robert und Sancia die Spiritualen bevorzugt hätten.⁸⁸ Außerdem sei in der Ikonographie auch der Mythos der Familie Anjou als Verteidiger der Kirche,⁸⁹ und vor allem die Rolle Karls II. gegen Alfons III. von Aragón dargestellt worden.⁹⁰ Das Thema des Gründungsmythos der Anjous sei allerdings dem spiritualen Sinn unterstellt,⁹¹ denn

⁷⁸ RAVE 1999, S. 130-135.

⁷⁹ RAVE 1999, S. 135.

⁸⁰ RAVE 1999, ebd.

⁸¹ RAVE 1999, ebd.

⁸² RAVE 1999, ebd.

⁸³ RAVE 1999, S. 136.

⁸⁴ MUIR-WRIGHT 2004.

⁸⁵ MUIR-WRIGHT 2004, S. 276: „The visionary nature of these panels would surely provide spiritual reassurance and eschatological hopes for those sympathetic to the ideals of the Franciscan Spirituals.“

⁸⁶ MUIR-WRIGHT 2004, S. 275.

⁸⁷ MUIR-WRIGHT 2004, S. 270.

⁸⁸ MUIR-WRIGHT 2004, S. 268 „For renegades Franciscan Spirituals and the embattled laymen who supported them, Olivi’s commentary was an inspired predication of the trials they themselves were enduring. To exactly such people, Robert and especially his queen, offered sanctuary“, S. 267.

⁸⁹ MUIR-WRIGHT 2004, S. 269.

⁹⁰ MUIR-WRIGHT 2004, S. 271-272.

⁹¹ MUIR-WRIGHT 2004, S. 275.

der Akzent sei auf zeitgenössische historische Ereignisse gelegt worden.⁹² Muir-Wright konzentrierte sich vor allem auf die Details der sieben Posaunen, von denen die letzte noch nicht geblasen wurde. Damit habe man, der joachimitischen Theologie folgend, die Zeit vor dem Beginn des sechsten Alters andeuten wollen.⁹³ Sie erkannte eine Verbindung zwischen den Anbetenden vor dem Thron und den Märtyrern. Diese Anbetenden seien mit den *viri spirituales* gleichzusetzen, die laut Joachims Prophezeiung den *ordo ultimus* verkörpern werden.⁹⁴ Eine solche Ikonographie sei mit der Verfolgung der Spiritualen durch Papst Johannes XXII. in den Jahren 1317-1319 zu erklären, die das Interesse an den Schriften des Olivi wiedererweckt habe.⁹⁵ Die Lehre vom doppelten Antichristen habe die Ikonographie des Drachen beeinflusst, denn in der Szene des Kampfes Michaels endet der Drachenschwanz mit zwei Köpfen (**Abb. 121**).⁹⁶ Eine Andeutung an den doppelten Antichristen sei auch in der Szene des Armageddon zu erkennen, denn die teuflische Figur stehe zwischen dem falschen Propheten und dem Heer (**Abb. 155**).⁹⁷ Eine weitere Beziehung zum Kommentar des Olivi sei in der Darstellung der Weinernte (Ap. 14,20, **Abb. 140**) zu erkennen, denn die Hervorhebung von fünf Figuren sei eine Andeutung an die fünf Könige, die laut Olivi den Antichristen begleiten werden.⁹⁸ Überdies sei der Engel in der Sonne (Ap. 19,17) hier als *alter Christus* dargestellt worden (**Abb. 171**) und daher ein weiterer Beweis für eine franziskanische Deutung der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*.⁹⁹ Die morgenländischen Gewänder des Heeres der sechsten Posaune seien auf Joachim zurückzuführen, der im sechsten Kopf des Drachens Saladin sah (**Abb. 100**).¹⁰⁰ Hinweise auf die Familie Anjou seien in der Veranschaulichung von Ap. 19,11, in der das himmlische Heer dem angevinischen Heer der neapolitanischen Illustrationen ähneln würde (**Abb. 173**),¹⁰¹ und in der Darstellung von Ap. 7,2 zu erkennen, in der Muir-Wright ein Porträt Karls II. sieht (**Abb. 77**, im ersten der vier Engel).¹⁰²

Ganz anderer Ansicht ist Laurence Rivière-Ciavaldini, die im Jahr 2007 eine neue Interpretation der Tafeln veröffentlichte. Im Gegensatz zu Rave und Muir-Wright

⁹² MUIR-WRIGHT 2004, ebd.

⁹³ MUIR-WRIGHT 2004, S. 270.

⁹⁴ MUIR-WRIGHT 2004, S. 270-271.

⁹⁵ MUIR-WRIGHT 2004, S. 271.

⁹⁶ MUIR-WRIGHT 2004, S. 272.

⁹⁷ MUIR-WRIGHT 2004, S. 274.

⁹⁸ MUIR-WRIGHT 2004, ebd.

⁹⁹ MUIR-WRIGHT 2004, S. 273.

¹⁰⁰ MUIR-WRIGHT 2004, ebd.

¹⁰¹ MUIR-WRIGHT 2004, S. 274-275.

¹⁰² MUIR-WRIGHT 2004, S. 271.

behauptet sie, die Ikonographie der Tafeln sei nicht auf die letzten Zeiten konzentriert,¹⁰³ sondern stelle ein apokalyptisches, dynastisches Programm dar, das nicht in Verbindung mit der Endzeiterwartung, sondern mit der gegenwärtigen Liturgie und vor allem mit der Heiligkeit des Königsgeschlechts der Anjous stehe.¹⁰⁴ Rivièrè-Ciavaldini meinte im Detail der Anbetenden mit Stolen der Großen Anbetung (**Abb. 34**) eine Darstellung der Familie Anjou als *beata stirps* zu erkennen.¹⁰⁵

Darüber hinaus betonte sie, dass die vorherigen Studien über die *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* das Abhängigkeitsverhältnis zum Fresko von Donnaregina nicht hervorgehoben hätten.¹⁰⁶ Auf den Tafeln finde man dieselbe „inselhafte“ Komposition der Wandmalerei,¹⁰⁷ zudem sei eine Reihe von Bildern beider Zyklen identisch.¹⁰⁸ Könne man sich für die Wandmalerei noch eine synthetische und rekapitulative Interpretation vorstellen, so würden die Tafeln die Erzählung des Textes allerdings wörtlich darstellen, was jedoch ikonographische Abweichungen nicht ausschließe.¹⁰⁹ Ein exegetischer Einfluss sei auf den Tafeln bis auf die Darstellung der Winde nicht zu finden, die – wahrscheinlich durch Cimabues Vorbild in Assisi – einen exegetischen Einfluss zeige (**Abb. 76**).¹¹⁰ Dagegen finde man keine Spur einer spiritualen Deutung: Die beiden Zeugen seien als Basilianer zu interpretieren (**Abb. 115**), der Engel des *evangelium aeternum* sei nicht dargestellt worden.¹¹¹ Außerdem gebe sich die belagerte Stadt als Rom zu erkennen (**Abb. 170**)¹¹² und der falsche Prophet (**Abb. 155** links) sei eine „modernisierte“ Kopie der Darstellung im *Liber*

¹⁰³ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 203.

¹⁰⁴ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 205.

¹⁰⁵ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 204.

¹⁰⁶ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 180. Eigentlich hatte BERTAUX 1906, S. 131, beide Malereien miteinander in Verbindung gebracht, wie auch ROLFS 1910, S. 22 und COLETTI 1937-38, S. 70. Außerdem hatte SCHILLER 1990, S. 286, beide Werke als eine „eigenständige“ Gruppe klassifiziert, in der die Malereien von Donnaregina „den Auftakt der Apokalypsedarstellung in Süditalien“ bilden. Über die Erbach-Fürstenaue-Apokalypse schrieb Schiller weiterhin: „Es sind hier der Mittelteil des Freskos von Donna Regina weiterentwickelt und die drei Gottesvisionen miteinander zur himmlischen Liturgie verbunden“, SCHILLER 1990, S. 289.

¹⁰⁷ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 180.

¹⁰⁸ Die Form der Kerzenleuchter, der Engel von Ap. 5,2, die Auserwählten, die das Lamm anbeten, die vier apokalyptischen Reiter, die nimbierten Auserwählten mit Stolen unter dem Altar, das Kreuz in den Händen der beiden Zeugen, die aufeinander getragenen Diademe auf dem Kopf der Reiter von Ap. 19,10, der Engel über dem Brunnen des Abgrundes, der Dolch der Engel des Drachen, RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 180 und 182.

¹⁰⁹ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 199.

¹¹⁰ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 200, S. 183. Die boshafte Engel der Winde könnten mit der Exegese des Ambrosius Autpertus erklärt werden, die die Engel mit jenen am Euphrat gleichsetzt.

¹¹¹ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 200.

¹¹² RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 200.

Floridus.¹¹³ Laut Rivière-Ciavaldini ermöglicht allein der *Liber Floridus* einen Vergleich mit der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse*, nicht etwa die englischen, französischen oder veronesischen Handschriften.¹¹⁴ Andere Details würden Beziehungen zur italienischen Kunst aufzeigen: Vor allem die Darstellung des Todes auf der ersten Tafel (**Abb. 65**)¹¹⁵ sei von den Malereien der *Vele* in Assisi (**Abb. 71**) beeinflusst worden;¹¹⁶ die Zeichnungen des Seroux d'Agincourt würden eine Verwandtschaft zwischen dem Kampf Michaels auf den Tafeln und derselben Szene von Cimabue offenbaren.¹¹⁷ Die Bundeslade als Reliquiar sei mit der entsprechenden Darstellung im Baptisterium von Novara zu vergleichen.¹¹⁸

2.2 Beschreibung

Auf den beiden kleinformatischen, langgestreckten Tafeln (**Abb. 1**: erste Tafel 34,9 x 86,3 cm; **Abb. 2**: zweite Tafel 35,1 x 86,6 cm) aus Pappelholz¹¹⁹ werden die 22 Kapitel der Apokalypse des Johannes in kleinen inselhaften Szenen, die sich gegen den dunkelblauen Hintergrund abzeichnen, ausführlich und mit schöpferischer Phantasie dargestellt. Der unbekannte Meister hat auf die Tafelgrundierung aus Leim und Gips zuerst eine durchscheinende, leicht ockerfarbene, getönte Grundierung aufgetragen.¹²⁰ Auf diese Grundierung malte er, ohne Vorritzung,¹²¹ miniaturhaft die kleinen

¹¹³ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 200.

¹¹⁴ In der Leuchtersion ist Christus nicht sitzend dargestellt worden, wie in der *III. Gruppe*; Johannes wird mehrere Male dargestellt; ähnlich sei die Darstellung der sieben Kirchen, die drei kleinen Figuren vor dem Thron seien mit den kleinen Figuren mit Stolen der Großen Anbetung auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* vergleichbar; außerdem seien die Engel mit den sieben Schalen und die Große Hure des Pariser *Liber Floridus* mit den entsprechenden Szenen auf den Tafeln zu vergleichen, RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 190, 195.

¹¹⁵ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 185-187.

¹¹⁶ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 201.

¹¹⁷ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 183.

¹¹⁸ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 197.

¹¹⁹ Das Pappelholz wird wegen ihrer technischen Vorteile am häufigsten in der italienischen Trecentomalerei verwendet. Beispielsweise findet man bei Giotto nur Tafeln aus Pappelholz, CIATTI, Marco: *Tecnica e stile. Alcune riflessioni*, in: TOMEI, Alessandro (Hrsg.): *Giotto e il Trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura* (Roma Complesso del Vittoriano 6 marzo-29 giugno 2009), Milano 2009, S. 347-363, insb. S. 352.

¹²⁰ SCHMITT 1970, S. 498, Anm. 1; RAVE 1999, S. 123.

¹²¹ RAVE 1999, S. 124. Die einzigen Hilfslinien, die zu beobachten sind, teilen die beiden Tafeln in drei horizontale Register auf. Die Ritzungen wurden von einem *battiloro* mit einer metallischen Spitze ausgeführt und sollten vermeiden, dass die *foglia d'oro* mit ihrer rechteckigen Form die gemalten Figuren mit ihren weichen Profilen verdeckten, siehe Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, S. 150, CIATTI 2009, S. 356.

Figuren.¹²² Sie sind bräunlich, mit einem feinen Pinsel bzw. mit einer Feder gezeichnet und weisen dabei unterschiedliche Helligkeitsgrade auf, um durch Schatten Räumlichkeit zu erzeugen. Die Räume um die kleinen Szenen wurden mit einer kostbaren und dicken Lapislazulischicht¹²³ gefüllt. Erst danach wurden die Figuren mit Gold angefertigt. Die kostbaren Materialien und die raffinierte Ausführung lassen die Tafeln luxuriös anmuten. Vor allem Gebäude und Rüstungen, aber auch Nimben und andere kleine Details, seltener Gesichtszüge,¹²⁴ wurden mit einer dünnen schwarzen Linie hervorgehoben. Am Ende wurde eine rote Linie als Rand für jede Tafel gezogen.

Anstelle eines Goldgrundes, der für die Tafelmalerei des Trecento typisch ist, finden wir hier eine Lapislazulischicht, welche die ockerfarbenen, fast monochromen Figuren umgibt. Die ältesten bekannten figürlichen Malereien *en grisaille*¹²⁵ sind in Italien bei Giotto und seiner Schule¹²⁶ als Skulpturimitationen zu finden.¹²⁷ Allerdings sind in diesen frühesten Beispielen weder Gestalten noch Hintergrund ganz monochrom,¹²⁸ denn es werden in diesen Fällen immer *Terra verde* und *Ocra* verwendet.¹²⁹ Die Farbe hatte wahrscheinlich die Funktion, die monochromen Teile der Malerei hervorzuheben.¹³⁰ Diese Art *Halbgrisaille* sei aus Frankreich in die italienische Malerei gelangt¹³¹ und könnte laut Klaus Kraft eine Reduktion der Objekte aus Elfenbein und Goldschmiedearbeiten darstellen.¹³²

¹²² RAVE 1999, S. 124.

¹²³ Cennino Cennini berichtete darüber: „Azuro oltramarino si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori (...) et per la sua excellenza ne voglio parlare largho et dimostrarti a pieno chome si fa; et attendici bene, però che ne porterai grande honore e utile. Et in quel cholore, con l'oro insieme, i quali fiorisce tutti lavori di nostra arte, vuoi in muro vuoi in tavola, inn-ogni chosa risprende“, Kap. LXIII, Della natura e modo di fare dell'azzurro oltramarino, S. 103. Lapislazuli war rar, schwierig zu besorgen und daher außerordentlich teuer. Wie auch Gold wurde Lapislazuli normalerweise vom Auftraggeber gestellt, der dadurch seinen Reichtum demonstrieren konnte. Nicht alle Künstler durften dieses Pigment in Anspruch nehmen. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, S. 241-244.

¹²⁴ In der Szene der Weinernte, im Gesicht des Engels mit der sechsten Schale, beim Engel in der Sonne, sonst nirgendwo anders zu beobachten.

¹²⁵ Über die *Terraverde* auf der Tafel berichtet Cennino Cennini in Kap. CLXXVIII seines *Libro dell'arte*. Er behauptete aber, dass ihre Verwendung nicht üblich war: „Dicoti che nonn-è usanza e non richiede il verdeterra; ma tuttavia contentar si vogliono“, S. 202-203. Vasari berichtet über den *Chiaroscuro* in Kap. XXV, allerdings nur als Wandmalerei.

¹²⁶ KRAFT 1956, S. 3; KRIEGER, Michaela: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu* im frühen 14. Jh., Wien 1995, S. 3.

¹²⁷ Im Fall der *Allegorien* von Giotto in der Arena-Kapelle sind die Figuren als Imitation der Skulptur gedacht. KRAFT 1956, S. 12; KRIEGER 1995, S. 3.

¹²⁸ KRAFT 1956, S. 9.

¹²⁹ KRIEGER 1995, S. 4.

¹³⁰ So in den früheren Beispielen der *Camaieu*-Buchmalerei, KRIEGER 1995, S. 4.

¹³¹ KRAFT 1956, S. 53.

¹³² AVRIL, François: *Buchmalerei am Hofe Frankreichs*, München 1978, S. 44, in Bezug auf Jean Pucelle.

Durch sein Geschick und sein Raumgefühl hat der unbekannte Maler die Szenen lückenlos auf die Tafeln verteilt und eine harmonische Gesamtkomposition geschaffen. Der Maler konnte seiner Kreativität freien Lauf lassen und so seinen eigenen bildlichen Erzählrhythmus auf den Tafeln erschaffen (**Schemata A und B**). Auch wenn der erste Eindruck den Betrachter glauben macht, die Figuren würden sich frei im Raum bewegen, bemerkt man, sobald man sich auf die einzelnen Episoden konzentriert, dass die Erzählung einer bestimmten Richtung folgt: Die Tafeln sind in zwei Hauptregister geteilt und die Leserichtung geht grundsätzlich von links nach rechts. Beide Hauptregister sind wiederum in zwei weitere Register unterteilt. In diesen „Unterregistern“ geht die Leserichtung oft von unten nach oben bzw. umgekehrt und in einigen Fällen sogar von rechts nach links. Um der Erzählung folgen zu können, muss man über eine gute Kenntnis des Inhalts sowie des inneren Aufbaus des Textes verfügen, denn die Handlungen überschreiten zuweilen die Grenzen dieser idealen Register.¹³³ An einigen Stellen reicht allerdings auch der Text der Apokalypse nicht mehr aus, um die Darstellungsabsicht des Malers nachzuvollziehen. Die Szenen lassen sich in „himmlische“ Ereignisse, die vom blauen Hintergrund umgeben sind, und „irdische“ Ereignisse, die sich auf kleinen Inseln abspielen, aufteilen. Im unteren Teil beider Tafeln ist diese Inselhaftigkeit aufgehoben und die Ereignisse finden auf fast ununterbrochenen Streifen statt.

Die erste Tafel ist durch die Große Anbetung in der Mitte charakterisiert (**Schema A, Detail 5**), welche die beiden oberen Unterregister belegt. Sie ist der Mittelpunkt der Komposition der ganzen Tafel und die Gesten einiger Figuren, vor allem der Engel, scheinen sie mit den Ereignissen der gesamten Tafel zu verbinden.

Eine Orientierungsfunktion in dieser komplexen Erzählung erfüllt immer wieder die Figur des Johannes, der insgesamt 15 Mal erscheint, als Seher, als Schreiber sowie als aktiver Teilnehmer in Handlungen, die ihn als Protagonisten darstellen. Er übernimmt damit eine Art Vermittlerrolle zwischen den Visionen und dem Betrachter.

Auf der zweiten Tafel fehlt ein solcher Mittelpunkt wie ihn die Große Anbetung auf der ersten darstellt. Die Erzählung wird oben links von einer anderen Anbetungsszene eröffnet, die einen größeren Raum einnimmt als die anderen Szenen auf der Tafel: Auch in diesem Fall füllt die Szene die ganze Registerhöhe aus, wie auch es auch bei der Darstellung der zerfallenen Stadt im unteren Register der Fall ist. Der

¹³³ Wie im Fall des Kampfes Michaels.

Engel in der Sonne, in der Mitte des unteren Registers, leicht rechts, erregt durch die goldenen Strahlen und die Vögel um ihn herum Aufmerksamkeit, kann allerdings auch nicht als Mittelpunkt der zweiten Tafel gelten.

Der unbekannt Maler offenbart seine Gabe auf vielerlei Art und Weise. Mit Feinheit und Eleganz zog er die Linien, die den kleinen Figuren Bildhaftigkeit, Natürlichkeit und Lebhaftigkeit verleihen. Die außergewöhnlichen Fähigkeiten des Malers hinsichtlich Bild und Raum zeigen sich in den Szenen, in denen Menschenmengen dargestellt sind, insbesondere in der Großen Anbetung (**Abb. 34**), in der sich die zahlreichen Gestalten im Halbkreis um den Thron versammeln, in der ersten Szene der zweiten Tafel, in der sich die Anbetenden um den Berg versammeln (**Abb. 136**, links), oder, auf derselben Tafel, in der Gruppe neben der zerfallenen Stadt (**Abb. 161**, oben rechts), in der die Gestalten sich im Kreis aufstellen, ohne den Kreis vollständig zu schließen, so dass die Figuren in der Mitte, vor allem der König, sichtbar bleiben. Dadurch und durch die Gebäude, die annähernd perspektivisch dargestellt sind, erreicht der Maler eine Tiefenwirkung, die für die Malerei des Trecento ungewöhnlich ist. In den dargestellten Gebäuden ist diese Fähigkeit in der Szene der Belagerung der Stadt, auf der zweiten Tafel rechts, nachzuvollziehen: Hinter der Mauer können wir mehrere Bauwerke erkennen, unter anderem ein rundes Gebäude mit gotischen Biforien, auf dessen Terrasse mehrere Figuren abgebildet sind (**Abb. 170** und **171**).

Die eleganten, aber doch natürlichen Figuren beziehen sich durch Blicke, Gesten und ihre Körperhaltung lebhaft aufeinander. Bekleidung und Rüstungen sind in manchen Fällen raffiniert bis ins Detail, mit Goldmustern fein ausgearbeitet, vor allem bei einigen Engeln, wie demjenigen mit feuerroten Beinen unter der Großen Anbetung (**Abb. 100**, oben rechts) oder, auch auf der ersten Tafel, bei den vier Engeln in Rüstung unter den vier Reitern (**Abb. 77**). Aber auch im Fall der verschiedenen Heere und der versammelten Menschen auf der zweiten Tafel hat der Maler mit sehr feinen Goldmustern gearbeitet. Besonders beeindruckend sind die sanften Gesichtszüge des Engels mit dem ewigen Evangelium (**Abb. 138**, oben rechts).

Mit der *Erbach-Fürstenaer Apokalypse* erreichte die höfische Kunst Neapels einen ihrer Höhepunkte: Die römischen, sienesischen und giottesken Einflüsse, die

durch die Berufungen von Pietro Cavallini (1308)¹³⁴ unter Karl II., von Giotto (1328-1333)¹³⁵ unter Robert und durch die Beziehungen zu den *cantieri* der Unterkirche von Assisi nach Neapel gelangten, wurden hier zu einer einzigen „neapolitanischen“ Sprache vereinigt.¹³⁶ Schon seit den frühen Achtzigerjahren des 13. Jh. wandte sich Karl I. den neuen Entwicklungen in der Malerei in der Toskana, in Rom und vor allem in Assisi zu.¹³⁷ Einflüsse der Malerei des Cimabue, des jungen Giotto und der anderen in Assisi tätigen Meister sind in Neapel schon vor dem Aufenthalt Cavallinis festzustellen,¹³⁸ wohingegen ein direkter Einfluss des sienesischen Meisters Simone Martini auf die neapolitanische Kunst in der neueren Forschung eingeschränkt wurde.¹³⁹ Durch die Beziehungen der Familie Anjou sowie des neapolitanischen Giotto-Kreises zu Assisi und zum sienesischen Meister könnte die sienesische Malerei die

¹³⁴ Die Pietro Cavallini zugeschriebenen Fresken der Brancaccio-Kapelle in der Kirche San Domenico Maggiore sind um 1308-1309 zu datieren. Dagegen sind die Fresken, die die ältere Forschung ihm zuschrieb, nur der Beweis seines Einflusses auf die neapolitanische Malerei, und nicht vor 1320 zu datieren. In dieser Phase der Verbreitung des cavallinischen Stils spielte der *cantiere* von Santa Maria Donnaregina Vecchia eine bedeutende Rolle. Der *cantiere* von Donnaregina begann nach 1317-1320 und erreichte seine größte schöpferische Originalität erst in den Jahren 1335-40 mit dem „Maestro delle Storie di Santa Elisabetta“, der bereits von der neapolitanischen Tätigkeit Giottos beeinflusst worden war, BOLOGNA Ferdinando: Angioini. Pittura e miniatura, in: Enciclopedia dell'arte medievale 1, Roma 1991, S. 675-690, insb. S. 679-681. Zur Tätigkeit Cavallinis in Neapel siehe außerdem: BOSKOVITS, Miklòs: Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini, in: ROMANINI, Angiola Maria (Hrsg.): Roma anno 1300 (Atti della IV settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale, Università di Roma La Sapienza 1980) Roma 1983, S. 297-329, insb. S. 305-311; ACETO, Francesco: Pittori e documenti nella Napoli angioina. Aggiunte ed espunzioni, in: Prospettiva 67 (1992), S. 53-65, insb. S. 62; TOMEI, Alessandro: Cimabue, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale 4, Roma 1993, S. 591-593; LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto, Napoli 2013.

¹³⁵ Giottos Aufenthalt ist in Neapel erst im Dezember 1328 dokumentiert. Im Juli 1334 hielt er sich laut Dokumentation wieder in Florenz auf, BOLOGNA 1969a, S. 183, 186. Die Dokumente beweisen nur ein Teil der zahlreichen Werke, die spätere Quellen dem florentinischen Meister zuschrieben, siehe LEONE DE CASTRIS 2006, S. 13-40 und PAONE, Stefania: Giotto a Napoli. Un percorso indiziario tra fonti, collaboratori e seguaci, in: GIOTTO 2009, S. 179-195. Ein Teil der Forschung tendiert dazu, die Liste seiner neapolitanischen Werke abzukürzen und seine Beteiligung an einer Ausmalung der *Storie del Nuovo e del Vecchio Testamento* in Santa Chiara und des Zyklus der *Uomini famosi* in Castelnuovo zu bezweifeln, so ACETO 1992, S. 56-57; PERRICCIOLI-SAGGESE 2002, S. 661.

¹³⁶ SCHMITT 1970, S. 489-490, 494.

¹³⁷ BOLOGNA 1991, S. 679.

¹³⁸ BOLOGNA 1991, ebd.

¹³⁹ BOLOGNA 1991, S. 682. Schon 1969 zweifelte Ferdinando Bologna an einem langen Aufenthalt des Simone Martini in Neapel und vermutete, dass der sienesische Meister die berühmte *Ludwigstafel* (heute im Museo di Capodimonte) in Siena oder Assisi gemalt und später in Neapel montiert habe, BOLOGNA 1969a, S. 148-159. Da ein angevinisches Dokument aus dem Jahre 1317 von einem „Symone Martini miles“ berichtete, glaubte man, dass der sienesische Maler für seinen Dienst am Hof vom König mit dem für einen Künstler außergewöhnlichen Titel belohnt wurde. 1992 bewies Francesco Aceto, dass der „Symone Martini miles“ auf dem Dokument von 1317 nicht der Maler war, sondern ein Aragonier, *familiaris* des Königs, der schon unter Karl II. ein Jahresgehalt bekam, siehe ACETO 1992, S. 53-55. Zum Status des Künstler am Hof des Robert siehe ENDERLEIN, Lorenz: Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel, in: MICHALSKY, Tanja (Hrsg.): Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, Berlin 2001, S. 61-77 und LEONE DE CASTRIS 2006, S. 41-64.

neapolitanische jedoch indirekt beeinflusst haben, denn Simone Martini wurde wohl in der Unterkirche von Giotto beobachtet und habe auf ihn eine suggestive Wirkung ausgeübt.¹⁴⁰ Die Berufung Giottos brachte eine neue Welle der Malerei nach Neapel, die Previtali als „lussuosa, colorata ed aulica“ definierte.¹⁴¹ Ferdinando Bologna unterstrich die Beziehungen zwischen der Tätigkeit der Giotto-Schule in der Unterkirche von Assisi und in Neapel. Der unbekannte Meister, der in der Literatur nach Previtali noch heutzutage als „Parente di Giotto“ bezeichnet wird,¹⁴² sei in Neapel an der Seite Giottos zum Meister herangereift und habe erst später an der Ausmalung der *Vele* der Unterkirche von Assisi gearbeitet.¹⁴³ Der „Parente“ habe in Neapel jene Tendenz der *bottega* von Giotto vertreten, die für koloristische Akzente und luxuriöse Effekte stand.¹⁴⁴ Eben diese Tendenz zum Luxuriösen prägte auch den unbekanntesten Meister der *Erbach-Fürstenauer Tafeln*.

Bis heute konnte die Frage nach der ursprünglichen Stellung und Funktion der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* nicht beantwortet werden. Als Teil eines Altarbildes, was Erbach-Fürstenau vermutete,¹⁴⁵ seien die Tafeln wegen des Mangels an Vergleichen in der italienischen Malerei nicht anzusehen, behauptete Kraft.¹⁴⁶ Spuren einer alten Montage ließen Beyer annehmen, dass die beiden Tafeln als Verkleidung eines

¹⁴⁰ BOLOGNA, Ferdinando: Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi, Torino 1969, S. 80.

¹⁴¹ PREVITALI, Giovanni: Giotto e la sua Bottega, Milano 1967, S. 121. Die Berufung Giottos stellt eine Wende dar und fällt in eine Phase, in der die Interessen des Königreichs Neapel eng mit der Toskana verbunden sind. Die Berufung Giottos habe den Charakter eines bewussten und dauerhaften Programms. Sein Aufenthalt habe die neapolitanische Malerei befruchtet, denn die Begegnung mit Giotto habe Künstler wie Lello da Orvieto und den „Maestro delle Storie di Santa Elisabetta“ verändert und jüngere Künstler wie den „Maestro di Giovanni Barrile“, den „Maestro delle Tempere francescane“ und den neapolitanischen Roberto d’Odorisio stark geprägt, BOLOGNA 1991, S. 682-685.

¹⁴² PREVITALI 1967, S. 94-105 bezeichnete einen der beiden unbekanntesten Meister der Giotto-Schule, die die Ausmalung des Gewölbes und des rechten Querarmes der Unterkirche von Assisi leiteten, als „Parente di Giotto“. Zum „Parente di Giotto“ siehe PREVITALI 1967, S. 94-105; BOLOGNA 1969a, S. 187-193 und S. 213-219; LEONE DE CASTRIS 1986, S. 332-337; BONSANTI, Giorgio/BOSKOVITS, Miklòs: Giotto? O solo un “parente”? Una discussione, in: Arte Cristiana 81 (1994), S. 229-310; BONSANTI, Giorgio: La Pittura del Duecento e del Trecento, in: BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): La Basilica di San Francesco ad Assisi. Saggi (Mirabilia Italiae 11), Modena 2002, S. 182-189.

¹⁴³ Siehe BOLOGNA 1969a, S. 217-219. Auch laut PREVITALI 1967, S. 121 und LEONE DE CASTRIS 1986, S. 332-337, die die *Vele* auf eine Zeit vor dem neapolitanischen Aufenthalt Giottos datieren, zog der „Parente“ zusammen mit dem florentinischen Meister nach Neapel.

¹⁴⁴ BOLOGNA 1969a, S. 193.

¹⁴⁵ ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 106.

¹⁴⁶ KRAFT 1956, S. 52.

Reliquiars, vielleicht für Johannesreliquien, gedient hätten,¹⁴⁷ während Schmitt eine Provenienz aus einem Studiolo des Robert oder einer Schlosskapelle¹⁴⁸ befürwortete. Rave hielt eine Funktion innerhalb eines höfischen Zeremoniells für wahrscheinlich.¹⁴⁹ Eine Funktion als Vorbild für Wandmalereien, die Erbach-Fürstenau aufgrund der Technik ausschloss,¹⁵⁰ gilt für Miklós Boskovits¹⁵¹ und Bruno Zanardi als möglich. Laut Zanardi erinnert die Monochromie der Tafeln an die durch Cenninos Berichte bekannten Zeichnungen auf *carta tinta* und vor allem an die *sinopie*. Die farbigen Stellen auf den Tafeln seien dann vom Maler auf der Freskomalerei durch Pigmente *a secco* wie *azzurrite* und *cinabro* sowie durch kleine Metallblätter ergänzt worden.¹⁵² Die Leserichtung, die tendenziell von links nach rechts geht, scheint ein Argument dafür zu sein, dass die Tafeln ursprünglich nicht nebeneinander standen.

2.3 Die Stellung der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* in der ikonographischen Überlieferung

Die *Erbach-Fürstenauer Tafeln* sind das vollständigste Exemplar einer Gruppe von apokalyptischen Zyklen, die in der Literatur als „neapolitanisch“ bezeichnet wird. Diese Zyklen unterscheiden sich von den zeitgenössischen anglofranzösischen und deutschen Zyklen,¹⁵³ knüpfen an die ältere italienische Tradition an, vor allem an die der sogenannten *Familie III* bzw. *Gruppe III*, und zeigen in einigen Details eine Verwandtschaft mit anderen italienischen Zyklen der Gotik, die sich ebenso von den transalpinischen zeitgenössischen Darstellungen entfernen. Als Beispiele sind hier der Zyklus von Cimabue in der Oberkirche von San Francesco in Assisi (1277-80), die apokalyptischen Figuren in den Kreuzrippen der Unterkirche von Assisi (kurz vor 1328 zu datieren) und schließlich die apokalyptischen Figuren in der Peruzzi-Kapelle der Basilika Santa Croce in Florenz (kurz vor 1328 bzw. kurz nach 1333 zu datieren) zu

¹⁴⁷ BEYE 1991, S. 92. Auch Erbach-Fürstenau vermutete, dass die Tafeln Teil eines Reliquiars sein könnten, ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 106. Muir-Wright dachte ebenfalls an ein Reliquiar, das vielleicht Reliquien des Theologen Petrus Johannis Olivi aufbewahrte. MUIR-WRIGHT 2004, S. 276.

¹⁴⁸ SCHMITT 1970, S. 496.

¹⁴⁹ RAVE 1999, S. 128.

¹⁵⁰ ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 83-84.

¹⁵¹ BOSKOVITS 2000, S. 194.

¹⁵² ZANARDI, Bruno: Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco, Milano 2002, S. 57-58.

¹⁵³ SCHILLER 1990, S. 271-294; KLEIN 1992a, S. 164.

nennen. Diese Zyklen dienen bei der Analyse der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* oft als Vergleich, weshalb sie in der vorliegenden Arbeit ausführlich vorgestellt werden. Das älteste Exemplar dieser *neapolitanischen Gruppe* ist das Fresko über dem Eingang der Loffredo-Kapelle in der Kirche Santa Maria Donnaregina Vecchia in Neapel (kurz nach 1317 zu datieren). Dieses Fresko stellte das wichtigste Vorbild für den Maler der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* dar, der die Erzählung der Apokalypse trotz dieses Einflusses schöpferisch weiterentwickelte. Die Anzahl der Nachbildungen der Ikonographie der Tafeln unterstreicht eindrucksvoll ihre Wirkung: Mit ihr sind die Zyklen der Apokalypse der *Andreas-von-Ungarn-Bibel* (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät der Universität, Ms. I),¹⁵⁴ der *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3),¹⁵⁵ der *Wiener Bibel* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1191) und die Fresken der Kirche Santa Caterina zu Galatina,¹⁵⁶ nach 1415/20 bzw. nach 1430 zu datieren, verbunden.¹⁵⁷ Der Einfluss dieser Ikonographie betrifft darüber hinaus auch Zyklen, die außerhalb Italiens gemalt wurden: die Fresken der Burg Karlstein in der Nähe von Prag,¹⁵⁸ den Flügelaltar von Hans Memling im Sint-Jans Hospitaal zu Brügge (1475-1479)¹⁵⁹ und die Ikone der Mariä-Entschlafens-Kathedrale zu Moskau.¹⁶⁰ Außerdem diente die zweite der *Erbachschen Tafeln* zwischen 1486 und 1490 als Vorbild für die *Savoyen-Apokalypse* (Madrid, El Escorial, Biblioteca Laurentina, Ms. E Vit 5).¹⁶¹

¹⁵⁴ SCHILLER 1990, S. 290. Die Bibel ist auch als *Mecheln-Bibel* bzw. als *Nicolò-von-Alife-Bibel* bekannt.

¹⁵⁵ SCHILLER 1990, S. 290.

¹⁵⁶ Siehe ROETTGEN 1996, S. 78-82, Taf. 34-42.

¹⁵⁷ Die Fresken wurden einem unbekanntem Meister, wahrscheinlich aus Umbrien stammend und Schüler des Ottaviano Nelli aus Gubbio, zugeschrieben. Der Zyklus besteht aus Szenen aus der Apokalypse, der Genesis, einem christologischen Zyklus, Engelchören, Evangelisten und Kirchenvätern. Der Apokalypse wurde der wichtigste Teil des Zyklus gewidmet. Die Kenntnis der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* soll die Voraussetzung dafür gewesen sein, denn die ikonographischen Übereinstimmungen fallen auf, ROETTGEN 1996, S. 78-80.

¹⁵⁸ SCHILLER 1990, S. 294-301; KLEIN 1992a, S. 163-164.

¹⁵⁹ SCHILLER 1990, S. 305-307, CHRISTE, Yves: L'Apocalypse de Memling, in: *Arte Medievale* 10 (1996), S. 141-147.

¹⁶⁰ COURTIAU 1984: Courtiau, Catherine: L'icona dell'Apocalisse del Maestro del Cremlino, in: *Arte cristiana* 72 (1984), S. 391-404.

¹⁶¹ EMMERSON, Richard K./LEWIS, Suzanne: Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse Illustrations ca. 800-1500, in: *Traditio* 41 (1985), S. 380; RIVIÈRE, Laurence: Le pouvoir exégétique de l'image dans un cycle illustré du XV^e siècle. L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie (El Escorial, B.L., ms E Vit. 5), in: *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence 1993, S. 411-442; RIVIÈRE-CIAVALDINI 2000; RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007; Die Handschrift war zwischen 1428 und 1434 nach einem englischen Vorbild teilweise illustriert worden, später wurde sie vom französischen Maler Jean de Colombe nach der zweiten Erbach-Fürstenauer Tafel ergänzt. Siehe RIVIÈRE-CIAVALDINI 2000, insb. S. 193-194.

Neben den italienischen gotischen Zyklen bezieht sich die Analyse der Szenen in der vorliegenden Arbeit auch auf die ältere italienische Tradition der apokalyptischen Darstellungen sowohl der romanischen Zyklen der *Gruppe III* als auch der frühmittelalterlichen Zyklen der *Gruppen I* und *II*, nach der Gruppierung von Peter K. Klein.¹⁶²

Außer der selbständigen Gruppe der illustrierten *Beatus-Handschriften*¹⁶³ unterteilt Klein die frühmittelalterlichen Zyklen in zwei ikonographische Gruppen. Der

¹⁶² Eine Gruppierung der Zyklen mit apokalyptischem Thema wurde schon von Montague Rhodes James und Wilhelm Neuss versucht und durch die Studien von Peter K. Klein ergänzt und größtenteils rediviert. JAMES, Montague Rhodes: *The Apocalypse in Art*, London 1931, und NEUSS, Wilhelm: *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration. Das Problem der Beatus-Handschriften*, Münster i. W. 1931, unterschieden beide drei Gruppen von Handschriften: die Gruppe der *Beatus-Handschriften*, eine Gruppe, die die *Trierer Apokalypse* und die *Apokalypse von Cambrai* einschließt, die James als *Gruppe I* und Neuss als *Gruppe II* bezeichnete, und eine Gruppe, welche die *Bamberger*, die *Valenciennes-* und die *Pariser Apokalypse* einschließt, die James als *Gruppe II* und Neuss als *Gruppe I* bezeichneten. Diese Gruppierung wurde von Peter K. Klein ergänzt und rediviert, zuerst in KLEIN, Peter K.: *Der Apokalypse-Zyklus der Roda-Bibel und seine Stellung in der ikonographischen Tradition*, in: *Archivo Español de Arqueología* 45-47 (1972-74), S. 267-333, insb. S. 272-276, und später in KLEIN, Peter K.: *Trierer Apokalypse. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 31 der Staatsbibliothek Trier. Kommentarband* von Richard Laufner und Peter K. Klein, *Der Kodex und sein Bildschmuck*, Graz 1975, S. 104-112; KLEIN, Peter K.: *Les cycles de L'Apocalypse du haut Moyen Age*, in: CHRISTE, Yves (Hrsg.): *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e-XIII^e siècles (Actes du colloque de la Fondation Hardt 1976)*, Genève 1979, S. 135-186; KLEIN, Peter K.: *Apocalisse*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale II*, Roma 1992, S. 151-167; KLEIN, Peter K.: *Introduction. The Apocalypse in Medieval Art*, in: EMMERSON, Richard K./McGINN, Bernard (Hrsg.): *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca London 1992, S. 159-199. Die Gruppierung nach Klein wurde auch in SCHILLER 1990, S. 137-138, übernommen.

¹⁶³ Die in sich geschlossene Gruppe der *Beatus-Handschriften* bildet die „spanische“ Linie der ikonographischen Tradition der Apokalypse. Archetyp dieser Gruppe war wahrscheinlich eine altspanische bzw. nordafrikanische Handschrift des 5. oder 6. Jh. Der Kommentar von Beatus de Liebana ist auf das letzte Viertel des 8. Jh. datiert. Dass der Text noch im 12. und 13. Jh. kopiert wurde, liegt nicht im Kommentar selbst begründet, sondern ist Folge der reichen Bebilderungen, KLEIN 1992a, S. 161. Die Handschriften enthalten den Text der Apokalypse, in zwölf Büchern, mit erklärenden Glossen und den Kommentar, SCHILLER 1990, S. 122. Auf jeden Textabschnitt folgt ein kommentierender Abschnitt und die Bilder sind oft nicht dem Bibeltext, sondern dem Kommentar entnommen. Beatus hatte eine erste Fassung des Kommentars 776 geschrieben, die vielleicht gar nicht oder nur zum Teil illustriert war, und hat diese Fassung im Jahr 784 nochmal bearbeitet, KLEIN 1992a, S. 160. Eine weitere Redaktion des Textes erschien 100 Jahre später und wurde auch später noch rediviert. Die illustrierten Handschriften sind so unterteilt: *Gruppe 1a*: älteste Bildfassung mit der zweiten Textredaktion; *Gruppe 1b*: jüngere Version der ältesten Bildfassung, aber mit der ersten Textredaktion; *Gruppe 2a*: ältere Version der zweiten Bildfassung des 10. Jh. mit vorletzter Textredaktion; *Gruppe 2b*: spätere Version der zweiten Bildfassung des 10. Jh. mit letzter Textredaktion, SCHILLER 1990, S. 131-135. Aus der Zeit vom 9. bis zum 13. Jh. sind insgesamt 34 *Beatus-Handschriften* und Fragmente erhalten, neun davon sind nicht illustriert. Nur drei der illustrierten Exemplare sind außerhalb Spaniens und Portugals geschaffen worden, nämlich der *Beatus von Saint-Sever*, der *Berliner Beatus* und eine Handschrift des 16. Jh. in Rom, SCHILLER 1990, S. 134-135. Zu den *Beatus-Zyklen*: NEUSS 1931; KLEIN, Peter K.: *Der ältere Beatus-Codex Vitri. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jh.*, Hildesheim 1977; EMMERSON, Richard K./LEWIS, Suzanne : *Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalype illustrations ca. 800-1500*, in: *Traditio* 40 (1984), S. 347-379; KLEIN, Peter K.: *La fonction et la „popularité“ des Beatus, ou Umberto Eco et les risques d'un dilettantisme historique*, in: *Études Roussillonaises. Mélanges Pierre Ponsich*, Perpignan 1987,

älteste erhaltene Zyklus der Apokalypse, die berühmte *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, 31),¹⁶⁴ bildet zusammen mit seiner spätkarolingischen Nachahmung, der *Apokalypse von Cambrai* (Cambrai, Bibliothèque Municipale 386)¹⁶⁵ und der *Oxforder Apokalypse* (Oxford, Bodleian Library, 352)¹⁶⁶ die *Gruppe I* der römischen Linie der ikonographischen Tradition der Apokalypse, auch *Familie I* genannt.¹⁶⁷

Gruppe II, auch *Familie II* genannt,¹⁶⁸ enthält ausschließlich Zyklen der karolingischen, ottonischen und frühromanischen Zeit: die beiden Schwestern-Handschriften von *Valenciennes* (Valenciennes, Bibliothèque Municipale 99)¹⁶⁹ und *Paris* (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. Acq. Lat 1132),¹⁷⁰ ein Fragment, auf den Anfang des 10. Jh. datiert (München, Bayer. Stadtbibliothek, Clm 29270/12),¹⁷¹ die berühmte *Bamberger Apokalypse* (Staatsbibliothek, Bibl. 140),¹⁷² ein Fragment aus

S. 313-327; SCHILLER 1990, S. 119-135; KLEIN 1992a, S. 160-161; KLEIN 1992b, S. 186-188; WILLIAMS, John: Beato de Liébana, Santo, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale I (1992), S. 266-272; WILLIAMS, John: The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse, London 1994-2003.

¹⁶⁴ Die *Trierer Apokalypse* ist auf den Anfang des 9. Jh. datiert und wurde wahrscheinlich im Kreis von Tour illustriert. Der Zyklus sollte dem spätantiken Archetypen – wahrscheinlich des 6. Jh. und aus ca. 100 Bildern bestehend – relativ treu bleiben. Die *Trierer Apokalypse* enthält 74 ganzseitige Bilder. Zur *Trierer Apokalypse*: KLEIN 1975; EMMERSON/LEWIS 1984, S. 345-346; SCHILLER 1990, S. 142-144; KLEIN, Peter K.: Die *Trierer Apokalypse*. Codex 31 der Staatsbibliothek Trier, Graz 2001; HAMANISHI, Masako: Studien zur *Trierer Apokalypse*-Handschrift. Zur Frage der Entstehung und Entwicklung der frühmittelalterlichen Apokalypse-Zyklen in Bild und Text, Berlin 2012; KLEIN, Peter K.: Die *Trierer Apokalypse* (Stadtbibl. Trier, Hs31), in: EMBACH, Michael/MOULIN, Claudine: Die Bibliothek der Abtei St. Matthias in Trier, Trier 2013, S. 31-51.

¹⁶⁵ Erste Hälfte des 10. Jh., aus Nordfrankreich. KLEIN 1992a, S. 157; EMMERSON/LEWIS 1984, S. 342-343; SCHILLER 1990, S. 144-145.

¹⁶⁶ Frühes 12. Jh., aus Süddeutschland. KLEIN 1992a, S. 158.

¹⁶⁷ KLEIN 1992a, S. 157. In KLEIN 1972-1974, wird die *Familie I* „zweite Gruppe“ genannt, wobei die Beatus-Gruppe als „erste Gruppe“ bezeichnet wird. Entsprechend wird die hier genannte *Familie II* „dritte Gruppe“ genannt, und die *Familie III*, die dort zum ersten Mal als Gruppe erkannt wird, „vierte Gruppe“.

¹⁶⁸ *Gruppe II* entstammt demselben Archetypus wie *Gruppe I*, aber einem anderen spätantiken Prototypen aus der Mitte des 6. Jahrhunderts. Die Zyklen dieser Familie bestehen aus 40-50 Bildern und sind im Vergleich zu den älteren im symbolischen Sinne vereinfacht, KLEIN 1992a, S. 158.

¹⁶⁹ Anfang des 9. Jh., im Kreis von Lüttich illustriert. EMMERSON/LEWIS 1984, S. 346-347; SCHILLER 1990, S. 145-146.

¹⁷⁰ Anfangs des 10. Jh., aus Nordostfrankreich, EMMERSON/LEWIS 1984, S. 344-345; SCHILLER 1990, S. 146. Die beiden Apokalypse-Zyklen von Valenciennes und Paris stammen von einem gemeinsamen Vorbild aus Northumbria (Anfang des 7. Jh.) ab. KLEIN 1992a, S. 158.

¹⁷¹ SCHILLER 1990, S. 146-147.

¹⁷² Aus Reichenau um 1001-1002 datiert WÖLFFLIN, Heinrich: Die *Bamberger Apokalypse*. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000, München 1921; FAUSER, Alois (Hrsg.): Die *Bamberger Apokalypse*. Die Miniaturen der Apokalypse und des Evangeliiars in der Staatlichen Bibliothek Bamberg. Bibl. 140 (A II 42), Wiesbaden 1958; EMMERSON/LEWIS 1984, S. 340-342; SCHILLER 1990, S. 147-148; LOBRICHON, Guy: Jugement sur la terre comme au ciel. L'étrange cas de l'Apocalypse millénaire de Bamberg, in: L'an mil en 2000 (Médiévales 37), Saint-Denis 1999, S. 71-79; SUCKALE-REDLEFSEN, Gude/SCHEMMEL, Bernhard (Hrsg.): Das Buch mit sieben Siegeln. Die *Bamberger Apokalypse*. Eine Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Haus der Bayerischen Geschichte, Luzern 2000; KLEIN, Peter K.: Stellung

Südwestdeutschland (Basel, Universitätsbibliothek N I 4, c.100)¹⁷³ und die beiden Zyklen von Fresken im Baptisterium von Novara (Piemont, Anfang 12. Jh.)¹⁷⁴ und von Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne, Anfang 12. Jh.).¹⁷⁵

Klein erkannte zudem eine weitere, breitere und vielfältigere Gruppe von Zyklen, die sogenannte *Gruppe III* bzw. *Familie III*. *Gruppe III* betrifft ausschließlich romanische Apokalypse-Zyklen, deren Ikonographie und Zahl der Bilder variiert, von sechs bis maximal 60 Szenen.¹⁷⁶ Erst in dieser Gruppe und in anderen romanischen Zyklen sind die Einflüsse der Exegese auf die Ikonographie zu bemerken, vor allem die des Ambrogius Autpertus und des Haimo von Auxerre. Die ältesten Beispiele für diese Gruppe sind die illustrierten Frontispitzen von Bibeln aus der karolingischen Zeit, während die ersten Zyklen auf das 11.-12. Jh. datiert werden: die Apokalypse der *Roda-Bibel* (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 6),¹⁷⁷ der *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Theol. Lat. Fol. 561),¹⁷⁸ die Fresken von San Severo in Bardolino,¹⁷⁹

und Bedeutung des Bamberger Apokalypse-Zyklus, in: SUCKALE-REDLEFSEN/SCHEMMEL 2000, S. 105-136.

¹⁷³ SCHILLER 1990, S. 148.

¹⁷⁴ CHIERICI, Umberto: Il Maestro dell'Apocalisse di Novara, in: *Paragone* 201 (1966), S. 13-41; CHIERICI, Umberto: Il Battistero del Duomo di Novara, Milano 1967; MAUCK, Marchita B: The apocalypse frescos of the Baptistery in Novara, Italy (New Orleans, Univ. Diss. 1975); SCHILLER 1990, S. 176-177; PERONI, Adriano: Das Baptisterium von Novara. Architektur und Ausmalung. Zusammenfassung, in: EXNER, Matthias (Hrsg.): Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees), München 1998, S. 155-160.

¹⁷⁵ KURMANN-SCHWARZ, Brigitte: Les peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin: étude iconographique, in: *Bulletin Monumental* 140 (1982), S. 273-304.

¹⁷⁶ KLEIN 1992a, S. 159. Es gibt außerdem romanische Zyklen, die nicht zur *Gruppe III* gehören, wie die Kapitelle des Kreuzgangs von Moissac (Midi-Pyrénées, um 1100. Siehe SCHILLER 1990, S. 175-176; KLEIN 1992a, S. 159) sowie Zyklen, die von der Exegese besonders beeinflusst worden sind, wie z. B. die Illustrationen des Kommentars von Rupert von Deutz (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek 83, 3. V. des 12. Jh.) und des *Hortus Deliciarum* von Herrada di Landsberg (zweite Hälfte des 12. Jh.), KLEIN 1992a, S. 160.

¹⁷⁷ Zweite Hälfte des 11. Jh. NEUSS, Wilhelm: Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausend und die altspanische Buchmalerei, Bonn u. Leipzig 1922, S. 131-133; LAUER, Philippe: Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris 1927, S. 46-47; KLEIN 1972-1974; EMMERSON, Richard K./LEWIS, Suzanne: Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse illustrations ca. 800-1500, in: *Traditio* 42 (1986), S. 453-454; SCHILLER 1990, S. 150; CONTESSA, Andreina: Nouvelles observations sur la Bible de Roda, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 51 (2008), S. 329-342.

¹⁷⁸ 12. Jh, aus der Lombardei. NEUSS 1931, S. 247-267; KLEIN 1972-1974, S. 291, 293 und Anm. 85; KLEIN 1979, S. 148, Anm. 47-48; EMMERSON/LEWIS 1984, S. 347-349; SCHILLER 1990, S. 155-156; FINGERNAGEL, Andreas: Die illuminierten lateinischen Handschriften süd-, west- und nordeuropäischer Provenienz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 1999, S. 29-35; WILLIAMS, John: The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse IV. The 11th and 12th Centuries, London 2002, S. 46-47, Abb. 363-418.

¹⁷⁹ Am Gardasee, 1. H. des 12. Jh. ARSLAN, Edoardo: La pittura e la scultura veronese dal sec. VII al sec. XIII, Milano 1943, S. 59-62, S. 67 Anm. 39; HOEGGER, Peter: Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche Sankt Elia bei Nepi. Ein Beitrag zum romanischen Wandmalerei Roms und seiner

die Fresken von Castel Sant’Elia,¹⁸⁰ die Fresken in der Krypta der Kathedrale zu Anagni,¹⁸¹ zwei Handschriften des Neuen Testaments aus Verona (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 39 und Chigi A. IV. 74),¹⁸² der *Haimokodex* (Oxford, Bodleian Library 352),¹⁸³ der *Liber Floridus*¹⁸⁴ von Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, Guelf. 1 Gud. Lat. 2°)¹⁸⁵ und Paris (Bibliothèque Nationale, lat. 8865)¹⁸⁶ sowie die Fresken von Sant Quirze de Pedret, heute im Museu Diocesà i Comarcal von Solsona.¹⁸⁷

Vorbildern aus *Gruppe III* entstammen die Tradition der *anglofranzösischen Bilderapokalypsen*,¹⁸⁸ die Apokalypse-Zyklen der *Bible moralisée*,¹⁸⁹ die Illustrationen

Umgebung (Basel, Univ. Diss., 1968) Stuttgart 1975, S. 62-71, S. 204 Anm. 323; KLEIN 1979, S. 146 Anm. 43; SCHILLER 1990 S. 180-181.

¹⁸⁰ Latium, um 1120-30 datiert. MATTHIAE, Guglielmo: Gli affreschi di Castel Sant’Elia, in: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’arte XIX (1961), S. 181-226; HOEGGER 1975, insb. S. 53-100; KLEIN 1979, S. 145, und Anm. 37-39; SCHILLER 1990, S. 177-180; MORETTI, Francesca Romana: Da Castel Sant’Elia ad Anagni. Storie e temi apocalittici nella pittura medievale del Lazio (Viterbo, Univ. Diss. 2010), S. 50-91.

¹⁸¹ Latium, ca. 1250. SCHILLER 1990, S. 181-182; CAPPELLETTI, Lorenzo: Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia, Roma 2002, S. 163-228; MORETTI 2010, S. 92-143.

¹⁸² ARSLAN 1943, S. 167-171; KLEIN 1979, S. 147 Anm. 46; PACE, Valentino: In “Nuovo Testamento” Vat. Lat. 39. Modelli europei e presenze locali in un codice del Duecento veronese, in: MORELLO, Giovanni/PACE, Valentino: Ricchezza iconografica e committenza laica. Volume di commento all’edizione in facsimile del Cod. Vat. Lat. 39 della Biblioteca Vaticana, Milano 1984, S. 51-101; SCHILLER 1990, S. 156-157.

¹⁸³ Auf die erste Hälfte des 12. Jh. datiert, aus Deutschland, hatte einen Zyklus der I. ikonographischen Gruppe zum Vorbild, KLEIN 1992a, S. 159. EMMERSON/LEWIS 1985, S. 369; SCHILLER 1990, S. 150-152.

¹⁸⁴ Das Original (Bibl. Van de Rijsuniv., 92), um 1120, enthält den apokalyptischen Zyklus nicht mehr. Seine Ikonographie kennt man durch die späteren Kopien. SCHILLER 1990, S. 152-155.

¹⁸⁵ Auf das dritte Viertel des 12. Jh. datiert, aus Flandern, EMMERSON/LEWIS 1986, S. 459-460.

¹⁸⁶ Datiert um ca. 1260, aus der Champagne. EMMERSON/LEWIS 1986, S. 459.

¹⁸⁷ Um 1100 datiert. AL-HAMDANI, Betty: Los frescos del abside principal de San Quirze de Pedret, in: Anuario de Estudios Medievales 8 (1972-73), S. 405-461; SCHILLER 1990, S. 183-184; SCHMIDDUNSER, Agathe: Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld, München 1990.

¹⁸⁸ Die Tradition der englischen Bilderapokalypsen nahm um 1240 ihren Anfang. Ihr Archetyp war ein illustrierter Zyklus aus *Familie III* mit Zitaten aus der Apokalypse und aus dem Kommentar des Berengaudus. KLEIN, Peter K.: Endzeiterwartung und Ritterideologie. Die englischen Apokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180, Graz 1983, S. 176, SCHILLER 1990, S. 246; KLEIN 1992a, S. 162. Die englischen Zyklen bestehen aus 80-100 Bildern, dazwischen sind auch Bilder aus dem apokryphen Leben des Johannes und aus der Geschichte des Antichristen zu finden. Fast 100 Handschriften sind erhalten; sie sind in Untergruppen eingeteilt, KLEIN 1992a, S. 162; Zur Gruppierung siehe KLEIN 1983, S. 65-71. Anfangs hatten sie eher eine didaktisch-exegetische Funktion und wurden für religiöse Zwecke angefertigt. Später waren die Auftraggeber adelig und der Charakter höfisch. Diese Apokalypsen dienten als Luxus-Handschriften auch der kultivierten Unterhaltung, KLEIN 1992a, S. 162. Zu den englischen Bilderapokalypsen siehe JAMES 1931; FREYHAN, Robert: Joachism and the English Apocalypse, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 18 (1955), S. 211-244; NOLAN, Barbara: The Gothic Visionary Perspective, Princeton 1977; KLEIN 1983; EMMERSON/LEWIS 1985, S. 370-409; SCHILLER 1990, S. 242-268, KLEIN 1992a, S. 161-163; KLEIN 1992b, S. 188-192; LEWIS, Suzanne: Exegesis and Illustration in thirteenth-Century English Apocalypses, in: EMMERSON/MCGINN 1992, S. 259-275; LEWIS,

des *Kommentars des Alexander von Bremen* (Prag, Kapitulni Knihovna, Cim. 5; Dresden, Staatsbibliothek, A. 117; Breslau, Biblioteka Uniwersytecka, I Q 19)¹⁹⁰ und die italienischen Zyklen der Gotik.¹⁹¹ Außer den bereits erwähnten Zyklen von Assisi, der neapolitanischen Gruppe und der Lünette der Peruzzi-Kapelle, sind die Zyklen des Baptisteriums von Padua (1375-78), der Abteikirche zu Pomposa (Mitte des 14. Jh.) und die Tafeln des Jacobello Albergno im Museo Corner zu Venedig (Ende des 14. Jh.) zu nennen.

Suzanne: *Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-Century illuminated Apocalypse*, Cambridge 1995.

¹⁸⁹ Die Handschriften der *Bible moralisée* wurden um 1220-40 für die französische Königsfamilie erschaffen. In der *Bible moralisée* ist jede der circa 150 Illustrationen aus der Bibel einem interpretierenden Bild gegenübergestellt. KLEIN 1992b, S. 192; EMMERSON/LEWIS 1986, S. 460-464; SCHILLER 1990, S. 206-215.

¹⁹⁰ Um 1242 datiert. Sie stellen die gesamte Interpretation der Apokalypse des Joachim von Fiore dar und bilden jede Figur der Offenbarung mit einem zweiten Kopf und Attributen historischer Persönlichkeiten ab, KLEIN 1992a, S. 163. EMMERSON/LEWIS 1986, S. 443-446; SCHILLER 1990, S. 216-227, KLEIN 1992b, S. 192-193.

¹⁹¹ SCHILLER 1990, S. 271-294; KLEIN 1992a, S. 164.

3 Ikonographische Analyse

Nach einer kurzen Beschreibung der Szenen auf den beiden Tafeln sollen hier die Einzelszenen genauer analysiert werden. In der einleitenden Beschreibung wird auf die Schemata A und B Bezug genommen, durch die die Stellung der Einzelszenen auf den Tafeln ersichtlich wird.

Auf die Szenenbeschreibung folgt ein Vergleich jeder Szene mit dem Text der Apokalypse des Johannes, wobei die entsprechenden Passus in den Fußnoten erwähnt werden. Eine Gegenüberstellung mit den Darstellungen dieser Textstellen in anderen Zyklen soll dabei helfen, das Verhältnis zwischen der Szene auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* und der ikonographischen Tradition zu erklären.

Darüber hinaus soll versucht werden, Darstellungen, die von der Tradition abweichen, in ihrem kunsthistorischen sowie historischen Kontext zu erläutern und eventuelle exegetische Einflüsse festzustellen.

3.1 Abfolge der Szenen

Die Erzählung des Textes beginnt auf der ersten Tafel (**Abb. 1** und **Schema A**) oben links, mit dem Bild des Johannes auf einer Insel, der unter einer Palme schläft (**Schema A, Detail 1**). Im Himmel fliegt ein Engel (**Detail 1a**), der ein Horn bläst, und Johannes eine Gruppe von Bauwerken und sieben fliegende Engel zeigt (**Detail 3**). Über den Bauwerken steht, zwischen sieben Leuchtern, eine nimbierte Figur, aus deren Mund ein Schwert herauskommt. An dieser Stelle wurde Johannes zweimal dargestellt: einmal liegend, ein anderes Mal sitzend und schreibend (**Detail 2**). Neben den Bauwerken wurde die Insel noch einmal abgebildet (**Detail 4**). Auf der Insel ist Johannes darüber hinaus noch zweimal zu sehen: Einmal erblickt er die Tür mit der Posaunenstimme, die sich im Himmel öffnet, und einmal schaut er kniend schon die nächste Vision (**Detail 5a**). Die beiden Inseldarstellungen und das Kirchengebäude sind von Wasser umgeben.

Die Erzählung setzt mit der großen Thronvision in der Mitte der Tafel fort (**Detail 5** und **Abb. 34**). Der Thronende sitzt in der Mitte der Komposition, von einer Mandorla umgeben. Er hält ein Buch, auf seinem Knie sitzt ein Lamm. Ein Schwert

entweicht seinem Mund. Links und rechts um den Thron sind vier Wesen dargestellt. Über der gesamten Thronvision sind sieben Leuchter und sieben Fackeln zu sehen. Um den Thron herum sitzen im Halbkreis 24 gekrönte Älteste. Links und rechts von der Vision stehen sieben Posaunenengel, während ein weiterer Engel links fliegend abgebildet wurde.

Die stehende Figur des Johannes, rechts von der zentralen Vision, erblickt die nächsten Visionen (**Detail 6**): vier galoppierende Reiter (**Details 7-10**) und den Himmel, der sich zusammenrollt im obersten Register (**Detail 11**), vier kniende Engel, die vier Köpfe halten (**Detail 12**) und vier marschierende Engel (**Detail 12a**), die einen von der Sonne heranfliegenden Engel erblicken (**Detail 12b**) im zweiten Register.

Die Erzählung fährt auf der unteren linken Seite der Tafel fort (**Abb. 84**). Im Halbkreis kniende Figuren beten das thronende Lamm an (**Schema A, Detail 13**). Unter dieser himmlischen Vision knien Figuren mit Stolen unter einem Altar, während ein vor dem Altar stehender Engel ein Rauchfass schwenkt (**Detail 13a**). Derselbe Engel wurde ein zweites Mal rechts dargestellt. Ein fliegender Engel streckt seinen Arm zum Altar aus. Ein großer goldener Stern befindet sich links zwischen Himmel und Erde (**Detail 16**). Auf der Erde sind Flüsse, ein See und ein Brunnen zu sehen. Links vom Stern ist ein verfinsterter Mond zu erkennen (**Detail 17a**), während rechts die von Sternen umgebene Sonne abgebildet ist (**Detail 17b**). Um den großen Stern in der Mitte sind noch zwei brennende Inseln dargestellt worden (**Detail 14 und 15**). Die Erzählung wird gleich rechts mit der Darstellung eines fliegenden Adlers fortgesetzt (**Detail 18**), der neben einer Sonne abgebildet wurde. Gleich darunter brennt ein weiterer großer Stern, der menschliche Arme hat, mit denen er einen Brunnen öffnet (**Detail 19**). Aus dem Brunnen kommen gekrönte, gepanzerte, geflügelte und bärtige Mischwesen (**Detail 19a**) sowie eine teuflische Figur (**Detail 19b**) heraus.

Gleich oben, auf einer Art Insel, stehen vier nimbierte Engel mit den Füßen im Wasser; ein weiterer Engel fliegt in ihre Richtung (**Detail 20**). Die Erzählung fährt abermals auf dem untersten Register fort: ein Heer von Reitern mit goldenen Tuniken und Leichen auf dem Boden sind abgebildet (**Detail 20a**).

Die Leserichtung geht noch einmal nach oben. Auf einer kleinen Insel wurde Johannes dreimal dargestellt: Einmal, links, empfängt er ein rotes Buch von einem Engel mit roten Beinen; in der Mitte hört er einem fliegenden Engel zu; rechts verspeist er das Buch (**Detail 21**).

Mit der Darstellung des Johannes vor dem Tempel im Himmel schreitet die Erzählung voran (**Detail 22**) und geht dann, abermals im unteren Register, mit der Ermordung zweier bärtiger Mönche, die vor den Augen eines siebenköpfigen Tieres geschieht (**Detail 23**), weiter. Rechts versammeln sich Menschen um ihre Leichen (**Detail 23a**). Die beiden Mönche wurden ein drittes Mal oben im Himmel dargestellt (**Detail 23b**). Gleich rechts im Himmel sieht man einen siebenköpfigen Drachen, der vor einer nimbierten Frau steht (**Detail 24**). Im mittleren Register der Tafel, am rechten Rand, befindet sich eine Kampfszene: Mit ihren Lanzen spießen acht Engel den Drachen und weitere teuflische Wesen auf (**Detail 25**). Der Drache wurde gleich unter der Kampfszene ein drittes Mal dargestellt. Um seinen Schwanz sind viele Sterne abgebildet und aus seinem Mund kommt Wasser heraus (**Detail 26**). Im untersten Register trennen hohe, rote Flammen die Szene der Leichen von der Anbetung des Drachen (**Detail 27**). Auch das siebenköpfige Tier schaut zum Drachen. Im Hintergrund stehen zwei Figuren vor einer goldenen Statue des Tieres (**Detail 27b**). Auf einer kleinen Insel wurde ein anderes, gehörntes Tier dargestellt (**Detail 27a**).

Auch auf der zweiten Tafel (**Abb. 2**) beginnt die Erzählung oben links (**Abb. 136**), und zwar mit der Szene des Lammes auf dem Berg, das von Anbetenden und musizierenden Engeln umgeben ist (**Schema B, Details 28 und 28a**). Rechts erscheinen drei Engel im Himmel (**Detail 29**), die sich durch ihre Mimik mit den unteren Szenen verbinden: mit dem siebenköpfigen Tier (**Detail 29a**), einer zerfallenen Stadt und einer Gruppe stehender Menschen (**Detail 29b**). Gleich rechts sitzt Johannes und hört einem Engel zu, der ihm die bereits genannten Szenen zeigt. Über dem Engel sitzt ein Mensch mit einer Sense (**Detail 30**); ein aus dem Tempel kommender Engel scheint mit erhobenem Arm zu ihm zu sprechen (**Detail 30a**). Unter dem Tempel fliegt ein Engel mit einer Sense in der Hand (**Detail 31**) zum unten dargestellten Feueraltar, vor dem ein weiterer Engel steht (**Detail 31a**). Gleich rechts wird die Erzählung fortgesetzt: Zehn Reiter mit unterschiedlicher Bekleidung und Rüstung stehen in einem Blutsumpf (**Detail 31b**). Die Leserichtung geht erneut nach oben: Sieben gekrönte Greise thronen auf dem Wasser und halten Musikinstrumente (**Detail 32**). Aus einem Tempel rechts kommen fünf Engel (**Detail 33**). Sie bekommen Kelche von einem geflügelten Wesen. Die Kelche werden, gleich rechts, einer nach dem anderen, ausgegossen (**Details 34-39 und 41**). Unter dem Tempel und der Szene der Ausgießung wurden eine männliche Figur mit Turban, aus dessen Mund drei Frösche herauskommen, eine teuflische Figur

und ein Heer abgebildet (**Detail 40**); gleich daneben ist eine vom Hagel getroffene Stadt zu sehen (**Detail 42**).

Die Erzählung fährt auf der unteren linken Seite der Tafel fort. Die Szene ist hier wieder auf zwei Register aufgeteilt. Auf dem oberen sitzt Johannes auf einer Insel und wird von einem Engel angesprochen (**Detail 43**). Auf dem unteren Register sitzt eine Frau am Wasser, von einigen Männern umgeben (**Detail 43a**); die Leserichtung geht erneut nach oben, wo Johannes noch einmal auf dem Boden sitzt und von einem golden strahlenden Engel angesprochen wird (**Detail 43b**). Die nächste Vision ist auf dem untersten Register illustriert: Die Frau, die am Wasser saß, reitet hier ein mehrköpfiges Tier. Um sie sind zwei Reiter abgebildet, die sie anfassen (**Detail 43c**). Neben dieser Szene wurde eine zerfallende Stadt dargestellt (**Detail 44**). Auf der Ruine dieser Stadt wurde die Frau noch einmal, mit einem Kelch in der Hand, abgebildet. Im oberen Register links versammeln sich im Halbkreis Menschen mit unterschiedlicher Bekleidung (**Detail 44a**). In der Mitte dieser Visionengruppe hält ein fliegender Engel einen großen Stein (**Detail 45**).

Die Erzählung schreitet in der Mitte der Tafel mit einem himmlischen Heer voran (**Detail 46**). Gleich rechts erscheint ein Engel in der Mitte der goldenen Sonne; er ist von Vögeln umgeben (**Detail 47**). Im unteren Register wurde das himmlische Heer ein zweites Mal abgebildet, nämlich im Kampf gegen das Tier und verschiedene Figuren, die am Boden liegen und auch von Vögeln und Skorpionen angegriffen werden (**Detail 48**). Gleich rechts verbrennen das Tier und andere Figuren inmitten der Flammen (**Detail 49**). Über den Flammen fliegt ein Engel mit einer Kette, der aus Richtung der Sonne kommt (**Detail 50**). Die Erzählung wird oben rechts fortgesetzt. Vier Greise thronen auf einem gotischen Gestühl (**Detail 51**). Einer davon empfängt ein Schwert von einem fliegenden Engel, der auch eine Waage hält. Vor dem Gestühl liegen Leichen. Auf der Erde befindet sich eine Stadt im Belagerungszustand (**Detail 52**); Flammen aus der rechten Ecke der Tafel verzehren das Heer vor der Stadt (**Detail 52a**). Rechts neben dem Gestühl sitzt eine nimbierte männliche Figur auf einem gotischen Thron (**Detail 53**). Sie hält ein Schwert in der rechten und ein Buch in der linken Hand. Vor dem Thron liegen geöffnete Bücher. Drei Engel blasen ihre Instrumente, während aus dem unten dargestellten Wasser und aus den Mäulern zweier Mischwesen kleine, nackte Figuren heraussteigen (**Detail 53a**). Die Erzählung endet am rechten Rand der Tafel mit einer goldenen Stadt (**Detail 54a**). Über der Stadt wurde ein

kleiner Berg abgebildet, auf dem Johannes mit einem fliegenden Engel, der einen Kelch hält, spricht (**Detail 54**). Ein goldener Thron ist von einer roten Mandorla umschlossen dargestellt (**Detail 55**). Ein Fluss, der aus dem Thron hervorgeht, fließt in Richtung der goldenen Stadt. Er ist von grünen Bäumen umgeben. Links neben dem Fluss kniet Johannes vor einem Engel nieder (**Detail 55a**).

3.2 Erste Tafel

3.2.1 Johannes auf Patmos und die Posaunenstimme

Die erste Szene auf der ersten Tafel stellt Johannes auf der Insel Patmos (**Abb. 32**, Ap. 1,9-11) dar.¹⁹² Halb liegend, schläft der Prophet unter einer Palme. Rechts, auf der kleinen Insel, ist eine zweite, kleinere Palme zu sehen. Der bärtige Seher trägt eine Tunika, stützt seinen Kopf mit der rechten Hand ab und ist nimbirt. Im Himmel, oben rechts, bläst ein fliegender Engel seine Posaune (Ap. 1,10).¹⁹³ Auch er ist nimbirt und scheint merkwürdigerweise gekrönt zu sein. Mit seiner rechten Hand hält er die Posaune, seine linke ist nach unten rechts gewandt: ein Gestus, der den Befehl an Johannes andeutet (Ap. 1,11). Er zeigt Johannes die sieben Kirchengemeinden an die er seine Briefe senden soll. Diese sind unten dargestellt worden.

Das Bild des Johannes auf der Insel Patmos, das wir hier isoliert finden, wurde in der frühen ikonographischen Tradition zusammen mit der Vision der sieben Leuchter dargestellt.¹⁹⁴ Eine separate Abbildung des Sehers in den Zyklen ist erst ab dem 13. Jh. gebräuchlich.¹⁹⁵ Die Insel wird normalerweise durch architektonische bzw.

¹⁹² Ap. 1,9-11: „⁹ego Johannes frater vester et particeps in tribulatione et regno et patientia in Iesu fui in insula que appellatur Patmos propter verbum Dei et testimonium Iesu ¹⁰fui in spiritu in dominica die et audivi post me vocem magna tamquam tubae ¹¹dicentis quod vides scribe in libro et mitte septem ecclesiis Ephesum et Zmyrnam et Pergamun et Thyatiram et Sardis et Philadelphiam et Laodiciam.“

¹⁹³ Die Posaunenstimme hat an dieser Stelle eine doppelte Funktion: sie kündigt eine Epiphanie an und ist gleichzeitig die Himmelsstimme, KRAFT, Heinrich: Handbuch zum Neuen Testament. Die Offenbarung des Johannes, Tübingen 1974, S. 43.

¹⁹⁴ SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 5. Die Apokalypse des Johannes. Bildteil, Gütersloh 1991 S. 14.

¹⁹⁵ SCHILLER 1991 S. 13. Beispiele für den Auftrag, den Johannes durch einen Engel erhält, finden sich auf fol. 1 des Ms L.A. 139, Lissabon, Mus. Calouste Gulbenkian (um 1265 datiert) und auf fol. 223r der Wiener *Bible Moralisée* (Wien, Nationalbibliothek, MS 1179), LEWIS, Suzanne: Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-Century illuminated Apocalypse, Cambridge 1995, Abb. 28. Eine eigene Darstellung des Sehers findet man allerdings bereits im *Berliner Beatus*, fol. 1, aus der 1. Hälfte des 12. Jh.

landschaftliche Elemente angedeutet.¹⁹⁶ Auch in der *Trierer Apokalypse*¹⁹⁷ (fol. 3v) wie auf den neapolitanischen Tafeln wird die Posaunenstimme durch einen Engel mit Posaune dargestellt, dagegen kennen die *Familie II*¹⁹⁸ und die *Beatus-Handschriften* keine isolierte Darstellung des Johannes auf der Insel Patmos.¹⁹⁹ Innerhalb der *Familie III* stellen sowohl der *Berliner Beatus* (fol. 2r) als auch der *Liber Floridus* von Wolfenbüttel²⁰⁰ den Propheten auf Patmos dar, allerdings fehlt in beiden Fällen die Darstellung der Posaunenstimme. Im *Berliner Beatus* (fol. 2) wurde Johannes auf der entsprechenden Illustration einmal liegend und schlafend und einmal sitzend und schlafend dargestellt. Ein Engel, der Johannes ein Buch übergibt (fol. 1r), deutet den Auftrag an Johannes an. Im *Liber Floridus* deutet der Engel oben rechts in der Leuchtervision (fol. 9v) auf die Stimme hin, die Johannes ein zweites Mal hört. Weder die (fünfte) Szene des Cimabue (**Abb. 11**)²⁰¹ noch die Darstellung des Johannes in Santa Maria Donnaregina (**Abb. 16 und 17**, Szene 1) sind mit der Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* vergleichbar. In Donnaregina wurde Johannes nur einmal, groß²⁰² und schreibend, dargestellt, mit seinem Attribut, dem Adler. Johannes schaut auf die gesamte Reihe der Visionen.²⁰³ Dagegen weist die Pose des Johannes auf Patmos auf den *Erbach-Fürstenauer Tafeln* eine große Ähnlichkeit mit der Darstellung in der Peruzzi-Kapelle in Florenz auf (**Abb. 15**).

3.2.2 Der Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern

Der nimbierte Menschensohn (Ap. 1,12-19,²⁰⁴ **Abb. 33**), mit einer langen Tunika mit Gürtel bekleidet, steht zwischen sieben Leuchtern, vier links und drei rechts (Ap. 1,12).

¹⁹⁶ SCHILLER 1991, S. 13.

¹⁹⁷ Auf der ersten Illustration (fol. 1v) findet man Johannes zusammen mit einem Engel, der mit erhobener Hand dem Propheten den Auftrag zu geben scheint, unter einer Art Ädikula (Ap. 1,1). Auf der zweiten Illustration (fol. 2v) ist Johannes vor den sieben Kirchengemeinden Asiens dargestellt (Ap. 1,4).

¹⁹⁸ In der *Bamberger Apokalypse* wurde dem Vorgang keine Miniatur gewidmet. Auf fol. 1r empfängt Johannes das Buch von Gott (Ap. 1,1), während auf fol. 3r, nach dem Textanfang mit A-Initiale (fol. 1v.), schon die *Leuchtervision* (1,12-16) zu sehen ist, auf der Johannes unten rechts steht.

¹⁹⁹ SCHILLER 1991, S. 13.

²⁰⁰ Allerdings erblickt Johannes hier schon die Leuchtervision, fol. 9.

²⁰¹ Siehe Abschnitt 4.1.6.

²⁰² Die Dimension der Figur des Johannes ist durch die Weihung der Loffredo-Kapelle an Johannes zu erklären. Siehe CARELLI/CASIELLO 1975, S. 38, und RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 150.

²⁰³ Siehe Abschnitt 4.2.1.1.

²⁰⁴ Ap. 1,12-19: „¹²et conversus sum ut viderem vocem quae loquebatur mecum et conversus vidi septem candelabra aurea ¹³et in medio septem candelaborum quasi Filio hominis vestitum podere et

Die im Text beschriebenen roten Augen und weißen Haare (Ap. 1,14) sind hier nicht zu erkennen. Seine Füße sind, dem Text entsprechend, feuerrot (Ap. 1,15). In seiner Rechten hält er zwei Schlüssel (Ap. 1,18), links von ihm sind sieben schwebende Sterne zu sehen (Ap. 1,16). Sie bilden einen Kreis, eine Art Krone, die auf dem Kopf des schreibenden Johannes schwebt. Aus seinem Mund kommt ein zweischneidiges Schwert (Ap. 1,16) heraus.

Johannes erscheint in dieser Szene zweimal. Ein erstes Mal nach Ap. 1,17a „liegend wie tot“, rechts. Ein zweites Mal, links, sitzt er auf dem Boden, auf eine Buchrolle schreibend, die auf seinen Knien ausgerollt ist (Ap. 1,18-19), während der Menschensohn die Hand auf seinen Kopf legt (Ap. 1,17b).

Wenn auch die *Trierer Apokalypse* (fol. 4r)²⁰⁵ Johannes zweimal darstellt, zeigt *Familie II* weitere Details, die mit der Ikonographie der Tafel vergleichbar sind,²⁰⁶ nämlich die fünf Sterne in der Hand des Menschensohnes und den goldenen Gürtel.²⁰⁷ In einigen Zyklen der *Familie III* thront der Menschensohn auf einem Globus,²⁰⁸ wie in der *Roda-Bibel* (fol. 103v). Hier bildet die Vision des Menschensohnes zwischen den sieben Leuchtern die erste Illustration der Apokalypse (**Abb. 42**).²⁰⁹

Der kreuznimbierte Christus ist von einer Kreisglorie umgeben. Zwei Schwerter kommen aus seinem Mund heraus. Links, um das Schwert herum verteilt, sind die

praecinctum ad mamillas zonam auream ¹⁴caput autem eius et capilli erant candidi tamquam lana alba tamquam nix et oculi eius velut flamma ignis ¹⁵et pedes eius similes orichalco sicut in camino ardenti et vox illius tamquam vox aquarum multarum ¹⁶et habebat in dextera sua stellas septem et de ore eius gladius utraque parte acutus exiebat et facies eius sicut sol lucet in virtute sua ¹⁷et cum vidissem eum cecidi ad pedes eius tamquam mortuus et posuit dexteram suam super me dicens noli timere ego sum primus et novissimus ¹⁸et vivus et fui mortuus et ecce sum vivens in saecula saeculorum et habeo claves mortis et inferni ¹⁹scribe ergo quae vidisti et quae sunt et quae oportet fieri post haec.“

²⁰⁵ Das erste Mal verbeugt er sich vor dem Menschensohn, der die rechte Hand auf seinen Kopf legt; in der zweiten Darstellung befindet er sich, mit einer Buchrolle in der Hand, auf der Insel Patmos – der Menschensohn im Himmel. Er ist links von vier und rechts von drei brennenden Leuchtern umgeben, kreuznimbiert, und hält ein Stabkreuz in der linken Hand. Dem Text widersprechend, ist er nicht bärtig, trägt keinen goldenen Gürtel, hält keine Sterne und seine Füße sind nicht feuerrot. Allerdings kommt aus seinem Mund ein Schwert heraus.

²⁰⁶ In der *Bamberger Apokalypse* wurde die Leuchtervision auf fol. 3r illustriert. Auch in diesem Fall – wie in der *Trierer Apokalypse* – ist die Miniatur in zwei Register aufgeteilt. Oben steht ein nimbiertes, nicht-bärtiger Christus. Seine Haare werden nicht als „weiß wie Wolle“ gekennzeichnet, vor seinem Mund ist ein Schwert zu sehen, er trägt einen goldenen Gürtel und auf seiner Hand sind sieben weiße Punkte (die Sterne) abgebildet, die Füße sind nicht feuerrot. In der linken Hand hält er ein rot-oranges Buch. Links von ihm stehen drei Leuchter, rechts von ihm vier. Im unteren Teil rechts steht Johannes, der ihn anblickt.

²⁰⁷ KLEIN 1979, S. 144.

²⁰⁸ Sowohl auf den Fresken von Castel Sant’Elia als auch in der *Roda-Bibel*, auf den Fresken von Anagni (Abb. 40) und im *Haimokodex*. Wahrscheinlich stellen diese Beispiele einen Teil der Tradition der *Familie III* dar, KLEIN, Peter K.: Les Apocalypse romanes et la tradition exégétique, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 12 (1981), S. 123-140, insb. S. 145, Anm. 39.

²⁰⁹ KLEIN 1972/74, S. 268. Laut Klein hätte sich auf dieser Seite auch die Illustration von Ap. 1,1-6 befinden müssen.

sieben Sterne zu sehen. Der Menschensohn hält in seiner Rechten einen Schlüssel und trägt einen Gürtel um seine Brust. Im *Berliner Beatus* (fol. 3v, **Abb. 43**) erscheint der Menschensohn in der Mitte der Miniatur und hält seine Rechte über dem Kopf des knienden Johannes. Um diese Hand kreisen sechs Sterne. In den Malereien der Kirche San Severo in Bardolino²¹⁰ zeigt die Leuchtervision die Figur des Johannes links und in der Mitte einen zwischen den sieben Leuchtern stehenden Christus. Die Leuchter sind folgendermaßen verteilt: drei links und vier rechts. In der rechten Hand hält der Menschensohn die Schlüssel und aus seinem Mund kommt ein Schwert heraus. Johannes ist ein zweites Mal dargestellt, liegend zu Füßen des Christus, der Johannes mit der Hand berührt. Im *Liber Floridus* ist der Menschensohn stehend und mit Gürtel dargestellt, und auch Johannes liegt ihm zu Füßen (**Abb. 44**, Wolfenbüttel).²¹¹ In der Krypta der Kathedrale von Anagni nimmt die Leuchtervision einen zentralen Platz ein, nämlich im ersten Gewölbe vor der Apsis (**Abb. 40**). Der kreuznimbierte Menschensohn thront auf einem Regenbogen und ist von einer Mandorla umgeben. Seine Haare und sein Bart sind dem Text entsprechend weiß, vor seinem Mund schwebt ein Schwert, über seiner linken Hand sieben Sterne. Er hält zwei Schlüssel in seiner rechten Hand und hat einen Gürtel umgelegt. Johannes wurde unten links dargestellt. Innerhalb der italienischen Zyklen der Gotik verschmilzt die Leuchtervision sowohl in Donnaregina (**Abb. 16**) als auch in der *Apocalisse delle Vele* (**Abb. 18**) mit den Visionen aus Ap. 4-5. Im zentralen Medaillon des Gewölbes hält der nimbierte Menschensohn nicht nur einen Schlüssel, sondern auch das Buch. Er ist bärtig und dem Text entsprechend mit weißen Haaren, goldenem Gürtel und zwei Schwertern vor dem Mund dargestellt. Sieben der ersten acht Medaillons auf den Wangen der Kreuzrippen, eine für jede Wange, stellen sieben geflügelte Leuchter dar (**Abb. 19**).

Die Darstellung der Leuchtervision auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zeigt gemeinsame Elemente mit den *Familien I, II* und *III* auf: Der Menschensohn wurde wie in der römischen Bildtradition stehend dargestellt;²¹² und wie in den

²¹⁰ Die Fresken der Kirche San Severo zu Bardolino (Verona, am Gardasee, 2. H. des 12. Jh.) stellen acht umrahmte Szenen aus der Apokalypse dar, heute befinden sie sich nur noch in fragmentarischem Zustand: die Leuchtervision, die sieben Briefe, die Thronvision (Ap. 4, zerstört), das sechste Siegel, die fünfte Posaune, die Reiter die sechste Posaune, das Weib und der Drache. CAIANI, Anna: *Gli affreschi della chiesa di San Severo a Bardolino*, Verona 1968; AL-HAMDANI 1972, S. 428 ff.; HOEGGER 1975, S. 62 ff.; KLEIN 1972-1974, S. 311; KLEIN 1975, S. 105; SCHILLER 1990, S. 180-181, SCHILLER 1991, Abb. 39.

²¹¹ SCHILLER 1990, S. 153.

²¹² SCHILLER 1991, S. 15.

Familien I und *III*²¹³ finden wir Hinweise auf die Insel Patmos. Dieses Detail fehlt dagegen in den Bildern der *Familie II*, wie auch das zweite Bild des Johannes.²¹⁴ *Familie II* zeigt jedoch die fünf Sterne in der Hand Christi und den goldenen Gürtel,²¹⁵ die auch auf der ersten Tafel zu sehen sind. Während die beiden *Familien I* und *II* die Figur des Johannes rechts neben dem Menschensohn²¹⁶ darstellen, *Familie III* dagegen grundsätzlich links,²¹⁷ finden wir in der Szene auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* zweimal eine Darstellung des Johannes, einmal rechts und einmal links von Christus. Auch in zwei Beispielen der *Familie III* – im *Haimocodex* und im *Liber Floridus* – erscheint Johannes ein zweites Mal.²¹⁸ Im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel wurde Johannes ein drittes Mal dargestellt, und zwar vom Menschensohn aus rechts.

3.2.3 Die Mahnschreiben an die sieben Kirchengemeinden

Schon in Ap. 1,11 erhält Johannes den Auftrag, die Visionen in einem Buch niederzuschreiben und die Botschaft auf diesem Weg den sieben Kirchengemeinden Kleinasiens zu verkünden. Nach der Leuchtervision widmen sich die nächsten zwei Kapitel des Textes dem Inhalt der Briefe.²¹⁹ Die Sendung der Botschaften an die sieben Kirchengemeinden Kleinasiens wird auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* in einer einzigen Gruppe abgebildet, in der sieben von links nach rechts fliegende Engel über einer Reihe verschiedener architektonischer Bauten, wohl Kirchen, die sieben Briefe abliefern (**Abb. 31**).²²⁰

Nur die illustrationsreichen Zyklen wie die *Trierer*²²¹ und die *Bamberger Apokalypse*²²² oder die Apokalypse der *Bible Moralisée* stellen die sieben Botschaften einzeln dar,

²¹³ KLEIN 1979, S. 144.

²¹⁴ KLEIN 1979, ebd.

²¹⁵ KLEIN 1979, ebd.

²¹⁶ KLEIN 1979, ebd.

²¹⁷ KLEIN 1979, ebd.

²¹⁸ KLEIN 1979, S. 145.

²¹⁹ Ephesus 2,1-7; Smyrna 2,8-11; Pergamon 2, 12-17; Thyatira 2,18-29; Sardes 3,1-6; Philadelphia 3,7-13; Laodicea 3,14-22. KRAFT 1974, S. 49: Die sieben Gemeinden repräsentieren alle Kirchen, an die das Buch adressiert ist.

²²⁰ Dieses Bild wurde als zweite Szene des Zyklus von Rave, Rivière-Ciavaldini, Schmitt und Castelfranchi-Vegas und in Beziehung zu Ap. 1,11 gelesen. Allerdings ist die Deutung als Darstellung des zweiten und dritten Kapitels naheliegender, da im ersten Kapitel noch nicht von Engeln die Rede ist.

²²¹ Auf der ersten Illustration der *Trierer Apokalypse* (fol. 1v) finden wir zum ersten Mal die sieben Kirchen. Nach der Vision des Menschensohnes finden wir noch eine Illustration (fol. 5v) mit dem schreibenden Johannes, nochmal die sieben Kirchen und dieses Mal auch die sieben Engel, die die Briefe abliefern. Sie stehen vor den Kirchen. Auf dieses zweite Bild folgen weitere acht Miniaturen,

während die anderen Zyklen die Gemeinden durch Bauwerke oder Engel andeuten.²²³ Die Namen der sieben Gemeinden werden schon im ersten Kapitel genannt, jedoch ist erst im zweiten und dritten Kapitel vom metaphorischen Inhalt der Briefe die Rede. Die Illustrationen dieser beiden Kapitel variieren von Familie zu Familie. In Beispielen der *Familie III* werden die Gemeinden in der Regel durch einen Engel dargestellt, der sich in, vor bzw. hinter einem Gebäude befindet; in einigen Fällen werden die sieben Kirchen zusammen auf einem einzigen Bild oder einer einzigen Seite dargestellt.²²⁴ Die *Roda-Bibel* illustriert die Botschaften an die sieben Gemeinden als Kleinbilder auf den fol. 104r, 104v und 105r. Johannes wird hier mit einem Engel und einem kleinen Gebäude als Symbol der Gemeinde abgebildet. Nur für die letzten beiden Engel hält Johannes eine Buchrolle in seiner Hand bereit. Der Inhalt der Botschaften ist nicht Teil der Darstellung. In den Malereien von Bardolino befindet sich diese Illustration neben der Leuchtervision. Johannes übergibt den Engeln, die hinter den sieben kleinen Kirchen stehen, ein Buch.²²⁵ Auch in der Krypta der Kathedrale von Anagni wurden die sieben Gemeinden durch sieben Engel und sieben Kirchen dargestellt, und zwar um die Vision des Menschensohnes angeordnet (**Abb. 40**).

3.2.4 Die offene Himmelstür

Patmos wird hier abermals durch zwei Palmen angedeutet. Auf der Insel wird Johannes noch zweimal dargestellt (Ap. 4,1, **Abb. 31**).²²⁶ Im ersten Fall sitzt er links zwischen den beiden Palmen und blickt auf die offene Himmelstür, die sich über der liegenden Johannesfigur der Leuchtervision befindet. Die Tür ist als goldenes Fenster dargestellt, und ihre Form erinnert an einen Flügelaltar. Hinter dem Fenster ist ein sternbedeckter

jeweils mit der Illustration eines Briefes (Fol. 6v, 7v, 8v, 9v, 10v, 11v), mit Ausnahme der Botschaft an Philadelphia, die auf zwei Miniaturen dargestellt ist (12v, 13v).

²²² In *Familie II* werden nur Christus, Johannes und die Kirchen dargestellt. In der *Bamberger Apokalypse* finden wir vier verschiedene Illustrationen zu diesen beiden Kapiteln. Auf fol. 4v erhält Johannes die Weisung, an die Gemeinden von Ephesus und Smyrna zu schreiben (Ap. 2,1-7 und 2, 8-11). Den Schreibauftrag an die Gemeinden von Pergamon (Ap. 2,12-17) und von Thyatira (Ap. 2,18-29) findet man auf fol. 6v, während der Auftrag an die Gemeinden von Sardes (Ap. 3,1-6) und Philadelphia (Ap. 3,7-13) auf fol. 8r. abgebildet wurde. Auf fol. 9r ist der Schreibauftrag an die Gemeinde von Laodicea (Ap. 3,14-22) zu sehen.

²²³ RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien II. Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*, Paris 1957, S. 685.

²²⁴ KLEIN 1979, S. 149; SCHILLER 1990, S. 153.

²²⁵ SCHILLER 1991, S. 22

²²⁶ Ap. 4,1: „post haec vidi et ecce ostium apertum in caelo et vox prima quam audivi tamquam tubae loquentis mecum dicens ascende huc et ostendam tibi quae oportet fieri post haec.“

Himmel zu sehen, während die Stimme, die „wie eine Posaune klingt“, abermals durch den gekrönten Posaunenengel illustriert wird. Johannes, sitzend, den Kopf nach oben links gewandt, hebt die rechte Hand in einem Gestus, der das Zuhören ausdrücken will. Die große Palme markiert eine Zäsur in der Erzählung, denn die zweite Figur des Johannes gehört schon zur Illustration des fünften Kapitels. Die beiden Illustrationen der größeren Palmen eröffnen und schließen die Erzählung der ersten Vision (**Abb. 31**).

Die *Trierer Apokalypse* (fol. 14v) stellt, wie der *Liber Floridus* (fol. 9 v) die Fresken von Castel Sant’Elia²²⁷ und Anagni,²²⁸ die Himmelstür in Verbindung mit der Vision des Thrones dar, während die Himmelstür in der *Bamberger Apokalypse*, in der *Roda-Bibel*, im *Berliner Beatus* sowie in den Zyklen von Assisi und Donnaregina nicht dargestellt wurde.

Die Darstellungen des Johannes auf Patmos, der Leuchtervision, der Kirchengemeinden und der offenen Himmelstür offenbaren Verwandtschaften mit Illustrationen aus der italienischen Tradition und vor allem mit Illustrationen aus *Familie III*, obwohl Details wie eine isolierte Darstellung des Johannes auf Patmos, die Posaunenstimme als Posaunenengel und die Himmelstür nicht häufig vorkommen. Die Darstellung der Kirchengemeinden durch Gebäude und Engel ohne den Inhalt der Briefe und in einer einzigen Szene ist in *Familie III* üblich.²²⁹ Diese Darstellungen erweisen sich als textgetreu und besonders ausführlich, obwohl Ap. 1,1-8 nicht dargestellt wurde.

3.2.5 Die Große Anbetung

Die Große Anbetung (**Abb. 34** und **37**) gilt als die wichtigste Szene der Tafeln. Sie nimmt viel mehr Raum ein als alle anderen Szenen, was ihre zentrale Stellung unterstreicht.²³⁰ Ihr synthetischer Charakter, der verschiedene Ereignisse aus

²²⁷ Auf den Fresken der ehemaligen Abteikirche von Castel Sant’Elia ist die Himmelstür innerhalb eines Halbkreises mit kleinen Sternen über dem Thronenden dargestellt, Abb. 38 in SCHILLER 1991.

²²⁸ In der Apsis der Krypta der Kathedrale von Anagni ist die offene Himmelstür vermutlich durch ein Fenster in der Mitte der Kalotte angedeutet (**Abb. 41**), CAPPELLETTI 2002, S. 175.

²²⁹ Die Darstellung des Inhalts der Briefe ist nur in den ausführlichsten Zyklen zu finden, wie in der *Trierer Apokalypse* oder in der *Bamberger Apokalypse*.

²³⁰ Die zentrale Stellung gilt für die erste Tafel. Da wir die ursprüngliche Stellung der beiden Tafeln nicht kennen, wissen wir nicht, ob beide Tafeln übereinander ausgestellt waren, oder, wie es heute in der Stuttgarter Staatsgalerie der Fall ist, der Betrachter sie nur nacheinander betrachten konnte.

verschiedenen Kapiteln miteinander verschmilzt,²³¹ tritt in dieser Deutlichkeit nirgendwo anders auf den Tafeln zutage und liefert allein deshalb Grund genug, diese komplexe Illustration aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten.

Auf eine Beschreibung der Szene folgen ein Vergleich mit der ikonographischen Tradition und der Versuch einer Deutung, die natürlich auch auf den Beziehungen zu anderen Szenen und dem Entstehungsmilieu basiert.

3.2.5.1 *Inhalt des Textes*

Im vierten Kapitel der Apokalypse ist von einem Thronenden die Rede, der von einem Regenbogen, vier Lebewesen und 24 thronenden, gekrönten Ältesten umgeben ist. Vor dem Thron ist ein gläsernes Meer zu sehen. Das Kapitel schließt mit der ersten einer ganzen Reihe von Huldigungen. Während der ersten legen die Ältesten ihre goldenen Kränze nieder.²³² Das fünfte Kapitel beginnt mit der Erscheinung eines siebenfach versiegelten Buches in der Hand des Thronenden. Ein „gewaltiger“ Engel fragt, ob jemand würdig sei, das Buch zu öffnen. Johannes weint, weil es keinen Würdigen zu geben scheint, und wird deshalb von einem der Ältesten getröstet. Nun tritt ein Lamm auf, welches das Buch nimmt und öffnen wird. Das Kapitel schließt mit einer zweiten Huldigung, während dieser die Ältesten Khitaras und goldene Schalen tragen.²³³ Im

²³¹ In der *Trierer Apokalypse* z. B. werden nur die Vorgänge aus den Kapiteln vier und fünf auf fünf verschiedenen Miniaturen dargestellt. Dasselbe gilt auch für die englischen Apokalypse-Handschriften.

²³² „Statim fui in spiritu et ecce sedis posita erat in caelo et supra sedem sedens ³et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis et sardini et iris erat in circuitu sedis similis visioni zmaragdinae ⁴et in circuitu sedis sedilia viginti quattuor et super thronos viginti quattuor seniores sedentes circumamictos vestimentis albis et in capitibus eorum coronas aureas ⁵et de throno procedunt fulgura et voces et tonitrua et septem lampades ardentes ante thronum quae sunt septem spiritus Dei ⁶et in conspectu sedis tamquam mare vitreum simile cristallo et in medio sedis et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro ⁷ et animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et quartum animal simile aquilae volanti ⁸et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas et in circuitu et intus plena sunt oculis et requiem non habent die et nocte dicentia sanctus sanctus sanctus Dominus Deus omnipotens qui erat et qui est et qui venturus est ⁹et cum darent illa animalia gloriam et honorem et benedictionem sedenti super thronum viventi in saecula saeculorum ¹⁰procident viginti quattuor seniores ante sedentem in throno et adorabunt viventem in saecula saeculorum et mittent coronas suas ante thronum dicentes ¹¹dignus es Domine et Deus noster accipere gloriam et honorem et virtutem quia tu creasti omnia et propter voluntatem tuam erant et creata sunt.“

²³³ Ap. 5,1-14: „¹et vidi in dextera sedentis super thronum librum scriptum intus et foris signatum sigillis septem ²et vidi angelum fortem praedicantem voce magna quis est dignus aperire librum et solvere signacula eius ³et nemo poterat in caelo neque in terra neque sub terra aperire librum neque respicere illum ⁴et ego flebam multum quoniam nemo dignus inventus est aperire librum nec videre eum ⁵et unus de senioribus dicit mihi ne flevetis ecce vicit leo de tribu Iuda radix David aperire librum et septem signacula eius ⁶et vidi et ecce in medio throni et quattuor animalium et in medio seniorum agnum stantem tamquam occisum habentem cornua septem et oculos septem qui sunt spiritus Dei missi in omnem terram ⁷et venit et accepit de dextera sedentis de throno ⁸et cum aperuisset librum

sechsten und siebten Kapitel sowie in Ap. 8,1 öffnet das Lamm die sieben Siegel, die das Buch verschließen. Zwischen der Öffnung des sechsten und siebten Siegels findet eine dritte Huldigung statt (Ap. 7,11). Nach der Öffnung des letzten Siegels folgt im Text eine Zäsur. Mit Ap. 8,2²³⁴ beginnt für die tyconianische Exegese eine neue Vision.

3.2.5.2 Beschreibung

Die Erzählung dieser Vision, die wir hier in der Mitte der Komposition finden (**Abb. 37, 1**), beginnt im Text mit dem Erscheinen des nimbierten Thronenden (Ap. 4,2), der nach dem Typus der *Majestas Domini* dargestellt ist,²³⁵ bärtig, mit einem weißen Gewand bekleidet. Aus dem Mund des Thronenden kommt ein zweischneidiges Schwert heraus. Dieses Detail wird weder in Kapitel vier noch in Kapitel fünf genannt, sondern gehört zur Leuchtervision (Ap. 1, 16). Die Form des Thrones erinnert an die italienischen *Maestà*.²³⁶ Laut Ap. 4,3 und 4,6 sind Thron und Herrscher von einer Mandorla und vom gläsernen Meer umgeben (**Abb. 37, 2**). Um den Thron herum, innerhalb der Mandorla, sind die vier Lebewesen aus Ap. 4,6b-8 angeordnet. Oben links (**Abb. 37, 3a**) ist das Wesen, das einem Mann ähnelt, zu sehen, den Körper nach außen und den Kopf nach innen gewandt. Unten links ist das einem Stier ähnliche Wesen zu erkennen (**Abb. 37, 3b**), das seinen Körper nach außen wendet, dabei aber den Thronenden anblickt. Rechts oben ist die Adlerfigur zu sehen (**3c**), die einzige, die mit einem Buch dargestellt ist.²³⁷ Der Körper des stehenden Adlers weist nach innen; unten ist der Löwe dargestellt, seinen Körper nach außen gerichtet und den Thronenden anblickend (**Abb. 37, 3d**). Jedes Wesen trägt sechs Flügel (Ap. 4,6b).

Laut Text sieht Johannes nach den vier Wesen ein Buch in der Hand des Thronenden (Ap. 5,1) (**Abb. 37, 1a**). Dieses Buch ist natürlich eine Buchrolle, wird in

quattuor animalia et viginti quattuor seniores ceciderunt coram agno habentes singuli citharas et fialas aureas plenas odoramentorum quae sunt orationes sanctorum ⁹et cantant novum canticum dicentes dignus es accipere librum et aperire signacula eius quoniam occisus es et redemisti nos Deo in sanguine tuo ex omni tribu et lingua et populo et natione ¹⁰et fecisti eos Deo nostro regnum et sacerdotes et regnabunt super terram ¹¹et vidi et audivi vocem angelorum multorum in circuitu throni et animalium et seniorum et erat numerus eorum milia milium ¹²dicentium voce magna dignus est agnus qui occisus est accipere virtutem et divinitatem et sapientiam et fortitudinem et honorem et gloriam et benedictionem ¹³et omnem creaturam quae in caelo est et super terram et sub terram et quae sunt in mari et quae in ea omnes audivi dicentes sedenti in throno et agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum ¹⁴et quattuor animalia dicebant amen et seniores ceciderunt et adoraverunt.“

²³⁴ Ap. 8,2: „et vidi septem angelos stantes in conspectu Dei et datae sunt illis septem tubae.“

²³⁵ SCHILLER 1991 S. 25

²³⁶ SCHILLER 1991 S. 35, verglich die Form des Thrones mit derjenigen eines zeitgenössischen Flügelaltars.

²³⁷ Obwohl der Löwe in der *Hamilton-Bibel*, fol. 456r, auch ein Buch zu halten scheint.

diesem und in vielen anderen Beispielen jedoch als Kodex dargestellt. Der Erzählung entsprechend ist das Buch mit sieben Siegeln versiegelt. Erst in Ap. 5,6 tritt die Figur des Lammes in der Erzählung auf (**Abb. 37, 4**).²³⁸ Auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* hat es bereits seinen Platz auf dem Knie des Thronenden eingenommen. Da das Lamm hier sehr klein dargestellt und die Farbschicht sehr dünn ist, ist es aus heutiger Sicht sehr schwierig zu sagen, ob es mit sieben Hörnern, sieben Augen und der Wunde gemalt wurde.²³⁹ Das vierte Kapitel erzählt von sieben brennenden *lampades*, die vor dem Thron stehen (Ap. 4,5). Was wir jedoch zuerst sehen, sind sieben Leuchter (**Abb. 37, 5**), drei links und vier rechts von der Mandorla. Auch dieses Detail ist mit einer Verschmelzung mit Ap. 1 zu erklären. Allerdings wurden auch die sieben Fackeln des vierten Kapitels zwischen den Leuchtern dargestellt, obwohl sie heute sehr schwierig zu erkennen sind, da die ursprüngliche Farbe sich wohl verfärbt hat (**Abb. 37, 6**). Um den Thron herum stehen, im Halbkreis, 24 Gestühle, von denen wir nur die Rückenlehnen von hinten sehen. Auf ihnen sitzen die 24 bärtigen Ältesten (**Abb. 37, 7**), in einfache Gewänder gehüllt. Sie tragen Lilienkronen (Ap. 4,4).²⁴⁰ Die Anordnung der Ältesten im Halbkreis um den Thron herum unterscheidet sich deutlich von entsprechenden Anordnungen in älteren Zyklen²⁴¹ und wurde mit Cimabues Fresko in Assisi in Verbindung gebracht.²⁴² Allerdings unterscheiden sich beide Darstellungen voneinander, denn die Ältesten von Assisi sitzen nicht im Halbkreis, sondern

²³⁸ Eine ähnliche Darstellung kann man in späteren Werken wie dem Flügelaltar zu Torcello, Jacobello Alberegno (Venedig, Museo Correr), Abb. 128 in VAN DE MEER 1978, und dem apokalyptischen Zyklus des Giusto de' Menabuoi in Padua finden, Abb. 127 in VAN DER MEER 1978.

²³⁹ Wenn wir annehmen, dass der Buchmaler der *Hamilton-Apokalypse* das Vorbild originaltreu wiedergegeben hat, müsste das Lamm allerdings mit Hörnern und Wunde dargestellt worden sein.

²⁴⁰ In der ikonographischen Tradition, in Abbildungen, in denen eine visuelle Beziehung zur Antike aufgebaut wird, tragen die Ältesten Kränze. In späteren Darstellungen werden die Kränze durch Kronen verschiedener Formen ersetzt, SCHILLER 1991, S. 26. In der ikonographischen Tradition variiert die Darstellung der Ältesten sehr, so dass man keine bestimmten Typen jeder ikonographischen Gruppe erkennen kann, MÉZOUGH, Nouredine: Le Tympan de Moissac. Études d'iconographie, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 9 (1978), S. 171-200, S. 191. Allerdings werden sie zumeist alt und bärtig dargestellt, denn der Bart ist ein Symbol des Alters und der Weisheit SCHILLER 1991, S. 25, zudem oft sitzend, RÉAU 1957, S. 691. Sowohl die Anwesenheit als auch die Form der Kelche und Musikinstrumente variiert häufig, SCHILLER 1991, S. 26.

²⁴¹ In der *Trierer Apokalypse* (fol. 14v) wurden die Ältesten auf zwei frontal dargestellten Gestühlen abgebildet. Im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 11r) wurden sie, mal sitzend, mal stehend und mal kniend, um die Mandorla angeordnet, aber in getrennten Einzelfeldern. In einer einfachen Reihe, wie in der frühchristlichen Kunst, erscheinen die Ältesten in Castel Sant'Elia und Anagni, in zwei seitlich dargestellten Scharen in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 10v), in der *Roda-Bibel* (fol. 105v) und im *Berliner Beatus* (fol. 38r).

²⁴² Ein ikonographischer Einfluss der Thronvision von Assisi auf die Große Anbetung der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist nicht auszuschließen, CHRISTE, Yves: L'Apocalypse de Cimabue à Assise, in: Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen âge 29 (1980-81), S. 164; Laut BRÄM 2007, S. 99, ist die Anordnung der Figuren „der Invention Cimabues zu verdanken“.

versammeln sich in zwei kreisförmigen Scharen. Es mag sein, dass die Illustration auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* den Versuch darstellt, so eng wie möglich am Text zu bleiben,²⁴³ obwohl der Maler der *Erbachschen Tafeln* wahrscheinlich den Cimabue-Zyklus kannte. Nach dem siebenmal versiegelten Buch sieht Johannes (**Abb. 35** und **Abb. 37, 8**) einen gewaltigen Engel (**Abb. 37, 9**), der fragt, ob es jemanden gebe, der würdig sei, das Buch zu öffnen (Ap. 5,2). Da keiner, weder auf Erden noch im Himmel, würdig ist, fängt Johannes zu weinen an (Ap. 5,4). Er wird von einem der Ältesten (**Abb. 37, 7a**) getröstet, der behauptet, dass das Buch vom Löwen des Stammes Judas gelesen werden wird.

Wie in den Beispielen aus *Familie III* wird diese Tröstung durch einen Ältesten dargestellt, der zu Johannes spricht, und mit der Rechten auf den Thron zeigt. Man findet keine Darstellung des Löwen, diese ist in der Ikonographie auch sehr selten.²⁴⁴ Dank eines Vergleichs mit der entsprechenden Darstellung in der *Hamilton-Bibel* (fol. 456r) können wir in der linken Hand des Ältesten, der Johannes tröstet, eine Laute erkennen: In Ap. 5,8-9 findet die zweite Huldigung statt, während dieser die Ältesten ihren Gesang mit Kitharas begleiten. Die große Komposition wird durch die sieben Posaunenengel ergänzt: Sie stehen oben auf beiden Seiten der Gruppe, die Posaunen nach außen gewandt, drei links und vier rechts (**Abb. 37, 10**). Sechs davon blasen schon ihre Instrumente, der Engel im Vordergrund rechts (**Abb. 36** und **Abb. 37, 10a**) hält die Posaune und schaut zum Thron.

3.2.5.3 Die ikonographische Tradition

In der *Familie I* und *II* finden wir keine Verschmelzung der Kapitel, sondern eine ausführliche Illustration des Textes durch verschiedene Miniaturen auf unterschiedlichen Seiten.²⁴⁵ In *Familie III* ist eine Verschmelzung der Visionen aus den

²⁴³ Der Text spricht von Thronen, die „rings um den Thron standen“. Eine radiale Anordnung der Ältesten ist auch im Giebel von Moissac, im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel, im *Saint-Sever-Beatus* (Paris, B.N., Lat. 8878, fol. 121v-122r) und in einer isolierten Darstellung der Schatzkammer von Auxerre zu finden. KLEIN, Peter K.: Les sources non hispaniques et la genèse iconographique du Beatus de Saint-Severs, in: CABANOT, Jean (Hrsg.): Saint-Sever. Millénaire de l'Abbaye, Mont-de-Marsan 1986, S. 317-333, insb. S. 318-320, verbindet diese Anordnung mit einer sowohl liturgischen als auch monumentalen Tradition, denn sie ist nicht in den apokalyptischen Zyklen zu finden. Auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist die Anordnung von Figuren in Kreisen mehrfach zu finden und kann durch das besondere Raumgefühl des Malers erklärt werden.

²⁴⁴ SCHILLER 1991, S. 26.

²⁴⁵ Die *Trierer Apokalypse* stellt die Vorgänge aus den Kapiteln vier und fünf in fünf Bildern dar: der Thronende und die Ältesten (fol. 14v); der Thronende, die vier Lebewesen, sieben Fackeln und das gläserne Meer (fol.15v); das Buch und die Huldigung der Ältesten (fol. 16v); das Lamm und die

Kapiteln vier und fünf nicht ungewöhnlich, wie in der *Roda-Bibel* (fol. 105v, **Abb. 45**),²⁴⁶ dem *Berliner Beatus* (fol. 38, **Abb. 47**),²⁴⁷ und wohl auch auf den Fresken der Krypta von Anagni (**Abb. 41**). Auf letzteren nimmt die Huldigung des Lammes den wichtigsten Platz ein, da ihr die Apsis gewidmet ist.²⁴⁸ Lorenzo Cappelletti schlug vor, dass die Szenen jenes Zyklus in Beziehung zueinander und zur liturgischen Ausstattung (Gestühl und Lampen, die vor²⁴⁹ der Apsis herabhängen) gelesen werden sollten. Damit würde eine Verbindung der Darstellungen aus dem ersten, vierten, fünften und 15. Kapitel bestehen.²⁵⁰ Vor allem die gotischen italienischen Zyklen zeigen eine Verbindung auf, die nicht nur zwischen dem vierten und fünften Kapitel, sondern auch mit anderen Passus der Apokalypse besteht. Im Fall des Zyklus von Cimabue könnte die Wahl der Szenen eine ähnliche Verbindung offenbaren (erste Szene Ap. 5,6-11,²⁵¹ **Abb. 5**; zweite Szene Ap. 7,1-3, **Abb. 8**; dritte Szene Ap. 8,2-4, **Abb. 9**).²⁵² In seiner archaischen Interpretation des Zyklus las Yves Christe die drei Szenen als Synonyme,

Tröstung des Johannes (fol. 17v); die Übergabe des Buches und die erneute Huldigung (fol. 18v). In der *Bamberger Apokalypse* werden die Vorgänge, die hier auf der Tafel in einem einzigen Bild dargestellt wurden, in drei verschiedenen, illustrierten Seiten erzählt: der Thronende, die Wesen, die sieben Fackeln, acht anbetende Älteste und das gläserne Meer (fol. 10v); der Thronende mit dem Buch, die acht anbetenden Ältesten mit Parfüms (fol. 11v); das Lamm mit dem Buch, die Ältesten, die vier Wesen und die Übergabe des Buches wurden weggelassen (fol. 13v).

²⁴⁶ Der kreuznimbierte Christus erscheint auf einem Thron in der Mitte einer Mandorla und hält das siebenfach versiegelte Buch in seiner rechten Hand. An der Mandorla hängen die sieben Leuchter und um sie herum sind die vier Lebenswesen zu sehen (oben Adler und Mensch, unten Stier und Löwe), jedes mit sechs Flügeln. Links und rechts vom Thronenden sitzen fünf gekrönte Älteste. Johannes (linker Rand der Seite) wird von einem der Ältesten getröstet, nachdem der gewaltige Engel (über ihm) gefragt hat, wer würdig sei, die Buchrolle zu öffnen. Im zweiten Register wurde die Vision des Lammes abgebildet. Das mit sieben Hörnern, sieben Augen und Kreuzstab dargestellte Lamm steht im Innern einer kreisförmigen Glorie; das geöffnete Buch liegt unter ihm, innerhalb der Glorie. Die vier Wesen sind in diesem Fall unter der Glorie zu sehen. Links und rechts sind drei kniende Älteste, die die Krone deponiert haben (Ap. 4,10), erkennbar. Sie halten Musikinstrumente und Amphoren (Ap. 5,8). Sieben stehende Engel links und acht rechts sind hinter den Ältesten zu sehen.

²⁴⁷ Zu beiden Seiten des Lammes findet man auch die sieben Leuchter, von denen in Ap. 4,5 die Rede ist.

²⁴⁸ Hier steht das Lamm im Innern einer runden Mandorla in der Mitte des Feldes, oben über dem Fenster. Das Lamm ist nimbiert und mit sieben Hörnern und sieben Augen dargestellt; mit den Füßen hält es ein Buch mit der Inschrift ECCE VICIT LEO DE TRIBU IUDA RADIX DAVID APERIRE LIBRUM. Vom Buch hängen sieben runde Siegel herab. Um den Clipeus herum fliegen die vier Lebewesen. Links und rechts vom Fenster stehen die 24 bärtigen Ältesten, mit erhobenen Kelchen in ihren Händen und über ihren Köpfen schwebenden Kränzen.

²⁴⁹ Vermutet wird, dass die Lampen vom Gewölbe herabhängen, das sich vor der Apsis befindet.

²⁵⁰ CAPPELLETTI 2002, insb. S. 166-183.

²⁵¹ In diesen Versen finden wir alle Details unseres Bildes: das Lamm auf dem Thron von den Wesen umgeben (5,6), das Buch (5,7), die Prostatio der Ältesten mit Kitharas und Bechern (5,8), die Engel, die rings um den Thron herum singen (5,11). Einige Fragen bleiben angesichts des schlechten Zustands der Malerei aber offen, und zwar, ob im Engel in der Mitte der starke Engel aus Ap. 5,2 gesehen werden kann und ob alle Figuren, die um die Ältesten herum versammelt sind, Engel sind, oder einige davon mit Heiligen gleichgesetzt werden können.

²⁵² Siehe Kapitel 4.1.

denn alle drei würden eine *recapitulatio* aus der tyconianischen Tradition darstellen.²⁵³ Die zentrale Szene der Wandmalerei in Santa Maria Donnaregina (**Abb. 16-17**) ist durch mehrere Details mit der Großen Anbetung auf der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* verknüpft: Auf dem Fresko sind das erste, vierte, fünfte, sechste und achte, wahrscheinlich auch das siebte und neunte Kapitel der Apokalypse, miteinander verschmolzen. Allerdings unterscheiden sich die Szenen auf der Tafel und auf dem Fresko an mehreren Stellen voneinander.²⁵⁴ Im Schlussstein des Vierungsgewölbes in der Unterkirche von Assisi (**Abb. 18**) verschmilzt die Figur Christi aus Ap. 1 (weiße Haare, Schwert im Mund, goldener Gürtel, Schlüssel) mit der aus Ap. 5 (das Buch in seiner Hand). Unter den Figuren der ersten Reihe sind noch das Lamm (Ap. 5), die Leuchter (Ap.1, **Abb. 19**), die Lebewesen (Ap. 4 und 5) und die Lampen (Ap. 4, **Abb. 20**) zu erkennen.

Die im letzten Abschnitt erwähnten Zyklen beweisen, dass die Verbindung zwischen den Kapiteln vier und fünf in der ikonographischen Tradition der *Familie III* und in den italienischen gotischen Zyklen nicht ungewöhnlich war, und dass die Zyklen der *Vele* und von Donnaregina darüber hinaus Ap. 4-5 mit Ap. 1 und Ap. 8 verbinden.²⁵⁵ Wie Yves Christe²⁵⁶ hervorhob, war diese ikonographische Tradition schon zu Ende des zehnten Jh. bekannt:²⁵⁷ In den verlorenen Mosaiken der Apsis der ehemaligen Kathedrale Santa Restituta zu Neapel, die uns nur durch Beschreibungen bekannt sind,²⁵⁸ habe ein thronender Christus zwischen sieben Engeln bzw. Seraphen²⁵⁹ und

²⁵³ CHRISTE 1980-81, S. 162, 167. Das Mäzenatentum des Kardinalprotektors Matteo Rosso Orsini und seine Opposition zu den Spiritualen seien die Gründe für diese archaische Deutung der Offenbarung des Johannes, CHRISTE 1980-81, S. 162.

²⁵⁴ Der Thronende (Ap. 4,2) hält die linke Hand wie im Redegestus und das Buch in der rechten Hand (Ap. 5,1). Das Buch wird vom Lamm entgegengenommen (Ap. 5,7, **Abb. 17, 2-3**). Um den Thron herum sind rote Engel zu sehen (Ap. 5,11, **Abb. 17,5**). Hinter dieser Schar blasen die sieben Posaunenengel ihre Instrumente (Ap. 8,2, **Abb. 17,6**). Über der Mandorla stehen die sieben Leuchter aus Ap. 1,12 (**Abb. 17,4**). Die 24 Ältesten wurden nicht dargestellt. Die Engel rechts sind allerdings nicht sieben, sondern acht an der Zahl. Haltung und Stellung des Engels im Vordergrund lassen vermuten, dass es sich um eine Darstellung von Ap. 5,2 handelt (**Abb. 17,7**).

²⁵⁵ Außerdem sind im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 10v) vor dem Thronenden drei kleine nackte Seelen der Märtyrer zu sehen, die von Schwertern durchbohrt sind.

²⁵⁶ CHRISTE 1986.

²⁵⁷ Da die Figuren kniend dargestellt sind, verschob Christe die Datierung der verlorenen Mosaiken vom 5.-6. Jh. auf das Ende des 10. Jh. CHRISTE 1986, S. 157.

²⁵⁸ Beschreibung des Bartolomeo Chioccarelli, in: *Antistitum praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae Catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetate et ad annum MDCXLIII*, zitiert in: PRANDI, Adriano: *L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi* 4, Roma 1978, S. 159 Anm. 34.

²⁵⁹ Laut Chioccarellis Beschreibung. Dieses Detail ist sehr interessant, denn Seraphen sind auch in Donnaregina um den Thronenden herum dargestellt.

sieben Kerzenleuchtern, vier links und drei rechts, Platz gefunden.²⁶⁰ Der Thronende sei von knienden Figuren angebetet worden, die man mit den Ältesten gleichsetzen könne.²⁶¹ Diese hochmittelalterliche Tradition wurde von Christe als Darstellung der rekapitulativen Zäsuren der tyconianischen Exegese interpretiert, verbreitete sich in Italien während des gesamten Mittelalters und muss die Ikonographie der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* beeinflusst haben.²⁶²

Die Visionen der Leuchter (Ap. 1,12-19), des Thronenden (Ap. 4,1-11), des Lammes (Ap. 5,1-14) und der Posaunenengel vor dem Thron (Ap. 8,2-5) sind für die lateinische Exegese Visionen des auferstandenen Christus.²⁶³ Sowohl Ap. 4,1 als auch Ap. 8,2 eröffnen eine rekapitulative Periode und können deswegen nicht als endzeitlich verstanden werden, sondern sind vielmehr als Triumph der gegenwärtigen Kirche zu sehen. Sie symbolisieren das gegenwärtige Reich Christi und der Kirche und kündigen die Gloria an, die nach der Auferstehung genossen werden wird.²⁶⁴ Außerdem stehen sowohl die Ältesten als auch die Lebewesen und die Posaunenengel für die universelle Kirche, während die letzteren auch als Symbole des Predigens gelten.²⁶⁵

Textimmanente Beziehungen bringen die sieben Leuchter (Ap. 1,12) und die sieben Fackeln (Ap. 4,5)²⁶⁶ mit den sieben Geistern Gottes aus Ap. 1,4 in Verbindung,²⁶⁷

²⁶⁰ CHRISTE 1986, S. 157.

²⁶¹ Die Darstellungen der 24 Ältesten in der Apsis charakterisieren mehrere frühmittelalterliche Kirchen Roms, wie San Paolo Fuori le Mura, Santi Cosma e Damiano, Santa Prassede und Santa Cecilia in Trastevere.

²⁶² CHRISTE 1986, S. 161.

²⁶³ *Glossa*, PL 114, 712D: *Similem Filio hominis*. Id est angelum in persona Christi (...) 713D: „Id est in me ridie sine nubibus. Vel, sicut ipse Christus in resurrectione.“ Haimo von Auxerre, PL 117: Der Menschensohn ist Christus (954B); Bruno von Segni, PL 165: Der Menschensohn ist Christus (612A) auferstanden (613C); so auch Augustinus Triumphus, Vat. Lat. 936 fol. 64r. Siehe CHRISTE 2000, S. 54 und CHRISTE, Yves: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996, S. 25-29. In der ersten Version der *Glossa* ist Kapitel vier eine Vision der *Ecclesia militans*, keine endzeitliche Vision. Um die Mitte des 12. Jh., ab der zweiten Version der *Glossa*, hatte man jedoch damit angefangen, Kapitel vier als Gericht zu lesen: Diese Deutung hat sich aber nicht verbreitet, denn schon nach 1150 wurden das vierte Kapitel und das Gericht wieder voneinander getrennt, LOBRICHON, Guy: *L'Apocalypse des théologiens au XII^e siècle* (Paris, Univ. Diss. 1979), S. 127-128.

²⁶⁴ CHRISTE 1996a, S. 27.

²⁶⁵ KAMLAH, Wilhelm: *Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim von Fiore*, Berlin 1935, S. 63 Anm. 13; CHRISTE 1996a, S. 27-29. *Glossa* PL 114, 725D ff.; Bruno von Segni PL 165, 646C; Olivi: „Hic incipit tertia visio, que est de septem tubicationibus septem angelorum septem tubas habentium, in qua primo describitur fontalis radix ipsarum septem tubicationum designantium doctrinalem praedicationem et eruditionem septem statuum ecclesiasticorum. (...) *Lectura super Apocalipsim*, S. 460 ff.; Augustinus de Ancona, Vat. Lat. 936, fol. 96r.

²⁶⁶ Ap. 4,5: „sieben lodernde Fackeln brannten vor dem Thron; das sind die sieben Geister Gottes“.

²⁶⁷ SCHILLER 1990, S. 42.

beides Symbole des Heiligen Geistes.²⁶⁸ Außerdem erklärt Vers 20 des ersten Kapitels die sieben Leuchter als Darstellung der Kirche²⁶⁹ und die Exegese wiederholt diese Verbindung.²⁷⁰

Die älteren Vorbilder und die Beziehungen innerhalb des Textes erklären daher die Stellung der Posaunenengel auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*. In der Forschung zu den Tafeln wurde die These vertreten, dass die Stellung des Posaunenengels rechts im Vordergrund einen Einfluss der Exegese beweise (**Abb. 36**).²⁷¹ Da dieser Engel – der siebte – seine Posaune noch nicht bläst und in Richtung des Thronenden gewandt ist, habe der Auftraggeber geglaubt, im sechsten Alter der Kirchengeschichte zu leben, denn die Aufteilung der Kirchengeschichte in sieben Alter ist einer der wichtigsten Punkte der Doktrin Joachims von Fiore²⁷² sowie der Geschichtstheologie des Petrus Johannis Olivi. Da der junge Robert mit Olivi in Verbindung stand und an seinem Hof verschiedene, der Häresie beschuldigte Personen lebten, glaubte man einen Einfluss der olivischen Apokalypse-Auslegung auf die Ikonographie der Tafeln zu finden. Allerdings betrifft diese Aufteilung der Kirchengeschichte in sieben Alter nicht nur die Exegese des Joachim von Fiore und des Olivi. Sie ist in der zeitgenössischen Exegese oft anzutreffen,²⁷³ unter anderem bei Bonaventura da Bagnoregio²⁷⁴ und Augustinus de Ancona.²⁷⁵ Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die noch nicht geblasene Posaune darauf hindeutet, dass der Auftraggeber dachte, im sechsten Alter zu leben. Jedoch würde dies nicht unbedingt implizieren, dass die Darstellung auf die Theologie des Joachim bzw. Olivi zurückzuführen ist.²⁷⁶

²⁶⁸ KRAFT 1974, S. 44.

²⁶⁹ Ap. 1, 20: „die sieben Leuchter sind die sieben Gemeinden“.

²⁷⁰ *Glossa*, PL 114, 712D: *Septem candelabra*. Id est septem ecclesias ardente set illuminatas sapientia divina Verbi; der Thron ist die Kirche (718D); Haimo von Auxerre: PL 117: die Leuchter sind die sieben Kirchen und die universelle Kirche (953D), die Ältesten sind *Patres untriusque Testamenti* (1006C) und die universelle Kirche (1012C); Bruno von Segni: PL 165: die sieben Geister Ap. 1,4 sind die Kirche und die *Christi humanitate* (609A); die sieben Leuchter sind die sieben Gemeinden (612A), die sieben Fackeln sind die sieben Gaben des Heiligen Geistes (627C).

²⁷¹ RAVE 1999, S. 130-135; MUIR-WRIGHT 2004, S. 271.

²⁷² POTESTÀ, Gian Luca: Gioacchino da Fiore, in: CILIBERTO, Michele (Hrsg.): *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Filosofia*, Roma 2012, S. 7-17, insb. S. 8.

²⁷³ BURR, David: *Olivi's Peaceable Kingdom. A Reading of the Apocalypse Commentary*, Philadelphia 1993, S. 75-76.

²⁷⁴ RATZINGER, Joseph: *Die Geschichtstheologie des Heiligen Bonaventura* (München, Habil.-Schr. 1959), S. 27.

²⁷⁵ Der außerdem am Hof Neapels lebte, siehe S. 121.

²⁷⁶ Schon bei Beda und Haimo, vor allem aber seit dem elften Jh., ist eine Teilung des Textes in sieben Bücher zu finden, insbesondere bei Bruno von Segni, Berengaudus, in der Schule von Laon und in der ersten Phase der *Glossa*. Im zwölften Jh. erzählen die zweite, dritte und vierte Vision die Kämpfe der

3.2.5.4 Die Figuren mit Stolen

Eine wichtige Frage wird durch die Darstellung der 26 knienden, nimbierten Gestalten aufgeworfen, die sich unten in der Mitte der Komposition in drei konzentrischen Reihen befinden (**Abb. 37, 11**). Von den ersten beiden Reihen sehen wir nur die Köpfe; von den zwölf Figuren, die sich im Vordergrund befinden, können wir die Rückseiten vollständig erkennen. Zwei weitere Figuren rechts tragen eine Stola, sind aber nicht nimbiert (**Abb. 37, 11a**). Wie Van der Meer hervorhob,²⁷⁷ ähneln diese Stolen der Stola Roberts auf der berühmten Tafel von Simone Martini, die heute im Museo di Capodimonte in Neapel zu sehen ist (**Abb. 50**).²⁷⁸ Damals stellte Van der Meer die Hypothese auf, dass diese Stola das Abzeichen einer neapolitanischen Bruderschaft bzw. mit dem Hof verbunden sei.²⁷⁹ Tatsächlich gibt es eine Reihe von Kunstwerken, auf denen Robert mit einer Stola dargestellt wurde: auf seinem Grabmal in Santa

Kirche von ihrem Anfang bis zur Parusie. Einen weiteren Schritt in diese Richtung machten Berengaudus und vor allem Richard von Sankt Viktor, der eine klarere Theorie der sieben Stufen der Expansion der Kirche entwickelte. Das bedeutet, dass diese septenarische Struktur nach und nach eine historische Bedeutung gewinnt. Die Kommentatoren nach Beda haben versucht, die gesamte Apokalypse in sieben Phasen zu lesen, solange, bis die sieben Phasen zu einer historischen Progression geworden sind, CHRISTE 1996a, S. 38-41.

²⁷⁷ VAN DER MEER 1978, S. 201: „Bemerkenswert ist weiter, daß in der Thronvision die vierundzwanzig Ältesten, die die Majestas umdrängen, von einem zweiten Kreis nimbierten Gestalten umgeben sind; diese tragen kostbare, gestickte Stolen über einer oder beiden Schultern und auch um die Taille. Eine Tracht, die sogleich an die des Königs Robert von Anjou auf der berühmten Pala von Simone Martini erinnert, die heute im Museum von Capodimonte in Neapel aufbewahrt wird. Auf ihr sieht man, wie Robert von seinem heiliggesprochenen Bruder Ludwig, Erzbischof von Toulouse, 1317 in Avignon zum König von Neapel gekrönt wird. Die Ähnlichkeit seines schmalen, mit Lilienemblem bestickten Schulterbandes, das ihm über die Unterarme fällt und im Streifen um die Taille festgemacht ist, mit den sonderbaren Stolen auf der Stuttgarter Bildtafel ist so haargenau, daß Zufall ausgeschlossen erscheint. Natürlich sind diese Heiligen, welche bei der himmlischen Liturgie das skapulierähnliche Zierstück tragen, diejenigen, die ihre Stolae (hier wieder einmal falsch verstanden), im Blut des Lammes gewaschen haben. Ob dieses Kleidungsstück das Abzeichen einer neapolitanischen Bruderschaft ist oder ob es mit dem Hof oder auf andere Weise mit Neapel zusammenhängt, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls ist auf den Stuttgarter Tafeln alles grundverschieden von dem, was die transalpinischen Zyklen sonst darbieten.“

²⁷⁸ BOLOGNA, Ferdinando: Povertà e umiltà. Il “San Ludovico” di Simone Martini, in: *Studi Storici* 10 (1969), S. 231-259; GARDNER, Julian: St. Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 12-33; BRANDL, Rainer: Die Tafelbilder des Simone Martini. Ein Beitrag zur Kunst Sienas im Trecento, Frankfurt a.M. u.a., 1985; ENDERLEIN, Lorenz: Zur Entstehung der *Ludwigstafel* des Simone Martini in Neapel, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), S. 135-149; HOCH, Adrian S.: The Franciscan Provenance of Simone Martini’s Angevin St. Louis in Naples, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 22-38; MICHALSKY, Tanja: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Göttingen 2000, S. 67-73, KRÜGER, Klaus: A deo et a te regnum teneo. Simone Martinis “Ludwig von Toulouse” in Neapel, in: MICHALSKY 2001, S. 79-119; SCOTTI, Suzette D.: Simone Martini’s St. Louis of Toulouse and its cultural context (Charlottesville, Univ. Diss. 2009).

²⁷⁹ VAN DER MEER 1978, S. 201.

Chiara,²⁸⁰ auf der *Ludwigstafel* in Aix-en-Provence, die dem „Maestro di Giovanni Barrile“ zugeschrieben wird (**Abb. 52**),²⁸¹ auf den Fresken der Kirche der Incoronata zu Neapel (**Abb. 53**),²⁸² auf dem Fresko des Lello da Orvieto in Santa Chiara (**Abb. 54**) sowie auf der Kreuzigung des „Maestro delle Tempere Francescane“ (**Abb. 51**). Schiller erkannte in den Figuren die Märtyrer, die zusammen mit Heiligen und Engeln Gott anbeten.²⁸³ Laut Muir-Wright stellen sie die *virī spirituales* dar,²⁸⁴ während die Figuren laut Laurence Rivière-Ciavaldini, welche die Stolen, wie Van der Meer, mit Roberts Porträt in Verbindung bringt, die Familie Anjou als *beata stirps* darstellen.²⁸⁵

Das Konzept der *beata stirps*²⁸⁶ – d. h. des „Heiligen Königsgeschlechts“ – ist ein religiös-politisches Konzept, das Heiligkeit und Erblichkeit miteinander vereint.²⁸⁷ Die Familie Anjou leitete ihre Heiligkeit von der Abstammung aus dem Geschlecht der Kapetinger²⁸⁸ ab und legitimierte damit ihre Herrschaft.²⁸⁹ Karl I. brachte dieses Konzept nach Sizilien und festigte es durch seine Heiratspolitik:²⁹⁰ Die Heirat seines Sohnes, Karls II., mit Maria von Ungarn²⁹¹ vereinte im Jahr 1270 zwei „heilige“ Königsgeschlechter und stärkte damit das Konzept, denn auch die ungarische Herrscherfamilie der Árpáden verstand sich als *beata stirps*.²⁹² Während des

²⁸⁰ Während des zweiten Weltkriegs fing die Kirche von Santa Chiara Feuer. Roberts Grabmal ist heute sehr beschädigt, allerdings existieren Aufnahmen, auf denen der Originalzustand zu sehen ist. Auf dem Grabmal war Robert dreimal dargestellt: einmal auf dem Thron, einmal kniend neben dem Heiligen Franziskus und einmal mit der franziskanischen Kutte als Gisant. Zum Grabmal des Robert siehe ENDERLEIN, Lorenz: Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343, Worms 1997, S. 167-188, MICHALSKY 2000, S. 169-171, 325-341, LUCHERINI, Vinni: Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò, in: QUINTAVALLE, Carlo (Hrsg.): Medioevo. I committenti (Atti del convegno internazionale di studi Parma 2010), Milano 2011, S. 482-485

²⁸¹ Die Tafel stellt auch Ludwig von Anjou dar, zu seinen Füßen sind die knienden Figuren von Robert und Sancia zu sehen.

²⁸² Werk des Roberto d'Oderisio.

²⁸³ SCHILLER 1990, S. 289.

²⁸⁴ MUIR-WRIGHT 2004, S. 270-271. „The exegetical accounts of Joachim of Fiore and Peter John Olivi suggest a source for these motifs which might be especially identifiable for the Franciscan Spirituals. If the trumpet held in suspension denoted a specific time period, then the company of vested worshippers could suggest specific people, the *virī spirituales*“.

²⁸⁵ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 204.

²⁸⁶ VAUCHEZ, André : Beata stirps. Sainteté et lignage en occident aux XIII^e et XIV^e siècles, in: DUBY, George/ LE GOFF, Jacques (Hrsg.): Famille et parenté dans l'Occident médiéval. Actes du colloque de Paris (6-8 Juni 1974), Rome 1977, S. 377-411, insb. S. 397.

²⁸⁷ VAUCHEZ 1977, S. 397.

²⁸⁸ MICHALSKY 2000, S. 61-62.

²⁸⁹ MICHALSKY 2000, S. 63.

²⁹⁰ MICHALSKY 2000, S. 64.

²⁹¹ Tochter des ungarischen Königs Stephan.

²⁹² Schon im elften Jh. wurden mehrere Könige von Ungarn heiliggesprochen: Stefan I., gest. 1030, Emmerich, gest. 1031, und Ladislaus I., gest. 1095. Aus der königlichen Familien stammen auch die Heiligen Elisabeth von Ungarn (gest. 1231) und Margareta (gest. 1270, erst 1943 kanonisiert, aber bereits 1276 seliggesprochen), VAUCHEZ 1977, S. 400. Zwischen dem 13. und 14. Jh. wurden noch

Kanonisierungsprozesses des Ludwig von Anjou sei dessen heilige Abstammung als Argument für seine Heiligsprechung hervorgebracht worden.²⁹³ Darüber hinaus festigte seine Kanonisierung den Ruf beider Familien als heilige Dynastien.²⁹⁴ Nach dem Tod des Erstgeborenen von Karl II. war die Thronfolge umstritten, da auch die Nachfahren der ungarischen Linie Ansprüche auf die Thronfolge anmeldeten.²⁹⁵ In dieser Auseinandersetzung spielten die Heiligkeit seines Bruders Ludwig von Toulouse und seines Onkels Ludwig IX. für Robert eine große Rolle.²⁹⁶ In ihrer Studie versucht Tanja Michalsky zu zeigen, dass Robert von Anjou die Erhebung dieses Konzepts auf ein „neuartiges Niveau in Programmdichte und Aussagekraft“ in der Malerei und der monumentalen Skulptur anstrebte.²⁹⁷ Die Rekonstruktion einer Ikonographie der Robertbildnisse wurde 1988 von Ernst Saenger versucht.²⁹⁸ Basierend auf einer Gruppe von Kunstwerken,²⁹⁹ wählte er die Porträtähnlichkeit als zentralen Punkt und konzentrierte sich auf Gesichtszüge³⁰⁰ und Attribute, vor allem Krone, Zepter und

weitere fünf Frauen aus dem Königsgeschlecht der Arpaden seliggesprochen. „Une telle abondance de saints et de saintes ne pouvant relever du hasard ni constituer un simple accident statistique, il y a donc lieu de croire que la dynastie des Arpadiens bénéficiait d’un prestige sacré très fort, qui se transmettait de génération en génération“, S. 402. VAUCHEZ 1977, S. 402-403, KLANICZAY, Gábor: *The Uses of Supernatural Power. The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early-Modern Europe*, Princeton 1990, S. 111; MICHALSKY 2000, S. 64; KLANICZAY, Gábor: *La noblesse et le culte des saints dynastiques sous les rois angevins*, in: COULET, Noël/MATZ, Jean-Michel (Hrsg.): *La noblesse dans les territoires à la fin du moyen âge*, Roma 2000, S. 511-526, insb. S. 512, KELLY, Samantha: *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden-Boston 2003, S. 119-121.

²⁹³ KLANICZAY 1990, S. 111-112; KLANICZAY 2000, S. 513-514.

²⁹⁴ VAUCHEZ 1977, S. 403.

²⁹⁵ MICHALSKY 2000, S. 71. Das Konzept der *beata stirps* spielte auch eine wichtige Rolle, als Karobert Anjou, Roberts Neffe, König von Ungarn wurde, denn auch der Sohn Wenzels II. von Böhmen, aus der Dynastie der Přemysliden, hatte Ansprüche auf die Thronfolge, KLANICZAY 1990, S. 113 ff., KLANICZAY 2000, S. 516-519.

²⁹⁶ MICHALSKY 2000, S. 64; „On peut certes voir là l’effet d’une volonté politique dont le but aurait été –et fut effectivement– de se servir des saints apparentés aux souverains régnants comme cautions de la légitimité d’une dynastie dont l’implantation en Italie du Sud et en Hongrie était somme toute récente“, VAUCHEZ 1977, S. 403.

²⁹⁷ MICHALSKY 2000, S. 67 ff. Michalsky sieht insbesondere auf der *Ludwigstafel* von Simone Martini eine Darstellung des Konzepts der *beata stirps*, S. 67-73. HOCH, Adrian S.: *Beata stirps, royal patronage and the identification of the sainted rulers in the St. Elizabeth Chapel at Assisi*, in: *Art History* 15 (1992), S. 279-295, verbindet das ikonographische Programm der Malereien in der Kapelle der Hl. Elisabeth in der Unterkirche zu Assisi mit der *beata stirps*. Zur dortigen Darstellung siehe auch KELLY 2003, S. 122-124.

²⁹⁸ SAENGER 1988, S. 21 ff.

²⁹⁹ Die Porträts auf der *Ludwigstafel* von Simone Martini, auf der *Ludwigstafel* des Musée Granet von Aix-en-Provence, auf dem fol. 9 der *Robert-Ekloge* (London, British Museum, Bibl. Reg. 6 E IX), der *Kreuzigungstafel* des „Maestro delle Tempere Francescane“ (Privatbesitz), dem Fresko von Ambrogio Lorenzetti in der Kirche San Francesco in Siena, auf dem Grabmal in der Kirche Santa Chiara zu Neapel, auf dem Fresko von Roberto d’Odorisio in der Kirche Santa Maria Incoronata zu Neapel, auf dem Titelblatt der *Andreas-von-Ungarn-Bibel*.

³⁰⁰ „[K]ühne Adlernase, das spitz vorspringende Kinn und die tiefen Falten um die Augen und die dünnen Lippen“, SAENGER 1988, S. 23.

Reichsapfel, beachtete aber nicht die Stola, die auch in vielen der von ihm analysierten Kunstwerke zu sehen ist.

Die Figuren mit Stolen stellen laut Rivière-Ciavaldini die Mitglieder der Familie Anjou als *beata stirps* dar. Die Tatsache, dass die Stola dieser Figuren derjenigen ähnelt, die auch die Märtyrer unter dem Altar tragen, lässt jedoch Zweifel an dieser Gleichsetzung zu. Eine Untersuchung über die Bedeutung der Stola am Hof der Anjous könnte uns dabei helfen, die Darstellung der Anbetenden auf der *Erbach-Fürstenauser Apokalypse* zu interpretieren. Als Nachahmung des byzantinischen *Lorum* war die Stola Herrschaftszeichen für viele abendländische Könige und Kaiser.³⁰¹ Vor allem die Könige von Jerusalem haben sie getragen,³⁰² wie auch die französischen Könige. Durch ihre Bekleidung wollten sie zeigen, dass sie „mehr als reine Laien“ seien.³⁰³ Auch im normannischen Königreich Sizilien entsprach die königliche Bekleidung derjenigen der Könige Jerusalems.³⁰⁴ Der Ordo der Krönung (1298) Karls II., des zweiten angevinischen Königs Siziliens und Roberts Vater, sieht „vestem pretiosam similem dalmatice et desuper ornamentum quoddam pretiosum simile stole“ für seine Krönung vor. Deswegen scheint die Stola bei Karl II. eher einen politischen Sinn gehabt zu haben.³⁰⁵ Allerdings sei der Fall bei Robert anders gelagert, denn seine Stola zeigt gestickte Kreuze an beiden Enden, weshalb sie als „geistliches Gewandstück“ gedacht worden sei.³⁰⁶ In verschiedenen Kunstwerken aus dem Kreis der Familie Anjou taucht eine bestimmte Darstellung Roberts immer wieder auf.³⁰⁷ Eine Analyse der Porträts Roberts zeigt, dass die dargestellten Stolen mal gekreuzt und mal nicht gekreuzt

³⁰¹ SCHRAMM, Percy Ernst: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert I, Stuttgart 1954, S. 25-26.

³⁰² SCHRAMM 1954, S. 33. Im Ordo für den König von Jerusalem steht, dass er bei seiner Krönung „wie ein Diakon“ angezogen sein sollte. Einer der Gründe dafür war, dass die Könige Jerusalems „als Nachbarn der Basileis das Bestreben haben, nicht hinter diesen zurückzustehen“.

³⁰³ SCHRAMM 1954, S. 34. BOYER, Jean-Paul: La „foi monarchique“. Royaume de Sicile et Provence (mi-XIII^e-miXIV^e siècle), in: CAMMORASANO 1994, S. 85-110, hebt den sakralen Aspekt der Bekleidung Karls I., Karls II. und Roberts hervor, jedoch in Bezug auf die sakrale Vorstellung ihrer Macht und nicht auf irgendeine neapolitanische Bruderschaft, siehe insb. S. 85-89.

³⁰⁴ SCHRAMM 1954, S. 35.

³⁰⁵ SCHRAMM 1954, S. 37.

³⁰⁶ SCHRAMM 1954, S. 37.

³⁰⁷ Zur Ikonographie der Anjous: ROMANO, Elena: Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli, Napoli 1920; GEROLA, Giuseppe: Appunti di iconografia Angioina, in: Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti XCI,2 (1931-32), S. 257-273, SAENGER, Ernst: Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou. Ein Beitrag zur Kunst- und Geistesgeschichte des Trecento, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 84 (1988), S. 6-91; GARDNER, Julian: Seated Kings, seafaring Saints and some Themes in Angevin Iconography, in: ÉTAT ANGEVIN 1998, S. 115-126.

waren,³⁰⁸ und dies reicht nicht aus, um die Frage zu beantworten, ob die Stola eine religiöse oder politische Bedeutung hatte.

Der Ordo der Krönung Roberts³⁰⁹ aus dem Jahr 1309 liefert keine aufschlussreichen Hinweise auf seine Bekleidung. Die Regesten des Minieri-Riccio³¹⁰ berichten, dass Robert am 4. September 1310 von Clemens V. in der Kathedrale zu Avignon gekrönt wurde, mit den „insegne reali, che sono Mantum et Colobium Sceptrum et pomum coronam et mitram“.³¹¹ Die Stola wird nicht genannt. In den Regesten des Minieri-Riccio aus dem Jahr 1338 liest man allerdings:

„Tra i regi oggetti preziosi che i regi tesorieri custodiscono nel regio tesoro vi sono una Stola Reale in qua sunt ymagine et latore de perlis auro; lo scettro di oro con diversi smalti e con lo stemma reale; il pomo di oro con la croce nella sommità anche di oro; la corona grande di oro del peso di due libbre 7 once e 15 tari, con 4 fiori grandi ed altri 4 minori, nella quale stanno 12 grossi balassi, altri 24 mezzani, 16 smeraldi grossi, 12 piccoli, 12 zaffiri mezzani, 48 perle grosse ed 8 mezzane.“³¹²

Dass die Stola in einer Liste von Objekten, die allesamt Symbole der königlichen Macht sind, an erster Stelle genannt wird, lässt den Schluss zu, dass sie vor allem als Symbol der Macht und nicht als Symbol einer religiösen Bruderschaft angesehen werden muss. Allerdings ist es fraglich, ob die Figuren der Großen Anbetung trotzdem die königliche Familie darstellen können. In diesem Fall hilft eine Analyse der Porträts der Anjou weiter. Auf fol. 4 der *Andreas-von-Ungarn-Bibel*³¹³ sind die vier Generationen der

³⁰⁸ Das Kreuz auf der Stola ist auf dem Fresko der Kirche Incoronata und auf der Statue seines Grabmales in Santa Chiara zu sehen. Die Stola ist dagegen nicht gekreuzt auf der *Ludwigstafel* des „Maestro delle Tempere francescane“ (Aix-en-Provence, Musée Granet), der *Ludwigstafel* von Simone Martini, auf dem Fresko von Lello da Orvieto, und auf der *Andreas-von-Ungarn-Bibel* sowie auf der Tafel mit der Kreuzigung des „Maestro delle tempere francescane“ (Privatbesitz). In der *Andreas-von-Ungarn-Bibel*, wo Robert thronend zwischen den acht Tugenden dargestellt ist, ist die Stola von einem Umhang verdeckt. Auf dem Fresko Lorenzettis in Siena ist er ohne Stola dargestellt worden. In den neapolitanischen illuminierten Bibeln wird die Stola von Königen, von Gott, von einigen Engeln, von hohen Rängen im Allgemeinen und von einigen Figuren aus dem Alten Testament getragen, siehe z. B. Num I in der *Matteo-di-Planisio-Bibel*, fol 67v. In den Fällen von Moyses ed Aaron hat dies wohl eine priesterliche Bedeutung.

³⁰⁹ *Incipit ordo ad coronandum et inungendum regem Sicilie*, gedruckt in: ANDRIEU, Michel: *Le pontifical roman au Moyen-âge II. Le pontifical de Guillaume Durand*, Città del Vaticano 1940, S. 669-677, S. 672: „*rex preciosis et regali bus indumentis indutus*“. In MINIERI-RICCIO 1882, S. 220, liest man: „anno 1310, Settembre 4: Il Sommo Pontefice Clemente V, nella cattedrale della città di Avignone avea coronato di sua mano re Roberto e lo avea vestito delle insegne reali, che sono Mantum et Colobium Sceptrum et pomum coronam et mitram, come usavasi nella coronazione de’ re“.

³¹⁰ Aus den im Zweiten Weltkrieg verlorenen Registern der Anjou.

³¹¹ MINIERI-RICCIO 1882, S. 220.

³¹² MINIERI-RICCIO 1883, S. 211.

³¹³ Löwen, Bibliothek der Theologischen Fakultät der Universität, Ms. 1. Die Bibel war für Andreas von Ungarn bestimmt, und ist wohl noch unter Robert begonnen worden. Nach dem Tode des Andreas (1345 ermordet) wurde sie für Nicolò d’Alife, Notar und Sekretär des Hofes von 1332 bis 1367, angepasst und vom Buchmaler Cristoforo Orimina auf fol. 306 unterschrieben: „Haec est Biblia

Anjous dargestellt (**Abb. 56** und **57**): Die Stola wird hier von Karl I., Karl II., Robert und Karobert getragen, aber nicht von Ludwig von Toulouse und von keiner der Frauen;³¹⁴ auch auf dem Fresko des Lello da Orvieto sind die Frauen (Maria und Sancia, **Abb. 55**) ohne Stola dargestellt, wie auch Karl von Kalabrien, der schon gestorben war und nie König wurde (**Abb. 54**). Sancia trägt auch in der *Kreuzigungstafel* des „Maestro delle Tempere Francescane“ keine Stola (**Abb. 51**). Dass die Stola in den Familienporträts nur von den Familienmitgliedern getragen wird, die auch tatsächlich König waren, scheint die These zu stützen, dass die Stola nicht als Attribut der *beata stirps* gelten kann.

Nicht nur wegen der politischen Deutung der Stola am Hof der Anjous ist der These von Laurence Rivière-Ciavaldini nicht uneingeschränkt zuzustimmen.³¹⁵ Vor allem die Beziehung zwischen den Anbetenden vor dem Thronenden und den Märtyrern unter dem Altar, die sie auch betont, bleibt ungeklärt. Rivière-Ciavaldini versuchte diese Beziehung durch die Exegese, die Ap. 5,11 mit Ap. 6,9 verbindet, zu erläutern.³¹⁶ Jedoch bleibt die Verbindung zwischen Märtyrern und *beata stirps* dadurch immer noch unklar.

Meiner Ansicht nach sollte man sich vor allem auf die Verbindung zwischen Märtyrern und Anbetenden konzentrieren. Die Tafeln sind aus stilistischen und ikonographischen Gründen auf die ersten Jahre des vierten Jahrzehnts des 14. Jh. zu datieren. In den Jahren zwischen 1331 und 1336 nahm das gesamte gebildete Christentum an der Debatte über die *visio beatifica* teil. Der Streit betraf die Frage, ob die Seelen der Seligen schon vor dem Jüngsten Gericht die Vision Gottes genießen. Schon nach 1230 hatte die Frage der *visio beatifica* in der theologischen Literatur eine

magistri Nicolai Alifio doctoris quam illuminavit de pincello Christoforus Orimina de Neapoli“, BRÄM 2007, S. 15, 169-173.

³¹⁴ Nur Robert und Karl II. halten einen Globus in der Hand. Ein interessantes Detail ist auch, dass Karl I. kein Zepter trägt, wie Karl II. und Robert, sondern ein Schwert. So wird wohl seine militärische Rolle hervorgehoben. Auf fol. 217 ist noch ein Porträt Roberts *in privatim* (BRÄM 2007, S. 173) zu sehen. Er ist ohne die Attribute seiner Macht – er trägt auch keine Stola – dargestellt worden, nur mit einem geöffneten Buch in der Hand. Ein weiteres Porträt Roberts wie auch Karls I. und Karls II. befindet sich auf fol. 234 derselben Handschrift. Hier werden die drei Könige mit denselben Attributen des Frontispizes dargestellt: mit Krone, Globus, Zepter (im Fall Karls I. mit Schwert) und Stola, d. h. mit den Attributen ihrer Macht. Zur Darstellung der angevinischen Genealogie und zu ihrer Bedeutung zur Legitimierung der Thronfolge siehe BOLOGNA 1969a, S. 276-277; BARBERO Alessandro: La Propaganda di Roberto d’Angiò, in: CAMMAROSANO, Paolo (Hrsg.): Le forme della propaganda nel Due e nel Trecento, Roma 1994, S. 111-131, insb. S. 129-130; LEONE DE CASTRIS 1986, S. 320; LEONE DE CASTRIS 2006, S. 225 und S. 233 Anm. 36.

³¹⁵ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 204-205. S. 205: „[L]a famille royale est évoquée parmi les élus, en adoration devant la vision du royaume des cieux exclusivement réservée aux saints.“

³¹⁶ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 190. Sie zitiert dabei CHRISTE 1996a, S. 107.

immer größere Bedeutung gewonnen.³¹⁷ Im Jahr 1241 wurde der Inhalt dieser Vision festgestellt: Die Seligen können das Wesen Gottes vor dem Jüngsten Gericht sehen, jedoch ohne Mediation. Die Frage, wie dies stattfinden könne, blieb offen.³¹⁸ Allerdings entzündete sich ein Streit über die Deutung von Ap. 6,9, als Johannes XXII.³¹⁹ 1331 behauptete, die Seelen könnten Gott erst nach dem Jüngsten Gericht sehen.³²⁰ Vor dem Gericht stünden sie unter dem Schutz der Menschheit Christi und genössen im Himmel eine Ruhe, die nicht mit der letzten Seligkeit verwechselt werden dürfe.³²¹ Das war seine persönliche Interpretation des IV. Sermons des Hl. Bernhard zu dessen Festtag,³²² der Ap. 6,9 kommentierte. Der Papst hatte danach seine Meinung in weiteren Sermonen wiederholt³²³ und seine Ansicht widersprach fast ein Jahrhundert³²⁴ lang der Debatte über das Thema:³²⁵ Es handelte sich um eine wahre Revolution in der christlichen Eschatologie,³²⁶ die weitreichende Folgen hatte. Johannes XXII. verlangte Gutachten und schickte Kopien seiner Sermonen an viele Theologen und Kanonisten mit dem Befehl, sich bezüglich der *visio beatifica* zu erklären. Die Traktate über dieses Thema von Durandus von St. Porçain, Jacques Fournier, Johannes de Aragonia, Patriarch von Alexandrien, Robert von Anjou und wahrscheinlich auch der Traktat des Dominikaners Johannes Regina sind allesamt Antworten auf die päpstliche Aufforderung.³²⁷ Die Diskussion beinhaltete für Johannes XXII. und seine Zeitgenossen auch einen politischen Aspekt: Hinter der Behauptung des Papstes versteckte sich der Gedanke, bis

³¹⁷ TROTTMANN, Christian: Deux interprétations contradictoires de Saint Bernard. Les sermons de Jean XXII sur la vision béatifique et les traités inédits du cardinal Jacques Fournier, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-âge, Temps modernes* 105,1 (1993), S. 327-379, S. 338.

³¹⁸ TROTTMANN 1993, S. 339; TROTTMANN 2000, S. 518.

³¹⁹ Jacques Duèse (Cahors 1244 ca. - 4.12.1334), seit dem 7.08.1316 Papst.

³²⁰ In seinem Sermon „mementote operum patrum vestrorum“ zu Allerheiligen.

³²¹ TROTTMANN 1993, S. 327.

³²² S. Bernardi abbatis primi Clarae-Vallensis Opera Omnia, II, Migne 1854, 471-475.

³²³ TROTTMANN 1993, 327. Es waren vier Sermonen: ein am 1. November und ein am 15. Dezember 1331 gehalten sowie ein am 5. Januar und ein am 2. Februar 1332 gehalten. Nur die ersten beiden sind erhalten (Cambridge, University Library, Ms. Ji.3.10, fol. 1r-10r, siehe PRADOS 1960), MAIER, Anneliese: Schriften, Daten und Personen aus dem Visio-Streit unter Johann XXII., in: *Archivum historiae pontificiae* 9 (1971), S. 142-186, insb. S. 145 Anm. 6.

³²⁴ Und nicht nur das: Seit Augustinus hatten die Theologen behauptet, dass die Seligen Gott schon nach dem Tod sehen dürfen, wie auch die Heilige Schrift versprach (1 Kor. 13,12; Johannes 3,2).

³²⁵ TROTTMANN 2000, S. 518.

³²⁶ TABARRONI, Andrea: Visio beatifica e Regnum Christi nell'escatologia di Giovanni XXII, in: RUGGIERI, Giuseppe (Hrsg.): *La cattura della fine. Variazioni sull'escatologia in regime di cristianità*, Genova 1992, S. 125-147, insb. S. 127. Eine verspätete Vision zog auch für den Kult der Heiligen und für die Volksfrömmigkeit schwere Folgen nach sich.

³²⁷ Siehe MAIER 1971, S. 148. In der Kurie von Avignon spielten der Kardinal Annibale da Ceccano (für die Argumente des Papstes) und der Dominikaner Armand de Belvézer (gegen die Argumente des Papstes) eine große Rolle.

zum Jüngsten Gericht seien die Seelen der weltlichen Regierung des Papstes unterstellt.³²⁸

Zwischen 1332 und 1334 wurde die *visio beatifica* Thema vieler Predigten, die sich sowohl für als auch gegen die These des Johannes XXII. aussprachen.³²⁹ Somit wurde sie am Hof Roberts in Neapel und am Hof Philipps IV. mit besonderer Intensität debattiert,³³⁰ denn die Meinung des Papstes bedrohte auch ihren politischen Ruf – und damit ihre Legitimität.³³¹

Die Opposition gegen eine verspätete Vision bildeten vor allem Dominikaner wie Thomas Wayles,³³² wichtige Befürworter der sofortigen Vision waren aber auch Jacques Fournier, Johannes de Aragonia,³³³ Robert von Anjou, Philipp VI. und Schismatiker-Franziskaner wie Bonagrazia da Bergamo.³³⁴ Philipp VI. drohte 1333 mit einer Intervention der Inquisition gegen den General der Franziskaner, Guiral Ot,³³⁵ und gegen Arnaud de Saint-Michel, die in Paris die Argumente des Papstes predigten. Damit provozierte Philipp einerseits die Reaktion des Papstes. Andererseits versuchte er, die Pariser Universität in diese Auseinandersetzung, die nicht mehr nur theologisch war, sondern auch eine politische Dimension annahm,³³⁶ einzubeziehen.³³⁷ Eine Kommission aus 29 Pariser Theologen – überwiegend Dominikaner und Magister – wurde in

³²⁸ TABARRONI 1992, S. 128; TROTTMANN 1993, S. 336-337. Dies spielte natürlich auch eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung zwischen Guelfen und Ghibellinen, TROTTMANN 2000, S. 519.

³²⁹ MAIER 1971, S. 171.

³³⁰ MICHALSKY 2000, S. 78.

³³¹ MICHALSKY 2000, S. 80.

³³² Im Januar 1332 verhaftet, nachdem er in einem Sermon den Papst attackiert hatte. Gegen ihn und später auch gegen den Dominikaner Durando di San Porciano wurde ein Prozess angestrengt, der die Debatte bis nach Paris brachte, wo König Philipp VI. sich auf die Gegenseite Guiral Ots – General des Franziskanerordens – und damit Johannes' XXII. schlug. Über den Waleys-Fall siehe DYKMANS, Marc: À propos de Jean XXII et Benoît XII. La libération de Thomas Waleys, in: *Archivum historiae pontificiae* 7 (1969), S. 115-130. Zu den Argumenten von Guiral Ot siehe TROTTMANN, Christian: Guiral Ot. De l'éternité au temps et retour. Conjectures à partir du De multiforimi visione Dei, in: *The medieval concept of the time. The scholastic debate and its reception in early modern philosophy* (Studien und Texte zur Geistgeschichte des Mittelalters LXXV) 2001, S. 287-317.

³³³ Patriarch von Alexandria, äußerte sich mit einem kleinen Traktat über die Visio-Frage, in dem er sich für die sofortige Vision der Seligen aussprach, siehe MAIER 1971.

³³⁴ TROTTMANN 2000, S. 520. Die nach dem Armutsstreit verfolgten Minoriten, die am Hof Ludwigs IV. dem Bayern Zuflucht gefunden hatten, fanden in den Predigten des Papstes über die *visio beatifica* weitere Gründe, ihn als Ketzer zu bezeichnen und versuchten deswegen, ihn abzusetzen. Die Auseinandersetzung fährt auch nach dem *Benedictus Deus* fort, weil Benedikt XII. versucht habe, die Ketzereien Johannes XXII. zu beschönigen, siehe MAIER, Anneliese: Zwei unbekannte Streitschriften gegen Johannes XXII. aus dem Kreis der Münchener Minoriten, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 5 (1967), S. 41-78.

³³⁵ Generalminister 1329-1342.

³³⁶ TROTTMANN 2000, S. 520.

³³⁷ TROTTMANN, Christian: *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rome 1995, S. 716.

Vincennes einberufen, um die zwei von Philipp gestellten Fragen zu beantworten: Die erste Frage lautete, ob die Seelen der Heiligen Gott schon vor dem Jüngsten Gericht sehen können, was die Theologen, entgegen Guiral, bejahten.³³⁸

Die zweite Frage war, ob diese Vision nach dem Gericht durch eine andere, davon verschiedene ersetzt werden würde,³³⁹ worauf die Theologen verneinten und sich damit abermals gegen Guiral richteten.³⁴⁰ Die Universität konnte aber keine Glaubenslehre festlegen und deshalb konnte Philipp sein Ziel, Papst Johannes zu stürzen, nicht erreichen. Auch der Papst hatte sein Ziel nicht erreicht. Das Konsistorium, das er am 28. Dezember 1333 in Avignon einberufen hatte, sprach sich nicht für seine Argumente aus. Die Debatte schien an einem toten Punkt angelangt zu sein.³⁴¹ Kurz vor seinem Tode habe Johannes XXII. seine Worte korrigiert.³⁴² Sein unveröffentlicht gebliebener Text ist verloren gegangen, allerdings sind seine Worte aus anderen Quellen bekannt.³⁴³

Einer der Protagonisten dieser Debatte war Kardinal Jacques Fournier. Er nahm mit zwei Berichten an der Debatte teil,³⁴⁴ in denen er die Argumente Johannes' XXII. zurückwies.³⁴⁵ Der sofortige Genuss der Vision betreffe lediglich Märtyrer, Apostel, Väter des Alten Testaments sowie Fromme, die in Christus gestorben bzw. sattsam gereinigt worden sind.³⁴⁶ Nachdem er unter dem Namen Benedikt XII. Papst geworden war,³⁴⁷ beendete er am 29. Januar 1336 mit der Konstitution *Benedictus Deus* den Visio-Streit.³⁴⁸ Dass die Seelen der Seligen und der von allen Sünden Gereinigten bereits vor dem Jüngsten Gericht Gott sehen können, wurde damit zum Dogma der Kirche.³⁴⁹

³³⁸ TROTTMANN 1995, S. 716.

³³⁹ TROTTMANN 1995, S. 715.

³⁴⁰ Guiral Ot nahm drei Formen der Schau an: eine Gottesschau schon im Leben, für Weise und Mystiker, eine Gotteschau nach dem Tod und eine nach dem Jüngsten Gericht, TROTTMANN 1995, S. 789, S. 716.

³⁴¹ TROTTMANN 2000, S. 520-521.

³⁴² DYKMANS, Marc: Robert d'Anjou, Roi de Jérusalem et de Sicile. La vision bienheureuse. Traité envoyé au pape Jean XXII (Miscellanea Historiae Pontificiae), Rome 1970, S. 27.

³⁴³ Er starb aber am 3. 12. 1334, bevor er den Text veröffentlichen konnte. MOLLAT, Guillaume: Les Papes d'Avignon 1305-1378, Paris 1950, S. 58.

³⁴⁴ Einer über die *visio beatifica* (*De statu animarum sanctorum ante generale iudicium*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 4006, fol. 16a-218b, siehe TROTTMANN 1993, S. 350 ff.), der zweite über die elf Punkte gegen Durando di San Porciano (*Quaestiones undecim*, Rom, Bibl. Ap. Vat., Ms. Vat. Lat. 4006, fol. 225c-307a, siehe TROTTMANN 1993, S. 350 ff.).

³⁴⁵ TROTTMANN 1993, S. 351.

³⁴⁶ TROTTMANN 1993, S. 352.

³⁴⁷ 20. Dezember 1334.

³⁴⁸ TROTTMANN 2000, S. 521. TROTTMANN 1993, S. 353. Der Traktat *De statu animarum sanctorum ante generale iudicium* liegt der Konstitution *Benedictus Deus* zugrunde.

³⁴⁹ MAIER 1971, S. 144.

Auch der König Neapels nahm an der Debatte teil. Spuren des Visio-Streites wurden in der neapolitanischen Kunst bereits nachgewiesen,³⁵⁰ weshalb es von Interesse ist, Roberts Ansichten zu diesem Streit zu betrachten. Der Papst selbst sendete Robert im September 1332 einen Brief,³⁵¹ in dem er ihn dazu aufforderte, sich zur *visio* zu äußern. Robert antwortete sofort mit einem Traktat, *De visione beata*,³⁵² der auf Ende 1332 bis Anfang 1333 zu datieren ist.³⁵³ In seinem Traktat verteidigte Robert von Anjou die traditionelle Theologie der Vision gegen die Behauptungen des Papstes: Dank ihres Glaubens könnten die Seelen der Heiligen schon nach dem Tod Gott sehen.³⁵⁴ Zudem sei die Gottesschau für die Heiligen schon im Diesseits möglich, so wie auch die Engel ihn schon jetzt sehen könnten.³⁵⁵ Der Glaube sei jedoch nicht der einzige Weg, Gott zu schauen. Zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert wurde die Frage der Wissenschaft als Weg zu Gott ausführlich debattiert: Kann die *scientia* zum ewigen Heil führen? Roberts Antwort lautete „ja“.³⁵⁶ Diese Vision verbessere sich nach der Auferstehung, jedoch nicht in ihrer Intensität. Sie sei vielmehr durch eine „größere Perfektion“ gekennzeichnet.³⁵⁷

Die Vermutung liegt nahe, dass die Anbetenden in der Darstellung von Ap. 4-5, die für die Exegese die gegenwärtige Kirche darstellt, mit den Märtyrern unter dem Altar (**Abb. 38**) gleichzusetzen sind. In der Entstehungszeit der Tafel war das Thema so

³⁵⁰ ENDERLEIN 1997, S. 125-126. Es handelt sich um das Grab der kleinen Maria von Valois (1324-1328), Tochter Karls von Kalabrien und Enkelkind Roberts. Das Grab wurde wahrscheinlich im Jahr 1332 errichtet.

³⁵¹ Der Brief ist verloren gegangen, aber die vatikanischen Archive haben die Rohschrift behalten. DYKMANS 1970, S. XI.

³⁵² DYKMANS 1970.

³⁵³ Der Traktat wurde dem Papst in zwei Teilen zugesandt. Der erste Teil wurde schon im November 1332 beendet, während der zweite wahrscheinlich auf Januar 1333 zu datieren ist. DYKMANS 1970, S. XXVI; TROTTMANN 1995, S. 695-696. Laut MAIER 1971, S. 149-151, habe Robert dagegen den letzten Teil erst im Jahre 1334 geschrieben. Unter den Argumenten für eine solche Datierung befindet sich auch die Tatsache, dass die Zitate des letzten Kapitels dieselben sind, die auch Jacques Fournier angab, S. 151.

³⁵⁴ Mit den persönlichen Argumenten eröffnet Robert seinen Traktat. Das erste Argument betrifft die Heiligen, die Gott schon in dieser Welt gesehen haben. Wie könnte es sein, dass sie nach ihrem Tod Gott nicht sehen können? Das zweite Argument betrifft die Passio Christi: in Matth. 18,1 hält man die Fähigkeit der Engel, das Gesicht Gottes bereits sehen zu können, für einen Verdienst. Die Passio Christi sollte ausreichen, diese Gnade auch den Auserwählten zu schenken, S. 6. Die Menschlichkeit Christi sei kein Hindernis für die Vision Gottes, S. 12, 13-14. Siehe auch TROTTMANN 1995, S. 697-700.

³⁵⁵ Teil I, Argument n. 2. FLECK, Cathleen A.: Papal Politics of a Trecento Bible. The Bible of Anti-pope Clement VII (London, British Library, Ms. Add. 47672) (Baltimore, Univ. Diss. 1998) und FLECK, Cathleen A.: Biblical Politics and the Neapolitan Bible of Anti-pope Clement VII, in: *Arte Medievale* n.s. 1 (2002), S. 71-90, findet in der Ikonographie der *Clemens-Bibel* (London, British Library, ms. Add. 47672) eine Darstellung dieses Konzepts. Auf fol. 468v der *Clemens-Bibel* sind um den Menschensohn auf dem Thron herum die neun Engelchöre dargestellt.

³⁵⁶ TROTTMANN 1995, S. 708-710.

³⁵⁷ Teil I, Argument n. 22, S. 15. Siehe auch TROTTMANN 1995, S. 712.

aktuell und so eng mit der Deutung von Ap. 6,9 verflochten, dass der Erfinder der Ikonographie es nicht ignorieren konnte. Außerdem darf die Tatsache, dass der König Neapels sich dazu geäußert hatte, keinesfalls vernachlässigt werden, da der Hof Neapels höchstwahrscheinlich der Entstehungsort der Ikonographie ist.

In der *Hamilton-Apokalypse*, der die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* als Vorbild gedient hat, hat der Buchmaler einige Details nicht sorgfältig kopiert.³⁵⁸ Vor allem hat er bei jeder Tafel zuerst die linke Seite, dann die rechte kopiert, ohne die vom Text vorgegebene Reihenfolge der Vorgänge zu beachten. Allerdings könnte die Stellung des Altars der Märtyrer genau unter der Thronvision absichtlich gewählt worden sein, denn die beiden Szenen stehen auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht nebeneinander (**Abb. 61**). Achtet man auf die Stellung beider Szenen auf fol. 451v der *Wiener Bibel*,³⁵⁹ verstärkt sich dieser Eindruck (**Abb. 59**). Die Gleichsetzung der Anbetenden mit den Märtyrern scheint auch hier stattgefunden zu haben. Die elf Illustrationen zur Apokalypse dieser neapolitanischen Handschrift sind auf 1345-1350 zu datieren³⁶⁰ und hatten als ikonographische Vorbilder die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* und ein anderes, unbekanntes Werk.³⁶¹ Auf fol. 451v wurden Johannes auf Patmos und die Posaunenstimme neben der Vision des Thrones dargestellt. Auch hier tragen die Anbetenden eine Stola. In der Mitte der Miniatur wurden die vier apokalyptischen Reiter dargestellt, die in ihrer Ikonographie einen Einfluss der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* beweisen. Rechts (**Abb. 59**), gleich nach den Reitern, finden wir eine zweite Darstellung der Vision des Thrones, die sich nicht von der ersten unterscheidet. Gleich unter den knienden Figuren mit Stolen wurde der Altar dargestellt, unter dem die knienden Märtyrer auch durch dieselbe Stola gekennzeichnet wurden. Es kann sich in diesem Fall nicht um ein unbewusstes Kopieren des Buchmalers handeln, denn der Altar der Märtyrer wurde konsequent nach der Erscheinung der vier Reiter dargestellt, während die Posaunenengel nicht in dieser Darstellung erscheinen, sondern, nach einem anderen Vorbild, auf fol. 452.

In der Großen Anbetung sind links und rechts neben dem Thron außer den Posaunenengeln und den Ältesten noch zwei Scharen zu erkennen. Sie bestehen jeweils

³⁵⁸ Die Ältesten um den Thron sind 17 und nicht 24 (fol. 456r). Der Buchmaler hat jeweils zuerst die linke Seite und dann die rechte Seite der Tafel bemalt, ohne auf die textgemäße Reihenfolge der Szenen zu achten.

³⁵⁹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1191.

³⁶⁰ BRÄM 2007, S. 151-152.

³⁶¹ Laut Bräm ist der Einfluss einer *Bible moralisée* zu erkennen, BRÄM 2007, S. 96-97.

aus 28 Figuren (**Abb. 37, 12**). Diese beiden Scharen stellen nicht die Engel aus Ap. 5,11 dar, da sie keine Flügel haben und auch keinen Nimbus, wie ihn die anderen Engel auf den beiden Tafeln haben, sondern nur einen Strahlenschein.³⁶² Nimmt man an, dass die Figuren mit Stolen in Verbindung mit dem Visio-Streit zu sehen sind und als Märtyrer angesehen werden können, könnten diese Scharen die Seligen, nicht die Märtyrer, darstellen, die, zusammen mit den Märtyrern, schon jetzt in den Genuss der Gottesschau kommen. Bei Robert genießen, außer den Engeln, Märtyrern und Seligen, auch diejenigen diese Schau, die Gott nicht kannten, aber sich die Gnade durch die *scientia* verdient haben.

3.2.5.5 Zusammenfassung

Der synthetische Charakter der Großen Anbetung ist keine neue Erfindung des Meisters der *Erbach-Fürstenauer Tafeln*: Außer der Verschmelzung der Kapitel vier und fünf, die schon in einigen Beispielen der *Familie III* nachgewiesen ist, ist eine Verschmelzung von Ap. 1,12-19, Ap. 4,1-11, Ap. 5,1-14 und Ap. 8,2-5 in der *Apocalisse delle Vele* und vor allem in der Wandmalerei von Donnaregina, die das nächste Vorbild für die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist. Außerdem ist laut Lorenzo Cappelletti eine Verschmelzung von Ap. 1 mit Ap. 4 und 5 auch in den Fresken der Krypta der Kathedrale von Anagni zu finden.³⁶³

Wenn auch das Detail des Posaunenengels, der seine Posaune nicht bläst, auf das noch nicht begonnene siebte Alter hindeuten könnte, kann es allein einen Einfluss der Exegese des Petrus Johannis Olivi nicht beweisen, denn die Aufteilung der Kirchengeschichte in sieben Alter kommt in der zeitgenössischen Exegese oft vor.

Eine Untersuchung der Stola am Hof der Anjous zeigte, dass sie sowohl unter Karl II. als auch unter Robert dem Weisen eine politische Bedeutung hatte, denn sie wird in den Familienporträts nur von denjenigen Familienmitgliedern getragen, die auch tatsächlich König wurden. Außerdem wird die Stola in den Regesten aus den königlichen Registern aus dem Jahr 1338 in einer Liste von Symbolen der königlichen Macht an erster Stelle genannt. Daher kann die Stola nicht als Kennzeichnung der Familie als *beata stirps* gelten, wie Laurence Rivière-Ciavaldini vermutet.

³⁶² Verschiedene Nimbusformen bezeichnen verschiedene Heiligkeitsgrade, FRUGONI, Chiara: La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo, Torino 2010, S. 140.

³⁶³ CAPPELLETTI 2002, insb. S. 166-183.

Durch die Gleichsetzung der Anjous mit den Anbetenden blieb die Verbindung mit den Märtyrern bei Rivière-Ciavaldini außerdem ungeklärt. Diese Verbindung zwischen der Großen Anbetung, nach der Exegese eine Darstellung der gegenwärtigen Kirche, und den Märtyrern ist meiner Meinung nach der Kern des Problems. In der Entstehungszeit der Tafeln fand der Visio-Streit statt (1331-1336), der das ganze gebildete Christentum miteinbezog und die Frage aufwarf, ob die Seelen der Seligen die Gottesschau vor dem Jüngsten Gericht genießen können. Die von Johannes XXII. begonnene Polemik konzentrierte sich auf die Interpretation von Ap. 6,9 und wurde unter anderen auch am Hof Neapels debattiert. Dieselbe Gleichsetzung der Anbetenden mit den Märtyrern scheint auch auf fol. 451v der neapolitanischen *Wiener Bibel* stattgefunden zu haben.

3.2.6 Die Öffnung der ersten vier und des sechsten Siegels

Rechts unterhalb der Großen Vision wurde Johannes ein weiteres Mal dargestellt: Er steht auf der Insel links und blickt mit geöffneten und erhobenen Händen, einer Geste, die wahrscheinlich ein Empfangen andeutet,³⁶⁴ auf das Wesen, das vor ihm fliegt. Diese Darstellung des Johannes mit dem Wesen könnte sich auf Vers 6,1 beziehen: „et vidi quod aperuisset agnus unus de septem sigillis et audivi unus de quattuor animalibus dicens tamquam vocem tonitruum veni“,³⁶⁵ aber es ist wahrscheinlicher, dass Johannes von hier die ganze Visionengruppe, d. h. die Vision der vier Reiter, des Zusammenrollens des Himmels, der Zurückhaltung der Winde und des Engels des sechsten Siegels, erblickt (**Abb. 38**).

3.2.7 Die vier apokalyptischen Reiter

Im sechsten Kapitel der Apokalypse wird der Vorgang, der im fünften Kapitel angekündigt wurde, erzählt: Das Lamm, das sich als einziges würdig erweist, öffnet die ersten sechs Siegel. Vier Reiter erscheinen als Folge der Öffnung der ersten vier Siegel.

³⁶⁴ BIEDERMANN, Gottfried: Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter, in: *Pantheon* 45 (1987), S. 21-27, insb. S. 26.

³⁶⁵ Unwahrscheinlich ist, dass die Figur auf Ap. 6,12: „et vidi cum aperuisset sigillum sextum“, Beziehung nimmt, da auch eines der vier Wesen dargestellt ist.

Auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* werden sie, von rechts nach links, hintereinander in Richtung des Thrones galoppierend dargestellt.

Der erste Reiter (Ap. 6,1-2)³⁶⁶ hält einen Bogen und wird von einem der vier Wesen³⁶⁷ gekrönt (**Abb. 64**).³⁶⁸ Er trägt eine diademartige Binde um die Stirn sowie eine lange Tunika mit gestickten Bändern um die Manschette, die Schulter, die Taille und am Rocksäum. Unter dem ersten Pferd sind abgelegte Rüstungen dargestellt. Der zweite Reiter (Ap. 6,3-4)³⁶⁹ erscheint in Rüstung; ihm wird ein Schwert gegeben (**Abb. 64**).³⁷⁰ Unter seinem Pferd sind zwei kleine kämpfende Figuren zu sehen.³⁷¹ Der dritte Reiter (Ap. 6,5-6)³⁷² trägt einen Umhang über seiner Tunika und hält mit beiden Händen eine Waage. Unter seinem Pferd sind Krüge und Amphoren zu sehen, eine davon wurde umgeworfen. Damit könnte ausgedrückt sein, dass sie leer sind. Laut Schiller wird hier zum ersten Mal ein Hinweis auf die Hungersnot gegeben (**Abb. 65**).³⁷³ Das Pferd des vierten Reiters (Ap. 6,7-8)³⁷⁴ ist aufgerichtet, mager und hat eine stoppelige Mähne. Auch der Reiter, eine Personifikation des Todes, eine große Sichel schwingend und nur mit einem Umhang bekleidet, trägt stoppelige Haare. Unter ihm sieht man zwei Tote (**Abb. 65**).³⁷⁵ Dem Text entsprechend folgt *infernus* dem

³⁶⁶ Ap. 6,1-2: „¹et vidi quod aperuisset agnus unum de septem signaculis et audivi unum de quattuor animalibus dicentem tamquam vocem tonitruū veni ²et vidi et ecce equus albus et qui sedebat super illum habebat arcum et data est ei corona et exivit vincens ut vinceret“.

³⁶⁷ Die sechs Flügel zeigen, dass es sich nicht um einen Engel handeln kann.

³⁶⁸ Die Krönung des ersten Reiters wird in der ikonographischen Tradition auf verschiedene Art und Weise bzw. gar nicht dargestellt, SCHILLER 1991 S. 39. In der *Trierer Apokalypse* (fol. 19v) wird der erste Reiter von einem Engel gekrönt. In der *Bamberger Apokalypse* hält das Lamm einen Kranz (fol. 14r). In einigen Beispielen aus der *Familie III* wird der Reiter von der *dextera Dei* gekrönt (*Roda-Bibel*, fol. 106r, *Liber Floridus* von Wolfenbüttel fol. Iiv). In den *Beatus-Handschriften* trägt der erste Reiter schon seine Krone. Siehe CHRISTE, Yves: Le Cavalier de Méobecq, in: Bulletin Archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques 12-13 (1976-77), S. 7-17, insb. S. 13 und KLEIN 1986, S. 330.

³⁶⁹ Ap. 6,3-4 : „³et cum aperuisset sigillum secundum audivi secundum animal dicens veni ⁴et exivit alius equus rufus et qui sedebat super illum datum est ei ut sumeret pacem de terra et ut invicem se interficerent et datus est illi gladius magnus“.

³⁷⁰ Es ist abermals eines der vier Wesen, das dem Reiter das Attribut übergibt. Auf fol. 14v. der *Bamberger Apokalypse* hält der Reiter schon ein Schwert.

³⁷¹ ZARU 2009, S. 133. Die Illustration einer Idee durch die Darstellung einer Skulptur ist nicht neu und erinnert vor allem an die Allegorien der *Virtù e Vizi* von Giotto in der Arena-Kapelle in Padua.

³⁷² Ap. 6,5-6: „⁵et cum aperuisset sigillum tertium audivi tertium animal dicens veni et vidi et ecce equus niger et qui sedebat super eum habebat stateram in manu sua ⁶et audivi tamquam vocem in medio quattuor animalium dicentem bilibris tritici denario et tres bilibres hordei denario et vinum et oleum ne laeseris“.

³⁷³ SCHILLER 1991, S. 43.

³⁷⁴ Ap. 6,7-8: „⁷et cum aperuisset sigillum quartum audivi vocem quarti animalis dicentis veni et vidi ⁸et ecce equus pallidus et qui sedebat desuper nomen illi Mors et inferus sequebatur eum et data est illi potestas super quattuor partes terrae interficere gladio fame et morte et bestiis terrae“.

³⁷⁵ SCHILLER 1991, S. 44, sah hier eine Tonsur, ein Panzerhemd und einen Helm, weswegen die beiden als Kleriker und Soldat anzusehen seien.

letzten Reiter, der hier als tierisches, feerspuckendes Maul dargestellt ist, aus dem Flammen hervorkommen;³⁷⁶ aus ihm entspringt auch das vierte Ross.

In der ikonographischen Tradition wurden die vier Reiter oft zusammen abgebildet, häufig auch mit dem Lamm, das das Siegel öffnet. Die unterschiedlichen Farben wurden nicht immer wiedergegeben. In der ikonographischen Tradition kommt auch eine Deutung des ersten Reiters als Christus vor, wie in der Krypta von Anagni oder in der Douce-Apokalypse.³⁷⁷ In der *Trierer Apokalypse* unterscheiden sich die vier Reiter lediglich hinsichtlich ihrer Attribute voneinander, und sie sind alle nimbiert. Alle vier apokalyptischen Pferde wurden auf einer einzigen Seite dargestellt (fol. 19v, **Abb. 63**). Das letzte wird vom *infernus* verfolgt, einem großen, geflügelten und rötlichen Kopf³⁷⁸ mit langen und struppigen Haaren. Diese *infernus*-Darstellung als Kopf ist der einzige Vergleich für die Darstellung der neapolitanischen Tafeln.³⁷⁹ In den ältesten Zyklen unterscheidet sich der letzte Reiter nicht von den anderen drei,³⁸⁰ erst in *Familie III* wird der vierte Reiter als Tod dargestellt.³⁸¹ Auf den Fresken der katalanischen Kirche zu Polinyà (um 1120-1130)³⁸² und im *Berliner Beatus* (fol. 47r, **Abb. 68**) findet man die ersten Beispiele sowohl einer Darstellung des Massensterbens³⁸³ als auch des Todes als Frau, beides Details, die auch auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zu finden sind. Der *infernus* wurde als Teufelsfigur dargestellt. Auch im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel ist der *infernus* als Kopf abgebildet (fol. 11v, **Abb. 67**). Allerdings weicht die neapolitanische Ikonographie sehr vom *Liber Floridus* ab, denn aus dem Mund des *infernus* kommen die Flammen sowie der vierte Reiter hervor, ein bärtiger, geflügelter und haariger Mann, der ein Schwert hält.

Die Darstellung des vierten Reiters auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* fällt aus zweierlei Hinsicht auf: durch die Abbildung als Leiche und das Attribut der Sense,

³⁷⁶ Die Idee des Infernus als Maul kommt in den Heiligen Schriften und in der Exegese (Gregor der Große, Bruno von Segni, Honorius Augustodunensis), aber vor allem in dem Bregriff „*os inferni*“ vor, wo *os* sowohl als „architektonischer Eingang“ als auch „Mund“ bzw. „Maul“ interpretiert werden kann, siehe BASCHET, Jérôme: *Les Justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome 1993, S. 233-243, insb. S. 242.

³⁷⁷ Oxford, Bodleian Library, MS Douce 180, S. 16.

³⁷⁸ KLEIN 1975, S. 124.

³⁷⁹ Aufgrund der ausradierten Elemente hinter dem vierten und dritten Reiter vermutet Klein, dass der Platz für eine Darstellung des Infernus als Ganzfigur, wie er in den Illustrationen der *Beatus-Gruppe* zu sehen ist, nicht gereicht hat, KLEIN 1975, S. 124.

³⁸⁰ JORDAN 1980, S. 160. So ist es auch in der *Trierer* und der *Bamberger Apokalypse*.

³⁸¹ KLEIN 1986, S. 330.

³⁸² Heute im Diözesanmuseum von Barcelona. Detail der Menschen in: AINAUD, Juan: *Spanien. Romanische Malereien*, München 1957, Tafel V.

³⁸³ SCHILLER 1991, S. 40.

das erst später zum gewöhnlichen Attribut wird. Es sind diese Details, die den Reiter als Darstellung des Todes kennzeichnen. Die langen Haare werfen die Frage des Geschlechts auf. Im frühen Mittelalter gab es weder eine übliche Ikonographie des Todes noch des *infernus*, die in zahlreichen apokalyptischen Abbildungen beide die Züge eines Teufels besaßen.³⁸⁴ Eine feste Todes-Ikonographie entwickelte sich erst im 14. Jh., vor allem im Sinne einer Darstellung seiner Macht über die Menschen.³⁸⁵

Während im Text der Apokalypse die ersten drei Reiter mit einem Attribut versehen sind, trägt der letzte keines; jedoch folgt die Hölle ihm nach. Die Ikonographie hat ihm verschiedene Attribute zugewiesen, vor allem Speer und Bogen, aber auch ein Schwert und, erst später, eine Sichel bzw. eine Sense.³⁸⁶ Den ersten Hinweis auf den Gebrauch der Sense als Attribut des Todes findet man in einigen illustrierten Handschriften des 12. Jh.,³⁸⁷ während die Sichel schon im 11. Jh. auftaucht.³⁸⁸ Sowohl Guerry³⁸⁹ als auch Réau³⁹⁰ und Panofsky³⁹¹ vermuten den Ursprung der Sense als Attribut des Todes in der hellenistischen Kultur, in der sie als Attribut des Saturns galt. Die Umdeutung der Sichel zum Attribut des Todes legt, laut Panofsky und Schiller, die

³⁸⁴ SCHILLER 1991, S. 40-41; GUTHKE, Karl S.: Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in der Kunst und Literatur, München 1997, S. 55.

³⁸⁵ GUERRY, Liliane: Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne, Paris 1950, S. 33. Es handelte sich um eine Umdeutung, denn die Darstellungen des Todes in der Antike stellten ein *memento vivere* dar, während die Darstellungen aus dem Mittelalters als *memento mori* gedacht sind. In diesem Sinn wird die Personifikation des Todes im Spätmittelalter zur Hauptfigur bedeutender ikonographischer Motive: der drei Lebenden und der drei Toten, des Totentanzes, und des Triumphes des Todes, RÉAU, Louis: Escatologia. Il mondo cristiano, in: Enciclopedia Universale dell'Arte IV, Roma 1958, Sp. 843-850, insb. Sp. 843. Das Motiv der drei Lebenden und der drei Toten geht wahrscheinlich auf die Mitte des 13. Jh. zurück und war im Kreis der Franziskaner und Dominikaner besonders verbreitet, siehe SETTIS-FRUGONI, Chiara: Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 13 (1967), S. 145-251; RÉAU 1958, ebd.; Der Totentanz wird in Italien wahrscheinlich unter dem Einfluss des Werkes von Francesco Petrarca *I Trionfi* zum Triumph des Todes. Das früheste Beispiel ist das Fresko im Camposanto von Pisa, auf die Mitte des 14. Jh. datiert. Das Motiv war im 15. Jh. besonders verbreitet, RÉAU 1958, Sp. 845.

³⁸⁶ DINZELBACHER, Peter: Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn u.a. 1996, S. 190.

³⁸⁷ Außerdem ist sie auch in der Literatur bewiesen, so im *Dialogus Miracolorum* (um 1220) des Caesarius von Heisterbach. DINZELBACHER 1996, S. 190; GUTHKE 1997, S. 58-59.

³⁸⁸ Mit Sichel ist der Tod in den *Uta-Evangelien* dargestellt, München, Staatsbibliothek, Clm. 13601, Abb. 30 in SWARZENSKY, Georg: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters I), Leipzig 1901, Tafel XIII, mit Sense in der Gumpert-Bibel (vor 1195 datiert) zu sehen, Abb. 129 in SWARZENSKY, Georg: Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II), Leipzig 1908, Tafel XLI. PANOFSKY, Erwin: Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento, Torino 1975, S. 99-100, Anm. 25.

³⁸⁹ Nur die italienische Kunst habe dieses Merkmal übernommen, wahrscheinlich, weil in Italien die hellenistische Kultur am weitesten verbreitet war. GUERRY 1950, S. 35.

³⁹⁰ RÉAU 1957, S. 695.

³⁹¹ PANOFSKY 1975, S. 98.

Heilige Schrift nahe, insbesondere in Ap. 14,14-17, aber auch in Jesaja XL, 6-8³⁹² und Joel 3,13,³⁹³ da in diesen Passagen die Ernte eine Metapher für das Sterben ist.³⁹⁴ Louis E. Jordan vermutete, dass in den früheren Darstellungen die Sense nur die Funktion hatte, den Tod abzubilden bzw. seine Macht zu symbolisieren. Erst später, mit der Entwicklung der Ikonographie des Triumphs des Todes, sei sie zur Waffe der Zerstörung geworden.³⁹⁵ Die Ikonographie des Todes als Skelett auf einem Pferd verbreitete sich erst mit den Illustrationen der *Trionfi* von Francesco Petrarca³⁹⁶ in der zweiten Hälfte des 15. Jh. *La Morte* ist oft auf einem Pferd dargestellt, eben weil die Idee des Todes als Reiter aus der Apokalypse stammt.

Die ersten Darstellungen des Todes als Skelett sind erst im 13. Jh. zu finden,³⁹⁷ denn das Skelett symbolisierte in der Antike nicht den Tod,³⁹⁸ sondern die Toten.³⁹⁹ Diese Umdeutung kann unter anderem durch die Meditation über den Tod bei den Franziskanern begründet werden.⁴⁰⁰ Tatsächlich findet man die frühesten Beispiele einer solchen Darstellung im franziskanischen Kontext, nämlich in der Unterkirche des Hl. Franziskus in Assisi. Dort sind drei Darstellungen des Todes zu sehen, die zum Teil mit der von uns analysierten Szene vergleichbar sind. Die früheste davon ist auf 1307-08 datiert (**Abb. 69**). Es handelt sich um ein Fresko neben dem nördlichen Ausgang zum Kreuzgang: Ein gekröntes Skelett steht neben Franziskus.⁴⁰¹ Es ist das früheste Bild des Todes als König⁴⁰² und seine Krone als Attribut seiner Macht weist das Skelett als Personifikation des Todes statt als Darstellung eines einzelnen Toten aus.⁴⁰³ Diese Ikonographie sei von der Ikonographie der drei Lebendigen und der drei Toten inspiriert worden, aber mit einer Umdeutung, da das Skelett nicht einen der Toten, sondern den König Tod darstellt.⁴⁰⁴ Hier ist die Anatomie des Skeletts so präzise, dass es laut Jordan

³⁹² PANOFSKY 1975, S. 100, Anm. 25.

³⁹³ SCHILLER 1991, S. 44.

³⁹⁴ SCHILLER 1991, ebd.

³⁹⁵ JORDAN, Louis E.: *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350* (Ann Arbor, Univ. Diss. 1980), S. 135.

³⁹⁶ Vor 1340 begonnen, der Dichter arbeitete bis zu seinem Tod daran (1374).

³⁹⁷ JORDAN 1980, S. 103-104, 120, 157; GUTHKE 1997, S. 54. Der Tod als Skelett ist laut Guerry erst im 15. Jh. zu finden, GUERRY 1950, S. 31.

³⁹⁸ GUTHKE 1997, S. 54.

³⁹⁹ JORDAN 1980, S. 91.

⁴⁰⁰ JORDAN 1980, S. 107, S. 121.

⁴⁰¹ Laut BALTRUŠAITIS, Jurgis: *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica*, Milano 2009, S. 259, eine Reduktion der Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten.

⁴⁰² JORDAN 1980, S. 110, S. 171.

⁴⁰³ GUTHKE 1997, S. 59.

⁴⁰⁴ JORDAN 1980, S. 108-109.

getreu eines natürlichen Vorbilds gezeichnet worden sein soll.⁴⁰⁵ Zwei weitere Todesfiguren befinden sich in dem Vierungsgewölbe über dem Grab des Heiligen: In der rechten Ecke der Allegorie der Keuschheit wurde die *mors* als schwarzes Skelett mit wirrem Haar, kleinen Flügeln und Schwanz dargestellt (**Abb. 70**),⁴⁰⁶ während der vierte Reiter als Tod auf der Kreuzrippe des Vierungsgewölbes Platz findet. Das galoppierende Pferd mit zwei Paaren kleiner Fledermausflügel⁴⁰⁷ wird von einem Skelett geritten, das geflügelte Beine und flammende Haare hat und einen Dolch⁴⁰⁸ in der Rechten hält (**Abb. 71**).

Während der Tod in der antiken Kunst als Mann dargestellt wurde, ist das Geschlecht des Todes in der späteren Kunst nicht selbstverständlich.⁴⁰⁹ Das wechselnde Geschlecht hat laut Guerry⁴¹⁰ grammatikalische Gründe, während Jordan und Guthke⁴¹¹ eine Erklärung in der Moralthologie fanden:⁴¹² Die Sünden seien Alliierte des Todes und das menschliche Sterben sei mit der *luxuria* verbunden.⁴¹³ Aus dieser Überlagerung mit der *luxuria* stammten außer dem weiblichen Geschlecht auch die Nacktheit und die flatternden Haare des Todes.⁴¹⁴

Im Fall des ersten Reiters, für den eine christologische Deutung auszuschließen ist,⁴¹⁵ weisen die Rüstungen, die unter dem Pferd liegen, auf den Krieg hin; dieses Detail ist in zahlreichen Kampfsszenen der neapolitanischen Bilderbibeln zu finden.⁴¹⁶

⁴⁰⁵ JORDAN 1980, S. 109, S. 171.

⁴⁰⁶ JORDAN 1980, S. 173.

⁴⁰⁷ Die für Schnelligkeit stehen, SCHILLER 1991, S. 43. Zu den Fledermausflügeln als Teufelsmerkmale siehe BALTRUŠAITIS 2009, S. 175-176.

⁴⁰⁸ JORDAN 1980, S. 175. Kurze Stichwaffe nach SCHILLER 1991, S. 43.

⁴⁰⁹ GRAMS-THIEME, Marion: Tod, Sterben, in: Lexikon des Mittelalters VIII, Stuttgart 1997, S. 834; GUTHKE 1997, S. 54-55.

⁴¹⁰ Denn sowohl im Italienischen als auch im Französischen ist das Wort „Tod“ weiblich, GUERRY 1950, S. 33 und Anm. 2.

⁴¹¹ GUTHKE 1997, S. 49-53.

⁴¹² JORDAN 1980, S. 69-70.

⁴¹³ JORDAN 1980, S. 79-83. Diese Verbindung ist schon in der Patristik zu finden, vor allem bei Augustinus und Anselm von Canterbury, JORDAN 1980, S. 79. Guthke fand allerdings eine Erklärung, die sich von der Jordans unterscheidet. Das paulinische Christentum sah Adam als Verantwortlichen für die Todesverfallenheit der Menschheit an. Die alt- und neutestamentarischen Quellen sind Gen. 3,16, Röm. 5,12, 1. Kor. 15,21-22, Röm. 5,17, Röm. 5,14, und so ist es auch im *Gottesstaat* des Augustinus XIII, 14 und 23, siehe GUTHKE 1997, S. 51. Damit stelle das Skelett unter der Kreuzigung Christi nicht nur Adam dar, sondern auch den Tod, S. 52. Aufgrund dessen wurde der Tod am häufigsten als Mann dargestellt. Ein Teil der Theologie sieht aber Eva als Verführerin zur Sünde, und zwar durch die Gegenüberstellung mit Maria. Die schriftlichen Quellen sind 1. Tim. 2,14, Sir. 25,24 und Predigten, GUTHKE 1997, S. 72.

⁴¹⁴ JORDAN 1980, S. 83. Wie im Fall der apokalyptischen Reiter von Notre-Dame in Paris.

⁴¹⁵ Im Gegenteil zu den nächsten drei Reitern, die als Krieg, Hungersnot und Tod gedeutet werden, ist dem ersten keine negative Funktion zugeordnet. Bei den Kirchenvätern hatte der erste Reiter eine positive Deutung und wurde auch oft mit dem Reiter aus Ap. 19,1 in Verbindung gebracht. Deswegen wurde der erste Reiter im Mittelalter als Christus interpretiert. HERZER, Jens: Der erste

Der zweite Reiter auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist mit Beckenhaube dargestellt und er bekommt ein Schwert. Unter ihm kämpfen zwei kleine Figuren: Er ist die *divisio*. Der dritte Reiter hat, dem Text entsprechend, eine Waage als Attribut. Die leeren Krüge unter ihm verweisen auf die Hungersnot.

Der vierte Reiter der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist eindeutig mit dem Tod gleichzusetzen. Diese Darstellung ist ein frühzeitliches Beispiel für ein Bild, das später große Verbreitung erfuhr. Jordan hat hervorgehoben, wie die Darstellung des Triumphs des Todes von der Apokalypse beeinflusst wurde,⁴¹⁷ aber auch, wie der Triumph des Todes die Ikonographie des vierten Reiters beeinflusst hat.⁴¹⁸ Der Triumph des Todes wurde nach der Hungersnot ein verbreitetes Motiv, die in den 20er und 30er Jahren des 14. Jh. Italien von Tirol bis nach Rom traf.⁴¹⁹ *La Morte* als Skelett, auch in Verbindung mit der Apokalypse, war in Assisi schon anfangs des 14. Jh. bekannt. Außerdem war das Thema der Drei Lebendigen und der Drei Toten von den Anjous aus Frankreich nach Neapel gebracht worden und das Grabrelief der Kirche San Pietro Martire in Neapel⁴²⁰ beweist, dass es lange Zeit verbreitet war.⁴²¹

apokalyptische Reiter und der König der Könige. Ein Beitrag zur Christologie der Johannesapokalypse, in: *New Testament Studies* 45 (1999), S. 230-249, insb. S. 231; PARK, Doo-Hwan: Tiere und Farben in der Offenbarung. Eine Untersuchung zur Herkunft, Funktion und theologischen Bedeutung der Tier- und Farbmotive in der Apokalypse des Johannes (Bielefeld, Univ. Diss. 1997), S. 38; RÉAU 1957, S. 695-696. Diese Deutung ist bei Irenäus (*Adv Haer* 4, 21,3), Tertullian, in der *Passio Mariani et Jacobi* und bei Victorinus von Pettau zu finden, HERZER 1999, S. 232 Anm. 5, aber auch bei Berengaudus (PL 17, D813), Bruno von Segni (PL 165, 634B), und Petrus Johannis Olivi, *Lectura super Apocalipsim*, S. 354-355.

⁴¹⁶ Abb. 173, 189, 196, 396, 403, in BRÄM 2007.

⁴¹⁷ Das Pferd aus Ap. 6,8 und die Sense aus Ap. 14,14.

⁴¹⁸ JORDAN 1980, S. 139 Anm. 46.

⁴¹⁹ JORDAN 1980, S. 133. Schon im letzten Viertel des 13. Jh. sind schwere Missernten dokumentiert. 1315-17 betraf die Krise die Länder nördlich der Alpen; 1333 war insbesondere Katalonien betroffen; in den Jahren 1328-30 litt fast ganz Italien unter einer Hungersnot (wie auch später 1339-41 und 1346-48), siehe PINTO, Giuliano: *Il numero degli uomini. La crisi demografica del tardo Medioevo*, in: COLLODO, Silvana/PINTO, Giuliano (Hrsg.): *La società medievale*, Bologna 1999, S. 19-27, insb. S. 20. Die Krise in Italien begann schon früher als die große Pest von 1348. Der Bankrott der Riccardi von Lucca ereignete sich 1294, die Bankrotterklärungen der Florentiner Francobardi, Peruzzi und Bardi sind auf 1311, 1343 und 1346 datiert. In der Toskana sind Hungersnöte in den Jahren 1320, 1313, 1328, 1339 und 1346 nachgewiesen; zwei weitere Katastrophen trafen die Stadt: ein Brand im Jahr 1304 und das Hochwasser von 1333. Zwei Handschriften des Werkes Francesco Barberinos, *Documenti d'Amore*, auf 1318 datiert, zeigen eine Miniatur mit dem Triumph des Todes (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4076 und Cod. Barb. Lat. 4077), JORDAN 1980, S. 122-133.

⁴²⁰ Jetzt im Museo Nazionale di San Martino aufbewahrt. Der Tod erscheint als gekröntes Skelett. Das Relief kann dank der Inschrift auf 1361 datiert werden. GAGLIONE, Mario: *Il bassorilievo della morte proveniente dalla chiesa di S. Pietro Martire in Napoli*, in: *Arte cristiana* 87 (1999), S. 303-308. Abb. 12 in GUTHKE 1997, S. 63.

⁴²¹ Fol. 311v der ms. 3142 (Paris, Bibl. de l'Arsenal), Fresken in Santa Margherita zu Melfi und in der Kathedrale zu Atri, alle aus dem letzten Viertel des 13. Jh., sowie Franziskus und der Tod in der Unterkirche zu Assisi würden somit alle in Verbindung mit dem Relief von San Pietro Martire stehen, WILLE, Friederike: *Quod sumus hoc eritis. Die Begegnung von Lebenden und Toten im Regnum der Anjou*, in: MICHALSKY 2001, S. 225-239. Siehe auch BOLOGNA 1991, S. 677-678.

Die Deutung der ersten drei Reiter ist durch die Attribute festgelegt, die sich unter den Pferden befinden. Diese Details sind in der ikonographischen Tradition unbekannt, allerdings werden sie im Text genannt: Der erste Reiter wird als Sieger, der zweite als Unfriede, der dritte als Hungersnot beschrieben. Außer durch die Waffen, die ihnen der Text zuweist, werden die drei Reiter durch ihre unterschiedliche Bekleidung gekennzeichnet. Ob der Maler sich älterer Vorbilder bedient hat oder von einem Text inspiriert wurde, ist nicht bekannt. Vermutlich konnte der Erfinder des Bildprogramms die Reiter zeitgeschichtlich deuten. Laut einer zeitgenössischen Interpretation der Reiter sei der erste nicht nur ein Sieger, sondern zugleich ein Barbar aus einem Reitervolk, denn seine Waffe ist ein Bogen. Er symbolisiere den verlorenen Krieg, die Niederlage.⁴²² Der zweite Reiter soll den Frieden auf Erden beenden, so dass die Menschen „sich gegenseitig abschlachten“. Für die Exegese ist er der Krieg. Aufgrund dessen wurden der erste und zweite Reiter als Symbole des Partherreichs und des Imperium Romanum, der größten damaligen Mächte, gedeutet.⁴²³ Der dritte Reiter sei die Hungersnot, die den ersten beiden folgt.⁴²⁴ Als Indiz einer historischen Deutung des ersten Reiters könnte seine Bekleidung gelten: Die Reitertracht berittener Völker wie der Parther und Skythen⁴²⁵ bestand tatsächlich aus einer gegürteten Tunika bzw. Ärmeljacke mit breitem Saum und einer Hose.⁴²⁶ In Reliefs aus dem zweiten und ersten Jh. v. Ch. tragen Bogenschützen außerdem diademartige Binden im schulterlangen Haar,⁴²⁷ Vollbart sowie eine pagenartige Haartracht mit glattem oder gelocktem Haar.⁴²⁸ Pfeil und Bogen war ihre charakteristische Waffe.⁴²⁹ Die letzten beiden Reiter können als Folge des Krieges angesehen werden, denn sie stehen zweifellos für Hungersnot und Tod.

⁴²² KRAFT 1974, S. 116-117.

⁴²³ PARK 1997, S. 35- 37.

⁴²⁴ PARK 1997, S. 38.

⁴²⁵ LANDSKRON, Alice: Parther und Sassaniden. Das Bild der Orientalen in der römischen Kaiserzeit, Wien 2005, S. 95.

⁴²⁶ LANDSKRON 2005, S. 94 ff. und Abb. N. 60, aus hellenistischer Zeit.

⁴²⁷ LANDSKRON 2005, S. 95.

⁴²⁸ LANDSKRON 2005, S. 97.

⁴²⁹ LANDSKRON 2005, S. 98.

3.2.8 Die Erschütterung des Kosmos

Die Darstellung der Erschütterung des Kosmos nach der Öffnung des sechsten Siegels⁴³⁰ bleibt dem Text der Apokalypse sehr treu (**Abb. 72**). Während das Erdbeben und das Verschwinden der Berge und der Inseln nicht dargestellt wurden, sind alle anderen Details des Textes zu sehen: Der Himmel schließt sich wie eine Buchrolle (Ap. 6,14), die Verfinsterung der Sonne ist neben dem Himmel links dargestellt, der Mond, der rot wird, rechts davon (Ap. 6,12). Die Sterne fallen vom Himmel auf die Erde (Ap. 6,13), wo die Menschen sich vor dem Zorn des Thronenden und des Lammes in den Höhlen verstecken. Unter ihnen sind auch Könige erkennbar (Ap. 6,15-16).

Das auffälligste Detail dieser textgetreuen Illustration ist der sich zusammenrollende Himmel, der wie ein blauer Teppich dargestellt ist, dessen beide Seiten sichtbar sind. Die Innenseite ist gestirnt und auf der Außenseite wurden in einem Band die Sternzeichen dargestellt: Von oben nach unten Krebs, Fische sowie vermutlich Stier und Zwillinge. In der ikonographischen Tradition wurde oft auf dieses Detail verzichtet und nur der Sternenfall übernommen.⁴³¹ In der *Trierer Apokalypse* (fol. 20v) beispielsweise wird die Öffnung des sechsten Siegels durch eine sich verfinsternde Sonne und einen sich verfinsternden Mond angedeutet,⁴³² während in der *Bamberger Apokalypse* eine Darstellung der Katastrophen, die der Öffnung des sechsten Siegels folgen, gänzlich fehlt. Erst in der katalanischen *Roda-Bibel* (**Abb. 75**)⁴³³ und im *Berliner Beatus* (**Abb. 74**)⁴³⁴ wird das Zusammenrollen des Himmels dargestellt.⁴³⁵ Das Motiv des aufgerollten Himmels wurde auch Darstellungen des Jüngsten Gerichtes hinzugefügt, wie z. B. auf den Fresken von Müstair⁴³⁶ oder in der von Giotto

⁴³⁰ Ap. 6,12-17: „¹²Et vidi cum aperuisset sigillum sextum et terraemotus factus est magnus et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus et luna tota facta est sicut sanguis ¹³et stellae caeli ceciderunt super terram sicut ficus mittit grossos suos cum vento magno movetur ¹⁴et caelum recessit sicut liber involutus et omnis mons et insulae de locis suis motae sunt ¹⁵et reges terrae et principes et tribuni et divites et fortes et omnis servus et liber absconderunt se in speluncis et petris montium ¹⁶et dicunt montibus et petris cadite super nos et abscondite nos a facie sedentis super thronum et ab ira agni ¹⁷quoniam venit dies magnus irae ipsorum et quis poterit stare“.

⁴³¹ SCHILLER 1991 S. 49.

⁴³² Vgl. KLEIN 2001, Abb. XX und S. 31-32.

⁴³³ Fol. 106v. Hier werden sowohl die Verfinstung der Sonne und des Mondes als auch der Fall der Sterne und die Menschen in den Höhlen (u.a. auch Könige) dargestellt. Auch das Zusammenrollen des Himmels wird in Form eines gestirnten Halbmondes angedeutet.

⁴³⁴ Fol. 50r. Wie in der *Roda-Bibel* ist auch Johannes anwesend. Die Darstellung ist komplett: verfinsterte Sonne und Mond, Fall der Sterne, Menschen in den Höhlen und auch das Erdbeben wird durch einstürzende Gebäude angedeutet. Der sich zusammenrollende Himmel wird spiralförmig dargestellt.

⁴³⁵ KLEIN 1986 S. 329; SCHILLER S. 49.

⁴³⁶ SCHILLER 1991 S. 49 Anm. n. 43.

ausgeschmückten Arena-Kapelle zu Padua (**Abb. 73**) sowie in der San Silvestro-Kapelle der Santi Quattro Coronati in Rom.⁴³⁷ Auch die Andeutung des sozialen Standes der Menschen, die sich vor dem Zorn verstecken, ist in der Ikonographie erst spät nachgewiesen, zunehmend ab dem 13. Jh., als Hinweis auf die Gleichheit der Menschen vor Gott.⁴³⁸

Detailliertere Darstellungen von Ap. 6,12-19 sind schon in *Familie III* nachgewiesen. Das Detail des sich zusammenrollenden Himmels war außerdem in der italienischen Tradition der Darstellungen des Jüngsten Gerichtes bekannt. Die Szene auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zeichnet sich allerdings durch ihren Detailreichtum aus. Eine solche Darstellung könnte, außer mit dem Erwerb illustrierter Handschriften mit naturwissenschaftlichem Thema,⁴³⁹ auch mit der Anwesenheit von Astronomen am Hof Neapels begründet werden.⁴⁴⁰ Unter anderem verkehrte dort der berühmte genuesische Astronom Andalò di Negro, der bis zu seinem Tod 1334 in Neapel lebte. In den zwanziger Jahren des 14. Jh. wurde eine komplette Ausgabe seiner Schriften am Hof illuminiert.⁴⁴¹ Das Firmament wird in den neapolitanischen Handschriften häufig durch ein Band mit Sternzeichen dargestellt, wie in der Illustration des Ersten Buches Mosi in der *Andreas-von-Ungarn-Bibel* (fol. 6r),⁴⁴² in der *Hamilton-Bibel* (fol. 4r),⁴⁴³ und der späteren *Orsini-Bibel* (fol. 4v),⁴⁴⁴ in der *Robert-von-Tarent-Bibel* (fol. 14r),⁴⁴⁵ in der

⁴³⁷ Wo aber der Himmel von einem Engel zusammengerollt wird. BUSSAGLI, Marco: Cielo, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale IV*, Roma 1993, S. 739-748, insb. S. 741, erklärt dieses Detail als Darstellung der Idee des Himmels als *velum*, und nicht in Beziehung zur Apokalypse, da schon in der Antike der Himmel als Mann mit einem Tuch über dem Kopf dargestellt wird, ein Bild, das dem des *Uranus* entstammt und in zahlreichen Versen des Alten Testaments (Psalm 104, Is.40,22; 42,5; 44,24; 45,12; 51,13; Iob. 9,8; 26,7; Ier. 10,12; Zc. 12,1) erwähnt wird.

⁴³⁸ SCHILLER 1991, S. 49.

⁴³⁹ Bereits Karl I. begann damit, illustrierte Handschriften zu naturwissenschaftlichen Themen zu erwerben, BOLOGNA 1991, S. 675-676.

⁴⁴⁰ LÉONARD, Émile: *Les Angevins de Naples*, Paris 1954, S. 283. In Neapel lebten Andalò di Negro (ca.1260-1334), ein genuesischer Astronom und Geograf, der von König Robert wahrscheinlich für seine Lehren Gehalt bezog, und, wahrscheinlich nach Andalos Tod, der ebenfalls aus Genua stammende Physiker Nicolino di Santo Prospero, der, wie Andalò, jährlich sechs *oncie d'oro* von Robert bekam. Zu Andalò: MUCCILLO, Maria: Andalò di Negro, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 40 (1991), S. 126-131, BLUME, Dieter: *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000 und BLUME, Dieter: Andalò di Negro und Giovanni Boccaccio. Astrologie und Mythos am Hof des Roberts von Anjou, in: MICHALSKY 2001, S. 319-335. Unter den Wissenschaftlern am Hof Neapels ist auch der Astronom Cecco d'Ascoli zu nennen.

⁴⁴¹ BLUME 2001, S. 319-320.

⁴⁴² Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät der Universität, Ms1, Abb. 29 und Farbtafel XVII in: BRÄM 2007. Die Bibel wird um 1340-43 datiert.

⁴⁴³ Abb. 31 in BRÄM 2007.

⁴⁴⁴ Turin, Biblioteca Ex Reale, Ms. varii 175, um 1355 datiert; Abb. 33 in BRÄM 2007.

Planisio-Bibel (fol. 5v)⁴⁴⁶ und im *Liber sententiarum* des Petrus Lombardus (fol. 96r).⁴⁴⁷ Diese Darstellung ist mit der Vorstellung des Tierkreises in den mittelalterlichen Texten verbunden.⁴⁴⁸

3.2.9 Die Fesselung der Winde und der Engel des sechsten Siegels

Die auf einer kleinen Insel knienden Engel sind nach außen gewandt und versuchen nach Kräften, die Mäuler der Winde zuzuhalten (Ap. 7,1, **Abb. 76**).⁴⁴⁹ Die Winde sind als große Köpfe dargestellt, die aus der Erde herauswachsen, mit aufrecht stehenden Haaren und dicken Wangen. Gleich rechts davon sind die Engel noch einmal dargestellt (Ap. 7,2-3),⁴⁵⁰ nimbiert, in Rüstung und von links nach rechts marschierend. Der erste, von links betrachtet, hält eine Brandfackel in der rechten Hand und einen viereckigen Schild in der linken, dazu trägt er einen Umhang und eine kurze Tunika, während der zweite, ähnlich bekleidet, ein Beil hält. Seine Gesichtszüge sind boshaft. Der dritte Engel hält eine Voulge bzw. eine Hellebarde. Der letzte Engel von links, der die Gruppe anführt, ist, wie der zweite von links, durch eine boshafte Physiognomie charakterisiert. Er trägt einen kurzen Umhang über der Tunika und hält ein Basilard und einen runden Schild. Um die Erde herum, auf der sie marschieren, sind Wasser und ein kleiner Baum abgebildet. Der aus dem Osten emporsteigende Engel fliegt von rechts nach links, den rechten Arm ausgestreckt und mit der linken Hand eine Fahne haltend. Er kommt aus der Sonne hervor. Teile seines Körpers sind von den Sonnenstrahlen verdeckt. Er ist nimbiert und unterscheidet sich in keinem Detail von den anderen Engeln auf den beiden Tafeln (**Abb. 77-78**).

⁴⁴⁵ Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. vat. Lat. 14430, um 1355 datiert, Abb. 32 in BRÄM 2007.

⁴⁴⁶ Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. vat. Lat. 3550, um 1362-65 datiert, Abb. 12 in BRÄM 2007.

⁴⁴⁷ Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. vat. Lat. 681, Abb. 661 in BRÄM 2007.

⁴⁴⁸ Wie z. B. bei Honorius Augustodunensis: „In medio firmamenti sunt duodecim signa per transversam disposita, aequaliter per circuitum distincta. Horum dispositio dicitur graece zodiacus, latine signifer, eo quod fert signa quae animalium habent nomina. Zōov enim dicitur animal“, PL 172, 142, siehe BUSSAGLI, Marco: *Zodiaco*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale XI*, Roma 2000, S. 849-853.

⁴⁴⁹ Ap. 7,1: „¹post haec vidi quattuor angelos stantes super quattuor angulos terrae tenentes quattuor ventos terrae ne flaret ventus super terram neque super mare neque in ullam arborem.“

⁴⁵⁰ Ap. 7,2-3: „²et vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis habentem signum Dei vivi et clamavit voce magna quattuor angelis quibus datum est nocere terrae et mari ³dicens nolite nocere terrae neque mari neque arboribus quoadusque signemus servos Dei nostri in frontibus eorum.“

In der ikonographischen Tradition werden die Ereignisse aus Ap. 7,1-3 auf verschiedene Weise dargestellt.⁴⁵¹ Unter den Beispielen aus der *Familie III* zeigen die *Roda-Bibel* (fol. 106v, **Abb. 80**), der *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 11v) und vor allem der *Berliner Beatus* (fol. 51v, in dem zwei der vier Engel kniend zu sehen sind, **Abb. 81**) eine den *Erbachschen Tafeln* ähnlichere Darstellung der Fesselung der Winde. In allen drei Beispielen halten nimbierte Engel kleine Köpfe. Dagegen stellen die Fresken von Castel Sant’Elia und Anagni die Engel stehend und die Winde als Ganzfiguren dar. In Cimabues Darstellung (**Abb. 8**) bleibt unklar, ob die vier Gestalten die Winde oder die Engel symbolisieren. Meiner Meinung nach könnte es sich um eine Darstellung von Ap. 7,3 handeln: Die Figuren wären also Engel, und keine Winde. In diesem Fall wäre die boshafte Physiognomie ein gemeinsames Detail. In der Darstellung von Ap. 7,1 erweist sich aber vor allem die Peruzzi-Kapelle (**Abb. 83**) am ähnlichsten zu den neapolitanischen Tafeln: Hier halten vier kniende Engel die blasenden Köpfe. Einzige Ausnahme sind die Engel, die sich in Florenz nach innen und nicht nach außen wenden. Auch im Zyklus der Unterkirche zu Assisi halten die vier Engel kleine Köpfe.

Die Personifikationen der Winde gehören zu den Bildern der Natur, die das Mittelalter aus der Antike geerbt hat⁴⁵² und kommen am häufigsten in der Illustrierung von Ap. 7,1-3 vor.⁴⁵³ Ihre Physiognomie kann boshafte Züge aufweisen,⁴⁵⁴ bedingt durch die mittelalterliche Vorstellung von den Winden als nicht-neutrale, sondern schädliche Elemente der Natur.⁴⁵⁵ Eine solche Sinngebung stellt aber eine Umdeutung des klassischen kosmologischen Motivs dar,⁴⁵⁶ die vom Text der Apokalypse begünstigt

⁴⁵¹ In der Trierer Apokalypse (fol. 21r) halten die stehenden Engel einen Kelch, aus dem die nackte Büste des Windes mit geflügeltem Kopf hervorkommt, KLEIN 1975, S. 98. Auf einer getrennten Illustration wurden die Engel aus dem Osten sowie die vier Engel und Johannes zusammen mit den Besiegelten dargestellt (fol. 22r). Engel, Besiegelte und Engel aus dem Osten halten eine Buchrolle: Damit ist das Siegel Gottes gemeint, KLEIN 1975, S. 126. In der Bamberger Apokalypse (fol. 17v) werden die Winde als kleine, gehörnte und blasende Köpfe in den vier Ecken der Erde dargestellt; vier Engel befehlen den Winden mit der rechten Hand, sich zurückzuhalten. Die nächste Illustration betrifft schon die Anbetung des Lammes durch die Besiegelten: Ap. 7,2 wird nicht dargestellt.

⁴⁵² RAFF, Thomas: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: Aachener Kunstblätter 48 (1978-79), S. 71-218, insb. S. 73.

⁴⁵³ RAFF 1978-79, S. 128.

⁴⁵⁴ Vor allem struppige Haare und Hörner charakterisieren die Engel.

⁴⁵⁵ PRESSOUYRE, Léon: Marcuis Cornator. Notes sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars, in: *Mélanges d’archéologie et d’histoire* 77 (1965), S. 395-473, S. 551-593, insb. S. 454. Allerdings gab es im Mittelalter neben dieser negativen auch eine positive Deutung der Winde, RAFF 1978-79, S. 158.

⁴⁵⁶ RAFF 1978-79, S. 159.

wurde.⁴⁵⁷ In der dritten Gruppe der mittelalterlichen Winddarstellungen⁴⁵⁸ werden die Winde als kleine Köpfe in den Händen der vier Engel dargestellt.⁴⁵⁹

Der Engel, der von Osten her emporsteigt, wurde in der tyconianischen Tradition⁴⁶⁰ als Gestalt Christi gesehen.⁴⁶¹ Eine solche Deutung ist in einigen apokalyptischen Illustrationen erkennbar, sofern der Engel kreuznimbiert dargestellt wird,⁴⁶² wie z. B. in der *Valenciennes-Apokalypse* (fol. 14r) oder im *Berliner Beatus* (fol. 51v und 52r), aber auch im *Haimokodex* (fol. 7r), wo der Engel ein Stabkreuz hält, oder in der *Hamilton-Apokalypse* (f. 457v), wo er eine gekreuzte Fahne hält. Daneben setzte sich ab dem 13. Jh. die Interpretation des Hl. Franziskus als Engel des sechsten Siegels durch.⁴⁶³ Es war vor allem sein Wundmal, das diese Deutung ermöglichte.⁴⁶⁴

⁴⁵⁷ In dem die Winde in einer Art Kampf des Guten gegen das Böse als „schädlich“ bezeichnet werden, RAFF 1978-79, S. 157-158.

⁴⁵⁸ Nach der Gruppierung von Thomas Raff.

⁴⁵⁹ Die dritte Gruppe ist die größte und betrifft vor allem englische Handschriften und italienische Wandmalereien. RAFF 1978-79, S. 132. „Der geflügelte, blasende Windkopf ist ohne Bruch von der heidnisch-römischen in die frühchristliche Kunst übernommen worden und blieb für alle Zeit verbreitet“, S. 134. RAFF 1978-79, S. 128. Es handelt sich um antropomorphe und nur selten tierische Köpfe, RAFF 1978-79, S. 134. Die ikonographischen Gruppen der Winddarstellungen stimmen mit den ikonographischen Familien apokalyptischer Darstellungen (wie sie in KLEIN 1992a und 1992b vorgestellt werden) nicht überein.

⁴⁶⁰ In der tyconianischen Tradition wird dieser Engel als Theophanie des auferstandenen Christus gedeutet. In der Tradition von Victorinus-Hieronymus wurde diese Figur endzeitlich gedeutet, die auch bei Bruno von Segni, der den Passus mit Mt 24,31 in Verbindung bringt, zu finden ist: „habebit autem signum Dei vivi, crucem videlicet portans, quae et malis timorem et bonis laetitiam praestabit“ (PL 165, 643-644), siehe CHRISTE 1996a, S. 26.

⁴⁶¹ Die Deutung des Engels als Christus ist auch im Kommentar des Berengaudus zu finden, PL17, 842D: „Alter angelus Christus est, de quo scriptum est: Et vocabitur nomen ejus magni consilii Angelus (Esai. IX, 6)“, und bei Augustinus de Ancona, Vat. Lat. 936, fol. 91v. KRAFT 1974, S. 125: „[A]ls Führer des Siegels ist er in seinem Rang so hoch einzuschätzen, daß man in ihm ein Abbild Christi zu sehen hat. Dieser Engel verweist durch seine Herkunft von Sonnenaufgang mit sich selbst auf Christus als die Sonne der Gerechtigkeit. Derartige Abbilder sind nicht mit ihrem Urbild zu identifizieren, sondern sie repräsentieren es; hier repräsentiert der Engel die rettende und bewahrende Macht Christi“; KRAFT 1974, S. 125: „Der Engel [...] spricht an Stelle Gottes. Er kommt von Osten wie die Sonne, weil er als Abbild Christi aufgefaßt und Christi durch die Sonne abgebildet wird“.

⁴⁶² VISSER 1996, S. 20-23. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180, fol. 22v.

⁴⁶³ Bonaventura, *Legenda Maior*: Prolog 1 und Kapitel XIII. 10; Bonaventura: *Sermo in S. Franciscum IV* (Op. Omnia IX, 585 ff.); BENZ, Ernst: *Ecclesia Spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reformation*, Stuttgart 1934, S. 92-97; RATZINGER 1959, S. 33-37; BELTING 1977, S. 39-42; DA CAMPAGNOLA, Stanislao: *L'angelo del sesto sigillo e l'“alter christus“*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV*, Roma 1971, S. 183 ff.; wir finden diese Deutung erstmalig bei Gerardo di Borgo San Donnino (1254), obwohl Ubertino da Casale die Deutung schon Giovanni da Parma zuschrieb, DA CAMPAGNOLA 1971, S. 146. Im theologischen Werk Bonaventuras ist die Deutung des Franziskus als „angelus ascendens ab ortu solis“ „Zentralbegriff seiner Franztheologie“ und „Zentralbegriff seiner Theologie der Heilsgeschichte“, RATZINGER 1959, S. 34. Die Interpretation sollte laut Stanislao da Campagnola aber nicht immer wörtlich verstanden werden, denn „nella quasi totalità si tratta di celebrazioni simboliche, che non vogliono in alcun modo interpretare letteralmente i passi biblici allegati“. Dies gelte z. B. auch für den *Commentarium super Apocalypsim* (Assisi, Biblioteca Comunale, Cod. 51) des Matteo d'Acquasparta, DA CAMPAGNOLA 1971, S. 192.

⁴⁶⁴ RATZINGER 1959, S. 36. Die Deutung dieses Passus ist für Bonaventura von großer Bedeutung: Das sechste Siegel ist der Schlüssel zur Interpretation der gesamten Apokalypse, S. 50. Laut Bonaventura

Die Darstellung der Fesselung der Winde stellt sich nicht als außergewöhnlich heraus, denn Engel mit kleinen Köpfen in den Händen sind sowohl in *Familie III (Roda-Bibel, Berliner Beatus, Liber Floridus, Vat. lat. 39, Abb. 80-82)* als auch in anderen italienischen Darstellungen (*Apocalisse delle Vele, Peruzzi-Kapelle, Abb. 27 und 83*) nachgewiesen.

Eine franziskanische Deutung ist im Fall der hier analysierten Darstellung auszuschließen, da der Engel aus dem Osten vorerst nicht als Franziskus gekennzeichnet worden war.⁴⁶⁵ Man könnte sich sogar fragen, ob die Fahne einmal gekreuzt war, denn die *Hamilton-Apokalypse* stellt sie gekreuzt dar (fol. 457v, **Abb. 79**). Allerdings hätte der Maler dieses Detail ändern können.

Außergewöhnlich ist dagegen die zweite Darstellung der vier Engel (Ap. 7,2) in voller Rüstung vor dem Engel aus dem Osten. Allerdings könnte Cimabues Darstellung zum Teil die Ikonographie beeinflusst haben (**Abb. 77**). Ihre boshafte Physiognomie und vermutlich auch ihre Rüstungen sind mit ihrer schädlichen Funktion zu erklären.⁴⁶⁶

Die Besiegelung der Knechte Gottes (Ap. 7,4-8)⁴⁶⁷ wurde auf den Tafeln nicht dargestellt.⁴⁶⁸

Muir-Wright sah im ersten Engel ein Porträt Karls II. von Anjou.⁴⁶⁹ Diese Deutung ist in solch einer kleinen Darstellung schwierig nachzuvollziehen. Viel wichtiger scheint in diesem Zusammenhang jedoch die Frage, warum die Figur Karls II., des Verteidigers der Kirche, auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* als einer der Engel, welche die Erde und das Meer schädigen werden, dargestellt sein soll. Eine Gleichsetzung der Person Karls II. mit einer schädlichen Figur widerspricht der von ihr vertretenen These, die *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* stelle den Familienmythos der

ist in der Apokalypse des Johannes das sechste Element jedes Septenars die Lösung für das kommende Problem. Im sechsten Siegel, das heißt in Franziskus, findet der Theologe die Lösung für die Probleme seines Alters. RATZINGER 1959, S. 39-40, siehe auch Abschnitt 4.1.2.

⁴⁶⁵ Eine Gleichsetzung dieses Engels mit Franziskus war rechtgläubig, weshalb es an diesem Punkt der Erzählung möglich gewesen wäre, eine franziskanische Deutung klar herauszustellen.

⁴⁶⁶ *Glossa ordinaria*: „Quatuor angelos. Pro quatuor partibus mundi in quibus nocent. Angelos. Diabolus angelus dicitur, id est missus a Deo ad probationem honorum, et permissus ad deceptionem malorum et a principe diabolo ad subversionem cunctorum missus“, PL114, C723; Augustinus de Ancona, Vat. Lat. 936, fol. 91r: „Demonos enim angeli dicuntur quia missi et a deo ad probationem bonorum et deceptionem malorum“.

⁴⁶⁷ Ap. 7,4: „⁴et audivi numerum signatorum centum quadraginta quattuor milia signati ex omni tribu filiorum Israhel“. Verse 7,5-8 zählen die Volksstämme auf.

⁴⁶⁸ Man findet die Besiegelung in der *Trierer Apokalypse* (fol. 22r) und im *Berliner Beatus* (fol. 52r).

⁴⁶⁹ MUIR-WRIGHT 2004, S. 271.

Anjous dar.⁴⁷⁰ Angenommen, Robert wollte den Mythos seiner Familie auf den Tafeln „zelebrieren“ – warum hätte er seinen Vater gerade durch diese Figur darstellen sollen?

3.2.10 Die Anbetung der Palmenträger

Die Erzählung beginnt wieder im unteren Register (**Abb. 85**). Die knienden Anbetenden aus Ap. 7,9⁴⁷¹ sind im Halbkreis um den Thron des Lammes versammelt und von einer roten Mandorla umgeben. An dieser Stelle sind die Hörner des Lammes gut zu erkennen. Die Anbetenden sind nicht nimbiert und tragen unterschiedliche Kleidung und Kopfbedeckungen; Palmen in ihren Händen sind nicht zu erkennen. Die Verse Ap. 7,11-17 wurden nicht dargestellt. Die Anbetung aus Ap. 7,9 kommt in der ikonographischen Tradition seltener vor als die Anbetungen aus Ap. 5,7 und Ap. 14. Sie ist überwiegend in älteren Zyklen enthalten,⁴⁷² wie in der *Trierer Apokalypse* (fol. 23r) und in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 18v). In der *Familie III* wurde diese Huldigung im *Haimokodex* (fol. 7r, **Abb. 86**), wo die Palmenträger nimbiert und das Lamm kreuznimbiert sind, sowie im *Vat. Lat. 39* (fol. 160r, **Abb. 87** und **88**) dargestellt.

Die Darstellung von Ap. 7,9 auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zeigt keine außergewöhnlichen Details. Die Bekleidungsvielfalt der Anbetenden stellt dem Text entsprechend die verschiedenen Stämme, Nationen und Völker dar. Jedoch wurden weder die vier Wesen noch die Ältesten oder die Engel dargestellt, was nicht textkonform ist. Die Tatsache, dass die Huldigung sich auf das Lamm konzentriert, ist allerdings nicht außergewöhnlich. In der unteren linken Ecke der Tafel (**Abb. 85**) wurden die Seelen der Märtyrer unter dem Altar (Ap. 6,9-11)⁴⁷³ zusammen mit dem

⁴⁷⁰ Ursprünglich stellte Rave diese Behauptung auf. Muir-Wright bezieht sich des Öfteren auf Rave. Siehe RAVE 1999, S. 128-129.

⁴⁷¹ Ap. 7,9: „post haec vidi turbam magnam quam dinumerare nemo poterat ex omnibus gentibus et tribubus et populis et linguis stantes ante thronum et in conspectu agni amicti stolas albas et palmae in manibus eorum“.

⁴⁷² SCHILLER 1991, S. 58.

⁴⁷³ Ap. 6, 9-11: „⁹et cum aperuisset quintum sigillum vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei et propter testimonium quod habebant ¹⁰et clamabant voce magna dicentes usquequo Domine sanctu et verus non iudicas et vindicas sanguinem nostrum de his qui habitant in terra ¹¹et datae sunt illis singulae stolae albae et dictum est illis ut requiescerent tempus adhuc modicum donec impleantur conservi eorum et fratres eorum qui interficiendi sunt sicut et illi“.

Engel mit dem Rauchfass (Ap. 8,1-5)⁴⁷⁴ dargestellt, der die Reihe der sieben Posaunen eröffnet.⁴⁷⁵

Oben rechts ist eine fliegende Engelsfigur mit nach vorn ausgestrecktem Arm zu sehen. Dieser Engel stellt die Bitte um die Geduld der Seelen (Ap. 6,11) dar. Der Altar ist als goldener Hörneraltar, wie er in Ex. 30,2-3⁴⁷⁶ und Ex. 37,25⁴⁷⁷ beschrieben wird, dargestellt,⁴⁷⁸ d. h. als Altar für den Weihrauch, und unterscheidet sich deswegen vom bronzenen Hörneraltar, der für Brandopfer gebraucht wurde. Der Altar auf der *Erbach-Fürstenuer Apokalypse* ist mit einem gold-rot-gestickten Tuch bedeckt.⁴⁷⁹ Es handelt sich um einen Tischaltar, da wir eine Stütze erblicken, so dass die knienden Seelen im wörtlichen Sinne „unter“ dem Altar Platz finden. Vier Märtyrer tragen eine schwarzgestickte Stola, die derjenigen ähnelt, welche die Figuren vor dem Altar der Großen Anbetung im Himmel tragen. Links vom Altar steht der im Profil dargestellte Engel, der das goldene Rauchfass aus Ap. 8,3 schwingt. Vor dem Altar rechts ist der Engel ein zweites Mal dargestellt, in dem Augenblick, in dem er das Fass auf die Erde wirft (Ap. 8,5). Der letzte Teil des Verses 8,5 „tonitrua et voces et fulgora et terraemotus“ ist nicht dargestellt.

In der ikonographischen Tradition sind die Märtyrer unter dem Altar auf verschiedene Weise abgebildet. Da das griechische Wort *στολήν* sowohl „Kleid“, „Gewand“ als auch „Stola“ im Sinne von Priesterstola bedeutet, werden die Märtyrer in den Illustrationen zu diesem Vers oft mit weißen Gewändern, aber auch mit weißen Stolen abgebildet.⁴⁸⁰ Dieses letzte Attribut ist aber selten. Es kommt nur in den

⁴⁷⁴ Ap. 8,1-5: „¹et cum aperuisset sigillum septimum factum est silentium in caelo quasi media hora ²et vidi septem angelos stantes in conspectu Dei et datae sunt illis septem tubae ³et alius angelus venit et stetit ante altare habens turibulum aureum et data sunt illi incensa multa ut daret orationibus sanctorum omnium super altare aureum quod est ante thronum ⁴et ascendit fumus incensorum de orationibus sanctorum de manu angeli coram Deo ⁵et accepit angelus turibulum et implevit illud de igne altaris et misit in terram et facta sunt tonitrua et voces et fulgora et terraemotus“.

⁴⁷⁵ CHRISTE, Yves: L'Ange a l'encensoir devant l'Autel des Martyrs, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 13 (1982), S. 187-200, insb. S. 187.

⁴⁷⁶ Ex. 30,2-3: „²Er soll eine Elle lang, eine Elle breit, also quadratisch, und zwei Ellen hoch sein; seine Hörner sollen mit ihm eine Einheit bilden.³ Mit purem Gold überzieh ihn, seine Platte, seine Wände ringsum und seine Hörner und bring an ihm ringsum eine Goldleiste an“.

⁴⁷⁷ Ex. 37,25: „²⁵Auch machte er den Räucheraltar aus Akazienholz, eine Elle lang, eine Elle breit - also quadratisch - und zwei Ellen hoch; seine Hörner bildeten mit ihm eine Einheit.“

⁴⁷⁸ Laut Erbach-Fürstenuer sollte es sich um einen Bezug auf Ap. 9,13 handeln: „et sextus angelus tuba cecint et audivi vocem unum ex cornibus altaris aurei quod est ante oculos Dei“. ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 88. „Was aber die vier gebogenen goldenen Gegenstände hinter der Altarplatte bedeuten sollen, erfahren wir erst aus Kapitel IX, 13; dort ist nämlich von den vier Hörnern des goldenen Altars die Rede.“

⁴⁷⁹ Laut ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 88, soll das rote Tuch das brennende Feuer auf dem goldenen Altar symbolisieren.

⁴⁸⁰ RÉAU 1957, S. 699.

Miniaturen der *Bamberger Apokalypse* und des *Berliner Beatus*, auf den Fresken von Saint-Hilaire von Poitiers und der Krypta von Anagni⁴⁸¹ sowie auf der ersten der *Erbachschen Tafeln* vor. Da der Text nichts darüber aussagt, wer die Stolen verteilt, wurde die Übergabe verschiedentlich illustriert: Die Handelnden sind meistens Engel; in Anagni werden die Stolen jedoch von Christus, im *Berliner Beatus* durch eine Hand aus dem Himmel verteilt.⁴⁸² In anderen Fällen wurde die Übergabe nicht dargestellt.

In der *Trierer Apokalypse* (fol. 20v) bekommen die Märtyrer von vier Engeln weiße Gewänder überreicht. Im oberen Teil der Seite wurde das Lamm mit dem Buch zwischen den vier Wesen zusammen mit der Öffnung des sechsten Siegels dargestellt. Auf fol. 24r. wird der Altar nochmals dargestellt: Oben finden wir immer noch das Lamm, in der Mitte der Seite sind die sieben blasenden Posaunenengel zu sehen, im unteren Teil ist der Engel mit dem schwingenden Rauchfass vor dem Altar dargestellt. In der *Bamberger Apokalypse* (fol. 16v) wurden der Altar und das Lamm in der Mitte dargestellt. Unten sind zehn Figuren zu sehen. Einige davon tragen weiße Stolen. Auf fol. 19v. wurden sieben blasende Posaunenengel neben dem Altar dargestellt, in der Mitte steht der Engel, der das Feuer aus dem Rauchfass auf die Erde gießt.

Im *Berliner Beatus* (fol. 48v, **Abb. 89**) übergibt eine von oben kommende Hand die Stolen den in der Mitte abgebildeten, nackten Figuren. Auf fol. 60 werden oben die sieben Posaunenengel um den Thron herum dargestellt. Unten ist der Engel mit dem Rauchfass zweimal abgebildet: In der Mitte schwingt er das Fass mit der rechten Hand, das ihm von einer anderen Hand in seine linke Hand gereicht wird. Rechts

ist der Engel nochmal dargestellt, in dem Moment, in dem er das Fass öffnet, um das Feuer zu vergießen. Der geflügelte Kopf hinter dem Himmelsbogen soll Donner und Blitze andeuten.⁴⁸³

Der fol. 11v. des *Liber Floridus* wurde in vier Felder aufgeteilt: Im ersten und zweiten sind die vier Reiter dargestellt, im dritten ist die Zurückhaltung der Winde zu sehen und im unteren Teil erkennen wir den Engel mit dem Rauchfass vor einer Stadtmauer. Das Nehmen des Feuers und das Werfen des Fasses werden durch die Doppelung des Oberkörpers des Engels dargestellt. In einem der Seitenmedaillons der Kreuzrippe der Unterkirche von Assisi ist das Tuch auf dem kleinen Tischaltar

⁴⁸¹ CHRISTE, Yves : À propos du portail occidental de l'ancienne cathédrale de Macon, in: *Arte cristiana* 79 (1991), S. 325-332, S. 328.

⁴⁸² SCHILLER 1991 S. 45.

⁴⁸³ SCHILLER 1991, S. 64.

angehoben, so dass wir darunter die Märtyrer, hier in Leichentücher eingewickelte Mönche, sehen können. Zwei davon tragen Spitzkapuzen, wodurch sie als Franziskaner erkennbar werden.⁴⁸⁴

Die Verschmelzung von Ap. 6,9 und 8,3 ist in der ikonographischen Tradition schon seit dem 11. Jh. bekannt: Solche Motive sind um 1060-1090 in Saint-Hilaire de Poitiers,⁴⁸⁵ um 1100 auf den Fresken von Sant Quirze de Pedret (Katalonien),⁴⁸⁶ am Ende des 11. Jh. in der Kirche Santa Maria Gualtieri in Pavia,⁴⁸⁷ um 1250 auf den Fresken der Krypta der Kathedrale von Anagni⁴⁸⁸ und um 1277-1280 auf Cimabues Fresko in der Oberkirche des Hl. Franziskus in Assisi zu sehen. In Saint Hilaire de Poitiers (um 1060-1090, **Abb. 99**) ist die Übergabe der weißen Stolen in der Mitte der Wand des Chores, über dem Zentralbogen, dargestellt.⁴⁸⁹ Links neben dem Altar sind die kleinen, nackten Figuren der Märtyrer zu sehen. Sie gehen auf den Engel mit der Stola in der Hand, der über dem linken Bogen dargestellt ist, zu.⁴⁹⁰ Rechts vom Altar finden wir den Engel, der das Rauchfass schwingt.⁴⁹¹ Auch auf den Fresken von Sant Quirze zu Pedret⁴⁹² fand die Darstellung links neben dem Chor Platz (**Abb. 91**). Auf dem von einem Tuch bedeckten Ziboriumaltar wurden ein Kelch und eine Patene dargestellt. Der Engel mit dem Rauchfass steht links neben dem Altar. Vor dem Altar sind sechs junge Menschen an einer weißen Mensa abgebildet. Auf der Mensa ist noch die Schrift (C)OELO zu lesen,⁴⁹³ auf ihr liegt Brot.⁴⁹⁴ Unter der Mensa sind noch drei

⁴⁸⁴ SCHILLER 1991, S. 47.

⁴⁸⁵ CAMUS, Marie-Thérèse: À propos de trois découvertes récentes. L'image de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 32 (1989), S. 125-134; CHRISTE, Yves: L'ange à l'encensoir devant l'autel. À propos de deux découvertes récentes à Poitiers et à Pavie, in: Arte cristiana 80 (1992), S. 411-418; CHRISTE, Yves: L'autel des innocents. Ap. 6,9-11 en regard de la liturgie de la Toussaint et des Saints innocents, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Bd. 33), München 2000, S. 91-100.

⁴⁸⁶ DEMUS, Otto: Romanische Wandmalerei, München 1992, S. 77, 156-157, Abb. LXVI, 155-157; AL-HAMDANI 1972-73; SCHMIDDUNSER 1990; SCHILLER 1990, S. 183-184.

⁴⁸⁷ CHRISTE 1992. Siehe auch GREGORI, Mina (Hrsg.): Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento, Milano 1988, S. 15 und 55.

⁴⁸⁸ DEMUS 1992, S. 125-126, Abb. XXII-XXIV, 53-54; SCHILLER 1990, S. 181-182; CAPPELLETTI 2002.

⁴⁸⁹ CAMUS 1989, Abb. 15. Siehe auch CHRISTE 1992, S. 413-414.

⁴⁹⁰ CAMUS 1989, S. 127.

⁴⁹¹ CAMUS 1989, S. 130, Abb. N. 15 in CAMUS 1989.

⁴⁹² Der Zyklus von Pedret besteht aus folgenden Darstellungen: den 24 Ältesten und dem Thron an der Stirnwand; den vier apokalyptischen Reitern und einem Seraphen (vielleicht eines der Wesen?) und einer Gruppe von nimbierten Personen auf der südlichen Apsiswand; den Auserwählten auf der nördlichen Apsiswand; einer *Majestas Domini* auf dem Gewölbe und den vier Evangelisten auf den Zwickeln des Gewölbefeldes. Die Fresken werden jetzt im Diözesanmuseum von Solsona aufbewahrt.

⁴⁹³ SCHMIDDUNSER 1990, S. 15. Die Seelen schreien hier nicht nach Rache, sie befinden sich bereits im Himmel, SCHMIDDUNSER 1990, S. 27.

⁴⁹⁴ SCHMIDDUNSER 1990, S. 27.

nimbierte Köpfe zu sehen.⁴⁹⁵ Auf dem Fresko in der Krypta der Kathedrale zu Anagni⁴⁹⁶ (**Abb. 92**) verteilt ein kreuznimbiertes Christus hinter einem weißen Blockaltar die weißen Stolen an die Märtyrer, die links und rechts in zwei Scharen neben dem Altar stehen. Zwischen den beiden Scharen liest man: VINDICA DOMINE SANGUINEM NOSTRUM, unter dem roten Rahmen steht: CHRISTE DEUS PRESTO VINDEXTU NOSTER ADESTO.⁴⁹⁷ Der Engel mit dem Rauchfass kommt von rechts zum Altar. In der Szene von Assisi (**Abb. 9**) ist Christus in der Mitte mit dem Buch in der linken Hand und von einer Mandorla sowie sieben blasenden Posaunenengeln umgeben dargestellt. Im mittleren Register der Szene steht der Engel mit dem Rauchfass vor einem Blockaltar, aus dem ein dünner Strahl herauskommt. Im unteren Register sind zwei Scharen von Anbetenden abgebildet, unter denen einige als Franziskaner erkennbar sind, andere könnten Frauen sein. Es könnte sich um die Seelen der Märtyrer unter dem Altar (Ap. 6,9) handeln, oder, wegen des Strahls, der vom Altar ausgeht, um die Besiegelung der Knechte Gottes (Ap. 7,4). Die *Hamilton-Apokalypse* (fol. 456, **Abb. 4**) wiederholt die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*: In diesem Fall sind die Köpfe deutlicher zu erkennen, keiner davon ist durch besondere Attribute gekennzeichnet.

Obwohl die genannten Bilder die Verschmelzung des Altars der Märtyrer mit dem Engel mit dem Rauchfass gemeinsam haben, unterscheiden sie sich aus mehreren Gründen: Die Märtyrer bekommen mal Stolen, mal Gewänder, die Übergabe ist nicht immer dargestellt bzw. es erscheinen Christus, das Lamm, Engel oder Hände.

Yves Christe hat die Verschmelzung von Ap. 6,9-11 und Ap. 8,1-5 in verschiedenen Studien analysiert.⁴⁹⁸ Sowohl in Anagni als auch in Pedret weisen einige Details auf einen Einfluss der Exegese hin. Die Verschmelzung ist laut Christe vom Kommentar über die Apokalypse des Ambrosius Autpertus⁴⁹⁹ beeinflusst.⁵⁰⁰ Christe vermutete, dass ein Text, der schon vor 1100 verbreitet war, als gemeinsames Vorbild

⁴⁹⁵ SCHMIDDUNSER 1990, S. 15.

⁴⁹⁶ CHRISTE 1982.

⁴⁹⁷ CAPPELLETTI 2002, S. 189.

⁴⁹⁸ CHRISTE 1980-81, 1991, 1992, 1999-2000.

⁴⁹⁹ CC, cont. Med., t. 27, S. 286.

⁵⁰⁰ CHRISTE 1982, S. 188-189. „Tant à Anagni qu'à Pedret, la représentation des martyres sous l'autel, de l'ange à l'encensoir et des quatre cavaliers, sous la forme de deux volets latéraux d'un grand triptyque monumental dont une adoration des Vieillards est le panneau central, pourrait être inspirée du commentaire d'Autpert. L'insertion de l'ange à l'encensoir dans l'épisode du cinquième sceau, et, à Anagni, le nimbe accordé au seul cavalier à l'arc révèle en tout cas le recours à l'interprétation exégétique“.

beide Zyklen inspiriert habe.⁵⁰¹ Folglich hätten ältere Illustrationen die Exegese beeinflusst, jedoch vermutlich nicht diejenigen aus einem narrativen Zyklus, sondern aus einem Skizzenbuch, das Darstellungen aus der *Familie III* enthalten habe, die von ihrem Kontext isoliert kopiert wurden.⁵⁰² Die Ikonographie stamme ursprünglich aus Rom und habe sich durch den Apokalypse-Handschriftenumlauf auch in Frankreich und Katalonien verbreitet.⁵⁰³

Für dieses Bild in Anagni fand Lorenzo Cappelletti eine Erläuterung in der Exegese des Rabanus Maurus zu Ezechiel, die auf verschiedene Übersetzungen aus dem Griechischen zurückzuführen sei.⁵⁰⁴ Im Buch des Ezechiel in der Version der *Septuaginta* ist einmal von einer Soutane (Ez. 9,2)⁵⁰⁵ und einmal von einer Stola (Ez. 10,2) die Rede.⁵⁰⁶ Die beiden griechischen Partizipien können sowohl mit „mit Stola (bzw. Soutane) bekleidet“ als auch mit „hat mit einer Stola (bzw. Soutane) (jemanden) angekleidet“ übersetzt werden. Daraus könnten sich die verschiedenen Darstellungen ergeben haben.⁵⁰⁷ Agathe Schmiddunser erklärte die Verschmelzung bei Pedret wie Christe mit dem Kommentar des Ambrosius Autpertus. Kelch und Patene, die man auf dem Altar sieht, würden das eucharistische Mysterium symbolisieren.⁵⁰⁸ Mit der

⁵⁰¹ CHRISTE 1982, S. 191.

⁵⁰² CHRISTE 1982 S. 188. Auch für die Darstellung der Übergabe der Gewänder im *Jüngsten Gericht* des Westportals der Kathedrale von Mâcon (Burgund) sei das Vorbild ein Zyklus der *Familie III* gewesen, CHRISTE 1991, S. 328.

⁵⁰³ CHRISTE 1991, S. 327-329.

⁵⁰⁴ CAPPELLETTI 2002, S. 193, 194.

⁵⁰⁵ Ez. 9,2: „Da kamen sechs Männer vom oberen Tor, das im Norden liegt. Jeder hatte sein Werkzeug zum Zertrümmern in der Hand. Unter ihnen war auch ein Mann, der ein leinenes Gewand anhatte; an seinem Gürtel hing Schreibzeug. Sie kamen herein und stellten sich neben den Altar aus Bronze“.

⁵⁰⁶ Ez. 10,2: „Er sagte zu dem Mann, der das leinene Gewand anhatte: Geh zwischen die Räder unter dem Kerubim, nimm zwei Hände voll von den glühenden Kohlen, die zwischen den Kerubin sind, und streu sie über die Stadt!“.

⁵⁰⁷ „Nel suo commento a Ezechiele Rabano fa notare che l'uomo della visione, che nella versione della Vulgata compare sempre vestitus lineis, nella versione della LXX di Ez. 9,2.3.11, veste in realtà una tunica talare (ποδήρη), mentre, sempre nella versione della LXX di Ez. 10,2.6.7, veste una στολήν. Ora, quei participi perfetti attivi (τὸν ἄνδρα τὸν ἐνδεδικότα τὸν ποδήρη e τὸν ἄνδρα τὸν ἐνδεδικότα τὴν στολήν), in greco possono significare “vestito di talare”, ma anche “che ha rivestito (qualcuno) di talare”; “vestito di stola”, ma anche “che ha vestito (qualcuno) di stola”. Dunque, anche ad evitare una ambiguità quanto al modo con cui era vestito l'uomo, che è chiaramente figura di Gesù Cristo sommo sacerdote, Gesù Cristo potrebbe essere stato interpretato come donatore delle stole. In altre parole, colui che veste la talare è il medesimo che dona le stole. Non solo: questo spiegherebbe perché in certe immagini non sono donate stole ma tuniche, come ad esempio nell'Apocalisse di Treviri, ma che, quando compare, Gesù Cristo non compare mai come donatore di tuniche, ma solo di stole (...) e questa interpretazione potrebbe essere stata applicata ad Ap. 6,9-11, dove non si parla di qualcuno che dona le stole“. CAPPELLETTI 2002, S. 190-191.

⁵⁰⁸ SCHMIDDUNSER 1990, S. 29.

Andeutung der Eucharistie sei das apokalyptische Geschehen in den Hintergrund gedrängt worden.⁵⁰⁹

Die Verschmelzung ist, wie schon erwähnt, der ikonographischen Tradition nicht unbekannt. Allerdings reicht ein Vergleich mit älteren Beispielen nicht aus, um das Bild der neapolitanischen Tafeln zu erklären, denn es unterscheidet sich gleich in mehreren Details von den anderen. Die Exegese hilft uns dabei, die dem Text widersprechende Stellung der Märtyrer unter dem Altar zu verstehen, die nicht in der Reihe der Öffnung der ersten sechs Siegel Platz fand,⁵¹⁰ sondern neben den Auswirkungen der ersten sechs Posaunenstöße dargestellt wurde. Die Beziehung zwischen den Märtyrern, den Gebeten der Heiligen zu Gott und den Posaunenstößen können folgendermaßen erklärt werden: Der Engel mit dem Rauchfass steht vor dem Altar. Unter dem Altar schreien die Seelen der Märtyrer nach Rache. Mit den Gebeten der Heiligen sollen die Fürbitten der Märtyrer zu Gott kommen und die Antwort Gottes bestünde aus den Katastrophen nach den Posaunenstößen.⁵¹¹ Damit erklärt man die Stellung des Altars der Märtyrer neben den Folgen der Posaunenstöße auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*.

Es würde also eine Gleichsetzung des Altars aus Ap. 6,9 und des Altars aus Ap. 8,3-5 gelten. Wie in Bezug auf die Figuren mit Stolen vor der Großen Anbetung bereits erwähnt wurde, ist die Interpretation des Verses Ap. 6,9 der Kern der Debatte über die *visio beatifica*. An der Debatte nahm das gesamte gebildete Christentum teil und auch der König Neapels, Robert von Anjou, äußerte sich diesbezüglich mit einem Traktat.⁵¹² In diesem Traktat verteidigte er, wie viele andere, die traditionelle Theologie der sofortigen Vision. Allerdings ist in seinem Traktat ein weiteres Detail zu finden, das für die Interpretation der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* von Bedeutung ist: Robert behauptete in Bezug auf Ap. 6,9, es handele sich nicht um zwei Altäre, sondern nur um

⁵⁰⁹ SCHMIDDUNSER 1990, S. 31.

⁵¹⁰ CAPPELLETTI 2002, S. 194-195 brachte den Engel mit dem Rauchfass mit dem Zorn des Lammes aus Ap. 6,16-17 („et abscondite nos a facie sedentis super thronum et ab ira agni quoniam venit dies magnus irae ipsorum et quis poterit stare“) in Verbindung, und erklärte mithilfe des Autpertus, dass Ap. 8,3 eine Verschiebung eines Passus sei, der in Verbindung mit dem Septenar der Siegeln angesehen werden solle, S. 193. Im Fall der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* scheint aber die Verschiebung der Darstellung der Märtyrer neben den Wirkungen der Posaunenstöße und die Beziehung dieses verschmolzenen Bildes zur zentralen Vision wichtiger zu sein.

⁵¹¹ KRAFT 1974, S. 134-135. In Ap. 8,3-5 „sind zwei Bewegungen zu unterscheiden. Nach oben dringt der Rauch mit den Gebeten. Als Antwort darauf wirft der Engel das Feuer auf die Erde. Das ist eine Handlung nach Art der prophetischen Zeichen, die bewirken, was sie ankündigen. Daher veranlaßt dieser Wurf des Engels, daß nun, auf die Trompetensignale hin, Feuer vom Himmel auf die Erde fällt. Damit ist die Begründung für den Einschub der Verse 3-5 abgeschlossen,“ S. 135

⁵¹² *De visione beata*, in DYKMANS 1970

einen: „iam non duo sunt altaria, sed unum“.⁵¹³ Wenngleich die Verteidigung der sofortigen Vision nicht außergewöhnlich ist, denn Johannes XXII. stieß durch seine Behauptungen auf großen Widerstand, so unterscheidet diese Gleichsetzung der Altäre doch die Ansicht Roberts von derjenigen eines wichtigen Vertreters der sofortigen Vision, Jacques Fournier.⁵¹⁴

Deshalb und aufgrund der Ergebnisse der Untersuchung der Stolen⁵¹⁵ wird in dieser Arbeit angenommen, dass die Verbindung zwischen Altar und Anbetung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* von höchster Bedeutung ist. Die Debatte war in den Entstehungsjahren der Tafeln für das ganze Christentum und wohl auch am Hof Neapels hochaktuell. Damit gibt es weitere Indizien für die Vermutung, Robert von Anjou sei der Auftraggeber gewesen. Allerdings könnten die Tafeln auch für jemand anderen gemalt worden sein, der die Debatte verfolgte und derselben Ansicht wie Robert war.

Durch die Gleichsetzung des Opferaltars des fünften Siegels mit dem Weihrauchaltar aus Ap. 8,3-5 erklärt sich die Verschmelzung der beiden Vorgänge. Die Stellung des Bildes erschließt sich folglich durch die Verbindung zwischen dem Engel mit dem Rauchfass und den Katastrophen, die dem Klang der ersten sechs Posaunen folgen.⁵¹⁶

⁵¹³ DYKMANS 1970, S. 36: Aut. 24: „Item Apoc. 6: “Vidi sub altare animas occisorum”. Remigius: “In tabernaculo Moysi duo altaria fuerunt, im non duo sunt altaria, sed unum”, quod est “Christus coniunctus corpori suo”, scilicet caput et membra, id est Christus et ecclesia. „Ipse enim est altare, ipse sacrificium et sacerdos. Sacerdos quia per illum munera nostra Deo Patri dirigimus. Altare quia semetipsum obtulit Deo Patri in ara crucis. Non” igitur “iam duo altaria, sed unum, postquam versus pontifex ingressus est sancta sanctorum cum parte corporis sui. Et sicut illi sunt iam cum illo in re, ita et isti in spe. Itaque anime occisorum sunt altare et tamen subtus altare sunt, quia per omnia” exequari “capiti suo non possunt, quia ipse est Deus, illi homines, ille Dominus, isti servi. Ideoque et altare sunt capiti suo coniuncti et sub altare sunt, quia non illi per omnia exequatur” Ubi beati, non quantum post resurrectionem, ideo sub altari“. Diese Gleichsetzung ist auch in der Exegese des Haimo von Auxerre zu finden, PL 117, 1029C: „Jam enim non duo sunt altaria, sed unum; 1029D: Non ergo jam sunt duo altaria, sed unum“.

⁵¹⁴ Jacques Fournier, *De statu animorum sanctorum ante generale iudicium*, Traktat IV, Ms. Vat. Lat. 4006, f. 71C, zitiert in: TROTTMANN 1995, S. 765, Anm. 63.

⁵¹⁵ Siehe Abschnitt 3.2.5.4.

⁵¹⁶ KRAFT 1974, S. 134-135: „Der Grund, warum diese Verse zwischen die Übergabe der Posaunen an die Engel und das erste Signal geschoben sind, ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen. [...] Die Antwort liegt darin, daß im folgenden schwere Plagen über die Erde kommen. Auf der Erde leben aber die Heiligen unter den Sündern. Daher erinnern die Heiligen durch ihre Gebete Gott an sich [...] Das läßt sich durch zwei Stellen beweisen, an denen dasselbe Schema angewandt ist, einmal abgekürzt und einmal erweitert. Abgekürzt haben wir es 1. Thess. 5. Da ist von der Schnelligkeit die Rede, mit der der Tag des Herrn kommt; daraus wird die Folgerung abgeleitet, ohne Unterlaß zu beten. Erweitert ist das Schema Lc 17 Ende und 18. Auch da ist der Ausgangspunkt, daß der Tag des Menschensohns schnell und unerwartet kommen wird. Um darauf vorbereitet zu sein, gibt es nur ein Mittel: ohne Unterlaß zu beten. [...] Diesen gegenapokalyptischen Topos hat Johannes seinem Buch in eigentümlicher Weise eingeordnet. Der ‚andere Engel‘ steht auf dem Altar; unter dem Altar liegen

Die Öffnung des siebten Siegels⁵¹⁷ wurde auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht dargestellt. Das ist aber nicht außergewöhnlich, denn Ap. 8,1 wurde nur in den *Beatus-Handschriften* der *Gruppen I* und *Ia* illustriert.⁵¹⁸

3.2.11 Die Folgen der ersten vier Posaunenstöße

Die Gruppenvision beginnt, wie wir bereits gesehen haben, mit der Vision des Altars. Durch das zusammen mit Hagel und Blut auf die Erde geworfene Feuer wird eine deutliche Beziehung zum Feuer des Rauchfassens und dem der ersten Plage hergestellt.⁵¹⁹

Auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* wurde die Darstellung der Folgen der ersten vier Posaunenstöße symmetrisch um den größten Stern in der Mitte angeordnet (**Abb. 85**, rechts). Der erste Posaunenstoß⁵²⁰ wurde oben links dargestellt: Hagel und Feuer, mit Blut vermischt, werden auf die Erde geworfen; nach dem zweiten Posaunenstoß⁵²¹ wird ein großer brennender Berg auf die Erde geworfen, ein Drittel des durch das Grün angedeuteten Meeres wird zu Blut, ein Drittel der Meereswesen stirbt, ein Drittel der Schiffe, klein in Schwarz dargestellt, wird zerstört (oben rechts). Dem dritten Posaunenstoß⁵²² wurde der größte Platz in der Mitte gewidmet: Der große, brennende Stern mit dem Namen Wermut fällt vom Himmel herab auf ein Drittel der Flüsse und der Wasserquellen, die rechts durch kleine Brunnen angedeutet sind. Ein Hinweis auf das Sterben vieler Menschen an den bitteren Wassern wurde nicht gegeben:

aber die nach Rache schreienden Seelen der alttestamentlichen Märtyrer. [...] Der Inhalt der Gebete der Heiligen läßt sich somit dahin zusammenfassen, daß sie um die Ankunft des Menschensohns und Weltenrichters bitten. Auf diese Gebete erfolgt 5b zweierlei: einerseits wirft der Engel Feuer vom Himmel, eine Zeichenhandlung, durch die er vom Himmel fallendes Feuer ankündigt und herbeiführt; andererseits geschehen ‚Donner, Stimmen, Blitze und Erdbeben‘, die Begleitumstände der Theophanie. Sie kündigen die Erscheinung des Weltenrichters an.“

⁵¹⁷ Ap. 8,1: „et cum aperuisset sigillum septimum factum est silentium in caelo quasi media hora“.

⁵¹⁸ SCHILLER 1991, S. 52.

⁵¹⁹ KRAFT 1974, S. 136.

⁵²⁰ Ap. 8,7: „et primus tuba cecinit et facta est grando et ignis mixta in sanguine et missum est in terram et tertia pars terrae combusta est et tertia pars arborum combusta est et omne faenum viride combustum est“.

⁵²¹ Ap. 8,8-9: „⁸et secundus angelus tuba cecinit et tamquam mons magnus igne ardens missus est in mare et facta est tertia pars maris sanguis ⁹et mortua est tertia pars creaturae quae habent animas et tertia pars navium interiit“.

⁵²² Ap. 8,10-11: „¹⁰et tertius angelus tuba cecinit et cecidit de caelo stella magna ardens tamquam facula et cecidit in tertiam partem fluminum et in fontes aquarum ¹¹et nomen stellae dicitur Absinthius et facta est tertia pars aquarum in absinthium et multi hominum mortui sunt de aquis quia amarae factae sunt“.

Nach dem vierten Posaunenstoß⁵²³ wird ein Drittel der Sonne, des Mondes und der Sterne abgeschlagen und ein Drittel des Tages und der Nacht verfinstert sich. Unten rechts sehen wir die zum Teil verfinsterte Sonne und die herunterfallenden Sterne, während der verfinsterte Mond links dargestellt ist.

In der ikonographischen Tradition wurden die ersten vier Posaunen sowohl voneinander getrennt als auch zusammen dargestellt. Sie bilden auch im Text eine Einheit,⁵²⁴ außerdem deutet „die sieben Engel (...) machten sich bereit zu posaunen“ aus Ap. 8,6 darauf hin, dass die Signale „gleichzeitig oder in dichter Folge erklingen“.⁵²⁵ Auf ihrer ersten Darstellung in der *Trierer Apokalypse* (fol. 24r) sind die sieben Posaunenengel „bereit zu blasen“⁵²⁶ und zusammen mit dem Engel mit dem Rauchfass abgebildet. Zusätzlich werden auf fol. 25r alle sieben Engel dargestellt, obwohl im Text nur von der ersten und zweiten Posaune die Rede ist (**Abb. 94**).⁵²⁷ Auf fol. 26r sind die dritte und vierte Posaune illustriert. Wir sehen nochmals alle sieben Engel, aber nur zwei davon blasen ihr Instrument. Die katastrophalen Folgen werden dieses Mal vollständig abgebildet: Das Fallen des brennenden Sternes, der das Wasser der Flüsse und Quellen bitter macht und viele Menschen tötet (dritter Posaunenstoß), und die Verfinsterung von Sonne, Mond und Sternen (vierter Posaunenstoß).

Die *Bamberger Apokalypse* stellt das Blasen und die Folgen der ersten vier Posaunen in vier getrennten Illustrationen dar (fol. 20r, 20v, 21r, 21v). Johannes erscheint jedes Mal. Auf fol. 21v wurde auch das Sterben der Menschen dargestellt (**Abb. 95**). Im Baptisterium von Novara (**Abb. 97**)⁵²⁸ finden sich die Szenen aus der Apokalypse auf den acht Wänden des Vierungsturmes: Sieben Posaunenengel, deren sechster zerstört ist, und der Engel vor dem Altar. Auf jeder Wand wurden sowohl der Engel mit der Posaune als auch die Folgen des Stoßes dargestellt. Unter den Beispielen aus der *Familie III* werden im *Berliner Beatus* die sieben Posaunen auf getrennten Seiten dargestellt (**Abb. 96**, erste Posaune).⁵²⁹ Das Fresko von Santa Maria

⁵²³ Ap. 8,12 : „et quartus angelus tuba cecinit et percussa est tertia pars solis et tertia pars lunae et tertia pars stellarum ut obscuraretur tertia pars eorum et diei non luceret pars tertia et nox similiter“.

⁵²⁴ Die sieben Posaunen wurden im Text in drei Gruppen eingeteilt: Die ersten vier bilden eine Einheit, die fünfte und die sechste eine andere Einheit. Die siebente kommt nach zwei anderen Vorgängen vor, SCHILLER 1991, S. 66.

⁵²⁵ KRAFT 1974, S. 136.

⁵²⁶ KLEIN 1975, S. 127.

⁵²⁷ KLEIN 1975, S. 127.

⁵²⁸ Um 1020 datiert. CHIERICI 1966; CHIERICI 1967; DEMUS 1992, S. 111 und Taf. 1-2; MAUCK 1975; SCHILLER 1990, S. 176-177; PERONI 1998.

⁵²⁹ Die erste Posaune ist auf fol. 60v zu finden: Der Engel bläst sein Instrument und der Hagel zerstört die Bäume, die mit wenigen Blättern und Früchten dargestellt wurden. Die zweite Posaune wird auf fol.

Donnaregina stellt die Posaunenengel um die zentrale Vision dar. Die Folgen ihrer Stöße finden in den externen Reihen der Komposition Platz (**Abb. 16-17**). Sowohl der Zyklus der Oberkirche als auch der Zyklus der Unterkirche von Assisi bilden die Folgen der Posaunenstöße nicht ab.

Dass auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* die Folgen der ersten vier Posaunenstöße zusammen dargestellt wurden, bedeutet keine Abweichung von der ikonographischen Tradition. Allerdings fällt auf, dass die Folgen in der ikonographischen Tradition immer zusammen mit dem Engel, der die Posaune bläst, abgebildet wurden. Dass hier die Folgen des Ertönens ohne die Posaunenengel dargestellt wurden, könnte darauf hindeuten, dass die Einzelbilder auf der ersten Tafel immer im Zusammenhang miteinander gelesen werden müssen, und zwar so, dass die Posaunenstöße letztlich doch abgebildet sind, nämlich in der Großen Anbetung, wo auch die Öffnung der ersten sechs Siegel stattfindet.

3.2.12 Der Wehruf des Adlers

Der Wehruf des Adlers⁵³⁰ wurde auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* über der Darstellung der fünften Posaune abgebildet (**Abb. 100**, oben links). Der Autor der Apokalypse hat an dieser Stelle einen ähnlichen Textaufbau wie beim Septenar der Siegel gewählt: Der Adler schließt den Zyklus der ersten vier Posaunen ab und trennt sie deutlich von den drei folgenden.⁵³¹

In der ikonographischen Tradition wurde der Adler aus Ap. 8,13 oft zusammen mit der vierten Posaune dargestellt, wie in der *Trierer Apokalypse* (fol. 27r), im *Berliner Beatus* (fol. 62r) und im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 12v). Allerdings sind auch isolierte Darstellungen anzutreffen, wie in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 21v, **Abb. 95**) und in der Apokalypse von Valenciennes (fol. 17r). Die Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* scheint deshalb nicht von der Tradition abzuweichen.

61v dargestellt: Der Berg fällt ins Wasser und die Boote versinken, nachdem der Engel, in Halbfigur dargestellt, seine Posaune geblasen hat. Die dritte Posaune wurde auf fol. 62 durch den brennenden Stern symbolisiert, der in das Wasser der Flüsse und Quellen fällt und einige Menschen tötet. Auch die vierte Posaune wurde auf fol. 62 mit dem Posaunenengel und zwei weiblichen Figuren abgebildet, deren Bedeutung nicht zu erklären ist.

⁵³⁰ Ap. 8,13 „et vidi et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caelum dicentis voce magna vae vae habitantibus in terra de ceteris vocibus tubae trium angelorum qui erant tuba canituri“.

⁵³¹ KRAFT 1974, S. 137.

3.2.13 Nach dem Ertönen der fünften Posaune

Nach dem Ertönen der fünften Posaune fällt ein großer Stern vom Himmel auf die Erde. Diesem Stern wird laut Text ein Schlüssel gegeben, mit dem er den Abgrund aufschließt. Aus dem Abgrund steigt Rauch auf, der die Sonne verfinstert. Aus dem Rauch kommen Heuschrecken heraus, denen die Macht zuteil wird, alle Menschen, die kein Siegel Gottes auf der Stirn tragen, fünf Monate lang zu quälen. Die Heuschrecken werden vom Engel des Abgrundes geführt.⁵³²

Auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* wurde das vom Himmel fallende Gestirn als strahlender, goldener Stern mit menschlichen Armen und Händen dargestellt (**Abb. 100**): In der rechten Hand hält er einen großen Schlüssel, mit der linken hebt er den Deckel des Brunnens des Abgrundes; unter dem Deckel sieht man, vom Rauch leicht verdeckt, den gekrönten Kopf einer Heuschrecke. Die 13 aus dem Abgrund entweichenden, gepanzerten Heuschrecken haben Löwenkörper, Fledermausflügel und menschliche Köpfe mit langen Haaren und in Schwarz gemalten, langen und spitzen Bärten.⁵³³ Der Rauch aus dem Brunnen steigt auf bis zur Sonne, die unter dem Adler von Ap. 8,13 dargestellt wurde. Das Heer wird vom Engel des Abgrundes geführt, einer nackten, teuflischen, anthropomorphen Figur mit Fledermausflügeln, großen Zähnen und gehörntem Kopf, die aus ihrem Mund und aus dem Genitalienbereich Flammen speit.

In der ikonographischen Tradition wurden die Heuschrecken auf verschiedene Weise dargestellt. Bord und Skubiszewski⁵³⁴ erkennen in jeder ikonographischen Familie bestimmte Tendenzen: In *Familie I* habe man versucht, den zoomorphischen

⁵³² Ap.9,1-12: „¹ et quintus angelus tuba cecinit et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est illi clavis putei abyssi ²et aperuit puteum abyssi et ascendit fumus putei sicut fumus fornacis magnae et obscuratus est sol et aer de fumo putei ³ et de fumo exierunt lucustae in terram et data est illis potestas sicut habent potestatem scorpiones terrae ⁴et praeceptum est illis ne laederent faenum terrae neque omne viride neque omnem arborem nisi tantum homines qui non habent signum Dei in frontibus ⁵et datum est illis ne occiderent eos sed ut cruciarentur mensibus quinque et cruciatus eorum ut cruciatus scorpionum cum percutit hominem ⁶et in diebus illis quaerent homines mortem et non inuenient eam et desiderabunt mori et fugiet mors ab ipsis ⁷et similitudines lucustarum similes equis paratis in proelium et super capita earum tamquam coronae similes auro et facies earum sicut facies hominum ⁸et habebant capillos sicut capillos mulierum et dentes earum sicut leonum erant ⁹et habebant sicut loricas ferreas et vox alarum earum sicut vox curruum equorum multorum currentium in bellum ¹⁰et habebant caudas similes scorpionum et aculei in caudis earum potestas earum nocere hominibus mensibus quinque ¹¹et habebant super se regem angelum abyssi cui nomen hebraice Abaddon graece autem Apollyon et latine habet nomen Exterminans ¹²vae unum abiit ecce veniunt adhuc duo vae post haec“.

⁵³³ Die Farbe Schwarz wurde auf den beiden Tafeln an sehr wenigen Stellen gebraucht.

⁵³⁴ BORD, Lucien-Jean/SKUBISZEWSKI, Piotr: De l’homme-scorpion mésopotamien à la « santarelle » apocalyptique. À propos des illustrations d’Ap. 9,1-12 aux IX^e-XI^e siècles, in: Cahiers de civilisation médiévale 45 (2002), S. 5-24.

Aspekt darzustellen,⁵³⁵ während in *Familie II* ein antikisierender Charakter vorherrsche.⁵³⁶ Die *Familie III* sei der Idee eines geflügelten Vierfüßlers gefolgt.⁵³⁷ Unter den Beispielen aus der *Familie III* findet man auch im *Berliner Beatus* (fol. 64r, **Abb. 103**) geflügelte und bärtige Heuschrecken. Der Engel des Abgrundes ist hier, wie auch im *Liber Floridus* (fol. 12v), als gewöhnlicher Engel mit einer brennenden Fackel dargestellt. In Assisi wurde der Passus nicht dargestellt; die Malerei in Santa Maria Donnaregina befindet sich in einem schlechten Zustand, zu schlecht, um einen Vergleich zu ermöglichen. In der *Hamilton-Apokalypse* bleibt die Ikonographie derjenigen der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* treu, abgesehen von den spitzen Hüten,⁵³⁸ die die Heuschrecken tragen (fol. 456r, **Abb. 104**). Eine bärtige Heuschrecke ist in einem Rhombus der Fensterlaibung der Peruzzi-Kapelle in der Basilika Santa Croce zu Florenz zu sehen.⁵³⁹

Die Darstellung auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* zeigt sich insgesamt textgetreu. Da der Text keine Beschreibung des Königs des Abgrundes gibt, und da dieser als Dämon verstanden wurde,⁵⁴⁰ wurde er mit Fledermausflügeln abgebildet, die seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. ein Kennzeichen des Teufels sind.⁵⁴¹ Die Heuschrecken ähneln eher Löwen als Rossen. Sie tragen goldene Kronen, haben bärtige Männergesichter, lange Haare und Fledermausflügel. Entgegen dem Text haben die Heuschrecken keine Skorpionenschwänze⁵⁴² und auch keine Löwenzähne. Das Detail des Bartes ist schon im *Berliner Beatus* zu finden. Ob es sich um eine Andeutung an die östlichen Völker handelt, bleibt ungeklärt.

⁵³⁵ In der *Trierer Apokalypse* (fol. 28r, **Abb. 101**) wurden die Heuschrecken als Skorpione mit menschlichen, nimbierten Köpfen dargestellt. Sie quälen die Menschen. Der Brunnen des Abgrundes und der Stern wurden auf dem vorherigen Blatt zusammen mit dem Adler abgebildet (Ap. 8,13).

⁵³⁶ In der *Bamberger Apokalypse* (fol. 23r, **Abb. 102**) bläst der Engel die Posaune. Die Sonne wurde rot dargestellt, aus dem Himmel fällt ein kleiner Stern herab in den Brunnen des Abgrundes. Die Heuschrecken wurden mit menschlichen Gesichtern, langen Haaren, Kränzen auf den Köpfen, langen Zähnen, bunten Flügeln, Rüstungen, Pferdefüßen und kleinen Köpfchen am Ende der Schwänze dargestellt.

⁵³⁷ BORD/SKUBISZEWSKI 2002, S. 22.

⁵³⁸ Spitze Hüte sind in der mittelalterlichen Kunst Attribut der Juden, BLUMENKRANZ, Bernhard: *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966, S. 20, oft in Verbindung mit langem Bart und langer Nase, S. 28, 34. In der *Bible Moralisee* sind Juden ein allgemeines Symbol der Häresie, S. 42.

⁵³⁹ Tafel 108 in TINTORI/BORSOOK 1965; Abb. in FLORES D'ARCAIS 1995, S. 253.

⁵⁴⁰ Der gefallene Stern wurde auch als Engelssturz verstanden. Außerdem zeige die Beschreibung der Heuschrecken im Text, dass es sich nicht um wahre Heuschrecken handele, sondern um ein dämonisches Heer, KRAFT 1974, S. 140-142; PARK 1997, S. 42.

⁵⁴¹ BALTRUŠAITIS 2009, S. 176; BASCHET, Jérôme: *Diavolo*, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale* 5 (1994), S. 644-650, insb. S. 647-648.

⁵⁴² SCHILLER 1991, S. 69: In der Regel haben die Heuschrecken Skorpionenschwänze mit Stachel.

3.2.14 Nach dem Ertönen der sechsten Posaune

Zwei Visionen folgen dem Ertönen der sechsten Posaune: Die Befreiung der vier Engel am Euphrat⁵⁴³ und die Rosse mit Löwenköpfen.⁵⁴⁴

Die Erzählung auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* fährt über der Darstellung der Armee der fünften Posaune fort (**Abb. 100**, oben in der Mitte und unten rechts). Nach dem Stoß der sechsten Posaune hört Johannes eine Stimme aus dem Horn des Altars: Der Engel der sechsten Posaune soll die vier Engel am Euphrat losbinden. Der Engel der sechsten Posaune fliegt aus der Großen Vision zu den vier Engeln, die mit den Füßen im Wasser des Euphrats stehen. Sie sind von hinten dargestellt, nimbiert und blicken zum fliegenden Engel empor. Ihr Gesichtsausdruck ist nicht auffällig. Die Hände des Engels rechts scheinen gebunden zu sein. Unten am Rand der Tafeln, gleich vor dem Engel des Abgrundes, wird ihr Heer dargestellt. Zehn Reiter reiten Rosse mit Löwenköpfen und Schwänzen, die Schlangen sind. Die Mäuler der Pferde speien Rauch,⁵⁴⁵ der die Menschen, die unter dem Heer liegen, tötet. Die Reiter tragen goldene Tuniken, Turbane und Spitzbärte; aus ihren Händen schlagen rote Flammen.

In der ikonographischen Tradition wurden beide Visionen sowohl getrennt, wie in der *Trierer Apokalypse*,⁵⁴⁶ als auch zusammen dargestellt, wie in der *Bamberger Apokalypse* (**Abb. 106**).⁵⁴⁷ Der Befehl wurde oft angedeutet: in der *Bamberger Apokalypse* und im *Haimokodex* durch eine Hand am Altar, im *Liber Floridus* von

⁵⁴³ Ap. 9,13-15 „¹³et sextus angelus tuba cecinit et audivi vocem unum ex cornibus altaris aurei quod est ante oculos Dei ¹⁴dicentem sexto angelo qui habebat tubam solve quattuor angelos qui alligati sunt in flumine magno Eufrate ¹⁵et soluti sunt quattuor angeli qui parati erant in horam et diem et mensem et annum ut occiderent tertiam partem hominum“.

⁵⁴⁴ Ap. 9,16-21: „¹⁶et numerus equestris exercitus vicies milies dena milia audivi numerum eorum ¹⁷et ita vidi equos in visione et qui sedebant super eos habentes loricas igneas et hyacinthinas et sulphureas et capita equorum erant tamquam capita leonum et de ore ipsorum procedit ignis et fumus et sulphur ¹⁸ab his tribus plagis occisa est tertia pars hominum de igne et fumo et sulphure qui procedebat ex ore ipsorum ¹⁹potestas enim equorum in ore eorum est et in caudis eorum nam caudae illorum similes serpentibus habentes capita et in his nocent ²⁰et ceteri homines qui non sunt occisi in his plagis neque paenitentiam egerunt de operibus manuum suarum ut non adorarent daemona et simulacra aurea et argentea et aerea et lapidea et lignea quae neque videre possunt neque audire neque ambulare ²¹et non egerunt paenitentiam ab homicidiis suis neque a veneficiis suis neque a fornicatione sua neque a furti suis“.

⁵⁴⁵ Feuer, Rauch und Schwefel, die aus den Mäulern der Pferde austreten, sind „endzeitliche Gerichtsmittel“, PARK 1997, S. 43.

⁵⁴⁶ In der *Trierer Apokalypse* (fol. 29r, **Abb. 105**) haben die Euphratengel keine besondere Physiognomie, während die Rosse dem Text entsprechend charakterisiert wurden (fol. 30r).

⁵⁴⁷ In der *Bamberger Apokalypse* (fol. 24v, **Abb. 106**) befreit der sechste Posaunenengel einen der vier Engel, die mit gefesselten Händen am Wasser stehen. Den Befehl empfängt der Engel von einer kreuznimbierten Hand in der Ecke des Altars. Im unteren Register deuten drei Reiter das Heer an. Die Rosse spucken Feuer und Rauch aus und haben Schlangen als Schwänze. Unter jedem Ross ist die Leiche eines Mannes zu sehen.

Wolfenbüttel durch ein Gesicht, auf den Fresken von Saint-Savin-sur-Gartempe durch einen Engel, in den englischen Handschriften und in der *Bible Moralisée* durch das Gesicht Christi. Der *Berliner Beatus* stellt die vier Engel am Euphrat nicht dar, die Rosse dagegen werden auf fol. 64v abgebildet: Die Reiter tragen Rüstungen und halten Speere; unter den Rossen liegen Leichen, hinter ihnen bläst der Engel seine Posaune (**Abb. 107**).

Der *Liber Floridus* von Wolfenbüttel stellt die Reiter mit Schwertern und Speeren dar (fol. 13r). Eine im Mittelalter verbreitete exegetische Tradition brachte die Engel am Euphrat mit den vier Windengeln in Verbindung⁵⁴⁸ und bezeichnete sie als Teufel,⁵⁴⁹ so zu lesen im Kommentar⁵⁵⁰ des Berengaudus und im Kommentar der *Bible Moralisée*. Durch diese Verbindung könnte die dämonische Physiognomie vieler Darstellungen, wie die in der *Bible Moralisée*,⁵⁵¹ im *Stuttgarter Zyklus*,⁵⁵² im *Königsberger Zyklus*⁵⁵³ oder in der *Welislaw-Bibel*, erklärt werden.⁵⁵⁴

Laut dem Text kommt die Stimme, die dem sechsten Posaunenengel befiehlt, die Engel am Euphrat loszubinden, aus einem der Hörner des Altars. Kraft zufolge kann in diesem Altar aus Ap. 9,13 der goldene Brandopferaltar gesehen werden, da er vor dem Throne Gottes steht. Die Stimme stelle eine Antwort dar, entweder auf die Schreie der Märtyrer aus Ap. 6,10 oder auf die Gebete der Heiligen aus Ap. 8,3.⁵⁵⁵

Textgetreu zeigt sich die Darstellung der Rosse auf der Tafel durch Details wie Löwenköpfe, Schlangen als Schwänze und Rauch aus den Mäulern. Der Text beschreibt die Reiter nicht und weist nur auf die Panzer hin, die hier aber zu goldenen Tuniken geworden sind. Folgende Details werden im Text nicht erwähnt: die Flammen in den Händen der Reiter, ihre Haare und die spitzen Bärte. Das Detail der goldenen, turbanförmig anmutenden Haare, die an Flammen erinnern, und der Tuniken wurde von Gertrud Schiller als Hinweis auf die Gefahr aus dem Osten angesehen.⁵⁵⁶ Die

⁵⁴⁸ KRAFT 1974, S. 144.

⁵⁴⁹ SCHILLER 1991, S. 77-78.

⁵⁵⁰ PL 17, 860B.

⁵⁵¹ SCHILLER 1990, S. 206-215.

⁵⁵² Stuttgart, Landesbibliothek, Hb. XIII, II poetae germ., A Fol. 2. Ser. 8, fol. 92-192, um 1320-30, SCHILLER 1990, S. 228.

⁵⁵³ Kaliningrad, Universitätsbibliothek, Ms. 891b und 891, um 1330, SCHILLER 1990, S. 228.

⁵⁵⁴ Prag, Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. XXIII C 124, um 1340-1350, SCHILLER 1990, S. 238-242.

⁵⁵⁵ KRAFT, Heinrich: Handbuch zum Neuen Testament. Die Offenbarung des Johannes, Tübingen 1974, S. 143-144.

⁵⁵⁶ SCHILLER 1991, S. 79. Der Euphrat bildete die östliche Grenze des Römischen Reiches. Hinter der Grenze wohnten die Parther, die eine große Gefahr für die Römer darstellten. SCHILLER 1991, S. 74.

Bedrohung aus dem Osten war in der allgemeinen Vorstellung mit der Apokalypse des Johannes und dem Buch Ezechiel verknüpft.⁵⁵⁷ In den ersten Jahren des 14. Jh. erfolgte die Expansion des osmanischen Reiches.⁵⁵⁸ Die damit verbundene Gefahr musste auch in Neapel zu spüren gewesen sein, da der König sich wegen des Vorrückens der Osmanen sorgte und seinen militärischen Beitrag zu deren Abwehr leistete.⁵⁵⁹ Außerdem befinden sich lodernde Haare unter den Details, die man in alten Beschreibungen des Antichristen finden kann.⁵⁶⁰ Rosemary Muir-Wright sah in diesem Detail eine Andeutung an den *Liber Figurarum*⁵⁶¹ des Joachim, denn sie deutete den sechsten Kopf des Drachens aus Ap. 12 als Saladin, sechster in der Reihe der großen Kirchenverfolger.⁵⁶² Allerdings gibt es kein Detail, das eine explizite Deutung des Heeres zulässt. Es ist lediglich eine allgemeine Symbolisierung der Gefahr durch morgenländische Krieger anzunehmen.

3.2.15 Der starke Engel mit dem Buch

Neben der Szene der Engel am Euphrat auf einer kleinen Insel ist das zehnte Kapitel⁵⁶³ der Apokalypse abgebildet (**Abb. 100**, oben rechts). Die Darstellung wurde hier auf eine besondere Weise fortgesetzt. So geht die Leserichtung nicht einfach von links nach

Allerdings ist es schwierig, eine zeitgeschichtliche Deutung für dieses Heer zu finden, PARK 1997, S. 43.

⁵⁵⁷ BBŠAITIS 2009, S. 207-210.

⁵⁵⁸ Bis 1337 wurde das gesamte byzantinische Kleinasien erobert.

⁵⁵⁹ MINIERI-RICCIO 1882, S. 480-481; MINIERI-RICCIO 1883, S. 9 und 16.

⁵⁶⁰ Mc GINN, Bernard: Portraying Antichrist in the Middle Ages, in: VERBEKE, Werner (Hrsg.): Use and Abuse of Eschatology, Leuven 1988, S. 1-48, insb. S. 3 und 26.

⁵⁶¹ TONDELLI 1953; SCHILLER 1990, S. 168-171.

⁵⁶² MUIR-WRIGHT 2004, S. 273. Zu Saladin als dem Antichristen siehe JÄCKEL, Dirk: Saladin und Antichrist, in: BRANDES/SCHMIEDER (Hrsg.): Antichrist. Konstruktionen von Feindbildern, Berlin 2010, S. 117-134. Diese Tradition blieb in den joachimitischen Kreisen des 13. Jh. lebendig. JÄCKEL 2010, S. 133.

⁵⁶³ Ap. 10, 1-11: „¹et vidi alium angelum fortem descendentem de caelo amictum nube et iris in capite eius et facies eius erat ut sol et pedes eius tamquam columna ignis ²et habebat in manu sua libellum apertum et posuit pedem suum dextrum supra mare sinistrum autem super terram ³et clamavit voce magna quemadmodum cum leo rugit et cum clamasset locuta sunt septem tonitrua voces suas ⁴et cum locuta fuissent septem tonitrua scripturus eram et audivi vocem de caelo dicentem signa quae locuta sunt septem tonitrua et noli ea scribere ⁵et angelum quem vidi stantem supra mare et supra terram levavit manum suam ad caelum ⁶et iuravit per viventem in saecula saeculorum qui creavit caelum et ea quae in illo sunt et terram et ea quae in ea sunt et mare et quae in eo sunt quia tempus amplius non erit ⁷sed in diebus vocis septimi angeli cum coeperit tuba canere et consummabitur mysterium Dei sicut evangelizavit per servos suos prophetas ⁸et vox quam audivi de caelo iterum loquentem mecum et dicentem vade accipe librum apertum de manu angeli stantis supra mare et supra terram ⁹et abii ad angelum dicens ei ut daret mihi librum et dicit mihi accipe et devora illum et faciet amaricare ventrem tuum sed in ore tuo erit dulce tamquam mel ¹⁰et accipi librum de manu angeli et devoravi eum et erat in ore meo tamquam mel dulce et cum devorassem eum amaricatus est venter meus ¹¹et dicunt mihi oportet te iterum prophetare populis et gentibus et linguis et regibus multis“.

rechts, sondern der Betrachter muss im Bild mehrmals von Figur zu Figur springen, um die Handlung des Textes nachvollziehen zu können. Der starke Engel wurde nach der Beschreibung aus Ap. 10,1-2 dargestellt, mit einem Fuß auf dem grünen Meer und einem Fuß auf der Erde (Ap. 10,2). Er ist nimbiert und von seinem Kopf gehen Strahlen aus.⁵⁶⁴ Hinter ihm ist ein Regenbogen zu sehen. Seine Beine sind dem Text entsprechend feuerrot. Die Erzählung auf der Tafel fährt danach mit der zentralen Figur des Johannes fort, der im Augenblick von Ap. 10,4 dargestellt wurde: Er sitzt und ist im Begriff, mit dem Schreiben anzufangen, als er von „einer Stimme“, hier als Engel abgebildet, zurückgehalten wird. Um dem Text folgen zu können, müssen wir zur Figur des starken Engels zurückkehren (Ap. 10,5-7): Er hebt die rechte Hand gen Himmel und zur großen Vision des Thrones und warnt davor, dass keine Zeit mehr bleiben wird. Um der Erzählung auch weiterhin folgen zu können, muss man nochmals zur zentralen Figur des Johannes zurückkehren. Dieselbe Stimme wie zuvor fordert ihn dazu auf, das Buch aus der Hand des Engels entgegenzunehmen (Ap. 10,8). Erst jetzt kniet Johannes vor dem Engel und bekommt das Buch, das er auf Befehl des Engels (Ap. 10,9) verspeist (Ap. 10,10), was durch eine dritte Johannesfigur dargestellt wird.

Aufgrund der bis zum 13. Jh. gewöhnlichen Aufteilung des Textes findet man die Darstellung des zehnten Kapitels in der ikonographischen Tradition häufig zusammen mit der Darstellung der Vermessung des Tempels (Ap. 11,1-2) vor. So erscheint in der *Bamberger Apokalypse* der starke Engel zusammen mit Johannes (fol. 28v).⁵⁶⁵ Der *Berliner Beatus* stellt nur die Übergabe des Buches zusammen mit der Übergabe des Maßstabs dar. Auf einer einzigen Seite illustriert der *Liber Floridus* von Wolfenbüttel die Erscheinung des starken Engels mit der Übergabe des Maßstabs und den beiden Zeugen (fol. 13v **Abb. 110**). Im oberen Register wurde Johannes zweimal dargestellt, beim Empfang des Auftrags, links, und bei der Übergabe und dem Verspeisen des Buches. Die sieben Donner sind als kleine blasende Köpfe dargestellt (**Abb. 111** und **112**).

⁵⁶⁴ „[S]ein Gesicht war wie die Sonne“.

⁵⁶⁵ Während die Übergabe des Buches und die Vermessung des Tempels auf der darauf folgenden Miniatur zusammen abgebildet sind (fol. 26v, **Abb. 108**). Auch in der *Trierer Apokalypse* wurden dem zehnten Kapitel zwei Miniaturen gewidmet, die erste der Erscheinung (fol. 31r), die zweite der Übergabe des Buches und den sieben Posaunenengeln (fol. 32r). Auf beiden Illustrationen erscheint auch die *dextera dei*.

Der Engel wurde in der Exegese als Figur des erhobenen Christus interpretiert.⁵⁶⁶ Außerdem leitet Ap. 10,1 in der tyconianischen Tradition innerhalb der dritten Vision eine neue, interne *recapitulatio* ein (Ap. 8,2-11,8).⁵⁶⁷ Im Engel von Ap. 10,1 sah Joachim von Fiore einen großen Prediger des sechsten Alters.⁵⁶⁸ Für Petrus Johannes Olivi ist dieser Engel Franziskus, der das Evangelium hält.⁵⁶⁹ Die Spiritualen sahen in dem Engel dagegen nicht Franziskus, sondern Olivi.⁵⁷⁰ Auf die Gleichsetzung dieses Engels mit Franziskus greift Rave⁵⁷¹ in seiner Deutung der Tafeln zurück. Der Engel gewinne durch die Stellung in der Mitte der Tafel eine besondere Bedeutung.

Auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* fällt die ungewöhnliche Art und Weise der Erzählung des Kapitels auf. Allerdings kann in der Darstellung weder einer Deutung des starken Engels als Christus⁵⁷² noch einer Deutung als Franziskus zugestimmt werden.

Die Szene in der Mitte der Tafel stellt aufgrund ihrer Stellung wohl eine Brücke zur nächsten Visionengruppe dar, und könnte gedanklich mit der Großen Anbetung in Verbindung stehen, weil der Text sich auf die siebte, noch nicht geblasene Posaune bezieht und die sieben Donner in einem exegetischen Bezug zu den sieben Geistern Gottes stehen.⁵⁷³

3.2.16 Die Vermessung des Tempels und die Erscheinung der Bundeslade

Die Erzählung wird rechts fortgesetzt (**Abb. 114**, oben links). In der Darstellung des Johannes vor dem Tempel verschmelzen zwei Passagen der Apokalypse miteinander:

⁵⁶⁶ SCHILLER 1991, S. 80; CHRISTE 1996a, S. 21. Die Wolke, die Donner, der Regenbogen und die Feuersäulen weisen darauf hin, dass es sich bei der Erscheinung des starken Engels um eine Theophanie handelt, KRAFT 1974, S. 147.

⁵⁶⁷ Die mit Ap. 11,13 endet.

⁵⁶⁸ BURR 1993, S. 199.

⁵⁶⁹ MANSELLI, Raoul: *La Lectura super Apocalypsim di Pietro di Giovanni Olivi*. *Ricerche sull'escatologismo medievale*, Roma 1955, S. 214. Die Gleichsetzung dieses Engels mit Franziskus ist für Olivi noch deutlicher als in Ap. 7,2 dargestellt, LEWIS, Warren: *Peter John Olivi. Prophet of the year 2000. Ecclesiology and Eschatology in the Lectura super Apocalypsim*. *Introduction to a Critical Edition of the Text* (Tübingen, Univ. Diss., 1975), S. 184, BURR 1993, S. 119.

⁵⁷⁰ VIDAL 1910, S. 398.

⁵⁷¹ RAVE 1999, S. 135.

⁵⁷² Der Nimbus des Engels ist auf fol. 455v der *Hamilton-Apokalypse* ebenfalls nicht gekreuzt.

⁵⁷³ KRAFT 1974, S. 148. Eine Verbindung zur zentralen Vision wurde auch von ZARU 2009, S. 131, vermutet, nämlich zur siebten, noch nicht geblasenen Posaune (Ap. 10,6-7).

die Vermessung des Tempels (Ap. 11,1-2)⁵⁷⁴ und die Erscheinung der Bundeslade (Ap. 11,19).⁵⁷⁵ Nach dem Verspeisen des Buches bekommt Johannes im Text einen Maßstab mit dem Auftrag, den Tempel Gottes, den Altar und die Anbetenden zu vermessen (Ap. 11,1-2). Gleich danach ist im Text von zwei Zeugen Gottes die Rede (Ap. 1,13-14). Es folgen der Klang der siebten Posaune (Ap. 11,15) und eine erneute Huldigung (Ap. 11,16-18). Nach der Huldigung öffnet sich der Tempel Gottes im Himmel und die Bundeslade erscheint (Ap. 11,19).

Auf der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* wurde der Tempel als dreischiffige Kirche im Himmel dargestellt, vor der Johannes kniet. Er hält einen goldenen Maßstab. Durch zwei Arkaden können wir den Innenraum des Tempels betrachten, in dem wir keinen Altar (Ap. 11,1), sondern eine Lade (Ap. 11,19) in Form eines goldenen Reliquiars erkennen können.⁵⁷⁶

Die Erscheinung der Bundeslade wurde, wie alle Vorgänge im elften Kapitel, auf unterschiedliche Weise wiedergegeben.⁵⁷⁷ Die Darstellungen der Bundeslade weichen in den Apokalypse-Zyklen von der alttestamentarischen Beschreibung ab, denn es werden weder Cherubinen noch Stäbe dargestellt.⁵⁷⁸ Dies kann damit erklärt werden, dass die Apokalypse die Bundeslade zwar nennt, sie aber nicht näher beschreibt. Die Form der Lade variiert innerhalb der christlichen Kunst. Unter anderem ist die Form eines Schmuckkasten-Reliquiars, die man in den neapolitanischen Darstellungen findet, nachgewiesen. Ab dem 12. Jh. stellt sie die am meisten verbreitete Variante dar.⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Ap. 11,1-2: „¹et datus est mihi calamus similis virgae dicens surge et metire templum Dei et altare et adorantes in eo ²atrium autem quod est foris templum eice foras et ne metieris eum quoniam datum est gentibus et civitatem sanctam calcabunt mensibus quadraginta duobus“.

⁵⁷⁵ Ap. 11,19: „¹⁹et apertum est templum Dei in caelo et visa est arca testamenti eius in templo eius et facta sunt fulgora et voces et terraemotus et grandio magna“.

⁵⁷⁶ Die Bundeslade der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* gleicht den alttestamentarischen Darstellungen der Bundeslade in den neapolitanischen Bibeln, siehe *Hamilton Bibel*, fol. 4, fol. 74, *Wiener Bibel*, fol. 29, fol. 38v, *Planisio-Bibel*, fol. 106v.

⁵⁷⁷ Es gibt keine Studien zur Ikonographie der Bundeslade im apokalyptischen Kontext. Die wichtigsten Studien über die Ikonographie der Bundeslade sind die von Elisabeth Revel-Neher: REVEL-NEHER, Elisabeth: *Le témoignage de l'absence. Les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif du XI^e au XV^e siècle*, Paris 1998, REVEL-NEHER, Elisabeth: *On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant*, in: *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, S. 405-414; REVEL-NEHER, Elisabeth: *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle. Le signe de la rencontre*, Paris 1984, und ihre Dissertation *L'Arche d'Alliance : Iconographie et interprétations dans l'art juif, paléochrétien et byzantin du II^{ème} au XV^e siècle*, Jerusalem 1980. Für einen schnellen Überblick siehe BLOCH, Peter: Bundeslade, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1 (1968), S. 341-343 und SED-RAJNA, Gabrielle: *Arca dell'Alleanza*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* 2 (1991), S. 262-266.

⁵⁷⁸ REVEL-NEHER 1984, S. 214. Dem ist hinzuzufügen, dass die Bundeslade in der Apokalypse nur genannt, aber nicht näher beschrieben wird.

⁵⁷⁹ In der christlichen Kunst wurde die Lade in vier Hauptvarianten dargestellt: als rechteckiger Kasten, eher hoch als breit, mit rundlicher Bedeckung; als Schmuckkasten-Reliquiar mit Giebeldach; als

Offensichtlich wurde die Vorstellung der Bundeslade mit derjenigen eines Reliquiars zusammengebracht, weswegen die Lade der Mode der zeitgenössischen Reliquiare entspricht.⁵⁸⁰ Es galt zudem eine symbolische Gleichsetzung des Ziboriums über dem Altar mit der Bundeslade, die Spuren in der Kunst hinterlassen hat,⁵⁸¹ bis hin zur Gleichsetzung der Bundeslade mit dem christlichen Altar.⁵⁸²

Der *Berliner Beatus* stellt die Übergabe des Maßstabes dar, aber nicht den Altar (fol. 63r). Die Bundeslade wurde auf fol. 69r zusammen mit dem die siebte Posaune blasenden Engel in Form eines kubischen Kastens mit Stützen und Giebeldach dargestellt.

Ap. 11,19 stellt für die Exegese eine wichtige Zäsur dar, denn hier beginnt für die rekapitulative Tradition (Primasius, Beda, Anonymus von Turin, Beatus, Ambrosius Autpertus, Berengaudus) eine neue *sectio*.⁵⁸³ Außerdem eröffnete Ap. 11,19 das vierte Buch der Kommentare Brunos von Segni, Anselms von Laon, Richards von Sankt Viktor, und bei Olivi, Arnau de Vilanova⁵⁸⁴ und Augustinus de Ancona die vierte Vision.⁵⁸⁵

Denise Zaru, die die Erzählweise der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* untersucht hat, erklärte die Verschmelzung der beiden Passagen, die in der ikonographischen Tradition unbekannt ist, mit der Absicht, Platz auf der Tafel zu sparen.⁵⁸⁶ Hier wird dagegen eine inhaltliche Erklärung des merkwürdigen Bildes versucht. Beide Vorgänge spielen sich im himmlischen Raum ab und berücksichtigen den Einblick in den Innenraum des Tempels,⁵⁸⁷ in dem sich der Altar bzw. die Bundeslade befindet. Die Darstellung der Bundeslade als Reliquiar ist, wie wir bereits gesehen haben, durchaus gewöhnlich. Auch

rechteckiger, niedriger Kasten mit flacher Bedeckung, in einer Form, die schon auf den Mosaiken von Santa Maria Maggiore nachgewiesen und der jüdischen Kunst unbekannt ist; sowie als kubischer Kasten mit Stützen und Drapierung, die sie einem Altar ähneln lässt. REVEL-NEHER 1984, S. 204-205, 214; SED-RAJNA 1991, S. 264-266.

⁵⁸⁰ HEIMANN, Adelheid: A Twelfth-Century Manuscript from Winchcombe and its Illustrations. Dublin, Trinity College MS 53, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 86-109, S. 100.

⁵⁸¹ REVEL-NEHER 1984, S. 57.

⁵⁸² Wie in der Miniatur auf fol. 127 des Pentateuchs von Ashburham, REVEL-NEHER 1984, S. 167.

⁵⁸³ CHRISTE 1996a, S. 30.

⁵⁸⁴ *Expositio super Apocalypsi*, S. 153-154.

⁵⁸⁵ Augustinus de Ancona, Vat. Lat. 936, fol. 111r.

⁵⁸⁶ ZARU 2009, S. 125.

⁵⁸⁷ Ein solcher Zusammenhang wird auch im Kommentar des Bruno von Segni erkannt. Zu Ap. 11,1: „*Et metire templum Dei, per quod Ecclesiam intelligimus (...) Metire et altare, fidem videlicet*“, PL 165, 661B; zu Ap. 11,19: „*Templum namque, ut saepe jam diximus, Ecclesia est. Templum vero Domini in coelo, Christus est in Ecclesia; in eo enim requiescit omnis plenitudo divinitatis corporaliter*“, PL 165, 665D.

eine Gleichsetzung der Bundeslade mit dem christlichen Altar ist möglich.⁵⁸⁸ Die Verschmelzung ist aus meiner Sicht nicht durch das „Platzsparen“ zu erklären, sondern hat vielmehr damit zu tun, dass an zwei verschiedenen Textstellen vom selben Tempel die Rede ist und dass auf manchen Stellen der Tafel eine synthetische Sprache bevorzugt wurde. Das Bild an dieser bestimmten Stelle eröffnet und schließt die Geschichte der beiden Zeugen, denn die Erscheinung der Bundeslade ist in der Heiligen Schrift mit der Auferstehung der Toten verbunden.⁵⁸⁹ Außerdem schließt die Erscheinung der Bundeslade laut Kraft an Ap. 11,13 an, denn Ap. 11,14-18 könne als Einschub in den Text gesehen werden.⁵⁹⁰

3.2.17 Die beiden Zeugen

Nach der Vermessung des Tempels ist im Text von zwei Zeugen, *amicti saccos*, und ihren Wundern die Rede. Die Tötung der beiden Zeugen (Ap. 11,7)⁵⁹¹ ist der erste der Vorgänge in der Erzählung dieses Kapitels, weil Auftrag und Wunder (Ap. 11,4-6)⁵⁹² auf der Tafel nicht dargestellt wurden (**Abb. 114** unten und oben in der Mitte). Das siebenköpfige Tier aus dem Abgrund⁵⁹³ wurde links auf einem Felsen zusammen mit seinen Anhängern abgebildet. Die im Profil dargestellten Zeugen tragen lange Bärte und Mönchskutten (Ap. 11,3)⁵⁹⁴ mit langen Spitzkapuzen. Der Zeuge im Vordergrund hält ein Kreuz. Vier bewaffnete Männer fallen über sie her. Sie tragen kurze, im Halsbereich geschmückte Tuniken. Der erste Mann stößt sein Schwert in die Schulter des Zeugen im Vordergrund. Ein zweites Mal werden sie in der Szene der Zurschaustellung ihrer

⁵⁸⁸ REVEL-NEHER 1984, S. 57 und 167, s.o.

⁵⁸⁹ KRAFT 1974, S. 162.

⁵⁹⁰ KRAFT 1974, S. 162.

⁵⁹¹ Ap. 11,7: „et cum finierint testimonium suum bestia quae ascendit de abyssu faciet adversus illos bellum et vincet eos et occidet illos“.

⁵⁹² Ap. 11,3-6: „³et dabo duobus testibus meis et prophetabunt diebus mille ducentis sexaginta amicti saccos ⁴hii sunt duo olivae et duo candelabra in conspectu Domini terrae stantes.⁵et si quis eos voluerit nocere ignis exiet de ore illorum et devorabit inimicos eorum et si quis voluerit eos laedere sic oportet eum occidi ⁶hii habent potestatem cludendi caelum ne pluat diebus prophetiae ipsorum et potestatem habent super aquas convertendi eas in sanguinem et percutere terram omni plaga quotienscumque voluerint“.

⁵⁹³ Die Zeichnung trägt Züge des Tieres aus dem Meer, s.u.

⁵⁹⁴ Ap.11,3: „et dabo duobus testibus meis et prophetabunt diebus mille ducentis sexaginta amicti saccos“. Mit „Sack“ meinte man in der Zeit des Autors ein Pelzgewebe, SCHILLER 1990, S. 52 Anm. 84.

Leichen dargestellt (Ap. 11,8-9).⁵⁹⁵ Die Leichen liegen auf dem Boden und sind von sieben Gestalten umgeben, letztere sind gleichzeitig auch Zuschauer der Entrückung der beiden Zeugen in den Himmel (Ap. 11,11-12):⁵⁹⁶ Der Zeuge links ist frontal abgebildet und blickt empor, während der Zeuge rechts den Kopf nach oben links dreht und auf den Thron zu schauen scheint. Es ist schwierig zu sagen, was die Flammen neben der Zurschaustellung der Leichen bedeuten. Da eine Leiche auf dem Boden liegt, könnte man vermuten, dass es sich um eine Darstellung von Ap. 11,13 handelt.⁵⁹⁷

In der *Trierer Apokalypse* sind den Zeugen zwei Illustrationen gewidmet (fol. 34r und 35r). Das Tier aus dem Abgrund ist nicht siebenköpfig, erinnert aber an das Tier aus dem Meer. Die Geschichten der beiden Zeugen wurden in der *Bamberger Apokalypse* auf einer einzigen Miniatur zusammengefasst (fol. 27v), die durch die Hintergrundfarben in vier kleinere Szenen aufgeteilt ist. In den beiden oberen Feldern sind die beiden Zeugen in Bußgewändern zu sehen. Unten links sind sie, gegenüber dem Angriff des Drachens, dargestellt; unten rechts sieht man ihre Erweckung, allerdings ohne Andeutungen auf die Geister und ohne Entrückung.⁵⁹⁸ Im *Berliner Beatus* (**Abb. 115**) werden sie von einem Ritter, dem Antichristen, geköpft (fol. 67v). Auf fol. 68r wurden sie bei ihrer Entrückung bärtig und nimbiert in einem Clipeus dargestellt. Im unteren Register der Illustration sieht man die vom Erdbeben zerstörte Stadt. Im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 13v, **Abb. 110**) werden die beiden bärtigen Zeugen, durch eine Inschrift als Henoch und Elia⁵⁹⁹ zu identifizieren, nimbiert und zusammen

⁵⁹⁵ Ap. 11,8-9: „⁸et corpora eorum in plateis civitatis magnae quae vocatur spiritaliter Sodoma et Aegyptus ubi et Dominus eorum crucifixus est ⁹et videbunt de populis et tribubus et linguis et gentibus corpora eorum per tres dies et dimidium et corpora eorum non sinunt poni in monumentis“.

⁵⁹⁶ Ap. 11,11-12: „¹¹et post dies tres et dimidium spiritus vitae a Deo intravit in eos et steterunt super pedes suos et timor magnus cecidit super eos qui viderunt eos ¹²et audierunt vocem magnam de caelo dicentem illis ascendite huc et ascenderunt in caelum in nube et viderunt illos inimici eorum“.

⁵⁹⁷ Ap. 11,13: „et in illa hora factus est terraemotus magnus et decima pars civitatis cecidit et occisi sunt in terraemotu nomina hominum septem milia et reliqui in timore sunt missi et dederunt gloriam Deo caeli“.

⁵⁹⁸ KLEIN 2000, S. 126.

⁵⁹⁹ Die Zeugen werden im Text nicht genannt, allerdings erinnern die Wunder, die sie tun, an Moses und Elias, KRAFT 1974, S. 156, SCHILLER 1990, S. 52, SCHILLER 1991, S. 85. Henoch nahm in der mittelalterlichen Exegese bald die Stelle des Moses ein, offensichtlich aufgrund seiner Entrückung in den Himmel. Die alttestamentarische Erwartung der Wiederkehr der Propheten als Bußprediger fand im Neuen Testament in dem Glauben seine Entsprechung, Elias sei in Johannes dem Täufer wiedergekommen, SCHILLER 1990, S. 52 Anm. 85, SCHILLER 1991, S. 85. Entgegen der am meisten verbreiteten, älteren Tradition, welche die beiden Zeugen als Henoch und Elias deutete, sah Joachim von Fiore in ihnen die Vertreter zweier neuer Orden, die den Antichristen durch das Predigen und die Kontemplation bekämpfen werden, POTESTÀ 2012, S. 16. Ubertino da Casale ging in seinem *Arbor Vitae* einen Schritt weiter und setzte die beiden Zeugen mit Dominikus und Franziskus gleich, MANSELLI, Raoul: *L'anticristo mistico*, Pietro di Giovanni Olivi, Ubertino da Casale e i papi del loro tempo, in: *Collectanea francescana* 47 (1977), S. 5-25, insb. S. 11-12. Eine weitere mögliche Interpretation der Zeugen ist die als Jakobus und Johannes, den Zebedaiden, KRAFT 1974,

mit der Vermessung des Tempels dargestellt. Ihre Tötung und Auferstehung ist auf fol. 14r dargestellt. Auch im *Haimocodex* (fol. 8v) und *Vat. Lat. 39* (fol. 162r) werden die nimbierten und bärtigen Zeugen geköpft. Das Tier aus dem Abgrund ist ein thronender König, der Antichrist (**Abb. 116** und **117**).

Nach diesem Vergleich mit der ikonographischen Tradition ist festzustellen, dass die Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* von den Beispielen aus *Familie III* abweicht. Wichtige Details wie die Nimben und die Enthauptung fehlen. Nur auf den *Erbachschen Tafeln* ist das Tier als Tier aus dem Meer dargestellt.⁶⁰⁰ Die Gleichsetzung des Tieres aus Ap. 11,7 mit dem Tier aus Ap. 13 und Ap. 17 ist zwar in der Ikonographie nicht gewöhnlich, der Exegese aber auch nicht unbekannt.⁶⁰¹ Die Wunder der Zeugen werden in den genannten Beispielen aus der *Familie III* auch nicht dargestellt. Die Flammen, vermutlich eine Darstellung von Ap. 11,13, fallen allerdings auf. Ein ungewöhnliches Detail ist auch das Kreuz, das einer der beiden Zeugen hält. Es ist auch in *Donnaregina* abgebildet. Es fehlen auf der Tafel Indizien, die eine genauere Bestimmung der beiden Zeugen ermöglichen würden.⁶⁰²

S. 156. In der Liste der unveröffentlichten Sermonen des Robert von Anjou findet man einen Sermon zu Ap. 11,14, der den Titel *De apostolis Philippo et Jacobo* trägt, Nummer 70 bei GOETZ, Walter: König Robert von Neapel (1309-1343). Seine Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Humanismus, Tübingen 1910; Venedig, Biblioteca Marciana, *Codex Marcianus* L. III, LXXVI, fol. 66 und ff. Bei Augustinus de Ancona findet man noch die Deutung als Henoch und Elias, *Ms. Vat. Lat. 936*, fol. 107r.

⁶⁰⁰ Bruno von Segni, PL 165: „Bestia (de abyssu) diabolis est, propter ferocitatem abyssus, Antichristus propter decipiendi obscurissimam profunditatem“, 663C und “Et vidi de mari bestiam ascenaetm. Quid enim per hanc bestiam, nisi Antichristum intelligimus?”, 673D. Siehe auch POESCH, Jessie: Revelation 11,7 and Revelation 13,1-10. Interrelated Antichrist Imagery in some English Apocalypse Manuscripts, in: BARASH, M./SANDLER, L.F.: Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson, New York 1981, S. 15-53.

⁶⁰¹ KRAFT 1974, S. 157, PARK 1997, S. 126.

⁶⁰² Eine Deutung der Zeugen als Franziskus und Dominikus ist nicht möglich, denn sie tragen zu lange Bärte. Zudem unterscheiden sich ihre Kutten nicht voneinander. Der Bart war bei den Franziskanern nur den Missionaren erlaubt, allerdings sollten sie ihn innerhalb von zwei Wochen nach der Rückkehr abrasieren. GIEBEN, Servus: Per la storia dell'abito francescano, in: *Collectanea franciscana* 66 (1996), S. 431-478, insb. S. 455. Eine Andeutung an die Spiritualen ist auszuschließen, denn die Dokumente zu ihrer Bekleidung berichten von längeren Bärten, aber kürzeren Kutten, GIEBEN 1996, S. 445. Mit der Bulle *Ad perpetuam memoriam* (7.10.1317) hatte Johannes XXII. die Spiritualen dazu verpflichtet, ihre Kleider anzugleichen (*Bullarium Franciscanum* V, 289, S. 128-130.). Darauf flickten sie auch ihre Kutten mit bunten Stoffen, um sich trotz des Verbots erkennbar zu machen, GIEBEN 1996, S. 451. Während des Marseille-Prozesses im Mai 1318 (siehe Abschnitt 5.2.2) gegen einige franziskanische Spiritualen weigerten sich vier der Angeklagten, die „normalen“ Kleider des Ordens anstatt ihrer eigenen anzuziehen, PÁSZTOR, Edith: Per la storia di Ludovico d'Angiò (1274-1297), Roma 1955, S. 61-62; GIEBEN 1996, S. 448. Angaben zur Bekleidung der Spiritualen sind im Traktat *Decalogus evangelicae paupertatis* zu finden, *Archivum Franciscanum Historicum* 32 (1939), S. 330-411. Die *claren* trugen als Eremiten einen langen Bart, ihre Kutte hatte enge Ärmel und eine spitze Kapuze, an der ein langes Stück Stoff fixiert war (die „*becca*“). Allerdings war die Kutte auch in diesem Fall kurz, GIEBEN 1996, S. 459.

3.2.18 Das apokalyptische Weib und der Drache

Das apokalyptische Weib im Himmel erhebt die rechte Hand (**Abb. 120**). Es ist mit einem langen Gewand bekleidet, sein nimbierter Kopf ist von zwölf Sternen, sein gesamter Körper von goldenen Strahlen umgeben. Der Mond verdeckt seine Füße (Ap. 12,1-2).⁶⁰³ Der Drache bedroht das Weib von links. Er hat Fledermausflügel und Schwimmfüße, einen großen, gekrönten Kopf mit zehn Hörnern und weitere sechs kleine Köpfe auf dem Rücken. Mit seinem langen Schwanz verrückt er die Sterne am Himmel (Ap. 12,3-4).⁶⁰⁴ Die Entrückung des Neugeborenen (Ap. 12,5)⁶⁰⁵ durch einen Engel ist rechts neben dem Weib abgebildet. Das Kind ist nimbiert, allerdings handelt es sich nicht um einen Kreuznimbus, und das Kind hält keinen Eisenstab.

In der mittelalterlichen Exegese herrschten zwei Deutungen des apokalyptischen Weibes vor. So konnte es als Symbol für Maria und als Symbol der Kirche aufgefasst werden. Bei manchen Kommentatoren gelten beide Deutungen.⁶⁰⁶ In der ikonographischen Tradition weisen einige Darstellungen auf eine dieser Interpretationen hin. Es kommt jedoch häufiger vor, dass weder der Frau noch dem Knabe Attribute zugewiesen werden.⁶⁰⁷ Klein findet weder in der *Trierer* (fol. 37r **Abb. 118**)⁶⁰⁸ noch in

⁶⁰³ Ap. 12,1-2: „¹et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim ²et in utero habens et clamat parturiens et cruciatur ut pariat“.

⁶⁰⁴ Ap. 12,3-4: „³et visum est aliud signum in caelo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua decem et in capitibus suis septem diademata ⁴et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli et misit eas in terram et draco stetit ante mulierem quae erat paritura ut cum peperisset filium eius devoraret“.

⁶⁰⁵ Ap. 12,5: „et peperit filium masculum qui rector erit omnes gentes in virga ferrea et raptus est filius eius ad Deum et ad thronum eius“.

⁶⁰⁶ Sowohl in der tyconianischen Tradition als auch in späteren Kommentatoren, z. B. bei Bonaventura da Bagnoregio und Hugo von Saint-Cher, PRIGENT 1959, S. 34-37. Tyconius (Kommentar verfasst im Jahre 385 n. Chr.) sah im apokalyptischen Weib die Kirche, während der Drache die falsche Kirche des Teufels symbolisierte, PRIGENT 1959, S. 15. Für Augustinus (354-430) ist die Frau der Gottesstaat, vgl. PRIGENT 1959, S. 18. Die erste Spur einer mariologischen Interpretation ist bei Primasius (gest. 550-60) zu finden, der schrieb, dass das ganze zwölfte Kapitel auch eine christliche Deutung haben könne, außer dass Maria keine Schmerzen bei der Geburt kannte, vgl. PRIGENT 1959, S. 20. Quodvultdeus (um 450), der von der Deutung des Tyconius ausging, verband als erster die beiden Deutungen, weil er Maria als Symbol der Kirche anerkannte, vgl. PRIGENT 1959, S. 23.

⁶⁰⁷ Zur Exegese der apokalyptischen Frau und ihrer Illustration siehe PRIGENT 1959; SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 4.1. Die Kirche, Gütersloh 1976, S. 77-84; KLEIN 1981, S. 128-140; SCHILLER 1991, S. 97-99; 102-104; MENTRÉ, Mireille: Femme de l'Apocalypse et Vierge à l'Enfant, in: Marie, l'art et la société. Des origines du culte au XIII^e siècle (Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 25) 1994, S. 79-85; LOBRICHON, Guy: La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Âge latin (760-1200), in: IOGNA-PRAT, Dominique: Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale, Paris 1996, S. 407-439; BISOGNI, Fabio: La visione della Donna e del Drago nei cicli monumentali dell'Apocalisse nel Trecento in Italia, in: PIASTRA, Clelia M.: Maria, l'Apocalisse e il Medioevo (Atti del III Convegno Mariologico della Fondazione E. Franceschini, Parma 2002) Firenze 2006, S. 115-145; CHRISTE, Yves: La femme d'Ap 12 dans l'iconographie des XI^e-XIII^e siècles, in: PIASTRA 2006, S. 91-114; MONIGHAN-SCHÄFER, Johanna: Offenbarung 12 im Spiegel der Zeit. Eine Untersuchung theologischer und künstlerischer

der *Bamberger Apokalypse*⁶⁰⁹ einen Einfluss der Exegese auf diese Darstellung, allerdings deutet Monighan-Schäfer die Darstellung des Weibes in der *Trierer Apokalypse* als Ekklesia-Orans,⁶¹⁰ und in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 29v, **Abb. 119**) als Ekklesia.⁶¹¹ Im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 14v) thront die Frau vor dem roten Drachen und hält das Kind in ihrem rechten Arm. Im *Vat. Lat. 39* fol. 163r ist der Knabe nimbiert, daher folgt die Darstellung einer mariologischen Deutung der Vision (**Abb. 125**). Auf fol. 70r des *Berliner Beatus* (**Abb. 126**) sitzt die Frau auf einem Thron, die Sonne strahlt sie an, ihre Füße sind auf einem kleinen Mond abgelegt. Links steht der Drache, der wie eine große Schlange aussieht. Aus seinem Haupt gehen noch sechs weitere Köpfe hervor. Rechts wird das nicht nimbierte Kind von einem Engel in den Himmel entrückt. Auf dem Fresko von San Pietro al Monte a Civate wurde die Darstellung der apokalyptischen Frau deutlich von einer mariologischen Auffassung beeinflusst.⁶¹²

In der Peruzzi-Kapelle (**Abb. 15**) wurde das apokalyptische Weib von Giotto geflügelt und nimbiert, halb liegend, mit der Sonne und dem Mond unter seinen Füßen dargestellt. Das Kind liegt in der Wiege und vor den beiden steht der Drache. Da der Knabe nicht nimbiert ist und die Frau Flügel hat, kann der Deutung der apokalyptischen Frau als Maria nicht zugestimmt werden.⁶¹³ Die Darstellung in der *Hamilton-Apokalypse* (fol. 459) bleibt derjenigen auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* treu.

Entwicklungen anhand der apokalyptischen Frau (Marburg, Univ. Diss. 2005); MÜLLER, Monika E.: *Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civate* (Tübingen, Univ. Diss. 2005), Regensburg 2009, S. 194-211.

⁶⁰⁸ KLEIN 1979, S. 137.

⁶⁰⁹ KLEIN 2000, S. 127.

⁶¹⁰ MONIGHAN-SCHÄFER 2005, S. 15.

⁶¹¹ „Die Frau ist als unerschrockenes, majestätisches und überirdisches Wesen dargestellt. Die Art der Darstellung weist eindeutig darauf hin, daß sie keine gewöhnliche Frau ist, sondern eine Personifikation der Kirche. Als solche hat sie keine Angst vor dem Drachen. Dieser ist abweichend vom Text ohne Machtsymbole dargestellt und kriecht am Boden. Er scheint keine echte Bedrohung zu sein. Das Hinzufügen der Basilika in den Hintergrund verstärkt die Darstellung der Frau als Ekklesia“, MONIGHAN-SCHÄFER 2005, S. 27. In der *Bamberger Apokalypse* sowie auf den Fresken von Novara (**Abb. 97**) und Saint-Savin-sur-Gartempe, alles Beispiele aus *Familie II*, ist die Erscheinung der Bundeslade zusammen mit der Vision des apokalyptischen Weibes dargestellt.

⁶¹² MÜLLER 2009, S. 200.

⁶¹³ BISOGNI 2006, S. 118. Bisogni unterschied im italienischen Trecento zwei Darstellungsweisen des Weibes in apokalyptischen Illustrationen, eine florentinische und eine neapolitanische. Die florentinische Strömung besteht aber nicht aus vollständigen Erzählungen des Textes, sondern aus Szenen, die dem Leben des Johannes beigelegt sind. Alle Zyklen finden sich in der Basilika von Santa Croce: Giotto in der Peruzzi-Kapelle, Giovanni del Biondo (?) auf dem Polyptychon der Rinuccini-Kapelle und Agnolo Gaddis in der Castellani-Kapelle. BISOGNI 2006, S. 115.

Nach der Vision des Weibes fährt die Erzählung mit dem himmlischen Kampf des Erzengels Michael (Ap. 12,7)⁶¹⁴ fort (**Abb. 121**). Die Vision des Kampfes findet, wie die vorherige, im Himmel statt. In der Mitte der Szene ist Michael anhand seines Helms erkennbar. Er tritt mit seinem linken Fuß den Drachen, den rechten Fuß hält er nach hinten ausgestreckt; mit der Lanze trifft er den Drachen ins Maul. Mit der linken Hand hält er einen kreisförmigen Schild. Die Darstellung des Drachen unter Michael entspricht derjenigen in der vorherigen Vision, abgesehen von einem bemerkenswerten Detail: Der Schwanz des Drachen endet mit zwei Köpfen. Michael stehen sieben kämpfende Erzengel zur Seite, fünf davon kämpfen, in ähnlicher Haltung, zu seiner Rechten und treffen mit ihren Lanzen die Engel des Drachen, anthropo-zoomorphe Wesen, deren Mäuler, wie auch das des Drachen, Flammen speien. Weitere zwei Erzengel kämpfen an Michaels Seite, einer trifft mit seiner Lanze einen der beiden Köpfe am Schwanz des Drachen. Der letzte hält als einziger ein Schwert.

In der *Trierer Apokalypse* (fol. 38r) wurde der Kampf als Engelssturz dargestellt während in der *Bamberger Apokalypse* ist die Szene auf zwei Engel, die gegen zwei Drachen kämpfen, reduziert (**Abb. 124**). Innerhalb der Familie III ist der Kampf im *Berliner Beatus* (fol. 70r, **Abb. 126**) im unteren Register der Seite abgebildet, während der obere mit der Vision des Weibes illustriert wurde. Der Drache wurde hier als große Schlange dargestellt, mit sieben gehörnten und gekrönten Köpfen. Die Gegner des Drachen sind hier nur vier an der Zahl. Michael ist durch seine Übergröße leicht erkennbar. Auch hier halten alle außer einem Erzengel Lanzen, mit denen sie die Schlange ins Maul treffen. Der eine Engel hält ein Schwert. Hinter dem Drachen ist eine Figur dargestellt, die von einer Lanze getroffen wird. Es handelt sich wohl um einen der Engel des Drachen. In der linken Ecke der Miniatur ist ein Brunnen zu sehen, vermutlich der Abgrund.

Im *Vat. Lat. 39* (fol. 163r, **Abb. 125**) wurde die Szene als Randminiatur zusammen mit der Vision der Frau, der Entrückung des Knaben und der Flucht in die Wüste dargestellt. Der Kampf ist auf Michael und den Drachen reduziert, wie auch im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 15r). Im Zyklus des Cimabue in der Oberkirche des Hl. Franziskus in Assisi wurde dem Kampf gegen den Drachen ein wichtiger Platz zuteil: Er wurde auf der westlichen Lünette abgebildet. Leider sind die Malereien dieses Zyklus sehr beschädigt (**Abb. 12** und **13**). Auch auf dem Fresko von Donnaregina

⁶¹⁴ Ap. 12,7: „Et factum est proelium in caelo Michahel et angeli eius proeliabantur cum dracone et draco pugnabat et angeli eius“.

wurde der Kampf illustriert. Die Szene ist kaum erkennbar und scheint keine enge ikonographische Verbindung zu unserer zu haben. Trotz der Ähnlichkeit weicht die Darstellung dieser Szene in der *Hamilton-Apokalypse* von der in der *Fürstenauer Apokalypse* ab. Nur vier Engel stehen Michael zur Seite und das Detail der beiden Köpfe auf dem Schwanz des Drachen fehlt.

Das Detail des mit einem Kopf endenden Drachenschwanzes ist mit dem Kommentar des Berengaudus zu erklären,⁶¹⁵ in dem die sieben Köpfe des Drachen die Verdammten symbolisieren, die die sieben Alter charakterisieren.⁶¹⁶ Daher hat der Drache in den Handschriften der *Morgan-Gruppe* nur sechs Köpfe am Hals und einen siebten am Schwanz,⁶¹⁷ wie z. B. in der *Morgan-Apokalypse* (New York, Pierpont Morgan Library Ms. 524, fol. 8v, 9r, 9v)⁶¹⁸ und in der *Ms. Fr. 403* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 403, fol. 22r, 23r).⁶¹⁹ Außerdem ist dieses Detail in den Illustrationen des *Alexander-Kommentars* von Breslau (Universitätsbibliothek, Ms. I Qu. 19, fol. 62v), der *Apocalisse del Conte Verde* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 688, fol. 20v),⁶²⁰ in der *Perrins-Apokalypse* (Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III, I, fol. 20r, 22r, 22v)⁶²¹ und in der *Douce-Apokalypse* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180, fol. 34r, 35v, 35r, 35v, 36v, 36r),⁶²² zu sehen.

Das Detail des Engels, der den Kopf am Schwanz des Drachen trifft, ist in der *Morgan-Gruppe*, im *Liber Floridus* und im *Vat. Lat 39* zu finden.⁶²³

Rosemary Muir-Wright meint, bezugnehmend auf die Deutung des Joachim von Fiore bzw. des Petrus Johannis Olivi, in den beiden Köpfen am Schwanz des Drachen eine Andeutung auf den doppelten Antichristen zu erkennen.⁶²⁴

⁶¹⁵ FREYHAN 1955, S. 243-244; KLEIN 1983, S. 116. PL 17, 960B: „Septimum vero caput diaboli erit Antichristus (...) per caudam vero, quae finis corporis, Antichristus designatur“.

⁶¹⁶ PL 17, 959D-960A.

⁶¹⁷ KLEIN 1983, S. 116-117.

⁶¹⁸ Westminster, um 1250, KLEIN 1983, S. 65.

⁶¹⁹ Salisbury, um 1245-1255, KLEIN 1983, S. 66.

⁶²⁰ CASTRONOVO, Simonetta: La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343), Torino, 2002.

⁶²¹ *Westminster-Gruppe*, KLEIN 1983, S. 68.

⁶²² *Westminster-Gruppe*, KLEIN 1983, S. 68.

⁶²³ KLEIN 1983, S. 119.

⁶²⁴ MUIR-WRIGHT 2004, S. 272. In seinem *Liber Figurarum* (Oxford, Corpus Christi College, Ms. 255 A, fol. 7r, Tafel XIV) stellt Joachim den Drachen mit seinen sieben Köpfen dar. Die Erläuterungen daneben erklären, dass die sieben Köpfe die sieben Verfolgungen gegen die Kirche symbolisieren, nämlich die sieben Könige Herodes, Nero, Costantinus II., Mohammed, Melsemutus, Saladin und Gog. Der sechste Kopf ist Saladin, der bereits Jerusalem eroberte. Gegen ihn wird man bald zum Kreuzzug aufrufen, aber er wird mit einem größeren Heer zurückkommen. Der siebte Kopf stellt eine noch größere *persecutio* dar, „hic est septimus rex qui proprie dicitur Antichristus, quamvis sit alius similis nec minor eo in malitia designatus in cauda“, und beim Schwanz des Drachen steht: „Gog, iste

Gleich unter dem Kampf des Erzengels Michael ist die Flucht der Frau in die Wüste⁶²⁵ abgebildet (**Abb. 122**). Auf einer kleinen Insel, die, wie es auf den beiden Tafeln die Regel ist, die irdischen Vorgänge von den himmlischen Visionen trennt, steht der Drache, der mit seinem zum Teil gestreckten Schwanz die Sterne mit sich zieht. Aus seinem Maul speit er grünes Wasser. Die Frau, die bereits Flügel hat, weicht vor dem wasserspeienden Drachen zurück. Ihre Arme sind nach oben gereckt und sie ist im Begriff, davonzufiegen.

Die isolierte Darstellung der Flucht der Frau in die Wüste findet man nur in Zyklen, die den Text ausführlich illustrieren, wie die *Trierer Apokalypse* (fol. 39r), die *Bamberger Apokalypse* (fol. 31v), der *Vat. Lat. 39* (fol. 163r), aber auch der *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 15v) oder die Fresken von Castel Sant’Elia. In einigen von ihnen (*Bamberger Apokalypse*, fol. 31v und *Liber Floridus*, fol. 15v) wird auch die Verleihung der Flügel dargestellt.

est ultimus Antichristus“, MANSELLI, Raoul: Il problema del doppio anticristo in Gioacchino da Fiore, in: HAUCK, Karl/MORDEK, Hubert (Hrsg.): *Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter*. Festschrift für H. Löwe zum 65. Geburtstag, Köln/Wien 1978, S. 427-449, S. 438. Auch in der joachimistischen Literatur wurde der sechste Kopf mit Saladin gleichgesetzt, „nun freilich verlor er den Charakter als zeitlich unmittelbarer Vorläufer des Antichristen“. JÄCKEL 2010, S. 133. Saladin ist der einzige, der eine Krone trägt, weil nur er zur Zeit des Joachim herrschte, „quinque ceciderunt, unus est, et unus nondum venit“, TONDELLI 1953, S. 73. Drei vollständige Kopien des *Liber Figurarum* sind erhalten: die Oxforder Handschrift, aus Süditalien, die Handschrift in Reggio Emilia, (Seminario Vescovile, Ms. R), die Handschrift in Dresden (Sächsische Landesbibliothek, Ms. A 121), und sechs kleine Fragmente von anderen Kopien aus dem 13. und 14. Jh., SCHILLER 1990, S. 168-169. TONDELLI 1953, S. 72 unterschied zwei Traditionen der Darstellung des Drachen in den verschiedenen Kopien, nämlich als große Schlange und als ungeheuerlicher Vogel, und hob hervor, wie die Deutung der sieben Köpfe des Drachen sich schnell veränderte. Petrus Johannes Olivi erkannte im sechsten Kopf des Drachen den mystischen Antichristen, im siebten den großen Antichristen, und im Schwanz erkannte er Gog, *Lectura super Apocalipsim*, 632-633. In der Theologie des Joachim ist der „mystische“ Antichrist die wichtigste Figur zwischen fünftem und sechstem Zeitalter. Der „wahre Antichrist“ wird erst nach dem Fall Babylons in der Geschichte auftreten, siehe MANSELLI 1955, S. 223-230. Der Figur des „mystischen Antichristen“ wurde bei Joachim und auch in der pseudojoachimistischen Literatur allerdings wenig Aufmerksamkeit beigemessen. Erst in der *Lectura super Apocalipsim* des Petrus Johannes Olivi gewann sie an Bedeutung, MANSELLI 1978, S. 473. Obwohl der franziskanische Theologe den Antichristen mit keiner bestimmten realen Person gleichsetzte, versuchten Beginen und Spiritualen, ihn mit verschiedenen Persönlichkeiten gleichzusetzen. So ist er für Ubertino da Casale z. B. in Bonifaz VIII. oder in Benedikt XI. zu erkennen. MANSELLI 1977, insb. S. 11, 13, 15-17. Andere Spiritualen behaupteten, dass er in Johannes XXII. zu erkennen gewesen sei, MANSELLI 1977, S. 19-20; MANSELLI, Raoul: Il caso del papa eretico nelle correnti spirituali del secolo XIV, in: *L’infallibilità. L’aspetto filosofico e teologico*, Padova 1970, S. 113-129, insb. S. 122-123. Robert von Anjou wurde von einigen Beginen mit einem der Könige gleichgesetzt, die an der Seite des mystischen Antichristen kämpften. Nach der Niederlage des mystischen Antichristen, nämlich des Johannes XXII., hätte die Zeit des wahren Antichristen, Philipp von Mallorca, begonnen, MANSELLI, Raoul: *Spirituali e Beghini in Provenza* (Studi Storici 31-34), Roma 1959, S. 196-199; MANSELLI 1977, S. 23-24.

⁶²⁵ Ap. 12, 13-16: „¹³et postquam vidit draco quod proiectus est in terram persecutus est mulierem quae peperit masculum ¹⁴et datae sunt mulieri duae alae aquilae magnae ut volaret in desertum in locum suum ubi alitur per tempus et tempora et dimidium temporis a facie serpentis ¹⁵et misit serpens ex ore suo post mulierem aquam tamquam flumen ut eam faceret trahi a flumine ¹⁶et audiuit terra mulierem et aperuit terra os suum et absorbit flumen quod misit draco de ore suo“.

Der Knabe trägt keinen Stab und ist nicht kreuznimbiert, weshalb er nicht mit Christus gleichgesetzt werden kann. Zudem kann keine mariologische Auffassung der apokalyptischen Frau vorgeschlagen werden. Der Drache wurde aufgrund der Fledermausflügel als Teufel gedeutet.⁶²⁶ Fabio Bisogni vertrat die These, dass das Weib als Figur der Kirche zu deuten sei, weil der Drache in der unteren Szene auch von Klerikern angebetet wird.⁶²⁷ Diese These erscheint nicht besonders überzeugend, da Kleriker in der ikonographischen Tradition, vor allem in Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, oft unter den Sündern dargestellt werden. Die Ikonographie des himmlischen Kampfes auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* weicht nicht von der italienischen Tradition ab. Die Darstellung der traditionellen Waffe der Engel, die Lanze, mit der Michael den Drachen ins Maul trifft, wie auch die Tatsache, dass er den Drachen mit dem Fuß tritt, gehören zu den Details, die für gewöhnlich abgebildet sind. Das einzige merkwürdige Detail ist die Abbildung des Drachen, der an dieser Stelle mit zwei Köpfen am Ende des Schwanzes dargestellt ist, die auf den doppelten Antichristen zurückgeführt werden könnte. Für eine Gleichsetzung mit bestimmten Gefahren fehlen entsprechende Details, weshalb diese auszuschließen ist.

3.2.19 Die beiden Tiere aus dem Meer und aus der Erde

Die Vorgänge aus dem 13. Kapitel der Offenbarung wurden rechts, im unteren Register der ersten Tafel, neben der Zurschaustellung der Leichen, abgebildet. Im Vordergrund sehen wir eine Gruppe kniender Menschen, einige davon sind mit Sicherheit Mönche. Der Mann mit Hut in der Mitte der Gruppe könnte einen Kardinal darstellen. Sie alle beten den Drachen an (Ap. 13,4, **Abb. 127**).⁶²⁸ Das Tier aus dem Meer steht dem Drachen gegenüber (Ap. 13,1-2).⁶²⁹ Es hat sieben bekrönte Köpfe, vier größere auf dem Hals und drei kleinere auf dem Rücken. Der Körper des Tieres aus dem Meer wird im Text wie ein Panther, mit Bärenklauen und Löwenmaul, beschrieben. Am unteren rechten Rand der Tafel sehen wir das Tier aus der Erde. Es trägt ebenfalls katzenartige

⁶²⁶ BALTRUŠAITIS 2009, S. 176.

⁶²⁷ BISOGNI 2006, S. 123.

⁶²⁸ Ap. 13,4: „⁴et adoraverunt draconem quia dedit potestatem bestiae et adoraverunt bestiam dicentes quis similis bestiae et quis poterit pugnare cum ea“.

⁶²⁹ Ap. 13,1-2: „¹et vidi de mare bestiam ascendentem habentem capita septem et cornua decem et super cornua eius decem diademata et super capita eius nomina blasphemiae ²et bestiam quam vidi similis erat pardo et pedes eius sicut ursi et os eius sicut os leonis et dedit illi draco virtutem suam et potestatem magnam“.

Züge, hat aber „Hörner wie ein Lamm“ (Ap. 13,11-12).⁶³⁰ Im Hintergrund beten zwei Figuren die Statue an, welche die Bewohner der Erde nach Aufforderung des Tieres aus der Erde dem ersten Tier, d. h. dem Tier aus dem Meer, gewidmet haben (Ap. 13,14, **Abb. 128**).⁶³¹ Diese Darstellung entspricht dem Text der Apokalypse.

Die Darstellung der Bewohner der Erde, die das Bild des Tieres anbeten, ist in der ikonographischen Tradition selten, findet sich aber z. B. in der *Trierer Apokalypse* (**Abb. 129**).⁶³² Die *Bamberger Apokalypse* (fol. 32v und 33v, **Abb. 130** und **131**) sowie der *Berliner Beatus* (fol. 72v und fol. 73v, **Abb. 132** und **133**) bilden die beiden Tiere auf getrennten Seiten ab, wohingegen der *Liber Floridus* von Wolfenbüttel (fol. 15v) und der *Vat. Lat. 39* (fol. 163v) beide Tiere zusammen darstellen (**Abb. 134** und **135**).

Auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* fällt die Darstellung des 13. Kapitels durch ihre Ausführlichkeit auf, liefert allerdings keinen besonderen Deutungsansatz.⁶³³

3.3 Zweite Tafel

3.3.1 Das Lamm auf dem Berg Zion

Die Anbetung des Lammes auf dem Berg Zion eröffnet die Erzählung auf der zweiten Tafel (**Abb. 136** links). Das Lamm steht auf dem Berg; rings um das Lamm sind die 144.000, „die hatten seinen Namen und den Namen seines Vaters geschrieben auf ihrer Stirn“, versammelt (Ap. 14,1).⁶³⁴ Die Stimme „sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis“, die Johannes hört, wurde durch acht im Himmel fliegende, musizierende

⁶³⁰ Ap. 13,11-12: „¹¹et vidi aliam bestiam ascendentem de terra et habebat cornua duo similia agni et loquebatur sicut draco ¹²et potestatem prioris bestiae omnem faciebat in conspectu eius et facit terram et inhabitantes in eam adorare bestiam primam cuius curata est plaga mortis“.

⁶³¹ Ap. 13,14: „¹⁴et seducit habitantes terram propter signa quae data sunt illi facere in conspectu bestiae dicens habitantibus in terra ut faciant imaginem bestiae quae habet plagam gladii et vixit“.

⁶³² Die *Trierer Apokalypse* widmet den beiden Tieren drei Illustrationen, fol. 40r, 41r, 42r.

⁶³³ In einer zeitgeschichtlichen Deutung des Textes könnte das Tier das *Imperium Romanum* symbolisieren, weil es als „irdischer Stellvertreter“ des Drachen anzusehen ist, PARK 1997, S. 67-68. Das erste Tier wird in der *Glossa ordinaria* (PL 114, 734B und C) bei Haimo von Auxerre (PL 114, 734B und C), Berengaudus (PL 17, 1092D) und Bruno von Segni (PL 165 673D) mit dem Antichristen gleichgesetzt. Das zweite Tier (aus der Erde) hat „Hörner wie ein Lamm“, aber spricht wie ein Drache. In Bezug auf Mt. 7,15 ist es als falscher Prophet zu interpretieren. Die falschen Propheten dienen Satan, imitieren dabei aber die Zeugen Christi. Das Tier verleitet die Menschen dazu, das erste Tier und den Drachen anzubeten, PARK 1997, S. 68-69. In der *Glossa* (PL 114, 733D), bei Haimo (PL 117, 1098D), Bruno (PL 165 677C) und Berengaudus (PL 17 969D) symbolisiert das Tier aus der Erde das falsche Predigen.

⁶³⁴ Ap. 14,1 : „et vidi et ecce agnus stabat supra montem Sion et cum illo centum quadraginta quattuor milia habentes nomen eius et nomen Patris eius scriptum in frontibus suis“.

Engel dargestellt (Ap. 14,2).⁶³⁵ Die Musikinstrumente sind als zeitgenössische zu erkennen und realistisch wiedergegeben:⁶³⁶ Der erste Engel links hält einen Aulos; beim dritten Engel handelte es sich vermutlich um eine Laute⁶³⁷ bzw. um eine Cithare;⁶³⁸ der vierte Engel spielt einen Doppelaulos; der fünfte Engel hält ein Beckeninstrument; der sechste spielt eine Knickhalslaute mit vier Saiten; der achte ein Streichinstrument, wahrscheinlich eine Fidel, die in der damaligen italienischen Kunst auch als fünfsaitiges Instrument bekannt war.⁶³⁹ Die Hände der Anbetenden sind zum Gebet erhoben. Keiner von ihnen wurde durch besondere Attribute bzw. Bekleidung gekennzeichnet (**Abb. 137**). Die vier Wesen und die 24 Ältesten wurden nicht dargestellt.⁶⁴⁰

In der ikonographischen Tradition der illustrierten Handschriften wurde der Anbetung in manchen Fällen eine separate Illustration gewidmet, wie in der *Trierer Apokalypse* (fol. 43r), in der die Anbetenden nimbiert sind, der *Valenciennes-Apokalypse* und der *Bamberger Apokalypse* (fol. 34v) sowie im *Berliner Beatus* (fol. 77r), in dem man auch das Detail der Musizierenden im Vordergrund erkennen kann (**Abb. 144**). Auf fol. 164r des *Vat. Lat. 39* wurde das angebetete, kreuznimbierte Lamm direkt unter der Illustration des Tieres aus der Erde abgebildet, was eine Gegenüberstellung nahelegt. Der *Haimocodex* (fol. 9v) stellt die Anbetung auf einer Seite zusammen mit den drei Engeln aus Ap. 14,6-12 dar (**Abb. 143**). Die Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* scheint in enger Verbindung mit der entsprechenden Illustration auf dem Fresko in Donnaregina zu stehen. Leider ist das Fresko stark beschädigt. Die beiden Zyklen zu Assisi stellen Ap. 14,1-5 nicht dar.

Die Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* fällt besonders wegen ihrer Größe auf. Auch ihre Stellung am Anfang der zweiten Tafel lässt vermuten, dass ihr

⁶³⁵ Ap. 14,2: „et audivi vocem de caelo tamquam vocem aquarum multarum et tamquam vocem tonitruum magni et vocem quam audivi sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis“.

⁶³⁶ Private Auskunft von Frau PD Dr. phil. habil. Anne-Katrin Zimmermann.

⁶³⁷ Die erste Darstellung der Laute, die schon im 11. Jh. mit den Arabern über Spanien nach Europa kam, befindet sich auf einem Kapitell in Cluny, um 1100 datiert. Darstellungen des Instrumentes bleiben auch im 13. Jh. selten. Die frühesten Darstellungen in Unteritalien sind um 1300 datiert, im 14. Jahrhundert ist die Laute in der europäischen Literatur jedoch häufig dokumentiert, oft auch unter der Bezeichnung „Lyra“. Sie wurde vor allem zur Gesangsbegleitung eingesetzt. GEIRINGER, Karl: Vorgesichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit. Eine ikonographische Studie, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1927-28, S. 560-601, insb. S. 571-577.

⁶³⁸ Private Auskunft von Frau Uta Henning.

⁶³⁹ Private Auskunft von Frau Uta Henning.

⁶⁴⁰ Ap. 14, 3: „et cantabant quasi canticum novum ante sedem et ante quattuor animalia et seniores et nemo poterat discere canticum nisi illa centum quadraginta quattuor milia qui empti sunt de terra“.

eine besondere Bedeutung zugeordnet war. Im Vergleich zum Text ist auffällig, dass die Anbetenden kein Siegel tragen und nicht nimbiert sind. Allerdings kann diese Szene in ihrer Gesamtheit nicht als außergewöhnlich gelten.⁶⁴¹

Durch ihre Stellung und ihre Größe erregt die Szene Aufmerksamkeit, was vielleicht auf die tiefe Zäsur, die sich im Text zwischen Kap. 13 und Kap. 14 befindet, zurückgeführt werden kann.⁶⁴² Außerdem befindet sich an dieser Textstelle eine Art Gegenüberstellung der Anbetenden des Tieres und der Anbetenden des Lammes,⁶⁴³ die sich in der Darstellung widerspiegeln könnten. Ap. 14,1 spielte, im Gegensatz zu anderen Passagen,⁶⁴⁴ in der Debatte über die *visio beatifica* keine große Rolle.

3.3.2 Drei Engel kündigen den Untergang Babylons an

In Ap. 14,6-12 sieht Johannes drei im Himmel fliegende Engel (**Abb. 138**). Einer von ihnen, der Engel des „ewigen Evangeliums“, kündigt das Gericht an. Der zweite verkündigt den Fall Babylons, der dritte droht den Menschen, die das Tier anbeten, mit dem Gericht.

Diese drei Engel sind auf der Tafel von rechts nach links dargestellt. Der erste Engel links wird im Text zuletzt genannt (Ap. 14,9-12):⁶⁴⁵ Er hält einen Kelch in seiner linken Hand, der eine rote Flüssigkeit, den Wein des Zornes Gottes, enthält, und aus dem Rauch aufsteigt. Mit der Rechten zeigt er auf das Tier, das unten auf einem Stück Erde dargestellt ist. Das Tier wurde genau wie auf der ersten Tafel dargestellt (Ap. 13,1-2, **Abb. 127** rechts). Der in der Mitte abgebildete Engel ist im Text der zweite Engel,

⁶⁴¹ Haimo PL 117 1105D: „Non debemus hoc carnaliter intelligere, quod scilicet habeant pictaciola frontibus suis circumligata, in quibus sit nomen Agni vel Patris ejus scriptum, sed in suis frontibus nomen Agni et Patris portant, quorum fidem tenet, et operaribus ornant. Et quia in nomine Patri et Filii signatur, et hoc signo crucis ab omnibus tuentur adversis“.

⁶⁴² KRAFT 1974, S. 186. Diese Zäsur wurde aber in der exegetischen Tradition nicht beachtet: Das fünfte Buch beginnt sowohl für Haimo von Auxerre als auch für Bruno von Segni mit Ap.14,14, während Anselme von Laon, Richard von Sankt Viktor, Petrus Johannis Olivi, Augustinus de Ancona und Arnau de Vilanova es mit Ap. 15,1 beginnen lassen.

⁶⁴³ KRAFT 1974, S. 187.

⁶⁴⁴ Folgende Passagen der Apokalypse wurden oft in den Streitschriften zitiert: Ap. 6,9-11, Ap. 14,13, Ap. 20 und 22, aber auch Ap. 2,7, Ap. 7 und Ap. 11,17-19. TROTTMANN 1995.

⁶⁴⁵ Ap. 14,9-12: „⁹et alius angelus tertius secutus est illos dicens voce magna si quis adoraverit bestiam et imaginem eius et acceperit characterem in fronte sua aut in manu sua ¹⁰et hic bibet de vino Dei qui mixtus est mero in calice irae ipsius et cruciabitur igne et sulphure in conspectu angelorum sanctorum et ante conspectum agni ¹¹et fumes tormentorum eorum in saecula saeculorum ascendit nec habent requiem die ac nocte qui adoraverunt bestiam et imaginem eius et si quis acceperit characterem nominis eius ¹²hic patientia sanctorum est qui custodiunt mandata Dei et fidem Iesu“.

der den Fall Babylons ankündigt (Ap. 14,8).⁶⁴⁶ Er ist genauso bekleidet wie die anderen zwei Engel, zeigt mit der linken Hand auf die zerstörte Stadt und trägt ein Pallium, dessen Zipfel er mit der Rechten hält. Der rechts abgebildete Engel ist der Engel des *evangelium aeternum*, der im Text der Apokalypse als erster genannt wird (Ap. 14,6):⁶⁴⁷ Mit wehenden Haaren und ausgebreiteten Armen fliegt er im Himmel. Mit erhobener linker Hand zeigt er vermutlich auf den Menschen mit der Sense, der gleich daneben dargestellt wurde. In der rechten Hand, die nach unten gerichtet ist, hält er ein kaum erkennbares, geöffnetes Buch, das Evangelium, das er „allen Nationen, Stämmen, Sprachen und Völkern“ verkündet. Unter diesem Engel ist die Gruppe der Menschen zu sehen, die die Erde bewohnen. In dieser Gruppe ist die Bekleidung einiger Figuren besonders detailliert dargestellt: so ist ein Turban zu erkennen, während eine andere männliche Gestalt einen Hut mit breiter Krempe trägt. Die Vielfalt an verschiedenen Bekleidungen stellt höchstwahrscheinlich die Vielfalt der Völker der Erde dar. Die Aufforderung an Johannes (Ap. 14,13)⁶⁴⁸ ist rechts neben dieser Gruppe illustriert: Johannes sitzt da und richtet seinen Blick empor auf den fliegenden Engel, der ihn mit dem linken Arm auffordert, zu schreiben (**Abb. 136** in der Mitte).

In der ikonographischen Tradition wurde dem ersten Engel, demjenigen mit dem ewigen Evangelium, mehr Platz zuteil, wie in der *Trierer Apokalypse* (fol. 44r, **Abb. 145**) und im *Berliner Beatus* (fol. 77v, **Abb. 147**).

Ein Detail auf der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* ist auffällig: Die Reihenfolge der abgebildeten Engel, die dem Text widerspricht. Allerdings ist die Reihenfolge auch im Text umgekehrt chronologisch, denn der letzte Engel prophezeit das Gericht, während der zweite das Gericht über Babylon als vollzogen verkündet und der dritte das Gericht über die von Babylon Verführten ankündigt.⁶⁴⁹ Daher könnte die Stellung der drei Engel auf der Tafel mit einer tiefgehenden Kenntnis des Textes erklärt werden.

⁶⁴⁶ Ap. 14,8: „et alius angelus secutus est dicens cecidit cecidit Babylon illa magna quae a vino irae fornicationis suae potionavit omnes gentes“.

⁶⁴⁷ Ap. 14,6-7: „⁶et vidi alterum angelum volantem per medium caelum habentem evangelium aeternum ut evangelizaret sedentibus super terram et super omnem gentem et tribum et linguam et populum ⁷dicens magna voce timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius et adorare eum qui fecit caelum et terram et mare et fontes aquarum“.

⁶⁴⁸ Ap. 14,13: „et audivi vocem de caelo dicentem scribe beati mortui qui in Domino moriuntur amodo iam dicit Spiritus ut requiescant a laboribus suis opera enim illorum sequuntur illos“.

⁶⁴⁹ KRAFT 1974, S. 191-193.

3.3.3 Der Mensch mit der Sense, die Weizenernte, die Weinernte

Johannes sieht abermals empor und erblickt den auf einer weißen Wolke sitzenden, nimbierten Menschen mit der Sense (**Abb. 139**), der, entgegen dem Text, keinen goldenen Kranz trägt (Ap. 14,14).⁶⁵⁰ Gleich rechts ist eine Kirche in Schrägansicht dargestellt, aus deren Portal ein Engel austritt (**Abb. 141**). Er erhebt den rechten Arm und fordert damit zur Weizenernte auf (Ap. 14,15).⁶⁵¹ Der darauf folgende Vers, der die Weizenernte betrifft, wurde nicht dargestellt (Ap. 14,16).⁶⁵² Unter der Kirche wurde ein anderer Engel abgebildet, der mit einer Sichel aus dem himmlischen Tempel kommt (Ap. 14,17).⁶⁵³ Ein dritter Engel mit verschränkten Armen ist vor dem brennenden kubischen Altar dargestellt. Er gibt dem zweiten Engel mit der Sichel den Befehl zur Weinernte (Ap. 14,18,⁶⁵⁴ **Abb. 141**). Die Kelter des Zornes Gottes wurde als Blutsumpf dargestellt, durch den zehn Männer auf Pferden waten. Das Blut reicht, dem Text entsprechend, bis an die Zäune der Pferde (Ap. 14,20).⁶⁵⁵ Die Reiter tragen unterschiedliche Hüte, der Reiter ganz links trägt jedoch eine Krone, wodurch er sich als König zu erkennen gibt (**Abb. 140**). Vers 14,19 wurde nicht abgebildet.⁶⁵⁶

In der ikonographischen Tradition wurde Ap. 14,14-20 auf verschiedene Weise illustriert. Der Mensch auf der Wolke wurde häufig als Christus gekennzeichnet, wie in den *Trierer* und *Bamberger Apokalypse*⁶⁵⁷ und im *Berliner Beatus*; die Weizen- und Weinernte kann sowohl wörtlich als auch im übertragenen Sinne als ‚Menschenernte‘,

⁶⁵⁰ Ap. 14,14: „et vidi et ecce nubem candidam et supra nubem sedentem similem Filio hominis habentem in capite suo coronam auream et in manu sua falcem acutam“.

⁶⁵¹ Ap. 14,15: „et alter angelus exivit de templo clamans voce magna ad sedentem super nubem mitte falcem tuam et mete quia venit hora ut metatur quoniam aruit messis terrae“.

⁶⁵² Ap. 14,16: „et misit qui sedebat supra nubem falcem suam in terram et messa est terra“.

⁶⁵³ Ap. 14,17: „et alius angelus exivit de templo quod est in caelo habens et ipse falcem acutam“.

⁶⁵⁴ Ap. 14,18: „et alius angelus de altari qui habet potestatem supra ignem et clamavit voce magna qui habebat falcem acutam dicens mitte falcem tuam acutam et vindemia botros vineae terrae quoniam matura sunt uvae eius“.

⁶⁵⁵ Ap. 14, 20: „et calcatus est lacus extra civitatem et exivit sanguis de lacu usque ad frenos equorum per stadia mille sescenta“.

⁶⁵⁶ Ap. 14,19: „et misit angelus falcem suam in terram et vindemiavit vineam terrae et misit in lacum irae Dei magnum“.

⁶⁵⁷ In der *Trierer Apokalypse* (fol. 46r, **Abb. 148**) ist Christus, durch den Kreuznimbus als solcher zu erkennen, zusammen mit der Aufforderung an Johannes (Ap. 14,13) und mit dem Engel aus dem Tempel (Ap. 14,15) abgebildet; er trägt keine Krone. Auf fol. 47r wurden Weizenernte und Weinernte durch dieselbe Miniatur illustriert (**Abb. 149**): Der zweite Engel aus dem Tempel und Christus ernten die Menschen. Der Engel des Altars und Johannes werden ebenfalls dargestellt. Im unteren Register wurde die Weinernte wiedergegeben. Auch in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 37r, **Abb. 150**) ist der Mensch mit der Sichel durch den Kreuznimbus als Christus zu erkennen. Außerdem hält er ein Buch und ist gekrönt. Auf derselben Miniatur sind auch Wein- und Weizenernte durch Trauben und Kornähren dargestellt. Im Gegensatz zur *Trierer Apokalypse* sind keine getöteten Menschen zu sehen.

d. h. als Bestrafung der Menschen, dargestellt werden. Im *Berliner Beatus* (fol. 78v) erscheint der Mensch mit der Sichel auf einer Wolke. Er ist nimbiert und gekrönt; das Buch in seiner linken Hand offenbart ihn als Christus. Es ist der Moment dargestellt, in dem ihn der Engel aus dem Tempel zur Ernte auffordert, die durch einen Ährenstrauß unter ihm angedeutet wird (**Abb. 151**). Im *Vat. Lat. 39* (fol. 164v) ist der Mensch durch den Kreuznimbus ebenfalls als Christus erkennbar und hält eine große Sichel. Auch in der *Hamilton-Apokalypse* (fol. 460v) sowie auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist der Mensch mit der Sichel nicht gekrönt und nicht kreuznimbiert. Auf der *Apocalisse delle Vele* ist der Mann mit der Sichel auch nicht kreuznimbiert und trägt keinen Kranz.

3.3.4 Die Sieger über das Tier

Über die Kelter des Zornes thronen die Sieger auf dem gläsernen Meer (Ap. 15,2-4),⁶⁵⁸ als sieben alte Könige dargestellt (**Abb. 142**). Vier davon befinden sich im Vordergrund und spielen Knickhalslauten. Sie tragen Bärte unterschiedlicher Länge. Der König in der Mitte spielt eine Laute mit doppelhörigen Saiten.

Die Sieger sind im Text diejenigen, die den Kampf mit dem Tier bereits überstanden haben und deshalb nicht an den letzten Plagen leiden werden.⁶⁵⁹ Ihr Gesang wird „durch *citharas Dei* inspiriert“ bezeichnet:⁶⁶⁰ Saiteninstrumente werden allgemein als Symbol der Harmonie gedeutet,⁶⁶¹ und die Erwähnung der Kithara im Neuen Testament ist meistens symbolisch zu verstehen, denn sie dient als „Instrument Gottes“ und als „Stimme vom Himmel“.⁶⁶²

Im *Berliner Beatus* (fol. 79v) wurden die Sieger auf zwei reduziert. Sie spielen ihre Instrumente, eine Harfe und eine Laute, im Stehen. Dem Thronenden auf der

⁶⁵⁸ Ap 15,2-4: „²et vidi tamquam mare vitreum mixtum igne et eos qui vicerunt bestiam et imaginem illius et numerum nominis eius stantes supra mare vitreum habentes citharas Dei ³et cantant canticum Mosi servi Dei et canticum agni dicens magna et mirabilia opera tua Domine Deus omnipotens iustae et verae viae tuae rex saeculorum ⁴ quis non timebit Domine et magnificabit nomen tuum quia solus pius quoniam omnes gentes venient et adorabunt in conspectu tuo quoniam iudicia tua manifestata sunt“.

⁶⁵⁹ KRAFT 1974, S. 201.

⁶⁶⁰ KRAFT 1974, S. 201.

⁶⁶¹ ATZORI, Giuseppe Roberto: Esempli di iconografia e di iconologia musicale in ambito europeo tra i secoli XV e XVII (Cagliari, Univ. Diss. 2009), S. 77.

⁶⁶² BRAUN, Joachim: Die Musikinstrumente des Neuen Testaments, in: FINSCHER, Ludwig: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 1533-1537, insb. Sp. 1534. Das Instrumentarium der Bibel wurde im Mittelalter vor allem allegorisch interpretiert: Man konzentrierte sich auf die geistliche Bedeutung der Instrumente, ihre praktische Funktion wurde vernachlässigt. BRAUN 1994, Sp. 1504.

Wolke fehlt ein Attribut, das seine Deutung als Christus nahelegen würde. Er trägt auch keine goldene Krone, was dem Text widerspricht. Auffallend ist die Darstellung der großen Sense, die aber schon im *Vat. Lat. 39* zu sehen war und auch vom vierten Reiter auf der ersten Tafel gehalten wird.

Die Weizenernte wurde nicht illustriert, während die Weinernte nur durch das Blut von Ap. 14,20 angedeutet wurde. In dieser Darstellung sah Rosemary Muir-Wright nochmals eine Beziehung zur Exegese des Petrus Johannis Olivi: Hier seien die fünf Könige dargestellt worden, die laut Olivi den Antichristen begleiten werden.⁶⁶³ Allerdings sind keine fünf „auffallendere“ Gestalten auszumachen. Es ist nur ein König zu erkennen, der die anderen Gestalten führt. Diese tragen zeitgenössische Bekleidung und unterschiedliche Kopfbedeckungen und Rüstungen. Mit dieser Vielfalt wollte man wahrscheinlich noch einmal die vielen Stämme und Völker der Bestraften andeuten.

Ap. 15,1, das „andere Zeichen am Himmel“ (die sieben Engel mit den sieben letzten Plagen) wurde auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht dargestellt.⁶⁶⁴

3.3.5 Übergabe der sieben Schalen

Von den sieben Engeln, die laut dem Text aus dem Tempel kommen, sind auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nur fünf dargestellt (**Abb. 152**, oben links). Der Tempel ist eine dreischiffige Kirche, aus deren mittlerem Portal die Schalenengel herausfliegen (Ap. 15,6-7).⁶⁶⁵ Sie erhalten die Schalen von einem der vier Lebewesen, das an den sechs Flügeln und den Löwenfüßen erkennbar ist.

3.3.6 Ausgießung der ersten fünf Schalen

Links neben dem Tempel beginnt die Folge der Ausgießung der Schalen (**Abb. 153**). Die sieben Engel sind fliegend dargestellt, und zwar in dem Moment, in dem die Ausgießung der ersten vier Schalen sowie der sechsten Schale auf die Erde und der fünften und siebten in den Himmel erfolgt. Der Zorn Gottes, der vergossen wird, ist

⁶⁶³ MUIR-WRIGHT 2004, S. 274.

⁶⁶⁴ Ap. 15,1 stellt für mehrere Exegeten eine wichtige Zäsur dar: für Beda, für den „Magister“ (PL 162), in der *Glossa ordinaria*. Für Richard von Sankt Viktor, Anselm von Laon, Olivi, Arnau de Vilanova und Augustinus de Ancona beginnt mit Ap. 15,1 das fünfte Buch bzw. die fünfte Vision.

⁶⁶⁵ Ap. 15,6-7: „⁶et exierunt septem angeli habentes septem plagas de templo vestiti lapide mundo cadido et praecincti circa pectora zonis aureis ⁷et unus ex quattuor animalibus dedit septem angelis septem fialas aureas plenas iracundiae Dei vivents in saecula saeculorum“.

durch eine rote Feuerzunge symbolisiert. Im Text der Apokalypse wird die erste Schale über das Land ausgegossen. Folge der Ausgießung ist das Geschwür an den Menschen, die das Zeichen des Tieres tragen und sein Bild angebetet haben. Auf der Erde sind noch liegende Menschen zu erkennen (Ap. 16,2).⁶⁶⁶ Der zweite Engel ergießt seine Schale ins Meer, was durch grünes Wasser und kleine Schiffe dargestellt wurde. Die Blutesröte ist nicht oder nicht mehr zu erkennen (Ap. 16,3).⁶⁶⁷ Der dritte Engel gießt seine Schale in die Flüsse und Quellen, deren Wasser zu Blut wird. Hier ist das Blut ebenfalls nicht zu erkennen (Ap. 16,4).⁶⁶⁸ Der vierte Engel gießt seine Schale über die Sonne (Ap. 16,8) aus, die oben dargestellt ist. Die Folgen sind nicht illustriert. Unter dem Engel sind kleine Bauwerke zu sehen, die wahrscheinlich den Versuch der Menschen symbolisieren sollen, sich vor der sengenden Hitze der Sonne zu schützen (Ap. 16,8-9).⁶⁶⁹ Der fünfte Engel gießt seine Schale auf das Tier (Ap. 16,10-11).⁶⁷⁰

In der ikonographischen Tradition wurden verschiedene Formen zur Darstellung der Schalen gewählt.⁶⁷¹ Der Text macht darüber, wer die Schalen übergibt, keine genauen Angaben, weshalb bei der Übergabe verschiedene Wesen dargestellt sind.⁶⁷²

3.3.7 Sechste Schale und die Könige aus der ganzen Welt

Der sechste Engel gießt seine Schale auf den Euphrat, der daraufhin austrocknet (Ap. 16,12).⁶⁷³ Auf der Tafel ist an dieser Stelle kein Grün zu sehen, welches das Wasser darstellt. Im Text folgt eine Zwischenvision (**Abb. 155**), die unten links abgebildet ist (Ap. 16,13).⁶⁷⁴ Die erste Gestalt links⁶⁷⁵ trägt einen langen Spitzbart, einen langen,

⁶⁶⁶ Ap. 15,2: „²et abiit primus et effudit fialam suam in terram et factum est vulnus saevum ac pessimum in homines qui habent characterem bestiae et eos qui adoraverunt imaginem eius“.

⁶⁶⁷ Ap. 15,3: „³et secundus effudit fialam suam in mare et factus est sanguis tamquam mortui et omnis anima vivens mortua est in mari“.

⁶⁶⁸ Ap. 15,4: „⁴et tertius effudit fialam suam super flumina et super fontes aquarum et factus est sanguis“.

⁶⁶⁹ Ap. 15, 8-9: „⁸et quartus effudit fialam suam in solem et datum est illi aestu adficere homines et igni ⁹et aestuaverunt homines aestu magno et blasphemaverunt nomen Dei habentis potestatem super has plagas neque egerunt paenitentiam ut darent illi gloriam“.

⁶⁷⁰ Ap. 15,10-11: „¹⁰et quintus effudit fialam suam super sedem bestiae et factum est regnum eius tenebrosus et conmanducaverunt linguas suas prae dolore ¹¹et blasphemaverunt Deum caeli prae doloribus et vulneribus suis et non egerunt paenitentiam ex operibus suis“.

⁶⁷¹ SCHILLER 1991, S. 131 Anm. 126.

⁶⁷² SCHILLER 1991, S. 131 Anm. 126.

⁶⁷³ Ap. 16,12: „et sextus effudit fialam suam in flumen illud magnum Eufraten et siccavit aquam eius ut praepararetur via regibus ab ortu solis“.

⁶⁷⁴ Ap. 16,13-16: „et vidi de ore draconis et de ore bestiae et de ore pseudoprophetae spiritus tres immundos in modum ranarum ¹⁴sunt enim spiritus daemoniorum facientes signa et procedunt ad reges totius terrae congregare illos in proelium ad diem magnum Dei omnipotentis ¹⁵ecce venio sicut fur

kostbar bestickten Umhang und einen Turban; seinem Mund entweichen drei Frösche. Der im Halbprofil dargestellte Dämon berührt mit dem rechten Daumen den kleinen Finger der linken Hand, in einer Geste der *disputatio*.⁶⁷⁶ Es hat den Anschein, als sei er im Begriff, den Königen der Erde seine Anweisungen zu erteilen bzw. aufzuzählen. Es ist eine Geste, die häufig in Abbildungen zu finden ist, die philosophische oder theologische Auseinandersetzungen darstellen.⁶⁷⁷ Der Dämon scheint sich insbesondere an den König zu Pferde im Vordergrund zu richten. Rechts, im Hintergrundmenge, ist durch die Krone ein zweiter König zu erkennen. Die Kämpfer, allesamt zu Pferde, halten zwei verschiedene Wappen: Das erste links hat einen dunklen Hintergrund und enthält zwei sich überkreuzende Quadrate. Der Banner rechts stellt einen schwarzen Skorpion auf gelbem Hintergrund dar.

Ap. 16,13 wurde in der ikonographischen Tradition verschiedenartig illustriert. In der *Trierer Apokalypse* (fol. 51r) wurden der Drache, das Tier und die kleine menschliche Figur des Pseudopropheten dargestellt, wobei Frösche aus ihren Mündern kommen. In der *Bamberger Apokalypse* (fol. 40v) sind nur die Oberkörper aller drei Tiere, mit den Mäulern nach oben, dargestellt, aus denen die Frösche herauskommen. Im *Berliner Beatus* (fol. 82v) wurden der Drache als Schlange, das Tier und ein menschliches Gesicht, das wohl als der falsche Prophet zu deuten ist, abgebildet. Die beiden Geister ähneln Fröschen (**Abb. 156**). Im Oxforder *Haimocodex* (fol. 10v) ist die Darstellung von Ap. 16,13 auf die Figur des Drachen und der drei Frösche reduziert (**Abb. 157**). Im Pariser *Liber Floridus* (fol. 41r) erkennt man im unteren Register links die Häupter des Drachen, des Tieres und des Propheten, allesamt durch menschliche Züge gekennzeichnet (**Abb. 159**).

Im Vergleich mit der ikonographischen Tradition fällt die Darstellung auf der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* aus verschiedenen Gründen auf. Ap. 16,13-16 wurde eine ausführliche Darstellung gewidmet, die aber zum Teil dem Text widerspricht. Es stellt sich die Frage, wen bzw. was die ersten beiden Figuren symbolisieren, da im Text von einem Drachen, einem Tier und dem falschen Propheten die Rede ist. Des Weiteren ist

beatus qui vigilat et custodit vestimenta sua ne nudus ambulet et videant turpitudinem eius ¹⁶et congregavit illos in locum qui vocatur hebraice Hermagedon“.

⁶⁷⁵ Laut Schiller und Rivière-Ciavaldini der falsche Prophet, SCHILLER 1991, S. 138.

⁶⁷⁶ Oder der „Argumentation“, die auch in Darstellungen juristischer oder universitärer Debatten zu finden ist. SCHMITT, Jean-Claude: Gesten, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale VI* (1995), S. 588-598, insb. S. 592.

⁶⁷⁷ FRUGONI 2010, S. 98 und ff.

zu beleuchten, warum die drei Frösche aus dem Mund der ersten Figur kommen. Darüber hinaus fällt die Ausführlichkeit der Darstellung der Könige aus der ganzen Welt auf, denn auch die ausführlichsten Zyklen enthalten keine vergleichbare Darstellung. Eine ähnliche Komposition war wahrscheinlich auf der Wandmalerei von Donnaregina zu finden (**Abb. 16** und **17**, Szene n. 22). Allerdings ist es nicht mehr möglich, die einzelnen Details zu vergleichen, weil das Fresko an dieser Stelle schon in den älteren Aufnahmen nicht mehr zu erkennen war.

Laut dem Text sollten aus dem Munde des Drachen, des Tieres und des falschen Propheten drei „ unreine Geister “ herauskommen. Auf der Tafel ist der Vorgang aber anders dargestellt: Es sind nur eine Figur mit Turban und eine dämonische Figur, welche die Züge des Engels des Abgrundes (Ap. 9,11, siehe erste Tafel, **Abb. 100**, in der Mitte) trägt, abgebildet. Außerdem entweichen die drei Geister, „ gleich Fröschen “, alle dem Mund der ersten Figur, die für Schiller und Rivière-Ciavaldini den falschen Propheten symbolisiert. Die Darstellung des Engels des Abgrundes an dieser Stelle kann vielleicht damit erklärt werden, dass er der König des Heuschreckenheeres ist, das wiederum als Dämonenheer Gogs gedeutet werden kann.⁶⁷⁸ Gog ist in der Apokalypse eines der barbarischen Völker, die an der Seite Satans am letzten Kampf gegen Christus teilnehmen werden (Ap. 20,7).⁶⁷⁹ In der allgemeinen Vorstellung wurde auch die Bedrohung aus dem Osten in Zusammenhang mit den Weissagungen des Ezechiel und der Apokalypse gesehen.⁶⁸⁰ In den ersten Jahren des 14. Jh. erfolgte denn auch die Expansion des Osmanischen Reiches.⁶⁸¹ Aus den Regesten des Minieri-Riccio erfahren wir, dass Robert sich wegen des Vorrückens des Islam bzw. der Osmanen sorgte und sich an militärischen Maßnahmen zu deren Abwehr beteiligte.⁶⁸² Das versammelte Heer trägt auf der *Erbach-Fürstenauser Apokalypse* zwei Wappen, eines mit zwei sich überkreuzenden Quadraten und eines mit einem Skorpion. Da der Skorpion auch ein

⁶⁷⁸ KRAFT 1974, S. 142.

⁶⁷⁹ KELLER, Carl A.: Gog und Magog, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart 2, Tübingen 1958, Sp. 1683-1684.

⁶⁸⁰ BALTRUŠAITIS 2009, S. 207-210.

⁶⁸¹ Unter dem ersten Sultan Osman I. (gest. 1326) und dem zweiten Sultan Orhan I. (gest. 1359). Die Stadt Bursa am Marmarameer wurde 1326 erobert; nach der Eroberung von Nikäa (1331) und Nikomedia (1337) wurde das gesamte byzantinische Kleinasien Teil des Osmanischen Reiches.

⁶⁸² MINIERI-RICCIO 1882, S. 480-481: „Anno 1321, giugno 15. Roberto fa consegnare armi al nobile Bermunto Conte di Turchu per portarle in Armenia in exterminium Agarenorum et subsidium fidei cristiane. Fa disabitare alcune terre prossime al mare per le continue invasioni de' nemici e trasportarne gli abitanti in altri luoghi più sicuri“; MINIERI-RICCIO 1883, S. 9: „Anno 1334, Febbraio 1: Roberto si prepara ad armare la flotta per passare a combattere il Turco nella prossima primavera“; S. 16: „in questo anno de mese di settembre re Roberto à mandato galere ed armati contro i Turchi in servizio di S. Chiesa e del re de' Francesi“.

allgemeines Symbol des Bösen, des Teufels bzw. der Häretiker ist, ist seine Darstellung hier nicht weiter verwunderlich. Außerdem taucht der Skorpion in den neapolitanischen Bilderbibeln häufig in Darstellungen Ungläubiger auf.⁶⁸³ Interpretiert man ihn allerdings als spezifisches Zeichen für das Judentum,⁶⁸⁴ so könnte das linke Wappen mit den sich überkreuzenden Quadraten als Symbol für den Islam dienen, denn der Rub' al-Hizb ist ein Motiv, das in islamischen Dekoren nicht selten auftritt.⁶⁸⁵ Zudem waren islamische Motive in der abendländischen Kunst schon seit langem verbreitet.⁶⁸⁶ Auch ein anderes Detail ist in dieser Szene genauer zu betrachten: Es handelt sich nicht um eine Versammlung, sondern um einen Kampf, bei dem Blut fließt, und es liegen, wie in anderen Kampfszenen in den neapolitanischen Bibeln, Schwerter und ein Helm auf dem Boden. Während der Antichrist in morgenländischer Bekleidung erscheint, tragen die Könige der Erde zeitgenössische abendländische Rüstungen.⁶⁸⁷

Mit wem aber ist die erste Figur in morgenländischer Bekleidung gleichzusetzen? In seinem Kommentar zu Ap. 16,13 schrieb Bruno von Segni, dass Drache, Tier und Pseudoprophet drei Namen für den Antichristen sind und aus „seinem Mund“ „spiritus tres immundos“ herauskommen.⁶⁸⁸ In dieser Arbeit wird die Ansicht

⁶⁸³ *Hamilton-Bibel*, fol. 451v und 453, *Ordensstatuten des Heiligen Geistes* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 4274), fol. 10 und 10v, um 1353-56, ERBACH-FÜRSTENAU 1905, S. 2.

⁶⁸⁴ „In der Bibel erscheinen Skorpione als Gottesstrafen, als Symbol für die abtrünnigen Israeliten oder Symbol für den Teufel. In der mittelalterlichen Kunst symbolisiert der Skorpion den Satan, den Häretiker, den Tod oder den Neid“, BECKER, Lexikon der Symbole, Freiburg i.B. 1992, S. 274-275. Außerdem ist der Skorpion auch ein Symbol des Elements Erde, HALL, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1975, S. 275. Der Skorpion ist auch in der Emblematik Symbol des Bösen und vor allem speziell der Juden, DITTRICH, Sigrid/DITTRICH, Lothar: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2005, S. 492.

⁶⁸⁵ Der Halbmond taucht als Wappenzeichen erst am Ende des Mittelalters auf und ist gilt im Abendland erst ab dem 15. Jh. als Symbol des Islams, obwohl er im islamischen Raum keine offizielle Bedeutung hatte. JACHIMOWICZ, Edith: *Islam*, in: LURKER, Manfred (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988, S. 340.

⁶⁸⁶ Siehe BALTRUŠAITIS 2009, S. 105 ff. Schon in der ersten Hälfte des 13. Jh. sind pseudo-kufische Schriften in der toskanischen Malerei nachgewiesen. Auch Giotto benutzte islamische Motive bzw. pseudo-kufische Inschriften in Details seiner Werke, wie Nimben, Stoffen und Rahmen. In der Kunst Giottos gibt es sowohl auf den Fresken (Assisi, Padua) als auch in der Tafelmalerei (Kreuz von Santa Maria Novella) mehrere Beispiele dafür. Wenn auch die Vorbilder vor allem in einigen arabischen Stoffen aus Spanien zu suchen sind, bleiben die Gründe dieser Wahl ungeklärt und sind vielleicht mit der Suche nach seltenen Kostbarkeiten zu begründen, FONTANA, Maria Vittoria: *I caratteri pseudo-epigrafici dell'alfabeto arabo*, in: CIATTI, Marco/SEIDEL, Max: *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Firenze 2001, S. 217-225.

⁶⁸⁷ Vgl. z. B. das Steinrelief Ludwigs des Bayern aus dem Mainzer Kurfürstenzyklus (um 1330), heute im Landesmuseum Mainz. Eine Darstellung Ludwigs an dieser Stelle der Tafel ist aber unwahrscheinlich, denn die Wappen deuten das *imperium* nicht an.

⁶⁸⁸ Bruno von Segni, PL 165, 695 A: „Vocatur enim Antichristus draco, propter fallendi fortitudinem et volubilitatem; vocatur et bestia, propter crudelitatem; vocatur autem pseudopropheta, quia se Christum esse mentitur. De cuius ore spiritus tres immundos exire dicit, quod subsequenter exponens, spiritus daemon orum esse fatetur, et tali quidem trinitate praeditus daemiorum omnes suos discipulos falsa signorum et prodigiorum virtute ditabit. Qui bene ranarum similitudinem habere

vertreten, dass man diese Figur nicht als den falschen Propheten ansehen sollte, da sich dadurch nicht erklären ließe, warum der Drache und das Tier hier ebenfalls fehlen. Hier wird vielmehr angenommen, dass diese Figur den Antichristen verkörpert, was vermutlich dem Einfluss des Kommentars des Bruno von Segni geschuldet ist.⁶⁸⁹

3.3.8 Die siebente Schale und der Hagel auf Babylon

Der siebte Engel gießt seine Schale in die Luft aus. Die Folgen der Ausgießung der siebten Schale (Ap. 16,17-21)⁶⁹⁰ sind unter den ersten drei Engeln dargestellt (**Abb. 160**): Die von Mauern umgebene Stadt wird vom Hagel zerstört. Rings um die Stadt, insbesondere bei den Toren, sind Spuren von Gold zu sehen. Man kann daher vermuten, dass an diesen Stellen kleine Leichenfiguren abgebildet waren, die heute nicht mehr erkennbar sind.

In der *Trierer Apokalypse* (fol. 52r) wurde die Zerstörung der Stadt durch auf dem Boden liegende architektonische Fragmente illustriert. Vom Himmel, in dem ein geöffneter Tempel mit der *dextera dei* dargestellt ist, fällt Hagel auf die Menschen herab. Die Stadt in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 41v) wird nicht vom Hagel zerstört. Im *Berliner Beatus* (fol. 83v, **Abb. 158**) gießt der siebte Engel den Inhalt seiner Schale auf die Stadtmauer. Rechts neben dem Stadttor, das sich in der Mitte der Miniatur befindet, sehen wir die umstürzenden und zerfallenden Gebäude.

perhibentur, quia eos quos sua dicacitate corrumpunt, garrulitate, et immunditia, omnique sorde replent. Hi autem procedunt ad reges totius terrae, non utrique ad eos quibus via ab ortu solis praeparatur, imo ad eos qui sola terrena et transitoria, honores et dignitates diligunt.“

⁶⁸⁹ Zur Ikonographie des Antichristen siehe SCHÜSSLER 1975; EMMERSON, Richard K.: Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature, Manchester 1981, insb. S. 110-145; MCGINN, Bernard: Portraying Antichrist in the Middle Ages, in: VERBEKE, Werner u.a.: The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages, Leuven 1988, S. 1-48; SCHÜSSLER, Gosbert: Anticristo, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale 2 (1991): Die Ikonographie des Antichristen variiert. Es kommen sowohl Darstellungen des Antichristen als König als auch als Teufel vor. In manchen Illustrationen wird er als Jude dargestellt. Nach der Legende ist er ein Nachkomme aus dem Stamm des Dan. Als Jude erscheint er in der Apokalypse der P. Morgan Library, Ms. 644, während er auf der Glasmalerei von Notre-Dame von Paris (ca. 1260) und in der *Apocalypse Flamande* (Paris, Bibliothèque Nationale, néerl. 3, fol. 12r) eine morgenländische Kopfbedeckung und Bekleidung trägt.

⁶⁹⁰ Ap. 16,17-21 : „¹⁷et septimus effudit fialam suam in aera et exivit vox magna de templo a throno dicens factum est ¹⁸et factam sunt fulgora et voces et tonitrua et terraemotus factus est magnus qualis numquam fuit ex quo homines fuerunt super terram talis terraemotus sic magnus ¹⁹et facta est civitas magna in tres partes et civitates gentium ceciderunt et Babylon magna venit in memoriam ante Deum dare ei calicem vini indignationis irae eius ²⁰ et ominis insula fugit et montes non sunt inventi ²¹et grando magna sicut talentum descendit de caelo in homines et blasphemaverunt homines deum propter plagam grandinis quoniam magna facta est vehementer“.

In der ikonographischen Tradition gibt es, außer in *Donnaregina*, keine Darstellung, die der Gesamtkomposition der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* ähnelt. Die Darstellung des Pariser *Liber Floridus*⁶⁹¹ (**Abb. 154**) ist nicht vergleichbar.⁶⁹²

3.3.9 Babylon

Die Vorgänge aus den Kapiteln 17 und 18 der Apokalypse wurden im unteren Hauptregister der zweiten Tafel, links, auf zwei Unterregistern dargestellt (**Abb. 161**).

Im oberen der beiden Unterregister wird Johannes, auf dem Boden sitzend, von einem Engel angesprochen.⁶⁹³ Noch einmal wird die Wüste durch eine Palme angedeutet, wie schon in der ersten Abbildung des Zyklus. Laut Text ist dieser Engel einer der sieben Schalenengel: Auf der Tafel ist nicht mehr zu erkennen, ob der Engel einen Kelch hält, allerdings können wir vermuten, dass er auch auf der Tafel zu sehen war, da der Kelch in der *Hamilton-Apokalypse* (fol. 461) zu sehen ist. Der Engel zeigt Johannes die große Hure im unteren Register. Die große Hure sitzt textgemäß an den Gewässern (Ap. 17,1).⁶⁹⁴ Die vier Gestalten, die sie umgeben, sind die Könige der Erde. Sie tragen vier unterschiedliche Kopfbedeckungen (Ap. 17,2).⁶⁹⁵ Die Oberfläche dieses Teils der Tafel ist sehr stark abgetragen.

Die Erzählung setzt mit der Entrückung des Johannes in die Wüste noch einmal auf dem oberen der Unterregister fort, wo dieser die Vision der großen Hure, die auf dem Tier sitzt, erblickt. Das Tier, auf dem sie sitzt, hat sieben Köpfe und zehn Hörner (Ap. 17,3).⁶⁹⁶ Allerdings sind seine Köpfe mit Diademen geschmückt, die an dieser Stelle im Text nicht genannt werden, sondern in Ap. 13,1: Die Züge des Tieres aus Ap. 17,3 sind tatsächlich dieselben wie die des Tieres aus dem Meer. Zwei Männer auf Pferden begleiten und berühren sie. In ihrer rechten Hand hält sie einen Kelch, „plenum abominationum et inmunditia fornicationis eius“ (Ap. 17,4).⁶⁹⁷

⁶⁹¹ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8865, fol. 41r.

⁶⁹² Dagegen RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 195.

⁶⁹³ Um den ganzen Körper des Engels herum ist merkwürdigerweise ein Strahlenschein dargestellt, der dem aus Ap. 18,1 gleicht, nach dem Text „terra inluminata est a gloria eius“.

⁶⁹⁴ Ap. 17,1: „et venit unus de septem angelis qui habebant septem fialas et locutus est mecum dicens veni ostendam tibi damnationem meretricis magnae quae sedet super aquas multas“.

⁶⁹⁵ Ap. 17,2: „cum qua fornicati sunt reges terrae et inebriati sunt qui inhabitant terram de vino prostitutionis eius“.

⁶⁹⁶ Ap. 17,3: „et abstulit me in desertum in spiritu et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam plenam nominibus blasphemiae habentem capita septem et cornua decem“.

⁶⁹⁷ Ap. 17,4: „et mulier erat circumdata purpura et coccino et inaurata auro et lapide pretioso et margaritis habens poculum aureum in manu sua plenum abominationum et inmunditia fornicationis eius“.

Die Illustration der Erzählung fährt danach auf dem oberen der beiden Unterregister fort (**Abb. 162**). Auf dem Boden sitzt Johannes, der vom Engel, der große Macht hat, angesprochen wird (Ap. 18,1).⁶⁹⁸ Der Engel kündigt die Zerstörung Babylons, die unten rechts von ihm dargestellt ist (Ap. 18,2-3, **Abb. 163**), an.⁶⁹⁹

Über der Stadtmauer, deren Zerstörung durch Risse angedeutet ist, sehen wir umstürzende Gebäude. Auf den Trümmern ist die große Hure nochmals, in einer starken Schiefelage, zu sehen. Dieses Detail nimmt wohl Bezug auf Ap. 18,7: „Sie dachte bei sich: Ich throne als Königin, ich bin keine Witwe und werde keine Trauer kennen.“⁷⁰⁰ Aus ihrem Kelch kommt Rauch, und aus den Toren der Stadt Tiere, die heute nur noch schwierig zu erkennen sind. Links sind eine Schlange und ein weiteres Tier, vermutlich ein Löwe, zu sehen. Zwei sich zusammenkauernde Figuren sind zu sehen, können aber nicht mehr mit Sicherheit identifiziert werden. Es könnte sich um einen Bischof und einen Kardinal handeln. Unter dem zentralen Tor ist ein Mischwesen mit Vogelschnabel und Kalbsbeinen dargestellt. Über ihm ist vermutlich noch eine Schlange abgebildet. Im Vordergrund ist eine weibliche Figur mit Mütze in geduckter Haltung zu sehen, die die Hände über der Brust faltet. Unter den Mauerbruchstücken neben ihr erkennt man einige Köpfe. Mischwesen und Tiere symbolisieren hier wohl die Dämonen (Ap. 18,2). Die hier dargestellten Menschen sind wohl Heiden, während das Volk Gottes, das die Stadt verlässt, nicht abgebildet wurde (Ap. 18,4).⁷⁰¹ Im Text beweinen Könige (Ap. 18,9-11),⁷⁰² Kaufleute (Ap. 18,11-17a)⁷⁰³ und Seeleute (Ap. 17b-19)⁷⁰⁴ den Fall der Stadt. Die Gruppe der Klagenden wurde links, oberhalb des

⁶⁹⁸ Ap. 18,1: „post haec vidi alium angelum descendentem de caelo habentem potestatem magnam et terra inluminata est a gloria eius“.

⁶⁹⁹ Ap.18,2-3: „et exclamavit in forti voce dicens cecidit cecidit Babylon magna et facta est habitatio daemoniorum et custodia omnis spiritus immundi et custodia omnis volucris immundae ³quia de ira fornicationis eius biberunt omnes gentes et reges terrae cum illa fornicati sunt et mercatores terrae de virtute deliciarum eius divites facti sunt“.

⁷⁰⁰ Ap. 18,7: „quantum glorificavit se et in deliciis fuit tantum date illi tormentum et luctum quia in corde suo dicit sedeo regina et vidua non sum et luctum non videbo“.

⁷⁰¹ Ap. 18,4 : „et audivi aliam vocem de caelo dicentem exite de illa populus meus ut ne participes sitis delictorum eius et de plagis eius non accipiatis“.

⁷⁰² Ap. 18,9-11: „⁹et flebunt et plangent se super illam reges terrae qui cum illa fornicati sunt et in deliciis vixerunt cum viderint fumum incendii eius ¹⁰longe stantes propter timorem tormentorum eius dicentes vae vae civitas illa magna Babylon civitas illa fortis quoniam una hora venit iudicium tuum ¹¹et negotiatores terrae flebunt et lugebunt super illam quoniam merces eorum nemo emet amplius“.

⁷⁰³ Ap. 18,11-17: „¹¹et negotiatores terrae flebunt et lugebunt super illam quoniam merces eorum nemo emet amplius ¹²mercem auri et argenti et lapidis pretiosi et margaritis et byssi et purpurae et serici et cocci et omne lignum thyinum et omnia vasa eboris et omnia vasa de lapide pretioso et aeramento et ferro et marmore ¹³et cinnamomum et amomum et odoramentorum et unguenti et turis et vini et olei et similiae et tritici et iumentorum et ovium et equorum et raedarum et mancipiorum et animarum hominum ¹⁴et poma tua desiderii animae discessit a te et omnia pingua et clara perierunt a te et amplius illa iam non invenient ¹⁵mercatores horum qui divites facti sunt ab ea longe stabunt propter

zerstörten Babylon, dargestellt: In der Mitte ist ein König erkennbar, im Kreis um ihn herum stehen Figuren, die diverse, meist kostbare Gewänder tragen (**Abb. 161**, oben rechts).

Im oberen der beiden Unterregister, gegenüber dem sitzenden Johannes, wurde das Meer dargestellt (**Abb. 161**, oben in der Mitte). Über dem Meer fliegt ein Engel, der den Mühlstein ins Wasser wirft (Ap. 18,21).⁷⁰⁵ An dieser Stelle der Tafel kehrt sich die Leserichtung nach links um. Jedoch kreierte die Haltung des Engels, wie Denise Zaru hervorhob,⁷⁰⁶ eine visuelle Verbindung mit der Stadt, die gerade zerstört wird.

In der *Trierer Apokalypse* (fol. 56r) sind der Engel aus Ap. 18,1-2 und drei geflügelte Dämonen mit Zweigen in den Händen innerhalb der Stadt abgebildet. Die Personengruppe rechts von der Stadt ist mit den Sündern zu deuten.⁷⁰⁷ Die Klage über die zerfallene Stadt wurde in drei verschiedenen Miniaturen dargestellt (fol. 58r, 59r, 60r). Auf fol. 59r ist auch der Wurf des Mühlsteins dargestellt; auf fol. 60r sind die sieben Posaunenengel zu sehen.⁷⁰⁸ In der *Bamberger Apokalypse* (fol. 45r) wurde, zusammen mit dem Engel aus Ap. 18,1-2, auch die Aufforderung an das Gottesvolk, die Stadt zu verlassen, durch die *dextera dei* angedeutet. Der Fall der Stadt wurde durch eine umgekehrte Stadtdarstellung wiedergegeben (**Abb. 167**). Dem Engel mit dem Mühlstein wurde eine separate Miniatur gewidmet (fol. 46r). Im *Berliner Beatus* (fol. 87v, **Abb. 169**) verlassen drei Männer, vermutlich das Gottesvolk, die Stadt durch das Stadttor; hinter der Stadtmauer sieht man schiefe Gebäude, vor ihr sind drei große Schlangen zu erkennen. Der Engel mit dem Mühlstein befindet sich auf einer separaten Miniatur (fol. 88r). Die Klage der Könige, Kaufleute und Seeleute ist nicht illustriert. Die Darstellung der zerfallenen Stadt auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zeigt eine enge Verwandtschaft mit derselben Szene in Cimabues Zyklus (**Abb. 10**), vor allem im

timorem tormentorum eius flentes ac lugentes ¹⁶et dicentes vae vae civitas illa magna quae amicta erat byssino et purpura et cocco et deaurata est auro et lapide pretioso et margaritis ¹⁷quoniam una hora destitutae sunt tantae divitiae“.

⁷⁰⁴ Ap. 18,17: „et omnis gubernator et omnis qui in locum navigat et nautae et qui maria operantur longe steterunt ¹⁸et clamaverunt videntes locum incendii eius dicentes quae similis civitati huic magnae ¹⁹et miserunt pulverem super capita sua et clamaverunt flentes et lugentes dicentes vae vae civitas magna in qua divites facti sunt omnes qui habent naves in mari de pretiis eius quoniam una hora desolata est“.

⁷⁰⁵ Ap. 18,21: „²¹et sustulit unus angelus fortis lapidem quasi molarem magnum et misit in mare dicens hoc impetu mittetur Babylon magna illa civitas et ultra iam non invenietur“.

⁷⁰⁶ ZARU 2009, S. 128.

⁷⁰⁷ SCHILLER 1991, S. 145, deutete sie als Gottesvolk, das die Stadt verlässt. KLEIN 1975, S. 143, unterschied dagegen zwischen den Sündern auf dieser Illustration und dem Gottesvolk, das auf fol. 57r mit anderer Bekleidung dargestellt wurde.

⁷⁰⁸ KLEIN 1975, S. 144: Die Posaunen an dieser Stelle werden mit dem Text der Vulgata auf dieser Handschrift erklärt, der anstatt „tubarum multarum“ „tubarum multarum“ lautet.

unteren Teil: Hinter der Stadtmauer sind schiefe Gebäuderuinen sichtbar, Tiere und Mischwesen verlassen die Stadt. Auf den Ruinen der Stadt ist noch eine Hand mit einem Kelch zu sehen, der wahrscheinlich der Kelch der großen Hure ist, die, wie auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*, auf den Trümmern der Stadt thront.

Die Darstellung von Kapitel 17 und 18 auf der neapolitanischen Tafel weicht nicht von der ikonographischen Tradition ab. Es gibt kein Detail, das eine vom Text abweichende Deutung nahelegen würde. Die Gleichsetzung des Tieres aus Ap. 17,7 mit dem Tier aus dem Meer aus Ap. 13,1 impliziert bereits der Text.⁷⁰⁹ Sie ist in der ikonographischen Tradition schon bekannt, wie die *Trierer Apokalypse* und der *Berliner Beatus* zeigen.⁷¹⁰

Im Text ist zudem von einer erneuten Huldigung mit endzeitlichem Charakter⁷¹¹ und anschließend von der Hochzeit des Lammes die Rede (Ap. 19,1-9). Keine dieser Szenen ist auf der Tafel dargestellt. Auch der Kampf des Lammes gegen die Könige 17,12-14 wurde nicht dargestellt, ist aber in der Tradition ohnehin nicht sehr geläufig.

3.3.10 Der König der Könige und sein Heer

Die Vision des Reiters Fidelis et Verax (**Abb. 173**), der sein himmlisches Heer auf seinem Ross führt, wurde neben der Anklage der Bewohner der Erde dargestellt. Er trägt einen langen weißen Bart, aus seinem Mund kommt die Klinge eines Schwertes zum Vorschein; seine Kopfbedeckung besteht aus sieben übereinander getragenen Diademen. In dieser Anordnung erinnern sie an eine hohe Tiara. Seine Tunika ist blutbefleckt; in der linken Hand hält er einen eisernen Stab. Hinter ihm reiten zehn mit

⁷⁰⁹ KRAFT 1974, S. 212-219, insb. S. 218. Außerdem steht die Hurerei für den Götzendienst, was eine weitere Verbindung mit der Anbetung aus Kapitel 13 aufzeigt. Siehe auch PARK 1997, S. 146-151.

⁷¹⁰ Vgl. *Trierer Apokalypse*, fol. 34r und 53r-54r, und *Berliner Beatus*, fol. 72r und 84v.

⁷¹¹ CHRISTE, Yves : Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint-Michel in Affricisco à Ravenna, in : *Rivista di archeologia cristiana* 51 (1975), S. 107-124, insb. S. 121, Anm. 9: „L'apparition d'Ap. XI, 17-18, au même titre d'ailleurs que celle de XIX, 1-10, se situe en effet à la fin d'une période récapitulative (Ap. VIII, 2-XI, 18) et marque donc là une introduction au Royaume de Dieu post-parousiaque". Die Vision ist bei Primasius aber gegenwärtig. „On soulignera parallèlement à cet endroit l'absence du futur *qui venturus est*, qui pour Ambroise Autpertus et le Pseudo Alcuin marque l'appartenance de cette vision à al fin des temps. Le *qui venturus est* ne manque que dans la version *Vetus latina*, mais cette lacune est notée exégétiquement, alors même que le texte de la *Vulgate*, qui possède ce qui venturus est, est utilisé par ce deux derniers auteurs. Siehe auch CHRISTE 1996a, S. 30. „Dans sa tonalité générale, cette vision céleste reste pourtant parousiaque, et nous devons y voir une conclusion triomphale aux sections dramatiques inaugurées par la vision des anges aux coupes". CHRISTE 1996a, S. 33; CHRISTE 2000, S. 54.

Speeren bewaffnete Ritter, von denen einige Helme mit kleinen goldenen Flügeln tragen (Ap. 19,11-16).⁷¹²

Die ikonographische Tradition kennt sowohl für den Reiter aus Ap. 19,11 als auch für sein Heer verschiedene Arten der Darstellung. So kann er beispielsweise durch einen Kreuznimbus als Christus angedeutet sein.⁷¹³ Auch dem Heer wurden unterschiedliche bzw. keine Attribute zugewiesen.⁷¹⁴

Auch im *Berliner Beatus* (fol. 89r) ist der Reiter nicht nimbiert und trägt ein Diadem und einen Stab. Vor seinem Gesicht schwebt ein Schwert. Seine vier Reiter tragen kein besonderes Attribut (**Abb. 178**). Im *Vat. Lat. 39* (fol. 168r) wurden Reiter, Heer und Vernichtung der Feinde zusammen dargestellt. Der Reiter, in der Mitte der Szene, ist kreuznimbiert und hält ein großes Schwert; eine Lanze entweicht seinem Mund. Die Reiter, die an seiner Seite galoppieren, sind Engel (**Abb. 179**). Die Darstellung des himmlischen Heeres auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zeigt Parallelen mit der entsprechenden Szene auf dem neapolitanischen Fresko von Donnaregina Vecchia. Vor allem ist die Komposition des Bildes ähnlich, z. B. in Bezug auf das Heer, das, vom Reiter Fidelis et Verax geführt, von hinten links nach vorne rechts galoppiert, wie auch hinsichtlich des außergewöhnlichen Details der übereinander getragenen Diademe. Jedoch gibt es, wie einige wichtige Details zeigen, auch durchaus Unterschiede in den beiden Darstellungen. In Donnaregina sind alle Reiter nimbiert, und die Diademe des ersten Reiters, obwohl auf dieselbe, außergewöhnliche Weise

⁷¹² Ap. 19,11-16: „¹¹Et vidi caelum apertum et ecce equus albus et qui sedebat super eum vocabatur Fidelis et Verax vocatur et iustitia iudicat et pugnat ¹²oculi autem eius sicut flamma ignis et in capite eius diademata multa habens nomen scriptum quod nemo novit nisi ipse ¹³et vestitus erat vestem aspersam sanguine et vocatur nomen eius Verbum Dei ¹⁴et exercitus qui sunt in caelo sequebantur eum in equis albis vestiti byssinum album mundum ¹⁵et de ore ipsius procedit gladius acutus ut in ipso percutiat gentes et ipse reget eos in virga ferrea et ipse calcet torcular vini furoris irae Dei omnipotentis ¹⁶et habet in vestimento et in femore suo scriptum rex regum et Dominus dominantium“.

⁷¹³ In der Exegese stellt Ap. 19,11-21 den Sieg Christi dar, ist aber keine endzeitliche Vision, KRAFT 1974, S. 247. CHRISTE 1996a, S. 33; CHRISTE 2000, S. 54. Die Exegese verbindet den Reiter aus Ap. 19,11 oft mit dem ersten apokalyptischen Reiter, CHRISTE 1996a, S. 33. Siehe auch HERZER 1999. In der *Glossa ordinaria* (PL 114 743C), bei Bruno (PL 165 799B) und Augustinus de Ancona (Vat. Lat. 936 fol. 136v) ist der Reiter Christus, für Haimo von Auxerre (PL 117 1171D) ist das Pferd Christus und der Reiter „*divinitatem Verbi*“. In der Darstellung der *Trierer Apokalypse* (fol. 62r, 63r, 64r) ist der Ritter kreuznimbiert und trägt einen roten Umhang, jedoch weder Diademe noch Schwert oder Stab. Sein Heer besteht aus nimbierten Engeln (fol. 64r, **Abb. 175**). Die acht männlichen Figuren, die auf der Illustration zu sehen sind, könnten „die zum himmlischen Mahl Berufenen“ sein, SCHILLER 1991, S. 152. KLEIN 1975, S. 146: „Die Deutung dieser Gruppe fällt schwer, da ein direkter Textbezug zu fehlen scheint. Es könnten die ‚zum Hochzeitsmahl des Lammes Gerufenen‘ sein, vielleicht aber auch nur reine Füllfiguren“.

⁷¹⁴ In der *Bamberger Apokalypse* (fol. 48v) ist der Reiter nicht nimbiert und trägt ein Diadem und einen Stab. Vor seinem Mund schwebt ein Schwert. Einer der beiden Reiter seines Heeres hält eine Palme. Durch dieses Attribut werden die Reiter als Märtyrer gekennzeichnet (**Abb. 176**).

getragen, sind Kränze anstatt Kronen und bilden insgesamt keine tiaraförmigen, sondern turmförmige Kopfbedeckungen (**Abb. 174**). Die *Hamilton-Apokalypse* (fol. 462v) folgt hier treu der Ikonographie ihres Vorbildes.

Ein Vergleich mit anderen Darstellungen, vor allem mit dem Fresko von Donnaregina, zeigt deutlich, dass das Heer auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* als irdisches Heer gedeutet werden muss, während es in Donnaregina als himmlisches Heer illustriert ist (**Abb. 174**). Auf den *Erbachschen Tafeln* besteht das Heer nicht aus Engeln und wird nicht von Christus geführt (**Abb. 173**). Die Diademe der Reiterfigur erinnern an eine Tiara und lassen vermuten, dass damit eine Anerkennung der päpstlichen Macht gemeint war.⁷¹⁵ In den Jahren der avignonesischen Gefangenschaft⁷¹⁶ entfaltete sich die päpstliche *plenitudo potestatis*,⁷¹⁷ auch dank der Unterstützung des französischen und angevinischen Königsgeschlechts. Mit dem Begriff *plenitudo potestatis* wird die päpstliche Machtvollkommenheit in kirchlichen und weltlichen Fragen bezeichnet. Damit wurde der Papst nicht mehr als *vicarius Petri*, sondern als *vicarius Christi*, als Stellvertreter Gottes, gesehen.

Im Kreis des neapolitanischen Hofes wurden zwei Traktate über die päpstliche *plenitudo potestatis* geschrieben: Die *Summa de ecclesia potestate* des Theologen Augustinus de Ancona, Ratsherr und Kaplan des Robert,⁷¹⁸ und der Traktat *De potestate summi pontificis* des Guglielmo di Sarzano, *familiaris* des Königs und *lector* des

⁷¹⁵ Im Gegensatz zu MUIR-WRIGHT 2004, S. 275, wird hier nicht die Ansicht vertreten, dass das Heer in Verbindung zur neapolitanischen Armee zu sehen ist.

⁷¹⁶ RIGON, Antonio: Le istituzioni ecclesiastiche della cristianità, in: COLLODO/PINTO 1999, S. 217-253, S. 222: „L’infallibilità della Chiesa, dichiarata già nel *Dictatus papae*, emerse nel XIV secolo con la formula al negativo (il papa non può errare)“.

⁷¹⁷ RIGON 1999, S. 241-242. Zur Ekklesiologie dieser Zeit siehe MANSELLI, Raoul: Papato avignonese ed ecclesiologia trecentesca, in: *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Todi 1981, S. 175-195. Der erste Papst, der sich als *Vicarius Christi* bezeichnete, war Innozenz III. (1198-1216), POTESTÀ/VIAN 2010, S. 221. Anlässlich der Krönung Heinrichs VII. (1312), die in Rom stattfand und die die Machtinteressen Roberts berührte, stellte sich Clemens V. (1305-1314) auf die Seite des Königs von Neapel, mit der Behauptung, der Kaiser sei vom Papst abhängig. Clemens formulierte seine Anschauung in zwei Dekretalen, die später von Johannes XXII. in den Klementinen publiziert wurden. In der ersten der beiden, der *Romani principes*, behauptete Clemens V., dass der gewählte Kaiser der päpstlichen Approbation bedürfe, zur Papsttreue verpflichtet sei und die Kirche zu beschützen habe. Mit der zweiten Dekretale, der *Pastoralis cura*, verteidigte Clemens V. Robert den Weisen gegen den Vorwurf des Majestätsverbrechens, weil das Königreich Neapels nicht zum Kaisertum gehöre, denn der König Neapels sei *vassallus* des Papstes. Zudem sei der Kaiser nach der *plenitudo potestatis* dem Papst unterstellt, SCHIMMELPFENNIG, Bernhard: Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance, Darmstadt 2009, S. 237.

⁷¹⁸ MINISTERI, Biagio: Agostino d’Ancona (Agostino Trionfo), in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1, Roma 1960, S. 475-478.

Klosters San Lorenzo in Neapel.⁷¹⁹ In der theologischen Auseinandersetzung um die *plenitudo potestatis* des Papstes spielte Aegidius Romanus mit seinem Beitrag *De ecclesiastica potestate* die Hauptrolle unter den Förderern: Der Traktat liegt der Bulle *Unam Sanctam* (1302) des Bonifaz VIII. zugrunde.⁷²⁰ Der Augustiner Aegidius Romanus war einer der wichtigsten Ratgeber des Bonifaz VIII.⁷²¹ Sein *In secundum librum sententiarum* widmete er Robert dem Weisen in Dankbarkeit (1309). Wofür Aegidius Robert dankbar war, bleibt unbekannt.⁷²²

Eine Verbindung zwischen Visio-Streit und *plenitudo potestatis* wurde von Andrea Tabarroni⁷²³ und Christian Trottmann⁷²⁴ hervorgehoben. Die These einer verspäteten Vision stellt den Gegensatz zu einer averroistischen, spiritualen und begardischen Vorstellung einer diesseitigen Seligkeit dar.⁷²⁵ Die geistige und weltliche *plenitudo potestatis* des Papstes basierte zudem auf der Annahme, das Reich Christi dauere für die Menschen bis zum Jüngsten Gericht an. In dieser Zeit werde sein Vikar auf Erden die *plenitudo potestatis* besitzen und über alle Dinge herrschen.⁷²⁶ Die *visio beatifica* könne dann nur nach dem Jüngsten Gericht stattfinden.⁷²⁷ Bis dahin stünden alle Seelen, sowohl die der Lebendigen als auch der Toten, unter der Macht der Kirche,⁷²⁸ dem mystischen Körper Christi.⁷²⁹ Diese weltliche Vorstellung der Macht Christi stand selbstverständlich nicht mit der Vorstellung der radikalen Franziskaner in Einklang, für welche die Armut Christi unumstößlich war und die Johannes XXII. deswegen angriffen.⁷³⁰ Andererseits war die Behauptung, Christus habe ab der Inkarnation über alle weltlichen Dinge geherrscht, eines der Argumente der

⁷¹⁹ CERRONI 2004, S. 34-37. *De potestate summi pontificis* des Guglielmo di Sarzano ist Johannes XXII. gewidmet.

⁷²⁰ DEL PUNTA, Francesco/DONATI, Silvia/LUNA, Concetta: Egidio Romano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 42 (1993), S. 319-341, insb. S. 324.

⁷²¹ Er nahm am Konzil von Vienne (1311-1312) teil, spielte eine große Rolle in der Untersuchung der Thesen des Olivi über die Armut und die Apokalypse und starb 1316 in Avignon, DEL PUNTA/DONATI/LUNA 1993, S. 325-326; GARFAGNINI, Gian Carlo: Egidio Romano, in: CILIBERTO 2012, S. 35-42, insb. S. 35.

⁷²² DEL PUNTA/DONATI/LUNA 1993.

⁷²³ TABARRONI 1992.

⁷²⁴ TROTTMANN 1995, S. 450-453.

⁷²⁵ TROTTMANN 1995, S. 449.

⁷²⁶ TABARRONI 1992, S. 145, TROTTMANN 1995, S. 451.

⁷²⁷ Die Exegese interpretiert den Altar aus Ap. 6,9 als Körper Christi. Laut den Vertretern der verspäteten Vision warten die Seelen der Märtyrer unter diesem Altar, das heißt unter dem Körper Christi, auf die Vision Gottes, die erst nach dem Jüngsten Gericht stattfinden wird.

⁷²⁸ TROTTMANN 1995, S. 451.

⁷²⁹ TROTTMANN 1995, S. 819.

⁷³⁰ TROTTMANN 1995, S. 450-451. Siehe DOLCINI, Carlo: *Il pensiero politico di Michele da Cesena*, in: DOLCINI, Carlo: *Crisi di poteri e politologia in crisi. Da Sinibaldo Fieschi a Guglielmo d'Ockham*, Bologna 1988, S. 147-222.

Franziskaner-Gegner während des Armutsstreits.⁷³¹ Johannes XXII. habe erst nach der Begegnung mit den schismatischen Franziskanern seine Stellungnahme über die *visio beatifica* geändert, da er, in der Bulle der Kanonisierung Ludwigs von Anjou, auf 1317 datiert, diesem die sofortige Vision zuerkannt habe.⁷³² Die Stellungnahme Roberts zur *visio beatifica* widersprach der Behauptung des Johannes XXII., allerdings entsprach sie auch nicht der Ansicht seiner Gegner. Außer seiner fortdauernden Unterstützung des Papsttums als dessen Feudalherr hatte Robert die Überlegenheit des Papstes immer betont, so auch anlässlich des Armutsstreits.⁷³³

Infolgedessen kann man vermuten, dass die Darstellung des Königs der Könige auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* die Debatte, die am neapolitanischen Hof wohl einige Aufmerksamkeit erregt haben muss, widerspiegelt.

Die Darstellung von Ap. 19,11-16 auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* enthält meiner Meinung nach die Botschaft, dass die Macht, die gegen die Feinde Gottes kämpfen wird, die vom Papst geführte Römische Kirche ist.

3.3.11 Der Engel in der Sonne, die Vernichtung der Feinde, der Schwefelsee, die Fesselung des Drachen, die thronenden Richter und der letzte Angriff auf die Heilige Stadt

Nach der Vision des Heeres erscheint ein anderer Engel „in der Sonne“ (Ap. 19,17-18),⁷³⁴ der gleich rechts in Halbfigur dargestellt ist. Er ist von goldenen Strahlen umgeben, trägt eine Priesterstola und erhebt im Orantengestus seine Hände. Um ihn herum versammeln sich die fliegenden Vögel (**Abb. 171**). Das Gold der Strahlen und die Vögel, die seine Figur umgeben, lassen diesem Engel viel Aufmerksamkeit zukommen.

Der Engel in der Sonne kommt in der ikonographischen Tradition nicht häufig vor. In der *Trierer Apokalypse* (fol. 63r) wurde er auf einer roten Sonne stehend und mit einer Rolle in der Hand dargestellt. In einigen englischen, illustrierten Handschriften

⁷³¹ TABARRONI 1992, S. 145. Diese These ist zum ersten Mal 1323 nachgewiesen worden, TABARRONI 1992, S. 145 Anm. 48.

⁷³² TROTTMANN 1995, S. 433.

⁷³³ Siehe Abschnitt 5.2.2.1.

⁷³⁴ Ap. 19,17-18: „¹⁷et vidi unum angelum stantem in sole et clamavit voce magnam dicens omnibus avibus quae volabant per medium caeli venite congregamini ad cenam magnam Dei ¹⁸ut manducetis carnes regnum et carnes tribunorum et carnes fortium et carnes equorum et sedentium in ipsis et carnes omnium liberorum ac servorum et pusillorum ac magnorum“.

wird eine Beziehung zwischen der Vogelpredigt des Franziskus und dem Engel aus Ap. 19,17 hergestellt.⁷³⁵ Laut Rave⁷³⁶ ist dieser Engel angesichts seiner auffallenden Darstellung in Bezug auf die franziskanische Auslegung zu sehen. Muir-Wright sah in ihm eine Andeutung an Franziskus,⁷³⁷ obwohl der Engel in der Sonne auf der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* nicht als Franziskus erkennbar ist, da der Hl. Franziskus in der franziskanischen Literatur als *alter Christus* bezeichnet wird.

Unter der Darstellung des Königs der Könige fährt die Erzählung mit der Illustration der Vernichtung der Feinde fort (Ap. 19,20-21).⁷³⁸ Der König ist im Vordergrund im Profil dargestellt und hält einen gekreuzten, tropfenförmigen Wappenschild. Auf seinem galoppierenden Ross sitzend, sticht er mit seinem Speer auf das auf dem Rücken liegende Tier ein (**Abb. 172**). Die Heere der Könige der Erde werden von den Speeren der Heere des Königs durchbohrt, und von Vögeln, Skorpionen und Eidechsen gefressen. Unter den Verwundeten ist links noch ein König zu erkennen, neben ihm liegt ein Turban.

Die Erzählung wird rechts mit dem Schwefelsee fortgesetzt (Ap. 19,20).⁷³⁹ Nach dem Text werden Tier und Pseudopphet in den brennenden See geworfen. Zwischen den Flammen sind einige Figuren zu sehen, nämlich, von links nach rechts, ein Teufel, eine Figur mit Turban, drei nicht erkennbare Gesichter und das Tier.

Der Engel, der den Drachen fesseln wird (Ap. 20,1-3),⁷⁴⁰ fliegt kopfüber vom Himmel zum geschlossenen Brunnen des Abgrundes herab und hält in der Linken eine

⁷³⁵ KLINGENDER, Francis D.: St. Francis and the birds of the Apocalypse, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), S. 12-23.

⁷³⁶ RAVE 1999, S. 135.

⁷³⁷ MUIR-WRIGHT 2004, S. 273: „Joachim, Olivi und Bonaventure, all understood this figure to represent St Francis, as a second Christ. Certainly, the motif has much more in common with the image of Christ in Glory than with the ‘little poor man of Assisi’. But the Christological correspondence may have been exactly what the designer required, knowing that Francis was regarded by the Spiritual Franciscan as the Angel of the Sixth Seal and as the alter Christus“. In der exegetischen Tradition wurde der Engel als Christus angesehen, so in den Kommentaren von Haimo von Auxerre (PL 117, 1177B) und Bruno von Segni (PL 165, 710D) sowie in der *Glossa ordinaria* (PL 114, 744A). Für Berengaudus (PL 17, 1013B), Augustinus de Ancona (Vat. Lat. 936, fol. 137r) und Petrus Johannis Olivi (*Lectura super Apocalispim*, S. 901) symbolisiert der Engel das Predigen, während die Sonne Christus ist.

⁷³⁸ Ap. 19,20: „²⁰et adprehensa est bestia et cum illo pseudoppheta qui fecit signa coram ipso quibus seduxit eos qui acceperunt characterem bestiae qui et adorant imaginem eius vivi missi sunt hii duo in stagnum ignis ardentis sulphure ²¹et ceteris occisi sunt in gladio sedentis super equum qui procedit de ore ipsius et omnes aves saturatae sunt carnibus eorum“.

⁷³⁹ Ap. 19,20: „et adprehensa est bestia et cum illo pseudoppheta qui fecit signa coram ipso quibus seduxit eos qui acceperunt characterem bestiae qui et adorant imaginem eius vivi missi sunt hii duo in stagnum ignis ardentis sulphure“.

⁷⁴⁰ Ap. 20,1-3: „¹et vidi angelum descendetem de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua ²et adprehendit draconem serpentem antiquum qui est diabolus et Satanus et ligavit eum per

dicke Kette. In der Rechten sollte er laut Text einen Schlüssel halten, stattdessen hält er aber ein Bündel schwarzer Fäden. Vor dem Brunnen schwingt ein teuflisches Gesicht hin und her, aus dessen Mund Rauch aufsteigt. Es handelt sich wahrscheinlich um Satan. Der Engel mit der Kette scheint von der Sonne her zu kommen. Für Bruno von Segni sind der Engel mit der Kette und der Engel in der Sonne ein und derselbe (**Abb. 171**).⁷⁴¹

Rechts neben dem Engel in der Sonne thronen, auf einem Gestühl das als gotischer Chorstuhl dargestellt ist, vier alte, bärtige Männer (Ap. 20,4, **Abb. 180**).⁷⁴² Ein fliegender Engel übergibt dem zweiten Mann von links ein Schwert; in der anderen Hand hält er eine Waage, beides sind Symbole der Gerechtigkeit, welche die Alten als Richter ausweisen.⁷⁴³ Alle vier Richter tragen lange Gewänder, lange Umhänge und unterschiedliche Kopfbedeckungen. Vor dem Gestühl liegen vier Leichen der Menschen, die erst in tausend Jahren auferstehen werden (Ap. 20,5).⁷⁴⁴

Mit dem letzten Angriff auf die Heilige Stadt (Ap. 20,7-8) nimmt die Illustration der Erzählung ihren Lauf.⁷⁴⁵ Die Stadt ist von Zinnenmauern umgeben; eine Rotunde ragt empor, auf ihrer Terrasse sind Menschen zu sehen. Vor der Stadtmauer stehen die Heere der Könige der Erde, Gog und Magog, als zeitgenössische Soldaten mit verschiedenen Kopfbedeckungen und Waffen (**Abb. 181**) dargestellt. Gleich rechts verzehrt das Feuer vom Himmel den Drachen und seine Heere (Ap. 20, 9-10, **Abb. 182**).⁷⁴⁶ Der Autor der Apokalypse bezeichnet mit den Namen Gog und Magog das Völkerheer, das am Ende der Zeiten von Satan gegen Gott geführt wird.⁷⁴⁷

annos mille ³et misit eum in abyssum et clusit et signavit super illum ut non seducat amplius gentes donec consummentur mille anni post haec oportet illum solvi modico tempore“.

⁷⁴¹ „Vidi, inquit, angelum descendentem, non alium quidem, sed eundem ipsum, quem superius se in sole stare vidisse perhibuit“, PL 165, 712C.

⁷⁴² Ap. 20,4: „et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium datum est illis et animas decollatorum propter testimonium Iesu et propter verbum Dei et qui non adoraverunt bestiam neque imaginem eius nec acceperunt characterem in frontibus aut in manibus suis et vixerunt et regnaverunt cum Christo mille annis“.

⁷⁴³ ZARU 2009, S. 133: Es gibt eine mögliche Verbindung mit den illuminierten Jura-Handschriften aus Bologna, die die Buchmaler Roberts bestimmt gekannt haben.

⁷⁴⁴ Ap. 20,5: „ceteri mortuorum non vixerunt donec consummentur mille anni haec est resurrectio prima“.

⁷⁴⁵ Ap. 20,7-8: „⁷et cum consummati fuerint mille anni solvetur Satanus de carcere suo et exibit et seducet gentes quae sunt super quattuor angulos terrae Gog et Magog et congregabit eos in proelium quorum numerus est sicut harena maris ⁸et ascenderunt super latitudinem terrae et circumierunt castra sanctorum et civitatem dilectam“.

⁷⁴⁶ Ap. 20, 9-10: „⁹et descendit ignis a Deo de caelo et devoravit eos et diabolus qui seducebat eos missus est in stagnum ignis et sulphuris ubi et bestia ¹⁰et pseudopropheta et cruciabuntur die ac nocte in saecula saeculorum“.

⁷⁴⁷ SCHILLER 1990, S. 129 Anm. 383, SCHILLER 1990, S. 171.

Die ikonographische Tradition von Ap. 19,17-20,10 zeigt sich textgetreu. Die Gestalten der Feinde Gottes wurden allerdings unterschiedlich dargestellt, da der Drache an unterschiedlichen Textstellen und auch in den Versen verschiedentlich genannt wird, und weil das Tier auch als Antichrist angesehen wird.⁷⁴⁸ Die Illustration des Angriffs auf die Heilige Stadt (Ap. 20,7-10) ist in den vorgotischen Zyklen, abgesehen von den *Beatus-Handschriften*, nicht zu finden,⁷⁴⁹ während die englischen Handschriften das 20. Kapitel ausführlich darstellen.⁷⁵⁰

Im *Berliner Beatus* wurde die Vernichtung der Feinde durch tote Ritter dargestellt (fol. 90r). In der Miniatur erscheinen weder das Heer des Königs der Könige noch die Vögel. In der Fesselung Satans (fol. 90v) fesselt ein Engel mit einer Kette den Hals des Drachen, der am Abgrund, der wie ein Brunnen aussieht, steht.

Die Darstellung der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* unterscheidet sich insofern von der italienischen Tradition, als sie diese Stelle des Textes ausführlich und dabei textgetreu illustriert.

3.3.12 Das Jüngste Gericht

Bei der Darstellung des Jüngsten Gerichtes (**Abb. 183**) wurde der laut Text weiße Thron golden dargestellt (Ap. 20,11).⁷⁵¹ Vor dem Thron liegen vier geöffnete Bücher (Ap. 20,12).⁷⁵² Auf dem Thron sitzt ein junger Christus ohne Bart mit nicht gekreuztem Nimbus und einem Schwert in der rechten Hand. In der linken Hand hält er ein geöffnetes Buch, das Buch des Lebens. Sein Thron ist in Schrägansicht und er selbst im Profil dargestellt. Das Meer gibt seine Toten zurück (Ap. 20,13):⁷⁵³ Kleine, nackte Figürchen steigen aus dem grünen Wasser empor. Auch der Tod und der Hades geben

⁷⁴⁸ SCHILLER 1991, S. 158. Der Drache aus Ap. 20,2 wird wie in Ap. 12,3 als „die alte Schlange, nämlich als der Teufel oder der Satan“ dargestellt, PARK 1997, S. 71. „Inhaltlich gesehen wird das Drachenmotiv mit drei theologischen Bedeutungen in der Offenbarung verwendet. Zunächst ist es ersichtlich, daß der Drache wie in den religions- und traditions-geschichtlichen Vorbildern als der Ursprung der widergöttlichen Mächte interpretiert wird. Dieses Verständnis des Drachen wird im ganzen Buch vorausgesetzt und bestimmt die Darstellung seiner Tätigkeiten und seines Schicksals“, PARK 1997, S. 73.

⁷⁴⁹ SCHILLER 1991, S. 161. Die *Trierer Apokalypse* stellt nur Ap. 20,9-10 dar.

⁷⁵⁰ SCHILLER 1991, S. 163.

⁷⁵¹ Ap. 20,11: „et vidi thronum magnum candidum et sedentem super eum a cuius aspectu fugit terra et caelum et locus non est inventus ab eis“.

⁷⁵² Ap. 20,12: „et vidi mortuos magnos et pusillos stantes in conspectu throni et libri aperti sunt et alius liber apertus est qui est vitae et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris secundum opera ipsorum“.

⁷⁵³ Ap. 20,13: „et dedit mare mortuos qui in eo erant et mors et inferus dederunt mortuos qui in ipsis erant et iudicatum est de singulis secundum opera ipsorum“.

ihre Toten zurück. Ein anthropo-zoomorphes Maul erbricht ein Bündel kleiner, nackter Figuren und gibt, mit erhobenen Händen, noch weitere Leichen zurück (Ap. 20,14).⁷⁵⁴ All diese kleinen Figuren erheben ihre Arme. Ap. 20,15 wurde nicht dargestellt.⁷⁵⁵

In den apokalyptischen Zyklen gilt der Illustration des Jüngsten Gerichtes kein besonderes Augenmerk. Einige Zyklen stellen diesen Passus nicht dar, während komplexere Darstellungen wie die in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 53r, **Abb. 188**) oder in der *Trinity-Apokalypse* von Cambridge auch auf Matthäus 24 und 25 basieren.⁷⁵⁶ Die *Trierer Apokalypse* widmet dem Jüngsten Gericht die Illustration auf fol. 67r (**Abb. 187**). Ein Christus mit Kreuznimbus thront auf einer Gloriole im Himmel. Die rechte Hand im Redegestus, hält er ein Buch. Sechs Engel, drei links von ihm und drei rechts, halten große, geöffnete Bücher. Unter der Gloriole sind die nackten Figuren der Auferstandenen zu sehen. Johannes betrachtet das Geschehen von links. Im unteren Register links ist die Auferstehung aus dem Meer und aus der Erde zu sehen. Der Engel in der Mitte stößt vier Männer und den Falschen Propheten ins Feuer. Im *Berliner Beatus* (fol. 90v) wurde der Thronende, von einer Mandorla umgeben und ein geöffnetes Buch haltend, vor der Schar der auferstandenen Toten abgebildet. Der Zyklus endet mit der Darstellung der Fesselung des Teufels (Ap. 20, 1-3, fol. 90v, **Abb. 185**).

3.3.13 Das Himmlische Jerusalem

Am rechten Rand in der Mitte endet die Erzählung mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalem (**Abb. 184**). Auf einem hohen Berg (Ap. 21,10)⁷⁵⁷ mit einem kleinen Baum spricht einer der Schalenengel (Ap. 21,9a)⁷⁵⁸ zu Johannes. Der Engel, abermals im Flug und vor der Stadtmauer, hält einen goldenen Stab (Ap. 21,15),⁷⁵⁹ mit dem er die Stadt und eine der sieben Schalen vermisst.⁷⁶⁰ Diese Darstellung entspricht

⁷⁵⁴ Ap. 20,14: „et inferus et mors missi sunt in stagnum ignis haec mors secunda est stagnum ignis“.

⁷⁵⁵ Ap. 20,15: „et qui non est inventus in libro vitae scriptus missus est in stagnum ignis“.

⁷⁵⁶ Zur Darstellung des Jüngsten Gerichtes in apokalyptischen Zyklen siehe vor allem CHRISTE 2000, S. 53-62.

⁷⁵⁷ Ap. 21,10: „et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Hierusalem descendentem de caelo a Deo“.

⁷⁵⁸ Ap. 21,9: „et venit unus de septem angelis habentibus fialas plenas septem plagis novissimis“.

⁷⁵⁹ Ap. 21,15: „et qui loquebatur mecum habebat mensuram harundinem auream ut metiretur civitatem et portas eius et murum“.

⁷⁶⁰ Laut SCHILLER 1991, S. 178, schwingt der Engel ein Rauchfass. Hier wird jedoch angenommen, dass es sich um die Schale handelt, denn der Engel auf dem Berg, der eine der Schalen hält, hält auch einen goldenen Stab.

dem Text, in dem nun die Beschreibung der Stadt folgt: Sie ist viereckig (Ap. 21,16a),⁷⁶¹ aus purem Gold (Ap. 21,18),⁷⁶² mit Edelsteinen besetzt (Ap. 21,19-20)⁷⁶³ und hat zwölf Tore (Ap. 21,21).⁷⁶⁴ Im Innern der Stadtmauer ist ein Gebäude zu sehen, das wahrscheinlich eine Kirche darstellt, trotz Ap. 21,22: „et templum non vidi in ea Dominus enim Deus omnipotens templum illius est et agnus“. Ap. 21,1-8 wurde nicht abgebildet.⁷⁶⁵

Das Himmlische Jerusalem ist sowohl in den apokalyptischen Zyklen dargestellt als auch als Einzelmotiv zu finden. Die meisten Illustrationen, wie die in der *Trierer Apokalypse* und die in der *Bamberger Apokalypse*, zeigen eine kreisförmige Stadt,⁷⁶⁶ was dem Text widerspricht.

Die Stadt ist auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* dem Text entsprechend viereckig, golden und mit Edelsteinen geschmückt dargestellt. Diese Darstellung ist von Kunstwerken her bekannt, die der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* direkt vorausgehen, wie dem neapolitanischen Fresko von Donnaregina. Die Illustration des Himmlischen Jerusalem auf dem Fresko des Jüngsten Gerichtes in der Arena-Kapelle zu Padua (**Abb. 73**), vor 1305 von Giotto gemalt, zeigt eine weitere Verwandtschaft auf. Allerdings stellen schon spätantike und frühmittelalterliche Mosaiken in Italien die Stadt so dar, wie sie in Santa Maria Maggiore in Rom (432-440, **Abb. 191**), in San Vitale in Ravenna (526-547, **Abb. 192**), in San Lorenzo fuori le mura in Rom (579-590),⁷⁶⁷ in Santa

⁷⁶¹ Ap. 21,16a: „et civitas in quadro posita est et longitudo eius tanta est quanta et latitudo“.

⁷⁶² Ap. 21,18: „et erat structura muri eius ex lapide iaspide ipsa vero civitas auro mundo simile vitro mundo“.

⁷⁶³ Ap. 21,19-20: „¹⁹fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata fundamentum primum iaspis secundus saphyrus tertius carcedonius quartus zmaragdus ²⁰quintus sardonix sextus sardinus septimus chrysolitus octavus berillus nonus topazius decimus chrysoprassus undecimus hyacinthus duodecimus amethystus“.

⁷⁶⁴ Ap. 21,21: „et duodecim portae duodecim margaritae sunt per singulas et singulae portae erant ex singulis margaritis et platea civitatis aurum mundum tamquam vitrum perlucidum“.

⁷⁶⁵ Ap. 21,1-8: „¹et vidi caelum novum et terram novam primum enim caelum et prima terra abiit et mare iam non est ²et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo paratam sicut sponsam ornata viro suo ³et audivi vocem magnam de throno dicentem ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitabit cum eis et ipsi populus eius erunt et ipse Deus cum eis erit eorum Deus ⁴et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum et mors ultra non erit neque luctus neque clamor neque dolor erit ultra quae prima abierunt ⁵et dixit qui sedebat in throno ecce nova facio omnia et dicit scribe quia haec verba fidelissima sunt et vera ⁶et dixit mihi factum est ego sum A et ω initium et finis ego sitiienti dabo de fonte aquae vivae gratis ⁷qui vicerit possidebit haec et ero illi Deus et ille erit mihi filius ⁸timidis autem et incredulis et execratis et homicidis et fornicatoribus et veneficis et idolatris et omnibus mendacibus pars illorum erit in stagno ardenti igne et sulphure quod est mors secunda“.

⁷⁶⁶ COLLI, Agostino: La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste. Linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV, in: GATTI-PERRER, Maria Luisa: La dimora di Dio con gli uomini Ap. 21,3. Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo, Milano 1983, S. 119-144, insb. S. 128.

⁷⁶⁷ Kat. 75 in GATTI-PERRER 1983.

Prassedede in Rom (817-824, **Abb. 193**) sowie auf den verlorenen Mosaiken von Santa Sabina in Rom (5. bzw. 9. Jh.) zu sehen ist.

3.3.14 Das Wasser des Lebens und der Thron

Vor der Figur des Johannes auf dem Berg erscheint der goldene Thron, der von einer roten Mandorla umgeben ist. Aus dem Thron fließt der Strom des Wassers, der bis zur himmlischen Stadt reicht (Ap. 22,1).⁷⁶⁸ Am Ufer des Flusses stehen die Bäume des Lebens (Ap. 22,2).⁷⁶⁹ Unweit des Flusses kniet Johannes vor dem Engel nieder, um ihn anzubeten (Ap. 22,8-9).⁷⁷⁰

Die Darstellung des Wassers aus dem Thron kommt nur in den ausführlichen Zyklen vor.⁷⁷¹ Auch dieses Detail erweist sich auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* als textgetreu.

3.4 Zusammenfassung zur ikonographischen Analyse

Die Darstellung der Erzählung der Apokalypse auf den *Erbachschen Tafeln* folgt einer gewissen Richtung, die auf den beiden Oberregistern grundsätzlich von links nach rechts geht. Allerdings sind diese beiden Oberregister jeweils auf zwei Unterregister aufgeteilt, auf denen die Leserichtung oft von unten nach oben (und umgekehrt) sowie in einigen seltenen Fällen sogar von rechts nach links geht. Um der Darstellung zu folgen, benötigt man genaue Kenntnisse über den Text und dessen inneren Aufbau. An einigen Stellen der Tafeln, wie beispielsweise im Fall der Öffnung des fünften Siegels, reicht der Text der Apokalypse nicht mehr aus, um die Entscheidungen des Malers nachzuvollziehen.

Die Darstellungen der Szenen, die die Erzählung auf der ersten Tafel eröffnen, nämlich Johannes auf Patmos (**Schema A, Detail 1**), die Posaunenstimme (**Detail 1a**), die Leuchtervision (**Detail 2**), die Kirchengemeinden (**Detail 3**) und die Himmelstür (**Detail**

⁷⁶⁸ Ap. 22,1: „et ostendit mihi fluvium aquae vitae splendidum tamquam cristallum procedentem de sede Dei et agni“.

⁷⁶⁹ Ap. 22,2: „in medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructus duodecim per menses singula reddentia fructum suum et folia ligni ad sanitatem gentium“.

⁷⁷⁰ Ap. 22,8-9: „⁸et ego Iohannes qui audivi et vidi haec et postquam audissem et vidissem cecidi ut adorarem ante pedes angeli qui mihi haec ostendebat ⁹et dicit mihi vide ne feceris conservus tuus sum et fratrum tuorum prophetarum et eorum qui servant verba libri huius Deum adora“.

⁷⁷¹ Wie z.B. in der *Bamberger Apokalypse* (fol. 57r).

4a), zeigen Verwandtschaften mit Illustrationen aus der italienischen Tradition, insbesondere mit *Familie III*, auf. Details wie eine isolierte Darstellung des Johannes auf Patmos,⁷⁷² der Posaunenstimme als Posaunenengel⁷⁷³ und der Himmelstür⁷⁷⁴ kommen nicht häufig vor, sind in der Tradition jedoch nachgewiesen. Die Darstellung der Kirchengemeinden durch Gebäude und Engel, ohne Inhalt der Briefe und in einer einzigen Szene ist für *Familie III* üblich.⁷⁷⁵ Die Darstellungen zeigen sich hier textgetreu und ausführlich, obwohl Ap. 1,1-8 nicht abgebildet wurde.

Die Szene der Großen Anbetung (**Detail 5**) fällt aufgrund ihrer zentralen Anordnung und Größe besonders auf. Außerdem zeichnet sie sich durch ihren synthetischen Charakter aus, denn sie stellt Ereignisse aus den Kapiteln 1, 4, 5 und 8 dar. Die Verschmelzung der Visionen aus Ap. 4 und 5 ist schon in *Familie III* nachgewiesen. Darüber hinaus wurde im Fall der Fresken von Anagni eine Verschmelzung von Ap. 4 und 5 mit Ap. 1 vorgeschlagen.⁷⁷⁶ In der neapolitanischen Malerei war eine Verschmelzung der Visionen aus Ap. 1,12-19, Ap. 4,1-11, Ap. 5,1-14 und Ap. 8,2-5 spätestens im 10. Jh. bekannt und ist auch auf dem Fresko von Donnaregina zu sehen.⁷⁷⁷ Diese Verschmelzung ist durch innere Beziehungen des Textes⁷⁷⁸ und durch die Exegese der tyconianischen Tradition zu erklären.⁷⁷⁹

Die Figuren mit Stolen in der Großen Anbetung wurden in der Forschung mit der Person Roberts von Anjou in Verbindung gebracht, denn er trägt in zahlreichen Porträts eine ähnliche Stola.⁷⁸⁰ Vor allem Laurence Rivière-Ciavaldini sah in diesen Anbetenden eine Darstellung der Familie Anjou, die sich als *beata stirps* verstand. Eine Untersuchung verschiedener Porträts der Familie Anjou in dieser Arbeit hat aber

⁷⁷² *Berliner Beatus*, fol. 1r; *Liber Floridus* von Wolfenbüttel, fol. 9v.

⁷⁷³ *Trierer Apokalypse*, fol. 3v.

⁷⁷⁴ In der *Trierer Apokalypse* (fol. 14v) und auf den Fresken von Castel Sant’Elia, wo der Himmel auch sternenbedeckt ist. Laut CAPPELLETTI 2002, S. 175, ist das Fenster in der Apsis der Krypta von Anagni auch als Himmelstür zu verstehen.

⁷⁷⁵ Die Darstellung des Inhalts der Briefe ist nur in den ausführlichsten Zyklen zu finden, wie in der *Trierer Apokalypse* oder in der *Bamberger Apokalypse*. *Familie III* stellt dagegen nur eine Kirche und einen Engel als Symbol für die Botschaft an jede Gemeinde dar und verwendet dazu auch nur eine einzige Illustration.

⁷⁷⁶ CAPPELLETTI 2002, S. 166-183.

⁷⁷⁷ In den verlorenen Mosaiken der ehemaligen Kathedrale zu Santa Restituta, CHRISTE 1986.

⁷⁷⁸ Innere Beziehungen des Textes offenbaren eine Verbindung zwischen den sieben Leuchtern (Ap. 1,12) und den sieben Fackeln (Ap. 4,5) mit den sieben Geistern Gottes aus Ap. 1,4. Außerdem erklärt Ap. 1,20 die sieben Leuchter als Darstellung der Kirche, KRAFT 1974, S. 44, 47, SCHILLER 1990, S. 42.

⁷⁷⁹ Die Visionen des Menschensohnes, des Thronenden und des Lammes sind für die Exegese allesamt Visionen des auferstandenen Christus und stellen in der tyconianischen Tradition rekapitulative Zäsuren dar, siehe CHRISTE 1986, S. 161, CHRISTE 1996a, S. 25-29.

⁷⁸⁰ VAN DER MEER 1978, S. 201; RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 204.

gezeigt, dass die Stola am anjouschen Hof nur von Familienmitgliedern getragen wurde, die auch tatsächlich König waren. Vor allem aber lässt die Tatsache, dass die Märtyrer unter dem Altar auf der ersten Tafel eine ähnliche Stola tragen, begründete Zweifel an einer Deutung der Anbetenden als *beata stirps* zu. Meiner Meinung nach ist die Verbindung zwischen Altar und Vision des Thrones für das Verständnis dieser Darstellung von großer Bedeutung. In den Entstehungsjahren der Tafeln war der Hof Neapels von der Debatte über die *visio beatifica*, an der sich das ganze gebildete Christentum beteiligte, direkt betroffen. Thema der Debatte war die Frage, ob die Seelen der Seligen schon vor dem Jüngsten Gericht die Gottesschau genießen können. Der Streit entzündete sich, als Papst Johannes XXII. Ende 1331 der bisherigen theologischen Auffassung der Vision widersprach. Johannes XXII. gründete seine Behauptungen auf die Interpretation von Ap. 6,9, einen Vers, der auch weiterhin im Mittelpunkt der Debatte stand. Da es sich um eine Revolution in der christlichen Eschatologie handelte, lösten seine Behauptungen sofort einen großen Streit aus. Der Papst selbst verlangte Gutachten und schickte Kopien seiner Sermonen an Theologen und Kanonisten mit dem Befehl, sich zur *visio beatifica* zu äußern. In den Jahren 1332-1334 wurde die *visio beatifica* Thema vieler Predigen und Traktate. Nach Aufforderung des Papstes sprach sich der König Neapels mit einem Traktat für eine sofortige Vision aus und bestätigte damit die traditionelle Theologie. Die Vermutung liegt nahe, dass die Figuren mit Stolen, die den Thronenden kniend anbeten, die Märtyrer darstellen, die bereits die Vision Gottes genießen, denn die Vision aus Ap. 4-5 wird in der Exegese als gegenwärtige Vision verstanden.⁷⁸¹ In der Entstehungszeit der Tafeln war das Thema so aktuell und so eng mit der Interpretation von Ap. 6,9 verbunden, dass es der Erfinder dieser Ikonographie nicht ignorieren konnte. Eine ähnliche Verbindung zwischen Märtyrern und Altar zeigt sich außerdem in der neapolitanischen *Wiener Bibel* (Wien, Ö. N. Codex 1191, fol. 491v). Spuren des Visio-Streites wurden schon auf einem für die Familie Anjou errichteten Grabmal nachgewiesen.⁷⁸²

Um im Kontext des Visio-Streits zu bleiben, springen wir nun kurz zur Darstellung der Märtyrer unter dem Altar (**Detail 13**), die auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* mit der Darstellung des Engels mit dem Rauchfass verschmolzen ist. Die Erzählung der Folgen der Öffnung der ersten sechs Siegel wurde unterbrochen, um den Altar im

⁷⁸¹ CHRISTE 1996a, S. 27

⁷⁸² Auf dem Grab der Maria von Valois (1324-1328), das wahrscheinlich 1332 angefertigt wurde, siehe ENDERLEIN 1997, S. 125-126.

untersten Register der Tafel, neben den Folgen der ersten Posaunenstöße zu platzieren. Diese Stellung kann durch innere Beziehungen des Textes erklärt werden, denn der Text impliziert eine Verbindung zwischen den Gebeten der Märtyrer und den Katastrophen nach den Posaunenstößen.⁷⁸³ Die Verschmelzung beider Passus ist in der ikonographischen Tradition schon bekannt⁷⁸⁴ und wurde von Yves Christe mit dem Kommentar des Ambrosius Autpertus in Verbindung gebracht.⁷⁸⁵ Allerdings unterscheiden sich die durch diese Verschmelzung charakterisierten Bilder in zahlreichen Details. Die Interpretation des Verses Ap. 6,9 war für die Debatte über die *visio beatifica* zentral. Im Traktat des Robert finden wir ein Detail, das für die Interpretation der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* bedeutend ist: in Bezug auf Ap. 6,9 behauptete der König, dass es sich nicht um zwei Altäre, sondern lediglich um einen handele.⁷⁸⁶ Wenn auch die Verteidigung der sofortigen Vision nicht außergewöhnlich ist, denn Johannes XXII. stieß durch seine Behauptungen auf eine große Opposition, so unterscheidet sich die Ansicht des Robert durch die Gleichsetzung der Altäre jedoch von derjenigen eines der wichtigsten Befürworter der sofortigen Vision, Jacques Fournier.⁷⁸⁷ Dieses Detail ist meiner Meinung nach ein weiteres Indiz dafür, dass wir auf der *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* eine Darstellung der sofortigen Vision annehmen können, so wie sie derzeit am Hof Neapels verstanden wurde.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit nun wieder auf die Große Anbetung (**Detail 5**), um in der richtigen Reihenfolge der Szenen zu bleiben. Es ist in der Forschung die These vertreten worden, dass der Posaunenengel, der seine Posaune nicht bläst, einen Einfluss der Theologie des Petrus Johannis Olivi beweise, weil Olivi in seiner Geschichtstheologie die Kirchengeschichte auf sieben Zeitalter aufteilte und glaubte, im sechsten Alter zu leben. Da jeder Posaunenstoß in seiner Auslegung ein neues Alter der Kirchengeschichte eröffnet, habe auch der Auftraggeber geglaubt, im sechsten Alter zu leben. Allerdings ist eine Aufteilung der Kirchengeschichte in sieben Alter in der Exegese der Zeit üblich. Zudem finden wir an anderen Stellen der beiden Tafeln, an

⁷⁸³ KRAFT 1974, S. 134-135.

⁷⁸⁴ Um 1060-1090 in Saint-Hilaire de Poitiers; um 1100 auf den Fresken von Sant Quirze de Pedret und in der Kirche von Santa Maria Gualtieri in Pavia; um 1250 auf den Fresken der Krypta der Kathedrale von Anagni; um 1277-80 in der dritten Szene des Zyklus von Cimabue in Assisi.

⁷⁸⁵ CHRISTE 1982, S. 191.

⁷⁸⁶ DYKMANS 1970, S. 36: Aut. 24. Diese Gleichsetzung ist auch in der Exegese des Haimo von Auxerre zu finden, PL 117, 1029C, 1029D.

⁷⁸⁷ Jacques Fournier, *De statu animorum sanctorum ante generale iudicium*, Traktat IV, Ms. Vat. Lat. 4006, ff. 71C, zitiert in: TROTTMANN 1995, S. 765, Anm. 63.

denen wir eine Auswirkung der Theologie des Olivi erwarten könnten, keine solche vor, weshalb ein Einfluss des franziskanischen Theologen nicht notwendigerweise besteht.

Die vier apokalyptischen Reiter, die als Folge der Öffnung der ersten vier Siegel auftreten, wurden in einer außergewöhnlichen Weise dargestellt. Die Deutung der vier Reiter wird durch die Attribute, die jeweils unter den Pferden auf dem Boden abgebildet sind, enthüllt, und ist, obwohl diese Attribute der ikonographischen Tradition unbekannt sind, im Text impliziert: Die Rüstungen unter dem ersten Pferd (**Detail 7a**) sind auch in zahlreichen Kampfszenen der neapolitanischen Bilderbibeln zu finden und weisen auf den Krieg hin. Die kleinen, kämpfenden Figuren unter dem zweiten Pferd (**Detail 8a**) weisen auf die Uneinigkeit hin. Unter dem dritten Pferd deuten leere Krüge die Hungersnot an (**Detail 9a**). Der vierte Reiter (**Detail 10**) wurde mit dem Tod gleichgesetzt. Die Darstellung des reitenden Todes als Skelett mit einer großen Sense ist hier in einer der früheren Beispiele zu erkennen. Allerdings entwickelte sich die Darstellung des Todes als Skelett schon früher und ist allein in der Unterkirche von Assisi in drei Beispielen zu sehen, von denen eines den vierten apokalyptischen Reiter darstellt. Die Verbreitung der Ikonographie des Todes als Skelett kann außerdem mit der Verbreitung des Themas der drei Lebendigen und der drei Toten erklärt werden, das die Anjous aus Frankreich nach Neapel mitbrachten.⁷⁸⁸ Die ersten drei Reiter wurden mit den Attributen dargestellt, die ihnen der Text zuweist, durch ihre Bekleidung aber auch einzeln gekennzeichnet. Diese unterschiedliche Bekleidung lässt eine zeitgeschichtliche Deutung der ersten drei Reiter vermuten. Ob der Maler sich an älteren, unbekannteren Vorbildern bedient hat oder ob er durch einen Text inspiriert wurde, bleibt ungeklärt.

Die Darstellung der Folgen der Öffnung des sechsten Siegels (**Detail 11**) erweist sich durch das Verfinstern der Sonne, den roten Mond, den Fall der Sterne, das Zusammenrollen des Himmels und die in den Höhlen ein Versteck suchenden Menschen als textgetreu. Detaillierte Illustrationen dieser Textstelle wurden schon in *Familie III* nachgewiesen.⁷⁸⁹ Das Detail des sich zusammenrollenden Himmels ist außerdem in italienischen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes zu sehen.⁷⁹⁰ Das Firmament wird in den neapolitanischen illustrierten Handschriften häufig durch ein

⁷⁸⁸ WILLE 2001.

⁷⁸⁹ *Roda-Bibel*, fol. 106v, *Berliner Beatus*, fol. 50r.

⁷⁹⁰ Auf den Fresken von Müstair und in der Arena-Kapelle, Padua, in der San Silvestro-Kapelle der Santi Quattro Coronati in Rom.

Band mit Sternzeichen symbolisiert.⁷⁹¹ Diese Himmelsikonographie könnte durch illustrierte Handschriften mit naturwissenschaftlichem Thema, die schon unter Karl I. erworben wurden, und durch die Anwesenheit von Astronomen am Hof Neapels erklärt werden.

Die Darstellung der Fesselung der Winde (**Detail 12**) erweist sich nicht als außergewöhnlich, denn Engel mit kleinen Köpfen in den Händen sind sowohl in *Familie III*⁷⁹² als auch in der *Apocalisse delle Vele*⁷⁹³ und der Peruzzi-Kapelle⁷⁹⁴ zu sehen. Dagegen ist die Darstellung von Ap. 7,2 in der ikonographischen Tradition ungewöhnlich, meiner Meinung nach aber schon in der zentralen Szene des Zyklus von Cimabue zu finden. Die boshafte Physiognomie der vier Engel und ihre Rüstung sind durch ihre schädliche Funktion zu erklären. Die Figur des Engels aus dem Osten kann nicht als außergewöhnlich bezeichnet werden.

Die Wiedergabe der Folgen der ersten vier Posaunenstöße (**Details 14-17b**) fällt durch ihre Anordnung um den größten Stern auf, der Folge der dritten Posaune ist. Allerdings weicht die Darstellung der ersten vier Posaunenstöße als Einheit nicht von der ikonographischen Tradition ab und entspricht dem Textaufbau. Das einzige ungewöhnliche Detail ist, dass die Posaunenengel nicht neben der Abbildung der Folgen erscheinen, was dafür spricht, dass die Einzelbilder auf der ersten Tafel in Zusammenhang mit der Großen Anbetung gelesen werden sollten, und dass die Posaunen in der zentralen Vision, in der auch die Öffnung der ersten sechs Siegel stattfindet, tatsächlich geblasen werden.

In der Darstellung des Heeres nach der sechsten Posaune (**Detail 20a**) tragen die Reiter goldene Tuniken anstatt Panzerungen und haben goldene Haare, die an Turbane erinnern. Dieses Detail könnte auf eine Bedrohung aus dem Osten hindeuten,⁷⁹⁵ die im

⁷⁹¹ *Andreas-von-Ungarn-Bibel* (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät der Universität, Ms. 1), fol. 6r; *Hamilton-Bibel*, fol. 4r; *Orsini-Bibel* (Turin, Biblioteca ex Reale, Ms. Varii 175), fol. 4v, um 1355 datiert; *Robert-von-Tarent-Bibel* (Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. vat. Lat. 14430), fol. 14r, um 1355 datiert; in der *Planisio-Bibel* (Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. vat. Lat. 3550), fol. 5v, um 1362-65; *Liber sententiarum* des Petrus Lombardus (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. vat. Lat. 681), fol. 96r.

⁷⁹² *Roda-Bibel*, fol. 106v, **Abb. 90**; *Berliner Beatus*, fol. 51v, **Abb. 91**; *Liber Floridus* von Wolfenbüttel, fol. 11v; *Vat. Lat. 39*, fol. 159v, **Abb. 92**.

⁷⁹³ **Abb. 27**.

⁷⁹⁴ **Abb. 83**.

⁷⁹⁵ SCHILLER 1991, S. 79.

Text impliziert ist. Die Vorstellung einer solchen Gefahr könnte durch das Vorrücken der Osmanen in den ersten Jahrzehnten des 14. Jh. verstärkt worden sein.⁷⁹⁶

Die Illustration des zehnten Kapitels fällt wegen ihrer ungewöhnlichen Erzählweise auf (**Detail 21**). Auf einer reduzierten Oberfläche wurde Johannes gleich dreimal dargestellt. Versucht man die Vorgänge in der richtigen Chronologie nachzuvollziehen, so muss man mehrmals von einer Figur zur anderen springen, in einer Weise, die unserer Lesegewohnheit fremd ist. Zudem dient ihre Anordnung auf der Tafel wahrscheinlich als Brücke zur nächsten Gruppe von Szenen und könnte in Verbindung zur großen Anbetung⁷⁹⁷ und zur siebten, noch nicht geblasenen Posaune stehen.⁷⁹⁸

Die Verschmelzung der Vermessung des Tempels mit der Erscheinung der Bundeslade (**Detail 22**) ist aus meiner Sicht nicht durch das „Platzsparen“⁷⁹⁹ zu erklären, sondern hat damit zu tun, dass in beiden Textstellen vom selben Tempel die Rede ist und dass an manchen Stellen der beiden Tafeln eine synthetische Bildsprache bevorzugt wurde. Beide Vorgänge berücksichtigen den Einblick in den Innenraum des Tempels,⁸⁰⁰ wo sich Altar und Bundeslade befinden. Eine symbolische Gleichsetzung der Bundeslade mit dem christlichen Altar ist in der Ikonographie nachgewiesen.⁸⁰¹ Die verschmolzene Szene an dieser Stelle der Tafel eröffnet und schließt die Geschichte der beiden Zeugen.⁸⁰²

Anhand der Darstellung der beiden Zeugen (**Details 23, 23a und b**) ist ihre Deutung als historische Persönlichkeiten nicht möglich. Allerdings fällt die Gleichsetzung des Tieres aus dem Abgrund mit dem Tier aus dem Meer auf, was für die

⁷⁹⁶ Die allgemeine Vorstellung einer Bedrohung aus dem Osten war durch die Apokalypse des Johannes und das Buch Ezechiel begründet, BALTRUŠAITIS 2009, S. 207-210. In den ersten Jahren des 14. Jh. expandierte das osmanische Reich. Die drohende Gefahr müsste auch in Neapel zu spüren gewesen sein, weil Robert der Weise sich darum bemühte, einen militärischen Beitrag zur Abwehr der vorrückenden Osmanen zu leisten, vgl. MINIERI-RICCIO 1882, S. 480-481; MINIERI-RICCIO 1883, S. 9 und 16.

⁷⁹⁷ Die sieben Donner aus Ap. 10,3 stehen mit den sieben Geistern Gottes aus Ap. 1,4 in exegetischer Verbindung, KRAFT 1974, S. 148.

⁷⁹⁸ ZARU 2009, S. 131.

⁷⁹⁹ So erklärte ZARU 2009, S. 125, die Verschmelzung auf der Tafel.

⁸⁰⁰ Ein solcher Zusammenhang wird auch im Kommentar des Bruno von Segni erkannt. Zu Ap. 11,1: „*Et metire templum Dei, per quod Ecclesiam intelligimus (...) Metire et altare, fidem videlicet*“ PL 165, 661B; zu Ap. 11,19: „*Templum namque, ut saepe jam diximus, Ecclesia est. Templum vero Domini in coelo, Christus est in Ecclesia; in eo enim requiescit omnis plenitudo divinitatis corporaliter*“. PL 165, 665D.

⁸⁰¹ REVEL-NEHER 1984, S. 57, wie im *Pentateuch von Ashburham* (fol. 127), S. 167.

⁸⁰² Die Geschichte der Zeugen befindet sich im Text zwischen den beiden Visionen des Tempels. Laut KRAFT 1974, S. 162, gilt Ap. 11,14-18 im Text als Einschub.

ikonographische Tradition nicht gewöhnlich, der Exegese allerdings nicht unbekannt ist. Der Grund für diese Gleichsetzung könnte somit eine weitreichende Textkenntnis sein.

Das zwölfte Kapitel (**Details 24-26**) erweist sich in seiner Darstellung als textgetreu. Dem apokalyptischen Weib und dem Knaben wurden keine Attribute zugewiesen. Die einzigen ungewöhnlichen Details in der Darstellung des Kampfes des Erzengels Michael (**Detail 25**) sind die beiden Köpfe am Schwanz des Drachen. Ein einköpfiger Drachenschwanz ist in englischen Handschriften zu finden und auf einen Einfluss des Kommentars des Berengaudus zurückzuführen.⁸⁰³ Muir-Wright interpretierte die Zweiköpfigkeit des Drachenschwanzes auf den *Erbachschen Tafeln* gemäß der Theologie des Olivi als Darstellung des doppelten Antichristen.⁸⁰⁴

Die Darstellung der Tiere aus Ap. 13 (**Details 27-27b**) fällt durch ihre Ausführlichkeit auf, liefert allerdings durch ihre besondere Texttreue keinen zusätzlichen Deutungsansatz. Auf der zweiten Tafel fällt die erste Szene wegen ihrer Größe auf (**Abb. 2** und **Schema B, Detail 28**). Sie scheint jedoch keine ikonographischen Besonderheiten aufzuweisen. Das Detail der Musizierenden ist auch im *Berliner Beatus* zu finden⁸⁰⁵ und das Fresko von Donnaregina zeigt ebenfalls eine ähnliche Darstellung (**Abb. 17, Detail 17**).

Die drei Engelsfiguren, die den Untergang Babylons ankündigen, entsprechen in ihrer Anordnung nicht der Reihenfolge im Text (**Detail 29**). Die Anordnung der Engel auf der Tafel könnte aber mit der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse erklärt werden, die im Text nicht eingehalten wird: Der letzte Engel kündigt das Gericht an, der zweite kündigt das Gericht über Babylon als vollzogen an und der dritte kündigt das Gericht über die von Babylon Verführten an.⁸⁰⁶

Das auffällige Detail der großen Sense in der Hand des Menschen auf der Wolke (**Detail 30**) wurde schon in *Familie III* nachgewiesen⁸⁰⁷ und ist außerdem auf der ersten Tafel in der Darstellung des vierten Reiters zu sehen. Die Szene der Weinernte (**Detail 31b**) fällt durch ihre Ausführlichkeit auf, zeigt sich aber textgetreu.

Besonders auffallend ist die Darstellung der Könige der Erde, die, außer vermutlich in Donnaregina, keinen Vergleich in der Tradition kennt. Die Darstellung auf der Tafel erinnert in ihrer gesamten Komposition an die entsprechende Szene der Wandmalerei in

⁸⁰³ KLEIN 1983, S. 116.

⁸⁰⁴ MUIR-WRIGHT 2004, S. 272.

⁸⁰⁵ Fol. 77r.

⁸⁰⁶ KRAFT 1974, S. 191.

⁸⁰⁷ *Vat. Lat.* 39, fol. 164v.

Donnaregina (**Abb. 17, Detail 22**). Allerdings sind dort die Einzelfiguren nicht mehr zu erkennen und ermöglichen deshalb keinen genaueren Vergleich. Auf den Tafeln tragen die Könige der Erde zeitgenössische abendländische Rüstungen. Der Skorpion, der auf dem gelben Wappen zu sehen ist, galt im Mittelalter als allgemeines Symbol für das Böse und ist außerdem in den neapolitanischen Bilderbibeln oft als Wappen der Ungläubigen in Kampfszenen abgebildet.⁸⁰⁸ Die größte Abweichung vom Text zeigt sich in den beiden Figuren, die rechts neben der Gruppe stehen, denn an dieser Stelle sollten sich der Drache, das Tier und der Falsche Prophet befinden. Stattdessen sehen wir eine Figur mit Turban und eine teuflische Figur, die die Züge des Engels des Abgrundes trägt. Die drei unreinen Geister, die laut Text aus dem Mund des Drachen, des Tieres und des Falschen Propheten herauskommen, entweichen alle drei dem Mund der ersten Figur mit Turban. Dieses ungewöhnliche Detail könnte mit einem Einfluss des Kommentars des Bruno von Segni erklärt werden. In dessen Kommentar zu diesem Vers lesen wir, dass die drei Geister alle aus dem Mund des Antichristen herauskommen.⁸⁰⁹ Das würde erklären, warum in dieser Darstellung der Drache und das Tier nicht erscheinen.

Der Fall Babylons (**Detail 44**) macht eine besondere Verbindung mit der entsprechenden Szene im Zyklus des Cimabue sichtbar. Die Gleichsetzung des Tieres, auf dem die Hure sitzt, mit dem Tier aus dem Meer aus Ap. 13,1 ist im Text der Apokalypse impliziert und der ikonographischen Tradition nicht unbekannt.⁸¹⁰

Die Darstellung des Königs der Könige und seines Heeres (**Detail 46**) offenbart eine Verwandtschaft mit der entsprechenden Szene in Donnaregina. Allerdings zeigt ein Vergleich deutlich, dass wir es, während in Donnaregina das Heer als himmlisches Heer angedeutet wurde (**Abb. 174**), auf der *Erbach-Fürstener Apokalypse* mit einem irdischen Heer zu tun haben. Es besteht nicht aus Engeln und wird nicht von Christus angeführt (**Abb. 173**), sondern von einem nicht-nimbierten Reiter, dessen übereinander getragene Diademe eine tiaraförmige Kopfbedeckung bilden. Meine Vermutung ist, dass diese Szene auf der *Erbach-Fürstener Apokalypse* eine Anerkennung der Macht des Papstes als Führer der Römischen Kirche und die Römische Kirche als diejenige Macht, die gegen die Feinde Gottes kämpfen wird, darstellt.

⁸⁰⁸ *Hamilton-Bibel*, fol. 451v, 453, Ordensstatuten des Heiligen Geistes (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 4274), fol. 10 und 10v.

⁸⁰⁹ PL 165, 695 A.

⁸¹⁰ *Trierer Apokalypse* fol. 34r und 53r-54r; *Berliner Beatus*, fol. 72r und 84v.

Die Vernichtung der Feinde (**Detail 48**), die Fesselung des Drachen (**Detail 50**) und der Angriff auf die Heilige Stadt (**Detail 52**) sind auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* besonders ausführlich und textgetreu wiedergegeben. Als textgetreu erweist sich auch die Darstellung des Himmlischen Jerusalem (**Detail 54a**), die an die frühmittelalterliche Tradition erinnert (**Abb. 191-193**), welche auch durch Vorbilder aus dem ersten Viertel des 14. Jh. bekannt war, wie das Jüngste Gericht der Arena-Kapelle in Padua (**Abb. 73**) oder das Fresko von Donnaregina.

3.5 Ergebnisse

Insgesamt erweist sich die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* in ihrer gesamten Ausfertigung als sehr originell, in ihren Einzelszenen aber oft mit der italienischen Tradition verbunden. Sie offenbart vor allem Gemeinsamkeiten mit der *III. Gruppe*, den beiden Zyklen von Assisi und dem Zyklus von Donnaregina. Die Zyklen von Donnaregina und der Unterkirche von Assisi zeigen dieselbe Verschmelzung, die auch die zentrale Vision der ersten Tafel charakterisiert. Diese Verschmelzung war in Neapel spätestens seit dem 10. Jh. bekannt und hat die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* beeinflusst. Die Wandmalerei in Donnaregina ist somit als das nächste Vorbild für die Tafeln anzusehen. Sie zeigt nicht nur eine Verwandtschaft in der außergewöhnlichen Wahl der Farbe Ocker für die Figuren auf einem dunkelblauen Hintergrund, sondern auch hinsichtlich derselben inselhaften Anordnung der Szenen und, im Fall der ersten Tafel, der Anordnung um die zentrale, synthetische Vision. Die Einzelszenen von Donnaregina scheinen in manchen Fällen als direkte Vorbilder für die Tafeln gedient zu haben.⁸¹¹

Allerdings unterscheiden sich die beiden Tafeln in der Organisation der Szenen. Während die Anordnung der Szenen von Donnaregina keinem Erzählprinzip zu folgen scheint, sind die Szenen auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* in Visionengruppen gedacht, die auf zeilenartigen Registern dargestellt wurden. Diese Visionengruppen folgen einer inneren Leserichtung, die nur teilweise von links nach rechts geht. Auf der ersten Tafel befinden sich vier dieser Visionengruppen, die um die zentrale Vision

⁸¹¹ Das Heer der Heuschrecken (**Abb. 17, Detail 12**), die Darstellung von Ap. 13 (**Detail 15**), die Huldigung des Lammes (**Detail 16**), die drei Engel der Ankündigung (Ap. 14,6, **Detail 17**), die Gruppe der Könige der Erde (**Detail 22**), die Szene der beiden Zeugen (**Detail 24**), das Heer des Königs der Könige (**Detail 25**).

angeordnet sind. Sie beziehen sich durch die Handlungen einiger Figuren immer wieder auf die zentrale Vision zurück.⁸¹² Die zweite Tafel ist ebenfalls auf zwei Hauptregister und jeweils zwei Unterregister aufgeteilt. Die Leserichtung geht im Allgemeinen von links nach rechts, allerdings verschiebt sich die Erzählung ständig vom oberen Unterregister zum unteren und wieder zurück. Einen Mittelpunkt der Komposition, wie ihn die große zentrale Vision auf der ersten Tafel darstellt, finden wir auf der zweiten Tafel nicht. Die einzige visuelle Zäsur auf der zweiten Tafel lässt sich zwischen Ap. 18,21 und dem Heer aus Ap. 19,11-16 feststellen, denn der Engel mit dem Mühlstein, der die Erzählung des Falles Babylons schließt, wurde, entgegen der Leserichtung, weiter links als die Wehklage über die Stadt abgebildet.

Einige Darstellungen, die durch einen Vergleich mit älteren Zyklen der Apokalypse auffallen, sind nach einer Betrachtung in ihrem kunsthistorischen Kontext nicht mehr überraschend. Als Beispiele können die Folgen der Öffnung der ersten vier und des sechsten Siegels gelten. Vor allem die Darstellung des vierten Reiters als Tod mit einer großen Sense kann mit der Verbreitung des Themas der Drei Lebendigen und der drei Toten im Königreich der Anjous und mit den Beziehungen der neapolitanischen *cantieri* zum *cantiere* der Unterkirche von Assisi, in der man drei Darstellungen des Todes als Skelett und Leiche findet, erklärt werden.

Die besonders detaillierte Darstellung der Folgen der Öffnung des sechsten Siegels⁸¹³ überrascht uns weniger, wenn wir sie im Kontext der neapolitanischen Malerei betrachten: Ähnliche Darstellungen des Firmaments sind in zahlreichen Illustrationen des Himmels in neapolitanischen Handschriften, die kurz nach den Tafeln gemalt wurden, vorhanden und können auf die Vorliebe für die Naturwissenschaften zurückgeführt werden, die der neapolitanische Hof schon seit der Zeit Karls I. hegte. Die Vorliebe Roberts für die Astronomie ist durch Quellen belegt, z. B. durch königliche Gehaltszahlungen an Astronomen⁸¹⁴ und illustrierte astronomische Handschriften.

⁸¹² Nämlich die Tröstung des Johannes, in der einer der Ältesten außerhalb der Vision mit Johannes spricht (**Abb. 35**); die vier apokalyptischen Reiter, die in Richtung des Thrones galoppieren (**Abb. 38**); der Engel aus Ap. 9,14, der die Engel am Euphrat losbinden soll, ist laut Text der Engel mit der sechsten Posaune und wurde auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* von der zentralen Vision herfliegend dargestellt (**Abb. 84**); in der Entrückung der beiden Zeugen schaut der Zeuge rechts zum Thron (**Abb. 114**).

⁸¹³ Detailliert bis auf die fehlende Darstellung von Ap. 6,12 und Ap. 6,14.

⁸¹⁴ Wie Andalò di Negro und Nicolino di Santo Prospero.

Andere Details, die auch oft in Bilderbibeln anzutreffen sind, sind die Rüstungen unter dem ersten Pferd, die in zahlreichen neapolitanischen Kampfillustrationen zu sehen sind, oder der Skorpion im Wappen der Könige der Erde, der auch auf Miniaturen abgebildet ist. Sie stellen den Kampf gegen die Ungläubigen dar.

Eine Gleichsetzung der Figuren der Feinde Gottes, wie die Tiere oder die Hure Babylon, mit historischen Persönlichkeiten ist im Fall der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* auszuschließen. Eben diese Darstellungen Babylons und der Tiere sind besonders textgetreu und liefern uns keinerlei Indizien für die Annahme eines exegetischen Einflusses.

Unter allen Darstellungen des Bösen fällt nur Armageddon besonders auf. Die Könige der Erde wurden aber nicht mit einem bestimmten Heer gleichgesetzt: Sie tragen zeitgenössische abendländische Rüstungen, aber ihre Wappen enthüllen sie lediglich als Ungläubige, und nicht etwa als kaiserliche Soldaten, wenn wir sie im Kontext der Auseinandersetzung des Papstes mit Ludwig dem Bayern betrachten.

Ein Einfluss der Exegese des Joachim auf die Figuren mit östlicher Bekleidung scheint unwahrscheinlich, da die Vorstellung einer Gefahr aus dem Osten im Text der Apokalypse impliziert ist und durch die politische Situation verstärkt worden sein könnte.

Auf den *Erbach-Fürstenauer Tafeln* wurde klar dargestellt, wer die Macht verkörpert, die den letzten Kampf gegen die Feinde Gottes führen wird, nämlich die vom Papst geführte Römische Kirche. Der Papst ist in der Figur des Königs der Könige angedeutet, der die im Text genannten Diademe übereinander trägt, so dass sie eine tiaraförmige Krone bilden. Hier befinden wir uns an einer der Stellen der Tafeln, an denen eine bestimmte Botschaft zu erkennen ist: Die Anerkennung der päpstlichen Macht. Die Deutung des Königs der Könige als Papst kann auf die Debatte über die *plenitudo potestatis* zurückgeführt werden. Diese Debatte scheint eng mit denjenigen über die Armut und über die *visio beatifica* verbunden zu sein. So äußerte sich nicht nur Robert von Anjou selbst mit eigenen Traktaten über die Armut und die *visio beatifica*, sondern es befanden sich auch Theoretiker der *plenitudo potestatis* am Hof Neapels. Der Hof war also an allen großen theologischen Debatten der Zeit beteiligt. Ein Einfluss der Exegese ist auf einigen Stellen der Tafeln festzustellen. Der synthetische Charakter der Großen Anbetung greift auf die tyconianische Tradition zurück und äußert sich in einer Verschmelzung, die in der neapolitanischen Kunst schon

lange bekannt war und die auch in der Wandmalerei von Donnaregina zu sehen ist. Auf eine Aufteilung der Kirchengeschichte in sieben Alter, die in der Exegese der Zeit gehäuft vorkommt, deutet wahrscheinlich die einzige noch nicht geblasene Posaune hin.⁸¹⁵

Die Verschmelzung der Darstellungen des Altars der Märtyrer und des Rauchaltars, in der ikonographischen Tradition schon bekannt, zeigt ebenfalls einen exegetischen Einfluss. Im Fall der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ist die Verschmelzung auf die Debatte über die *visio beatifica*, insbesondere auf den Traktat des Robert von Anjou, zurückzuführen. In diesem Traktat, in dem die traditionelle Theologie der sofortigen Vision verteidigt wird, behauptete der König, es handele sich nicht um zwei verschiedene Altäre, sondern um einen einzigen. Der Einfluss der Debatte auf die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zeigt sich in der Verbindung der Märtyrer unter dem Altar mit der Vision des Thrones. Nach der Exegese sind sowohl die Vision des Thrones aus Ap. 4-5 als auch die Leuchtervision, die in der Großen Anbetung miteinander verschmolzen sind, Visionen der Gegenwart. Das heißt, die Seelen der Märtyrer, die vor dem Thron aus Ap. 4-5 kniend dargestellt wurden, genießen schon jetzt die Gottesschau, was den Behauptungen des Papstes Johannes XXII. widerspricht.

Die Exegese scheint auch die Darstellung der drei unreinen Geister beeinflusst zu haben, die, dem Text der Apokalypse widersprechend, alle aus dem Mund einer einzigen Figur herauskommen. Dieses Detail könnte auf den Kommentar des Bruno von Segni zurückzuführen sein, der sich laut den Registern der Anjous im Besitz Roberts befand.

Auch die unterschiedliche Bekleidung der ersten drei apokalyptischen Reiter könnte auf einen exegetischen Einfluss hinweisen. Ob sie nun einem Text oder uns

⁸¹⁵ Dieses Detail wurde von RAVE 199, S. 130-135, und MUIR-WRIGHT 2004, S. 271, als Beweis eines spiritualen Einflusses gesehen. Die Teilung der Kirchengeschichte in sieben Alter betrifft aber nicht nur die Exegese des Joachim von Fiore und des Petrus Johannis Olivi. Sie ist auch häufig in der Exegese der Bettlerorden zu finden, BURR, David: Mendicant Reading of the Apocalypse, in: EMMERSON/McGINN 1992, S. 89-102, insb. S. 93 und 1993, S. 75-76, z. B. auch bei Bonaventura da Bagnoregio, RATZINGER 1959, insb. S. 27. Sie ist außerdem in der *Glossa ex glossis* des Augustinus de Ancona zu finden, seit 1322 Kaplan und Ratgeber Roberts von Anjou, der die Heilige Schrift nach Auftrag des Königs kommentierte, MINISTERI 1960, S. 476. Die Aufteilung der Kirchengeschichte in sieben Zeitalter ist aber viel älter und beginnt schon bei Beda, KAMLAH 1935, S. 21-23 und MATTER, E. Ann: The Apocalypse in Early Medieval Exegesis, in: EMMERSON/McGINN 1992, S. 38-52, insb. S. 47. Die Kommentatoren nach Beda haben häufig versucht, den gesamten Text der Apokalypse in sieben Phasen zu lesen, bis die sieben Phasen letztlich zur historischen Progression wurden, CHRISTE 1996a, S. 38-41, KAMLAH 1935, S. 45-49.

unbekannten Illustrationen geschuldet ist, konnte nicht geklärt werden. In Roberts umfangreichem Bibliotheksbestand wurden unter anderem auch illustrierte Geschichtsbücher nachgewiesen.

Eine genaue Kenntnis der Apokalypse des Johannes und der inneren Beziehungen des Textes sowie der zeitgenössischen theologischen Debatten setzen eine äußerst gelehrte und hochrangige Person als Auftraggeber der beiden Tafeln voraus. Nur eine solche Person konnte den begabten Künstler und die kostbaren Materialien bezahlen und eine derart wohldurchdachte Ikonographie entwickeln.

Die Annahme, Robert von Anjou sei höchstwahrscheinlich der Auftraggeber der Tafeln gewesen, wird durch die Ergebnisse der Analyse der Einzelszenen, die sich meistens als textgetreu erweisen bzw. orthodoxe und traditionelle Ansichten darstellen, nicht geschwächt. Die Haltung des Königs ist sowohl während des Armutsstreites als auch während der Debatte über die *visio beatifica* durch die Verteidigung orthodoxer Stellungnahmen und durch den Versuch, die extremen Behauptungen des Papstes abzuschwächen, gekennzeichnet, wie im historischen Teil der vorliegenden Arbeit erläutert wurde.

Roberts Eklektizismus spiegelt sich sowohl in seinen persönlichen Interessen als auch in seiner Bibliothek und seiner religiösen Haltung wider.⁸¹⁶ Die in seinen Schriften zitierten Quellen sind sehr unterschiedlich.⁸¹⁷ Trottmann fand in Roberts Traktat über die *visio beatifica*⁸¹⁸ verschiedene Einflüsse. Außer dem bereits erwähnten Eklektizismus erkannte Boyer in den Sermonen des Roberts weder einen Einfluss der Spiritualen noch der Franziskaner, sondern eine thomistische Sichtweise.⁸¹⁹ Nicht nur Franziskaner, sondern auch Dominikaner, Augustiner, Benediktiner und Weltgeistliche bekleideten wichtige Ämter am Hof. Unter diesen befanden sich auch Verteidiger der Orthodoxie wie Landolfo Caracciolo⁸²⁰ und Paolino da Venezia,⁸²¹ Bekämpfer der

⁸¹⁶ BARBERO, Alessandro: Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento, Torino 1983, S. 144-145; PACIOCCO, Roberto: Angioini e Spirituali. I differenti piani cronologici e tematici di un problema, in: ÉTAT ANGEVIN 1998, S. 253-287; KELLY, Samantha: King Robert of Naples (1309-1343) and the Spiritual Franciscans, in: Cristianesimo nella Storia XX/I (1999), und KELLY, Samantha: Noblesse de robe et noblesse d'esprit à la cour de Robert de Naples. La question d'"italianisation", in: COULET/MATZ 2000, S. 347-361.

⁸¹⁷ In seinem Traktat über die *visio beatifica* zitiert er vor allem Thomas von Aquin, aber auch Aristoteles, Seneca, Apuleius, Macrobius, Boethius, Plato, Avicenna, Al Ghazali und Vergil. Auch in seinen Sermonen werden vor allem Thomas von Aquin und Aristoteles zitiert, letzterer indirekt durch Thomas und Aegidius Romanus.

⁸¹⁸ TROTTMANN 1995, S. 698, 700, 710-711.

⁸¹⁹ BOYER 1995, S. 112.

⁸²⁰ PALMA, Marco: Caracciolo, Landolfo, in: Dizionario Biografico degli Italiani 19 (1976), S. 406-410.

Häresie und Fürsprecher der päpstlichen Vollmacht wie Guglielmo da Sarzano⁸²² und Augustinus de Ancona.⁸²³

Auch in der vorliegenden Arbeit wird die Ansicht vertreten, dass der Einfluss der Spiritualen auf Robert von Anjou eingeschränkt werden kann. Es war vermutlich der Franziskaner Pierre Scarrier, in der Forschung oft als Erzieher Roberts aufgeführt, der Robert und seine Brüder in den Jahren ihrer katalanischen Gefangenschaft mit dem Theologen Petrus Johannis Olivi in Kontakt brachte.

Jedoch darf unter den Erziehern der jungen Anjous Jacques Duèse⁸²⁴ nicht vergessen werden. Bei seiner Wahl zum Papst spielte Robert eine große Rolle.⁸²⁵ Zudem bot Robert an seinem Hof sowohl den *fraticelli de paupere vita* als auch den *fraticelli de opinione* Zuflucht. Letztere waren Anhänger des Michele da Cesena, Verteidiger des *usus facti*, aber auch strenger Spiritualen-Verfolger.⁸²⁶ Das Maß an Unterstützung, das Robert den Spiritualen entgegenbrachte, wird von einem Teil der neueren Forschung geschmälert.⁸²⁷ Robert von Anjou und seine Ehefrau Sancia hätten vor allem versucht, den Streit innerhalb des Franziskanerordens beizulegen und das Ideal der franziskanischen Armut zu verteidigen.⁸²⁸

Die Person des Robert von Anjou scheint alle Voraussetzungen zu erfüllen, um als Auftraggeber der *Erbach-Fürstener Tafeln* gelten zu können. Als guter Kenner der Heiligen Schrift und durch seine doktrinäre Autorität, die auch außerhalb seines Königreiches anerkannt war, waren ihm die inneren Beziehungen des Textes der Apokalypse wohlbekannt. Nach der Auffassung, die in der vorliegenden Arbeit vertreten wird, beweist die Ikonographie der Tafeln zudem eine Kenntnis der zeitgenössischen theologischen Diskurse über die *visio beatifica* und die *plenitudo potestatis*. Die Wechselbeziehungen zwischen den Darstellungen der Großen Anbetung und des Altars der Seelen auf der ersten Tafel weisen auf den Visio-Streit hin, indem sie

⁸²¹ CECCHINI, Francesca: Paolino Veneto, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale IX*, Roma 1998, S. 150-152.

⁸²² CERRONI, Monica: Guglielmo da Sarzano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani 61* (2004), S. 34-37.

⁸²³ MINISTERI 1960; MANSELLI, Raoul: La religiosità d'Arnaldo da Villanova (*Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano 63*), Roma 1951, S. 19-20; SCHOLZ 1911, S. 190-197; HITZFELD, Karl Leopold: *Studien zu den religiösen und politischen Anschauungen Friedrichs III. von Sizilien*, Berlin 1930, S. 34 und n. 63.

⁸²⁴ TROTTMANN 2000, S. 512.

⁸²⁵ MOLLAT 1910, S. 147-166, insb. 157-159.

⁸²⁶ Siehe Abschnitte 5.2.1 und 5.2.2.

⁸²⁷ Vor allem PACIOCCO 1995; KELLY 1999 und 2000.

⁸²⁸ PACIOCCO 1995, S. 278.

die gegenwärtige Gottesschau darstellen, welche die Stellung Roberts in der Debatte widerspiegelt. Natürlich war Robert nicht der einzige, der die sofortige Vision verteidigte. Allerdings ist die Gleichsetzung des Altars der Märtyrer mit dem Rauchaltar ein weiteres Detail, das uns zu Robert führt, denn diese Gleichsetzung ist nicht direkt mit dem Visio-Streit verbunden, wird aber in seinem Traktat über die *visio beatifica* angenommen. Die in der vorliegenden Arbeit vertretene These eines Einflusses der Stellungnahme Roberts von Anjou zur *visio beatifica* setzt natürlich nicht voraus, dass der Auftraggeber der Tafeln gezwungenermaßen der König sein muss. Roberts Stellungnahme war am Hof wohlbekannt, was bedeutet, dass der Auftraggeber durchaus jemand gewesen sein könnte, der seine theologischen Ansichten teilte. Allerdings ist es aus den bereits erwähnten Gründen sehr wahrscheinlich, dass Robert die Tafeln in Auftrag gab. Auch die ikonographischen Beziehungen zum Fresko von Donnaregina bringen uns zur Familie Anjou, denn Santa Maria Donnaregina war die Stiftskirche von Maria von Ungarn, Roberts Mutter, und eine Beteiligung des Königs an der Erfindung der Ikonographie der Apokalypse in Donnaregina scheint somit nicht unwahrscheinlich.

Laut Giorgio Vasari hatte Giotto für Robert eine Apokalypse in Santa Chiara gemalt. Ein Teil der Forschung hat sich mit der Frage beschäftigt, ob die *Erbach-Fürstenaue Tafeln* tatsächlich diese Apokalypse darstellen können und demnach auch mit der Frage einer möglichen Zuschreibung an Giotto. Im Folgenden werden die verschiedenen Möglichkeiten bewertet.

Die inselhafte Anordnung der Szenen auf den Tafeln warf die Frage auf, ob eine solche Ikonographie von Giotto stammen könne.⁸²⁹ Wenn dem so wäre, könnten die Tafeln entweder eine Nachahmung eines verlorenen Werkes von Giotto sein, das sich in Santa Chiara befand, oder sie könnten aus der *bottega* von Giotto stammen, wodurch sie die von Vasari berichtete „Apokalypse von Santa Chiara“ darstellen würden.

Schließt man dagegen eine Beteiligung Giottos an der Ikonographie aus, so muss man annehmen, dass die Apokalypse in Santa Chiara fälschlicherweise Giotto zugeschrieben wurde. In diesem Fall könnte es sich bei den Tafeln sowohl um das Original als auch, was jedoch unwahrscheinlicher scheint, eine Nachahmung handeln.

⁸²⁹ Leone de Castris ist von der Existenz einer von Giotto in Santa Chiara gemalten Apokalypse überzeugt: Die Tafeln, die heute in Stuttgart ausgestellt sind, und die *Hamilton-Apokalypse* seien direkte Kopien dieses verlorenen Zyklus, LEONE DE CASTRIS 2006, S. 161, Anm. 42. Dagegen bestritt ACETO 1992, S. 56, die Möglichkeit, dass Giotto in den Jahren 1328-1333 alle nach den Quellen überlieferten Werke geschaffen haben könne, denn die Menge an Arbeit sei zu groß, auch für eine so gut organisierte *bottega* wie die des florentinischen Meisters.

Die Möglichkeit, dass Giotto eine Apokalypse in Santa Chiara gemalt hat, die keine ikonographische Beziehung zur *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* hat, ist auszuschließen, da es schwierig wäre zu begründen, weshalb von Giottos Apokalypse keine Nachahmung erhalten ist, während die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sich verbreitet hat. Entweder hat die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* etwas mit der Darstellung gemeinsam, die Vasari in Neapel gesehen hat oder wir müssen die Annahme einer von Giotto erschaffenen Apokalypse-Darstellung in Neapel verwerfen.⁸³⁰ Die Wahrscheinlichkeit, dass wir es bei der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* mit der Apokalypse zu tun haben, von der Vasari erzählt, ist hoch, denn anders würde sich die Verbreitung dieser Ikonographie sowie das Verschwinden einer anderen Ikonographie, die Vasari dem größten Maler des 14. Jh. zuschrieb, nicht erklären lassen.

Eine Zuschreibung an Giotto ist trotzdem nur schwer aufrechtzuerhalten, weil es auch schwierig ist, sich einen späteren Stil Giottos vorzustellen, da die nach den Quellen zahlreichen neapolitanischen Werke des Meisters verloren gegangen sind, und die Datierung der erhaltenen Werke außerhalb Neapels häufig umstritten ist.⁸³¹ Darüber hinaus ist auch die Zuschreibung einiger anderer Werke an Giotto sehr umstritten. Als sinnbildlich können in diesem Fall die Werke des „Parente di Giotto“ gelten, in denen einige Kunsthistoriker den alten Giotto zu erkennen glaubten. Wenn Boskovits die *Erbach-Fürstenauer Tafeln* Giotto zuschreibt, so geschieht dies auch deshalb, weil er eine Vorstellung von Giottos späterem Stil und Werkkatalog hat, die sich von anderen Giotto-Forschern deutlich unterscheidet.⁸³² Die „Giotto-Frage“ kann nach dem aktuellen Erkenntnisstand nicht endgültig beantwortet werden. Allerdings ist eine Entwicklung des Stils Giottos in Richtung des „Parente di Giotto“ nicht auszuschließen.

Eine Zuschreibung an einen Maler aus dem Kreis des Cristoforo Orimina scheint allerdings nicht wahrscheinlich. Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Orimina und dem Maler der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sollte meiner Meinung nach umgekehrt

⁸³⁰ RAPETTI, Daniela: Le tavole dell'Apocalisse nella Staatsgalerie di Stoccarda, in: *ArcheoArte* 1 (2010), S. 175-182, S. 177-178.

⁸³¹ Emblematisch ist der Fall der Peruzzi-Kapelle in Florenz, die Previtali auf 1310 datierte, während Michael V. Schwarz eine Datierung nach der Rückkehr aus Neapel annimmt, siehe: TINTORI/BORSOOK 1965, S. 14; OERTEL 1966, S. 115; PREVITALI 1967, S. 105; BOLOGNA 1969b, S. 78; BONSANTI/BOSKOVITS 1994, S. 301 und S. 309; POESCHKE, Joachim: *Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 224-227, insb. S. 224; SCHWARZ 2008, S. 539.

⁸³² Man zitiert hier beispielweise die Diskussion zwischen Boskovits und Bonsanti: BONSANTI/BOSKOVITS 1994: Giotto o solo un parente? Una discussione, in: *Arte cristiana* 82 (1994), S. 299-310.

werden,⁸³³ erstens, weil eine frühere Datierung der Tafeln auf die Jahre kurz nach 1330 sinnvoller ist, zweitens, weil der Maler der Tafeln ein höheres künstlerisches Niveau offenbart und drittens, weil Orimina nicht dasselbe Verständnis des Textes der Apokalypse beweist. Es gibt keinen Grund, den Namen Cristoforo Oriminas mit den Tafeln in Verbindung zu bringen, außer der Tatsache, dass er der Maler der *Hamilton-Bibel* ist.

Schließlich bleibt die Frage nach einer Funktion der beiden Tafeln offen. Die Spuren einer Montage und ihr ungewöhnliches Format lassen vermuten, dass sie in einem Möbel bzw. in einem Reliquiar eingebaut waren. Die Anordnung der Szenen lässt uns eine Positionierung der Tafeln nebeneinander ausschließen, während eine Stellung wie heute in der Staatsgalerie in Stuttgart, z. B. auf den beiden Längsseiten eines Reliquiars, wahrscheinlicher scheint.

⁸³³ RAPETTI 2010, S. 177.

4 Verwandte Zyklen

4.1 Cimabue in der Oberkirche des Hl. Franziskus in Assisi

In den Jahren der Regentschaft des Papstes Nikolaus III. Orsini (1277-1280) illustrierten der florentinische Meister Cimabue und seine Werkstatt⁸³⁴ im südlichen Querhausarm der Oberkirche des Hl. Franziskus in Assisi⁸³⁵ sechs Szenen aus dem Text der Apokalypse.⁸³⁶ Laut einer Inschrift war der Altar im Querhausarm dem Erzengel

⁸³⁴ Eine kompakte Zusammenfassung der Geschichte der Zuschreibung liefert SCARPELLINI 1982, S. 373-380.

⁸³⁵ THODE, Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885; ZIMMERMANN, Max Georg: Voraussetzung und erste Entwicklung von Giotto's Kunst, Leipzig 1899; AUBERT, Andreas: Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage, Leipzig 1907, S. 34-35; SIRÈN, Osvald: Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert, Berlin 1922; KLEINSCHMIDT, Beda: Die Basilika San Francesco in Assisi, Berlin 1926; JAMES 1931, S. 69; NICHOLSON 1932: Cimabue. A critical Study, in: Princeton Monographs in Art and Archeology, Princeton 1932; ZOCCA, Emma: Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Assisi, Rom 1943, S. 100-102; COLETTI, Luigi: Affreschi della Basilica di Assisi, Bergamo 1949; BEYE, Peter: Cimabue und die Dugentmalerei (Freiburg i. B., Univ. Diss. 1957); BATTISTI, Eugenio: Cimabue, Mailand 1963; MONFERINI, Augusta: L'Apocalisse di Cimabue, in: Commentari XVII (1966), S. 25-55; SINDONA, Enio: Cimabue e il momento figurativo pregiottesco, Mailand 1975; BELTING, Hans: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977; CHRISTE 1980-81; HUECK, Irene: Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, XXV (1981), S. 279-324; SCARPELLINI, Pietro (Hrsg.): Da Pietralunga, Ludovico: Descrizione della Basilica di S. Francesco ad Assisi e di altri santuari ad Assisi, Treviso 1982, S. 373-399; ROMANO, Serena: Pittura ad Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi, in: Arte Medievale II (1984), S. 109-140; CARLETTINI, Iole: L'Apocalisse di Cimabue e la meditazione escatologica di S. Bonaventura, in: Arte Medievale VII,1 (1993), S. 105-128; BELLOSI, Luciano: Cimabue, Milano 1998.

⁸³⁶ Die Auseinandersetzung zur Datierung ist seit der Studie von STRZYGOWSKI, Josef: Cimabue und Rom, Wien 1888, mit dem berühmten Bild der Ytalia auf dem Vierungsgewölbe der Evangelisten verbunden, siehe insb. ANDALORO, Maria: Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue, in: Arte Medievale, II (1984), S. 143-177. Laut MONFERINI 1966 können die Malereien des linken Querarmes wegen ihres antipäpstlichen Programms nicht unter Papst Nicolaus III. geschaffen worden sein, sondern erst nach dessen Tod. Weitere Argumente dafür seien die Relevanz der Darstellung des Annibaldi-Turmes auf dem Evangelisten-Gewölbe (S. 39); der neue Papst, Martin IV., war Franzose und wurde von der Familie Anjou (Antagonisten der Orsini-Familie und in Allianz mit der Annibaldi-Familie) unterstützt. Ferner blieb Martin IV. in den Jahren 1280-83 in Viterbo, so konnte Karl von Anjou in diesem Zeitraum seine Macht in Rom ausüben. Aufgrund dessen setzt Monferini die Datierung der Ausmalung auf die Zeit zwischen August 1280 und 1283 fest (S. 41-42). Die Datierung um 1280-83 wird von SINDONA 1975, S. 101 ff. übernommen. Von der Mehrheit der Kunsthistoriker wird die Datierung um die Jahre 1277-1280, Regierungszeit des Papstes Nikolaus III. Orsini, akzeptiert, BATTISTI 1963, S. 39; BOLOGNA 1969a, S. 74 Anm. 251; ROMANO 1984, S. 113, 116; laut BELLOSI, Luciano: La pecora di Giotto, Torino 1985, S. 160 erlauben die Wappen keine genauere Datierung, als den Terminus *post quem* 1277; BRANDI, Cesare: Duccio, Firenze 1951, S. 131: post 15 Mai 1288; BEYE 1957, S. 59: 1288-etwa 1296; BELTING 1977: *passim*; HUECK 1981, S. 279: 1278-81; SCARPELLINI 1982, S. 397: um 1280; SCHILLER 1990, S. 272: Wahrscheinlich in den 70er Jahren des 13. Jh.; KLEIN 1992a, S. 164; BELLOSI 1998, S. 155.

Michael geweiht.⁸³⁷ Aufgrund der hohen Anzahl an dargestellten Engeln wird der südliche Arm auch „Engelkapelle“ genannt. Diese Wandmalereien, nur zum Teil *a fresco* gemalt und *a secco* ergänzt,⁸³⁸ sind auch aufgrund ihrer umstrittenen Interpretation sehr bekannt. Vertreterin einer „antipäpstlichen“ Deutung war Augusta Monferini,⁸³⁹ deren 1966 erschienener Aufsatz eine lebhafte Debatte auslöste. Ihre Position ist aber isoliert geblieben.⁸⁴⁰ Vor allem Hans Belting,⁸⁴¹ Yves Christe⁸⁴² und Irene Hueck⁸⁴³ widerlegten ihre Anmerkungen. Allerdings schlossen Gertrud Schiller⁸⁴⁴ und Iole Carletini endzeitliche Deutungsansätze nicht völlig aus.

Die Leserichtung der Szenen auf der Kapelle ist in der Kritik umstritten.⁸⁴⁵ Hier wird eine Nummerierung der Szenen benutzt, die von links nach rechts geht. Die Engelkapelle befindet sich, in westlicher Blickrichtung, links von der Apsis. Dreht man sich von dort aus in Richtung Süden und betrachtet die südliche Wand, sind die Szenen folgendermaßen eingeteilt: Vom Betrachter aus links (östliche Wand) befindet sich im unteren Register eine große Kreuzigungsszene (hinter dem Altar, **Abb. 5**). Über der Kreuzigung befindet sich ein Triforium, in dem drei Engel dargestellt sind. Weitere sechs Engel sind über dem Triforium zu sehen. Im höchsten Register dieser Wand, der östlichen Lünette, sind die Malereien stark beschädigt. Ein nimbierter Kopf und die Reste der Flügel zweier Engel sind zu erkennen.⁸⁴⁶ Im östlichen Schildbogen sind acht

⁸³⁷ SCHILLER 1990, S. 274.

⁸³⁸ CORDARO, Michele: L’Abside della Basilica Superiore di Assisi. Restauro e ricostruzione critica del testo figurativo, in: ROMANINI 1983, S. 119-121, insb. S. 119: Das Weißpigment *biacca* hat sich dunkelbraun verfärbt und die obere Schicht *a secco* ist verloren gegangen. Außerdem fehlen ganze Teile des ursprünglichen Putzes, insbesondere auf den oberen Teilen der Wände, die wieder freskiert wurden – wann, ist nicht bekannt.

⁸³⁹ MONFERINI 1966.

⁸⁴⁰ Abgesehen von SINDONA 1975, S. 100-106.

⁸⁴¹ BELTING 1977.

⁸⁴² CHRISTE 1980-81.

⁸⁴³ HUECK 1981.

⁸⁴⁴ SCHILLER 1990, S. 272-279, zur gesamten Deutung insb. S. 278-279.

⁸⁴⁵ THODE 1885, S. 227-230, las die Szenen von links nach rechts; so auch ZIMMERMANN 1899, S. 211-213, abgesehen von der Szene des Johannes auf Patmos, die er mit denen verglich, die in den illustrierten Handschriften die Erzählung beginnen; dagegen las AUBERT 1907, S. 34-35, die Szenen von rechts nach links; KLEINSCHMIDT 1926, begann die Lesung bei der Michaelislünette und setzte von rechts nach links fort, S. 37-41; laut SIRÉN 1922, S. 313, von links nach rechts; laut NICHOLSON 1932, S. 6-8, von rechts nach links; COLETTI 1949, S. 32 ff., nahm die fünfte Szene als Darstellung des ersten Kapitels an und damit als erste Szene des Zyklus, und fuhr somit ohne eine bestimmte Richtung fort; ZOCCA 1943, S. 100-102, las die Szenen von rechts nach links, wie auch BEYE 1957, S. 29-30; laut BATTISTI 1963, S. 47, von links nach rechts, wie auch MONFERINI 1966, S. 28 ff., SINDONA 1975, S. 100-106, SCARPELLINI 1982, S. 381, SCHILLER 1990, S. 275. Laut HUECK 1981, S. 291, wurde „offensichtlich keine chronologische Bildfolge beabsichtigt, sondern es sollten Sinnverbindungen anschaulich werden“, ähnlich wie BELTING 1977, S. 66.

⁸⁴⁶ Hier vermutete SINDONA 1975, S. 104, eine Darstellung Christi in Gloria zwischen Engeln; BELTING 1977, S. 63 vermutete die Darstellung Gottes, von Seraphen und Cheruben umgeben.

Engel zu sehen. Gegenüber vom Betrachter, an der südlichen Wand, sind im unteren Register drei Szenen zu sehen: die erste Szene (**Abb. 6**), mit der Anbetung des Lammes, die zweite Szene (**Abb. 8**) in der Mitte mit dem von Osten herbeifliegenden Engel und der Zurückhaltung der Winde, und die dritte Szene (**Abb. 9**), rechts, mit dem Erscheinen der Posaunen-Engel. Über diesem Register sind jeweils drei Engel links und rechts vom Fenster aus dargestellt. Im südlichen Schildbogen zählt man sechzehn Engel. Vom Betrachter aus rechts (westliche Wand), im unteren Register, sind zwei Szenen abgebildet: die hier genannte vierte Szene (**Abb. 10**), mit dem Fall Babylons links, und die fünfte Szene (**Abb. 11**) rechts mit Johannes auf Patmos. Über diesem Register befindet sich, wie auf der gegenüberliegenden Wand, ein Triforium, in dem nochmals drei Engel zu sehen sind. Über dem Triforium sind weitere sechs Engel dargestellt, die mit Sicherheit als Throne gedeutet werden können.⁸⁴⁷ Die westliche Lünette (**Abb. 12** und **13**) wurde mit der Kampfszene der Engel gegen den Drachen bemalt. Im westlichen Schildbogen sind acht Engel zu sehen. Die Kreuzigung, die sich hinter dem Altar der Kapelle befindet, wurde nicht immer als Teil des ganzen Zyklus verstanden (**Abb. 5**).⁸⁴⁸ Laut Monferini⁸⁴⁹ stellt sie aber die erste Szene des Zyklus dar,⁸⁵⁰ und die Anwesenheit des Franziskus neben dem Kreuz verstärkte den Parallelismus zwischen Christus und Franziskus, was für die Theologie des Olivi entscheidend sei.⁸⁵¹ Die Kreuzigung gehört auch für Kunsthistoriker, die Monferinis Deutung ablehnen, zum Zyklus, denn die Anwesenheit einer Kreuzigung entspricht der franziskanischen Tradition.⁸⁵²

Über die Stellung dieses Zyklus innerhalb der ikonographischen Tradition besteht unter den Kunsthistorikern keine Einigkeit. Laut Peter K. Klein⁸⁵³ und Gertrud

⁸⁴⁷ Weil sie einen Clipeus halten, auf dem ein Thron dargestellt ist.

⁸⁴⁸ So z. B. Kleinschmidt oder Beye, laut dem die beiden Kreuzigungen „isoliert dastehen“ und „als Altarfresken“ dargestellt worden seien BEYE 1957, S. 35.

⁸⁴⁹ MONFERINI 1966, S. 28.

⁸⁵⁰ MONFERINI 1966, S. 28.

⁸⁵¹ MONFERINI 1966, S. 38. Kreuzigungsszenen in apokalyptischen Zyklen sind schon in der Handschrift in Dublin, Trinity College MS 64 (olim K.4.31) nachgewiesen, MONFERINI 1966, S. 47, Anm. 20. MONFERINI 1966, S. 37-38. Diese Interpretation wird von Sindona übernommen, SINDONA 1975, S. 101.

⁸⁵² CHRISTE 1980-81, S. 158: „Une Crucifixion est donc bien à sa place au début d’un cycle apocalyptique puisque ce texte est toujours compris comme une révélation symbolique et récapitulative sur l’état présent et futur de l’Église, en quête de son accomplissement eschatologique après sa fondation par le Christ *in suo primo adventu*“.

⁸⁵³ KLEIN 1992a, S. 164. Der Zyklus von Cimabue liegt der „italienischen“ Tradition des 14. Jh. zugrunde, die unabhängig von der deutschen und der englischen Tradition ist.

Schiller⁸⁵⁴ bildet er, zusammen mit der neapolitanischen Gruppe⁸⁵⁵ und späteren Beispielen, eine von der englisch-französischen Tradition unabhängige Gruppe, während Hueck⁸⁵⁶ und Carlettini den von James⁸⁵⁷ und Monferini⁸⁵⁸ eingeschlagenen Weg fortsetzten, da sie Vorbilder in der englischen Tradition fanden.⁸⁵⁹

Im Folgenden sollen die einzelnen Szenen der Engelkapelle analysiert werden, um einen Vergleich mit den Szenen auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zu ermöglichen.

4.1.1 Die Anbetung des Lammes (Ap. 5,6-11)

Auf der ersten Szene (**Abb. 6**), oben in der Mitte, ist das auf dem Thron liegende und kreuznimbierte Lamm von einer Mandorla und vier Wesen umgeben, dargestellt.⁸⁶⁰ Über dem Thron schwebt ein Buch. Um die zentrale Vision sind, in zwei halbkreisförmigen Scharen, die 24 sich verbeugenden Ältesten mit kleinen Kränzen dargestellt. Die beiden Ältesten im Vordergrund, welche die beiden Scharen eröffnen, halten Musikinstrumente;⁸⁶¹ zwischen den beiden Figuren sind zwei Fläschchen mit den Düften aus Ap. 5,8 zu sehen. Die Ältesten sind von nimbierten Gestalten umgeben, die zumeist Engel sind. Der Engel in der Mitte des Vordergrundes gewinnt besondere Bedeutung.

Die Anordnung der Scharen im Halbkreis wurde als Vorbild für die Darstellung der zentralen Vision auf der ersten der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* angesehen.⁸⁶²

Die ältere Forschung bis Hueck glaubte auf dem Thron die Darstellung eines Kindes zu erkennen.⁸⁶³ Auch dieses Detail hat zur Deutung der Szene als Darstellung

⁸⁵⁴ SCHILLER 1990, S. 286.

⁸⁵⁵ Fresko in Santa Maria Donnaregina, *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*, *Hamilton-Bibel*, *Wiener Bibel*.

⁸⁵⁶ HUECK 1981, S. 284.

⁸⁵⁷ Schon JAMES 1931, S. 69, hatte diesen Zyklus mit der englischen Ikonographie der Apokalypse in Verbindung gebracht.

⁸⁵⁸ MONFERINI 1966, S. 35, 47 Anm. 21, S. 50 Anm. 30.

⁸⁵⁹ Als Vergleich zitierte Monferini die Illustrationen der Handschriften in London, British Museum, MS. Royal 19 B. XV, New York, Pierpont Morgan Library, MS 524, Cambridge, Trinity College, MS 16. 2f, Dublin, Trinity College, MS 64 (olim K.4.31) und die Miniaturen des Kommentars des Alexander von Bremen, während Hueck Cimabues Szenen mit den Miniaturen der *Abingdon-Apokalypse* (London, British Library, Add. Ms. 42555) und Carlettini sie mit den Illustrationen der Handschriften in London, British Library, Add. 17333 und Lissabon, Gulbenkian Museum, L.A. 139, verglich.

⁸⁶⁰ Jedes mit Nimbus und einem Buch dargestellt: Von oben links im Uhrzeigersinn: Adler, Mensch, Stier und Löwe.

⁸⁶¹ Wahrscheinlich eine Citole (kleine Laute) und eine Ribeca.

⁸⁶² CHRISTE 1980-81, S. 164, BRÄM 2007, S. 99.

des vierten⁸⁶⁴ bzw. des vierten und fünften Kapitels geführt.⁸⁶⁵ Nur ein kleiner Teil der Forschung erkannte darin eine Darstellung, die ausschließlich auf das fünfte Kapitel⁸⁶⁶ der Apokalypse bezogen ist. Allein Belting⁸⁶⁷ schlug eine komplexere Interpretation vor: Die Szene sei eine Darstellung von Ap. 5,1-10 und Ap. 7,11, vielleicht auch von Ap. 7,9.

Auch die 27 Figuren um die Ältesten, die auf verschiedene Art und Weise gedeutet wurden, werfen Fragen auf. Insbesondere der Engel in der Mitte gewinnt eine größere Bedeutung, und wurde deshalb als der Engel aus Ap. 5,2 angesehen.⁸⁶⁸ Die Figuren um diesen Engel, die sehr beschädigt sind, wurden sowohl als Engel⁸⁶⁹ als auch als Heilige angesehen.⁸⁷⁰ Für die Abbildung dieser Figuren, die alle Engel seien,⁸⁷¹ fand Belting eine Erklärung in einem *Sermo* des Bonaventura,⁸⁷² obwohl diese in der Tradition nicht selten sind.⁸⁷³ Die Zahl 27 und die Anordnung der Engel in drei separaten Gruppen sind laut Christe mit den 27 Büchern des Neuen Testaments und mit den drei Gruppen der sieben Engel der Briefe, der Siegel und der Schalen zu erklären.⁸⁷⁴ Hueck erklärte dieses Detail mit dem Breviertext zum Michaelstag⁸⁷⁵ und als Darstellung von Ap. 5,8-9,11-12.⁸⁷⁶ Schiller erkannte in den 27 Figuren ebenfalls nur

⁸⁶³ So THODE 1885, S. 228, ZIMMERMANN 1899, S. 211, KLEINSCHMIDT 1926, S. 41, NICHOLSON 1932, S. 8, BATTISTI 1963, S. 48, MONFERINI 1966, S. 28, SINDONA 1975, S. 101, und BELTING 1977, S. 65. Heute wird diese Deutung ausgeschlossen, HUECK 1981, S. 321, Anm. 16, und damit auch die Deutung dieser Gestalt als Christuskind. Bei Monferini war dieses Detail eine weitere Andeutung eines Einflusses Olivis auf den Zyklus, MONFERINI 1966, S. 37.

⁸⁶⁴ Ap. 4, 2-4, und 4,7 laut SINDONA 1975, S. 101 und nur Ap. 4, 2-4 laut SCARPELLINI 1982, S. 381.

⁸⁶⁵ Laut ZIMMERMANN 1899, S. 211, KLEINSCHMIDT 1926, S. 41 (das Zitat aus dem 8. Kap. muss wohl als Druckfehler verstanden werden, da er so fortsetzt: „Alle Einzelheiten (mit Ausnahme des Kindes) sind dem 4. und 5. Kapitel der Apokalypse entnommen“), MONFERINI 1966, S. 28, CHRISTE 1980-81, S. 160, HUECK 1981, S. 284-284 (die Szene stelle Ap. 5,8-9, 11-12 dar, aber die sieben Engel im Vordergrund könnten mit den sieben Geistern aus Ap. 4,5 gleichgesetzt werden), CARLETTINI 1993, S. 111 (Ap. 4,9-11; Ap. 5,6; Ap. 5,7-10).

⁸⁶⁶ Laut SALVINI, Roberto: Cimabue, Roma 1943, S. 18, ZOCCA 1943, S. 101, COLETTI 1949, S. 33, und SCHILLER 1990, S. 275.

⁸⁶⁷ BELTING 1977, S. 64.

⁸⁶⁸ THODE 1885, S. 228

⁸⁶⁹ ZOCCA 1943, S. 101, SINDONA 1975, BELTING 1977, CHRISTE 1980-81, S. 164, SCHILLER 1990, S. 275, CARLETTINI 1993, S. 110-111

⁸⁷⁰ THODE 1885, S. 228, wie auch ZIMMERMANN 1899, S. 211.

⁸⁷¹ BELTING 1977, S. 66.

⁸⁷² *Sermo IV De S. Angelis* (op. Omnia IX) 621.

⁸⁷³ Engel sind zusammen mit den Ältesten und den Lebewesen vor dem Lamm mit dem Buch auch auf fol. 18v der *Trierer Apokalypse* zu sehen, der die Verse 5, 7-8 und 5, 11-12 illustriert (obwohl hier sie nicht „in circuito“ stehen, sondern in einer Reihe) und so auch auf fol. 105v der *Roda-Bibel* (in diesem Fall in zwei Reihen) aber nicht im *Berliner Beatus*, in dem sie aber auch nicht in den Illustrationen des VII. Kapitels erscheinen.

⁸⁷⁴ CHRISTE 1980-81, S. 164.

⁸⁷⁵ Denn der Text zitiert an verschiedenen Stellen sowohl Ap. 4 als auch Ap. 5, HUECK 1981, S. 284.

⁸⁷⁶ HUECK 1981, S. 284. Ausnahme sei der Anfang von Vers 8, denn das Lamm habe das Buch noch nicht genommen, S. 285.

Engel, sieben Engel zu beiden Seiten, zweimal drei am oberen Bildrand und nochmal sieben am unteren Rand.⁸⁷⁷ Die Zahl 27 sei aber nicht mit Engelchören in Verbindung zu bringen.⁸⁷⁸ Iole Carlettini betonte den synthetischen Charakter dieses Bildes,⁸⁷⁹ das verschiedene Momente der Erzählung (Ap. 4,9-11; Ap. 5,6 und Ap. 5,7-10)⁸⁸⁰ darstelle.⁸⁸¹ Barbara Bruderer-Eichberg erkannte in all diesen Figuren eine Darstellung der Engelchöre.⁸⁸²

Sowohl Irene Hueck⁸⁸³ als auch Iole Carlettini fanden in der englischen Tradition ein ikonographisches Vorbild für diese Szene. Cimabue habe eine illustrierte Handschrift zur Verfügung gehabt und nach Vorgabe eines Theologen eine Ikonographie erfunden, die eine neue Deutung darstelle.⁸⁸⁴

Die erste Szene des Zyklus von Cimabue stellt ausschließlich Vorgänge aus dem fünften Kapitel des Textes dar, und zwar aus Ap. 5,6-11. In diesen Versen finden wir alle Details unseres Bildes: das Lamm auf dem Thron, von den Wesen umgeben (5,6), das Buch (5,7), die Prostratio der Ältesten mit Kitharas und Bechern (5,8) und die Engel, die rings um den Thron singen (5,11). Einige Fragen bleiben angesichts des schlechten Zustands der Malerei unbeantwortet, und zwar, ob im Engel in der Mitte der starke Engel aus Ap. 5,2 zu sehen ist, was hier befürwortet wird, und ob alle Figuren um die Ältesten Engel sind oder ob einige davon mit Heiligen gleichgesetzt werden können. Einige Figuren im Vordergrund sollen wohl Heilige darstellen, da sie keine Flügel haben. Die beiden nimbierten Figuren im unteren Register, links neben dem mittig

⁸⁷⁷ SCHILLER 1990, S. 275.

⁸⁷⁸ SCHILLER 1990, ebd.

⁸⁷⁹ Insbesondere die Gleichsetzung des Lammes auf dem Thron (Ap. 5) mit dem thronenden Christus (Ap. 4) durch das Kreuz des Nimbus, CARLETTINI 1993, S. 113.

⁸⁸⁰ CARLETTINI 1993, S. 111. Ap. 4,9-11 erzählt die Prostratio der Ältesten und das Ablegen ihrer goldenen Kränze vor dem Thron, was hier nicht dargestellt ist; in Ap. 5,6 findet die Vision des Lammes statt; in Ap. 5,7-10 nimmt das Lamm das Buch aus den Händen desjenigen, der auf dem Thron sitzt; eine erneute Prostratio der Ältesten findet statt, dieses Mal ist im Text auch von Harfen und goldenen Schalen die Rede. Erst in Ap. 5, 11 sieht und hört Johannes eine Stimme von vielen Engeln „rings um den Thron und um die Lebewesen und die Ältesten“.

⁸⁸¹ CARLETTINI 1993, S. 112.

⁸⁸² BRUDERER-EICHBERG, Barbara: *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge* (Genf, Univ. Diss. 1997), Poitiers 1998, S. 147. Sie geht von einer Anmerkung Beltings aus, die diese Engel mit Vers 7,11 verband. Auch die Anwesenheit der Engelchöre im oberen Register der Kapelle sei ein Grund dafür, eine Darstellung dieser Chöre auch an dieser Stelle anzunehmen. Die zentrale Stellung des Lammes und die Tatsache, dass die Ältesten im Halbkreis stehen, würden an die Bedeutung des Kreises im *Sermo IV De angelis* des Bonaventura erinnern. Darüber hinaus stehe die „stabile“ Stellung dieser Engel mit derjenigen der gestürzten Engel der Lünette in Kontrast. BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 147, Anm. 656.

⁸⁸³ HUECK 1981, S. 284.

⁸⁸⁴ CARLETTINI 1993, insb. S. 113.

abgebildeten Engel, könnten weibliche Gestalten sein und rechts neben dem Engel könnte es sich um eine männliche Figur, vielleicht eine Darstellung des Johannes, handeln. Allerdings scheint eine Darstellung seiner Tröstung auszuschließen, weil keiner der Ältesten sich ihm zuwendet.

Eine Illustration der Engelchöre ist aus meiner Sicht auf diesem Bild nicht zu erkennen. Die Zahl 27 (dreimal neun) könnte zwar als Darstellung der neun Engelchöre gelten. Allerdings müsste in diesem Fall irgendeine Gruppierung bzw. Kennzeichnung der verschiedenen Chöre vorliegen, so wie es auch in den einzelnen Szenen der Kapelle der Fall ist. Diese liegt jedoch nicht vor. Falls es sich nur um Engel handeln sollte, was hier nicht nachvollzogen werden kann, ist die Gruppierung, falls es überhaupt eine geben sollte, von Schiller⁸⁸⁵ die wahrscheinlichste. Sie scheint die These von Bruderer-Eichberg nicht zu bestätigen.

Die Anordnung der Engel „um den Thron“ allein kann die Gleichsetzung mit den Engeln aus Ap. 7,11, die Belting annimmt, nicht erklären, obwohl eine Komplementarität der Szenen anzunehmen ist.

Eine ikonographische Verwandtschaft der Szene mit der englischen Tradition ist abzulehnen. Ein Vergleich der Malereien des Cimabue mit Beispielen aus *Familie III* reicht aus, um zu beweisen, dass keine Verschmelzung zwischen den verschiedenen Miniaturen mit narrativem Charakter notwendig ist, um diese Ikonographie zu erklären. Einige Zyklen aus *Familie III*, wie die Apokalypse der *Roda-Bibel*⁸⁸⁶ oder der *Berliner Beatus*,⁸⁸⁷ stellen verschiedene Vorgänge aus den Kapiteln vier und fünf zusammen dar, während die entsprechenden Vorgänge in älteren Beispielen oder in den englischen Handschriften durch mehrere Illustrationen wiedergegeben werden. Der Vergleich mit älteren italienischen Illustrationen zeigt, dass der synthetische Charakter in der italienischen Ikonographie schon bekannt war. Deshalb kann durchaus in Frage gestellt

⁸⁸⁵ 7+7+3+3+7, SCHILLER 1990, S. 275.

⁸⁸⁶ Fol. 105v.

⁸⁸⁷ Auf fol. 38 des *Berliner Beatus* taucht das Lamm zum ersten Mal in der Erzählung auf. Es ist von einem Clipeus umgeben und sitzt mit geschlossenen Augen da. Unter dem Clipeus steht ein Thron und unter dem Thron befindet sich das gläserne Meer. Um den Clipeus herum sind die vier Lebewesen und die sieben Lampen abgebildet. Im unteren Teil der Illustration wurden die 24 Ältesten, aufgeteilt in zwei Gruppen, dargestellt. Sie knien, tragen Kränze und halten mit bedeckten Händen verschiedenförmige Schalen. Der erste der Ältesten oben rechts ist der, der Johannes (stehend dargestellt) tröstet. Das Lamm ist hier nicht kreuznimbiert, was aber schon in der *Trierer Apokalypse*, insbesondere auf fol. 17v (und auch auf den fol. 18v, 19v, 20v, 23r, 24r) sowie in der *Bamberger Apokalypse*, der Fall ist. Hier (fol. 13v) ist das Lamm nicht nur kreuznimbiert, sondern es steht auch auf dem Buch mit den sieben Siegeln, das auf dem Thron liegt. Auch auf fol. 11r des *Liber Floridus* von Wolfenbüttel ist das Lamm kreuznimbiert.

werden, dass Cimabue aus verschiedenen englischen Miniaturen mit narrativem Charakter ‚plötzlich‘ eine neuartige Ikonographie erschaffen konnte.

4.1.2 Die Zurückhaltung der Winde (Ap. 7,1-3a)

Die Szene in der Mitte der südlichen Wand ist aus ikonographischer Sicht sehr ungewöhnlich (**Abb. 2**). Obwohl der obere Teil der Malerei leider stark beschädigt ist, kann man einen von Osten nach Westen fliegenden Engel im Himmel erkennen, der wahrscheinlich ein Stabkreuz in der Hand hält und dessen Nimbus, der älteren Forschungsliteratur widersprechend, nicht gekreuzt ist.⁸⁸⁸ In der oberen linken Ecke ist noch die Sonne zu erkennen. Das obere Register ist von Bergen und Bäumen umgeben. Das untere Register zeigt hinter der zinnengekrönten und zickzackförmigen Mauer eine Stadt. Im Vordergrund stehen vier halbnackte Figuren, die Füllhörner in der linken Hand halten.

Es handelt sich um die Darstellung des Engels des sechsten Siegels nach Ap. 7,2 und der Zurückhaltung der Winde nach Ap. 7,1 bzw. der vier Engel nach Ap. 7,3a.⁸⁸⁹ Obwohl die ältere Forschung diese Szene oft als Öffnung des sechsten Siegels sieht,⁸⁹⁰ trennt die exegetische Tradition Ap. 7,1 von der Öffnung dieses Siegels.⁸⁹¹ Es handelt sich in diesem Fall um ein Zwischenstück, das, zusammen mit der Besiegelung der Erwählten und der Anbetung des Lammes, auf das sechste Siegel folgt.⁸⁹² Die ungewöhnliche Form der Mauer diente wahrscheinlich dazu, die vier Ecken der Welt anzudeuten. Die Darstellung der Bäume ist auf Ap. 7,1 bzw. auf Ap. 7,3 zurückzuführen.

⁸⁸⁸ SCHILLER 1990, S. 276.

⁸⁸⁹ „¹post haec vidi quattuor angelos stantes super quattuor angulos terrae tenentes quattuor ventos terrae ne flaret ventus super terram neque super mare neque in ullam arborem ²et vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis habentem signum Dei vivi et clamavit voce magna quattuor angelis quibus datum est nocere terrae et mari ³dicens nolite nocere terrae neque mari neque arboribus quoadusque sigenum servos Dei nostri in frontibus eorum“.

⁸⁹⁰ KLEINSCHMIDT 1926, S. 40; BELTING 1977, S. 64.

⁸⁹¹ CHRISTE 1980-81, S. 162: „La tradition exégétique ancienne marque en effet un temps d’arrêt après les cataclysmes déclenchés par l’ouverture du sixième sceau en Ap. 6,12-17. Ap. 7,1, est radicalement dissocié de ces six versets dramatiques: la vision de l’ange avec le sceau du Dieu vivant est conçue comme une récapitulation interne, *a principio, a resurrectione*, qui interrompt brutalement l’histoire allégorique du temps de l’Église arrivé presque à son terme en Ap. 6,17. C’est pour cette raison que l’ange qui monte du soleil levant est régulièrement assimilé à l’ange du Grand Conseil d’Is. 9,5 (LXX), c’est-à-dire au Christ ressuscité, et tient au sein du septénaire des sceaux une place équivalente à celle de l’Agneau comme égorgé ou du premier cavalier“.

⁸⁹² SCHILLER 1990, S. 276; CHRISTE 1980-81, S. 162.

Der Engel aus Ap. 7,2, „von Osten her emporsteigend“, wurde in der mittelalterlichen Exegese als Gestalt Christi gedeutet.⁸⁹³ Deshalb wurde er in einigen Darstellungen kreuznimbiert dargestellt, wie in einigen englischen Handschriften,⁸⁹⁴ oder mit einem Stabkreuz, wie in der *Valenciennes-Apokalypse* (fol. 14r),⁸⁹⁵ im *Berliner Beatus* (fol. 51v und 52r)⁸⁹⁶ sowie im *Haimocodex* (fol. 7r).⁸⁹⁷ In der ikonographischen Tradition ist der Engel aber auch ohne *signum Dei vivi* zu finden, wie z. B. in der *Trierer Apokalypse* (fol. 22r)⁸⁹⁸ oder in der *Roda-Bibel* (fol. 106v).⁸⁹⁹

Neben der christologischen Deutung galt im 13. Jh. auch die Deutung des Hl. Franziskus als Engel des sechsten Siegels, sowohl im orthodoxen als auch im spirituellen Sinn,⁹⁰⁰ denn er trug das *signum Dei vivi*, das Wundmal. Dadurch schien sich die Prophezeiung des Joachim zu erfüllen.⁹⁰¹ Joachim hatte einen neuen Orden vorhergesagt, der das Christentum in den dritten *status* überführen werde.⁹⁰² Dieser sei der Orden der *viri spirituales* bzw. *minores* gewesen. Da es die Aufgabe des Engels des sechsten Siegels ist, die 144.000 Auserwählten zu besiegeln, verstand sich ein Teil des

⁸⁹³ Diese Deutung ist im Kommentar des Berengaudus zu finden, PL17, 842D: „Alter angelus Christus est, de quo scriptum est: Et vocabitur nomen ejus magni consilii Angelus (Esai. IX, 6)“, sowie in den Kommentaren des Haimo (PL 117, 1034D) und Beda (PL 93, 149C).

⁸⁹⁴ Wie auf fol. 22v der *Douce-Apokalypse* (Oxford, Bodleian Library, Douce 180) oder auf fol. 7r der *Cambridge-Trinity-Apocalypse* (Cambridge, Trinity College, Ms. R. 16.2). VISSER, Derk: *Apocalypse as utopian expectation (800-1500). The Apocalypse Commentary of Berengaudus of Ferrières and the relationship between exegesis, liturgy and iconography*, Leiden u.a. 1996, S. 20-23. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180, fl. 22v.

⁸⁹⁵ Valenciennes, Bib. Mun. 99, anfangs des 9. Jh. Die *Valenciennes-Apokalypse* gehört nach der Gruppierung von Peter K. Klein zur *II. ikonographischen Gruppe*, KLEIN 1992a, S. 158.

⁸⁹⁶ Berlin, Staatsbibl., Theol. Lat. Fol. 562, 12. Jh., aus der Lombardei. Der *Berliner Beatus* zählt nach Kleins Gruppierung zur *III. ikonographischen Gruppe*.

⁸⁹⁷ Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 352, erste H. des 12. Jh. Der *Haimocodex* wurde in Deutschland nach dem Vorbild eines Zyklus der *I. ikonographischen Gruppe* illustriert.

⁸⁹⁸ Trier, Stadtbibliothek, 31, Anfang des 9. Jh. Die *Trierer Apokalypse* ist die älteste erhaltene illustrierte Apokalypse (*I. ikonographische Gruppe*).

⁸⁹⁹ Paris, BN, lat. 6, zweite H. des 11. Jh. Der Apokalypse-Zyklus der *Roda-Bibel* gehört zur *III. ikonographischen Gruppe*.

⁹⁰⁰ Siehe RATZINGER 1959, S. 33-37, und DA CAMPAGNOLA 1971. In Gerardos *Introductorius ad evangelium aeternum* finden wir erstmalig die Gleichsetzung des Heiligen von Assisi mit diesem Engel, obwohl sie laut Ubertino da Casale auf den Generalminister Giovanni da Parma zurückzuführen ist, DA CAMPAGNOLA 1971, S. 145. In Bonaventuras theologischem Werk ist die Deutung des Franziskus als „*angelus ascendens ab ortu solis*“ schon 1255-56 in den *Quaestiones disputatae* über die evangelische Vollkommenheit zu finden, wurde aber im Prolog zur *Legenda Maior* und insbesondere in den *Collationes in Hexaëmeron* zum „Zentralbegriff seiner Franztheologie und zum Zentralbegriff seiner Theologie der Heilsgeschichte“, RATZINGER 1959, S. 34. Diese Identifizierung des Franziskus mit dem Engel des sechsten Siegels sollte laut Stanislao da Campagnola aber nicht immer wörtlich verstanden werden, DA CAMPAGNOLA 1971, S. 192.

⁹⁰¹ RATZINGER 1959, S. 36-37.

⁹⁰² DA CAMPAGNOLA 1971, S. 36-37.

Ordens als *ordo ultimus*. Diese Gleichsetzung eines Teils der Franziskaner mit dem *ordo ultimus* galt für die orthodoxe Theologie jedoch nicht.⁹⁰³

Sowohl Nicholson⁹⁰⁴ als auch Monferini und Sindona interpretierten die Figur des fliegenden Engels in dieser Szene als Gestalt des Franziskus.⁹⁰⁵ Auch Schiller vermutete eine Gleichsetzung des Engels mit Franziskus, weil die Stadt hinter der Mauer Assisi darstellen könnte.⁹⁰⁶ Belting glaubte auf dem Nimbus des Engels ein Kreuz zu erkennen, weshalb er diese Figur als Christus interpretierte.⁹⁰⁷ Diese Deutung sowie die zentrale Stellung dieser Szene spielten für seine traditionelle Interpretation des gesamten Zyklus eine wichtige Rolle. Die Position der Abbildung in der Mitte der Wand, zwischen den beiden Anbetungen, kann auch laut Schiller kein Zufall sein und messe der Gestalt des Engels eine große Bedeutung bei. Carlettini sah in dieser Figur weder eine Darstellung Christi noch des Franziskus.⁹⁰⁸

Die vier halbnackten Figuren mit Flügeln halten Füllhörner in der linken Hand,⁹⁰⁹ ihre rechten Arme sind ausgestreckt und ihre Fäuste geschlossen. Sie haben lange Haare, die vom Wind bewegt werden. Ihr Gesichtsausdruck mutet ernst, wenn nicht gar boshaft an. Die Verbindungen dieser Figuren zur Tradition der Darstellung der Winde in apokalyptischen Zyklen sind sehr schwach.⁹¹⁰ Man kennt weder Vorläufer

⁹⁰³ RATZINGER 1959, S. 48, 50-51, zum *ordo ultimus* laut Bonaventura: „[...] wenn dieses neue Gottesvolk demnach auch mit Recht als franziskanisch bezeichnet werden kann [...] so ist es doch mit dem gegenwärtigen Franziskanerorden keineswegs identisch. [...] Gegenwärtig stehen Franziskaner- und Dominikanerorden gemeinsam an der Schwelle der neuen Zeit, die sie vorbereiten, ohne sie selbst schon bringen zu können.“ RATZINGER 1959, S. 56.

⁹⁰⁴ NICHOLSON 1932, S. 10.

⁹⁰⁵ MONFERINI 1966, S. 28 und 37; SINDONA 1975, S. 102.

⁹⁰⁶ SCHILLER 1990, S. 276-277: „Es könnte jedoch sein, dass die Stadt, über der der Engel fliegt, Assisi abbildet oder als allgemeines Stadtbild auf die Menschen der Gegenwart hinweisen soll. Wenn das zutrifft, so würde Franziskus doch in Beziehung zu dem Engel stehen, dessen endzeitlicher, die Zerstörung aufhaltender Auftrag nach franziskanischer Interpretation dem Heiligen von Assisi zugesprochen wurde. Der besondere Rang des Bildes, den ihm die Anordnung an der Stirnwand zwischen zwei Himmelsszenen verleiht, bestärkt die Annahme, es sei die aktuelle Deutung des Engels mit dem Zeichen auf Franziskus mit einbezogen, wahrscheinlich im Sinn der Interpretation Bonaventuras, der in Franziskus einen Herold des zukünftigen Reiches sah. Bei der franziskanischen Gegenwartsdeutung eschatologischer Bilder, die zur Selbstdefinition des Ordens führen kann, korrespondieren zwei Zeitebenen miteinander.“

⁹⁰⁷ BELTING 1977, S. 64-65.

⁹⁰⁸ CARLETTINI 1993, S. 118.

⁹⁰⁹ „Füllhörner“ laut THODE 1885, S. 228, ZIMMERMANN 1899, S. 211; so auch KLEINSCHMIDT 1926, S. 41, der außerdem kleine Flammen erkannte, die aus den Hörnern herauskommen.

⁹¹⁰ SCHILLER 1991, S. 55. Laut ZIMMERMANN 1899, S. 212, sei die seltsame Szene von Cimabue eine Reduzierung der Ikonographie der *Trierer Apokalypse*. Nach RAFF 1978-79 gibt es drei Grundtypen der Fesselung der Winde im apokalyptischen Kontext. In seiner Studie folgen die von ihm angenommenen ikonographischen Gruppen der Gruppierung der apokalyptischen Familien nicht. In der ersten, „archaisch“ genannten Gruppe, wenden sich die Engel gegen die Winde. Dieser Typus betrifft nur die *Valenciennes-Apokalypse* und die *Bamberger Apokalypse*, S. 128-129. In den *Beatus-Handschriften* der *Gruppen IIa* und *IIb* sind die Engel auch Winde, weil sie Instrumente blasen, S.

noch Nachfolger dieser Ikonographie. Zu hinterfragen sind zunächst die Identitäten der vier Figuren und ihre Gestalt. Stellen sie die vier Winde dar oder stellen sie, ganz im Gegenteil, die vier Engel selbst dar, welche die Winde halten sollten bzw. halten, falls die Füllhörner für die Winde stehen?

Laut Irene Hueck sind die vier Figuren eine Darstellung der Engel, welche die Winde, angedeutet durch die Hörner, festhalten.⁹¹¹ Als Vorbild für diese Ikonographie habe eine englische Illustration von Ap. 9,15 (die Engel am Euphrat) gedient.⁹¹² Der Beatus-Kommentar,⁹¹³ in dem man eine Deutung der Engel als Winde finde,⁹¹⁴ würde die boshafte Physiognomie der vier Engel erklären.⁹¹⁵ Auch laut Schiller sind die vier Figuren als Engel zu erkennen,⁹¹⁶ während Bussagli in ihnen die Winde zu erkennen glaubt.⁹¹⁷ Derselben Meinung ist Iole Carlettini, die ein antikes Vorbild für diese ungewöhnliche Darstellung fand.⁹¹⁸ Die fehlende Nimbierung, das boshafte Aussehen

128, 130-131, siehe auch SCHILLER 1990, S. 132-133. Die Erklärung dieser besonderen Ikonographie ist im Kommentar des Beatus zu Ap. 7,1 zu finden: „isti autem angeli vel venti et boni sunt et mali“ (SANDERS, Henry A. (Hrsg.): *Beati in Apocalipsim libri duodecim*, Rome 1930, S. 360). Es gibt außerdem eine dritte Gruppe, in der die Engel die Winde in ihren Händen halten, RAFF 1978-79, S. 128. Diese dritte Gruppe ist nicht so einheitlich und betrifft vor allem englische Handschriften und italienische Fresken (*Apocalisse delle Vele*, Peruzzi-Kapelle). In Castel Sant’Elia halten die Engel aber kleine nackte Ganzfiguren, die ihre Instrumente blasen. In Anagni sind die Winde durch eine boshafte, teuflische Physiognomie charakterisiert. Sie haben Flügel, Hörner und borstige Haare. Cimabues Gestalten können nach der Gruppierung von Thomas Raff keiner ikonographischen Gruppe der Darstellung der Winde zugeordnet werden. Yves Christe fügt die Ikonographie der Fesselung der Winde eines Kapitells in Mozac auf eine antike Tradition zurück, die nur in Italien bekannt ist, in Castel Sant’Elia, Anagni und Assisi. Hier halten die mit boshafem Gesichtsausdruck dargestellten Engel die vier Winde zurück, die als nackte bzw. halbnackte Ganzfiguren dargestellt sind; einige davon halten auch eine Posaune, welche die Engel ihnen entziehen. Sie haben weder Flügel noch Hörner und zwei davon haben kurze und krause Haare, CHRISTE, Yves: *Un chapiteau de Mozac avec les anges des vents d’Ap. 7,1*, in: *Arte cristiana* 77 (1988), S. 297-298.

⁹¹¹ HUECK 1981, S. 289.

⁹¹² HUECK 1981, S. 289. Als Vergleich dient noch einmal die *Abington-Apokalypse*.

⁹¹³ HUECK 1981, S. 289.

⁹¹⁴ „quattuor angeli et quattuor venti unum sunt“, SANDERS 1930, S. 360.

⁹¹⁵ HUECK 1981, S. 289.

⁹¹⁶ SCHILLER 1990, S. 276.

⁹¹⁷ BUSSAGLI, Marco: *Storia degli Angeli*, Milano 1995, S. 137. In seinen Studien zur Ikonographie der Engel behauptete Bussagli, dass diese Ikonographie keine Beziehung zur antiken Ikonographie der Nike hat, sondern zur Darstellung der Winde. Diese Verschmelzung sei mit dem Kommentar des Beatus zu erklären, da hier die Identifizierung der Engel am Euphrat mit denen der Winde zu finden ist. Aus diesem Grund würde die Darstellungen der Engel nicht selten mit der antiken Ikonographie der Winde verschmelzen, S. 129.

⁹¹⁸ Wie schon BELTING 1977, S. 65 Anm. 149. Auch für den Typus der Winde in den Kelchen der *Trierer Apokalypse* hatte RAFF 1978-79, S. 133, an ein Vorbild aus der Antike gedacht, das ursprünglich eine ganz andere Bedeutung hatte. CARLETTINI, Iole: *Deduzioni dall’antico nell’opera di Cimabue*, in: QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Medioevo. Il tempo degli antichi* (Atti del Convegno internazionale di studi di Parma 2003), Milano 2006, S. 493-500, S. 500, Anm. 35. Das Vorbild hätte Cimabue durch antike Münzen bekannt sein können. Details wie die Halbnacktheit der Figuren, der Chiasmus, die vom Wind bewegten Haare und die Füllhörner seien Beweise für ein antikes Vorbild, allerdings sei eine direkte Herkunft aus der klassischen Ikonographie der Winde nicht möglich,

und vor allem die Füllhörner würden sie als Winde kennzeichnen.⁹¹⁹ Sie schloss einen ikonographischen Einfluss der *Beatus-Handschriften* aus, hielt einen exegetischen Einfluss des Beatus-Kommentars hingegen für möglich.⁹²⁰

Laut Léon Pressouyre sei die boshafte Physiognomie eine Eigenheit der mittelalterlichen Vorstellung der Winde, die nicht als „neutrale“ Elemente der Natur verstanden wurden.⁹²¹ Struppige Haare und gehörnte Köpfe seien weitere Beweise für eine diabolische Herkunft des Bildes dieses Typus, die in den Darstellungen der Apokalypse häufig anzutreffen sei.⁹²² Ähnlicher, aber nicht derselben Ansicht ist Raff,⁹²³ da die Winde, der christlichen Literatur entsprechend,⁹²⁴ sowohl als Engel als auch als Dämonen dargestellt werden. Die Verschmelzung der beiden Ideen bzw. Darstellungen sei auch durch Ap. 7,1-3 begünstigt worden.⁹²⁵ Besonders „teuflische“ Darstellungen könnten aber auch anders erklärt werden. Als „Winddämonen“ bezeichnete Raff die Gestalt der Winde, die durch Hörner und Flügel bzw. nur Flügel gekennzeichnet und zumeist nackt, in dunklen Farben und mit struppigen Haaren

CARLETTINI, Iole: Gli angeli dei venti nell'Apocalisse di Assisi. Cimabue e l'Antico tra Pisa e Roma, in: Studi romani 40 (1992), S. 255-267, S. 259-261. Das ungewöhnliche Detail der Füllhörner anstatt einfacher Hörner erinnere an die antike Figur des *Genius Augusti* oder *loci*, des Typus des jungen Mannes, mit Umhang und Füllhorn in der linken und Patene in der rechten Hand, CARLETTINI 1992, S. 263-264 und CARLETTINI 2006, S. 493, 497. Die ikonographische Ähnlichkeit scheint unbestreitbar. Carlettini erklärt die Verwendung eines Bildes, das nicht im apokalyptischen Kontext steht, als „Antwort auf eine Frage, die man nicht mit der zeitgenössischen Bildsprache beantworten konnte“. Dem ist allerdings nur schwer zuzustimmen, da es schon mehr als eine ikonographische Tradition dieser Szene gab.

⁹¹⁹ CARLETTINI 1992, S. 257-258.

⁹²⁰ Denn in den Miniaturen der *Beatus-Handschriften* sind die Engel- bzw. Winde-Figuren als blasende Engel dargestellt, CARLETTINI 1992, S. 257.

⁹²¹ PRESSOUYRE, Léon: Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni, in: Mélange d'archéologie et d'histoire 78 (1966), S. 553-554, Anm. 5; PRESSOUYRE 1965, S. 454: „[L]es artistes du Haut Moyen Age ne concevaient pas le Vent comme un élément naturel et neutre, mais discernaient des bons vents et des Vents malins: pareils à des Anges lorsqu'ils sont les serviteurs de Dieu, ils sont figurés comme des démons dans la scène où ils s'opposent aux desseins de la Providence“.

⁹²² PRESSOUYRE 1965, S. 454.

⁹²³ RAFF 1978-79, S. 157-158. Darüber hinaus würde die Ikonographie der Engel von der der Winde abstammen, und nicht von der der Nike.

⁹²⁴ U.a.: „Nach dem hebräischen Wortlaut von Psalm 104,4 machte Gott die Winde zu seinen Boten (=Engeln). Septuaginta und Vulgata kehren diese Aussage um: hier macht Gott seine Engel zu Winden (=pneumata), spiritus.“ RAFF 1978-79, S. 158.

⁹²⁵ RAFF 1978-79, S. 158: „die meisten Illustrationen der Textstelle unterscheiden hier zwar zwischen Winden und Engeln [...] doch konnten Engel und Winde auch als bildlich identisch aufgefaßt werden [...]. Solche „Windengel“ lassen sich natürlich nicht von irgendwelchen antiken Vorbildern herleiten, sondern sind ein Kapitel der allgemeinen Engelikonographie, die nur ihrerseits von der Tradition der literarischen Beschreibung der Winde abhängig ist. Dass die Vorstellung von engelgestaltigen Winden in der Kunst vor allem auf Apok. 7, 1-3 gegründet ist, geht auch aus der Tatsache hervor, dass solche Winddarstellungen nur in der Vier- oder Zwölfzahl vorkommen, also in jenem von der Apokalypse gemeinten kosmologischen Sinne. Die Darstellung eines „Windengels“ etwa beim Sturm auf dem See Genezareth, also in metereologisch-realistischer Bedeutung, wäre undenkbar und kommt auch niemals vor“.

dargestellt sind. Das letzte Detail ist ein in der mittelalterlichen Kunst für Dämonen typisches Attribut und könnte von einem Missverständnis älterer Vorbilder herrühren.⁹²⁶

Der Engel ist sehr wahrscheinlich nicht kreuznimbiert, was einer Deutung als Christusfigur widerspricht. Die Deutung als Franziskus kann nicht durch spezifische Details wie Wundmale oder eine Franziskanerkutte belegt werden. Es bleibt die Frage offen, ob die Stadt als Assisi verstanden werden kann, da es schwierig ist, auf der Malerei architektonische Details zu erkennen.

Cimabues Ikonographie der Engel der Winde bleibt ein Unikum in der Kunstgeschichte. Ein exegetischer Einfluss des Beatus-Kommentars bleibt ungeklärt. Ein ikonographischer Einfluss der Beatus-Handschriften konnte nicht festgestellt werden. Außerdem ist der ikonographische Einfluss der Beatus-Gruppe außerhalb der iberischen Halbinsel gering und konnte nicht von allen Kunsthistorikern nachvollzogen werden.⁹²⁷

Zusammenfassend spricht die fehlende Nimbierung für eine Darstellung der vier Winde. Die boshafte Physiognomie wurde von Raff erläutert und könnte mit der schädlichen Funktion der Winde erklärt werden. Infolgedessen scheint ein Beatus-Einfluss nicht zwangsläufig zu bestehen.⁹²⁸ Falls die vier Figuren Engel darstellen, handelt es sich vermutlich um eine Darstellung von Ap. 7,2 und nicht von Ap. 7,1, da hier von nur vier Engeln die Rede ist, aber nicht von den vier Winden. Beispielsweise werden die Engel auf der ersten der *Erbachschen Tafeln* zunächst in dem Moment dargestellt, in dem sie die Winde halten, die als kleine blasende Köpfe abgebildet sind. Gleich daneben sind sie marschierend und in voller Rüstung zu erkennen, und zwar in dem Augenblick, in dem sie den Befehl vom Engel des sechsten Siegels erhalten. In diesem Fall sind sie aber nimbiert.

⁹²⁶ In karolingischer Zeit habe man ältere Vorbilder nicht gänzlich verstanden und die kleinen Stirnflügel der Windköpfe als struppige Haare interpretiert, RAFF 1978-79, S. 159.

⁹²⁷ In der italienischen Wandmalerei wurden Einflüsse der Beatus-Ikonographie nur auf den Fresken von San Pietro al Monte a Civate erkannt, siehe auch CHRISTE, Yves: Tradition littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate, in: Texte et image (Actes du Colloque International, Chantilly 1982), Paris 1984, S. 117-134; MÜLLER 2009, S. 377. In der italienischen Buchmalerei findet man Spuren im *Berliner Beatus* und in der englischen Tradition in der *Trinity-Apokalypse* (Mitte 13. Jh.), SCHILLER 1990, S. 135. Zur geringen Verbreitung der *Beatus-Handschriften* in Italien siehe auch MÜLLER 2009, S. 148-150. Wie KLEIN 1987, *passim*, erklärt, bleibt der Einfluss des Beatus außerhalb Spaniens sehr gering, und, sofern ein Einfluss erkennbar sei, habe dieser fast nie ikonographische Gründe. Wenn Beatus-Handschriften außerhalb Spaniens illustriert wurden, wurden die Miniaturen stark von den dort verbreiteten ikonographischen Traditionen beeinflusst. Die Einflüsse in anderen Bereichen Europas haben normalerweise exegetische Gründe.

⁹²⁸ *Glossa ordinaria*, PL 114, 723.

Die Abhängigkeit von einem antiken Vorbild mit anderer Bedeutung, die Carlettini vermutet, kann als Möglichkeit gelten.

Unbeantwortet bleibt die Frage nach der Anordnung der Szene in der Mitte der Wand zwischen zwei Gottesvisionen bzw. Huldigungen, denn der Zusammenhang zwischen den dargestellten Versen in einem solch komplexen Programm wurde bestimmt nicht dem Zufall überlassen.

4.1.3 Christus und die Posaunenengel (Ap. 8, 2-4)

Die hier genannte „dritte Szene“ (**Abb. 9**) stellt oben in der Mitte den kreuznimbierten Christus mit dem Buch in der linken Hand, von einer Mandorla und den sieben⁹²⁹ blasenden Posaunenengeln umgeben, dar.⁹³⁰ Seine Hände sind nicht mehr erkennbar und auf seinen Füßen sind keine Wundmale zu sehen.⁹³¹ In der Mitte der Szene ist der Engel mit dem Rauchfass vor dem Altar abgebildet. Im unteren Bereich befinden sich zwei Scharen von Anbetenden, einige davon tragen eine Franziskanerkutte, links oben sind auch Frauen zu erkennen.⁹³² Zwischen den beiden Scharen verläuft ein Strahl von oben nach unten.⁹³³

Es handelt sich hier um eine Darstellung aus dem achten Kapitel der Apokalypse. Allerdings ist sich die Forschung nicht darüber einig, um welche Verse es sich handelt. Laut Zimmermann, Monferini und Belting handelt es sich um die ersten drei Verse des Kapitels mit der Öffnung des siebten Siegels, dem Engel *in conspectu die* und dem Engel mit dem Rauchfass vor dem goldenen Altar. Carlettini sieht hier außerdem die Gebete der Heiligen (Ap. 8,4),⁹³⁴ wie auch Sindona und Scarpellini, die

⁹²⁹ Und nicht acht, wie THODE 1885, S. 229, behauptet.

⁹³⁰ Diese Komposition erinnert an die zeitgenössischen Bilder des Jüngsten Gerichtes, SINDONA 1975, S. 102.

⁹³¹ KLEINSCHMIDT 1926, S. 39, erkannte dagegen Wundmale an den Füßen. Außerdem sah er Werkzeuge der Passion Christi auf dem Altar, und zwar zwei Stäbe (einer davon sei eine Lanz gewesen) und einen Schwamm, KLEINSCHMIDT 1926, S. 40. Auch laut Sindona seien auf dem Altar ein Speer und eine Rute abgebildet, SINDONA 1975, S. 102.

⁹³² KLEINSCHMIDT spricht hier von Laien und Mönchen, und erkennt auch einen Helm, S. 40.

⁹³³ Kleinschmidt sah eine Hand zwischen den beiden Scharen von Anbetenden: „Mitten zwischen ihnen liegt eine weiße Fläche (Wasser?), in welcher man eine Hand bemerkt, die von einem vom Altar ausgehenden Strahle getroffen wird“, und die er in Beziehung zum Erdbeben von Ap. 11,13 (Folge des sechsten Posaunenstoßes) bringt, KLEINSCHMIDT 1926, S. 40: „Die Hand zwischen den beiden Menschenknäueln dürfte einen Erschlagenen bedeuten, während die übrigen zwar erschreckt, aber doch gerettet werden“.

⁹³⁴ Nach einem Vergleich mit den englischen Miniaturen der Handschrift in Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum, Ms. L.A. 139, fol. 61r: Huldigung Christi von Ap. 19, 1-4 und fol. 16v: Engel mit dem Rauchfass, widerlegt Carlettini die „doppelte“ Interpretation des Engels mit dem Rauchfass

darüber hinaus auch noch den Wurf des Fasses durch den Engel erkannten. Zimmermann und Schiller vermuteten eine zweite Darstellung eines Engels.⁹³⁵

Alle⁹³⁶ außer Christe und Schiller⁹³⁷ erkannten in dieser Szene die Darstellung der Öffnung des siebten Siegels (Ap. 8,1) und viele beschreiben sie als „endzeitlich“.⁹³⁸ Dazu merkte Christe aber an, dass die exegetische Tradition die Öffnung des siebten Siegels (Ap. 8,1) von der Vision der Posaunenengel *in conspectu Dei* (Ap. 8,2) trennt.⁹³⁹ Des Weiteren wurden Verschmelzungen mit dem siebten⁹⁴⁰ und elften⁹⁴¹ Kapitel der Apokalypse vermutet. Unter den Anbetenden glaubte man die Figur des Franziskus⁹⁴² und des Bonaventura zu erkennen;⁹⁴³ die Frauen wurden für Klarissinnen gehalten.⁹⁴⁴

Iole Carlettini fand auch für diese Szene ein Vorbild in der englischen Tradition, nämlich eine Illustration von Ap. 19,1-4, was sie mit rein ästhetischen Aspekten erklärte.⁹⁴⁵ Außerdem schloss sie einen Bezug auf Ap. 11, 15-18 und Ap. 7,1-6 nicht aus.⁹⁴⁶

Es wurde bereits erläutert, dass die sieben Engel um die Mandorla die Engel darstellen, die nach der Öffnung des siebten Siegels die sieben Posaunen bekommen

sowohl als Illustration des Verses 8, 4 als auch als Illustration des folgenden Verses, „[L]’angelo che scaglia il turibolo sulla Terra non è legato tanto, come il primo, all’apertura del settimo sigillo, quanto al suono della prima tromba. Inoltre con il suo gesto dà il via ad una nuova serie di catastrofi, e questo aspetto male si accorda con il carattere serenamente teofanico di questa scena“, CARLETTINI 1993, S. 116.

⁹³⁵ SCHILLER 1990, S. 277. ZIMMERMANN 1899, S. 212 glaubte zwei Engel zu erkennen, die den Altar tragen. Laut Schiller handelt es sich um die Darstellung von Ap. 8,2-6 und es sei möglich, dass der dargestellte Engel derjenige aus Ap. 8,5 ist und in dem zerstörten Feld vielleicht der Augenblick von Ap. 8,3 dargestellt war.

⁹³⁶ ZIMMERMANN 1899, S. 149, KLEINSCHMIDT 1926, S. 39, MONFERINI 1966, S. 29, SINDONA 1975, S. 102, SCARPELLINI 1982, S. 381, BELTING 1977, S. 64, CARLETTINI 1993, S. 115.

⁹³⁷ SCHILLER 1990, S. 277.

⁹³⁸ KLEINSCHMIDT 1926, S. 39, SALVINI 1943, S. 18, ZOCCA 1943, S. 100, COLETTI 1949, S. 33.

⁹³⁹ CHRISTE 1980-81, S. 162. Die Darstellung der Öffnung des letzten Siegels ist außerdem sehr selten, SCHILLER 1991, S. 62: Die Stille im Himmel als Folge der Öffnung des siebten Siegels wird nur in den *Beatus-Handschriften der Gruppen I und IIa* dargestellt; die Öffnung wird in anderen Zyklen mit dem Lamm mit dem Buch zusammen mit den darauf folgenden Versen (8,2-5) abgebildet.

⁹⁴⁰ Laut THODE 1885, S. 229, ZIMMERMANN 1899, S. 212, MONFERINI 1966, S. 29, seien die Figuren der Anbetenden die 144.000 Auserwählten aus Kap. 7. Laut BELTING 1977, S. 64, sind die kleinen Figuren entweder die Betenden aus Ap. 8,3 oder die große Schar aus Ap. 7,9.

⁹⁴¹ ZIMMERMANN 1899, S. 149; KLEINSCHMIDT 1926, S. 40, sah hier eine Darstellung des Erdbebens aus Ap. 11,13, während CARLETTINI 1993, S.116, darin eine Darstellung von Ap. 11,15-18 erkennt: das Blasen der siebten Posaune und die Huldigung der Ältesten.

⁹⁴² SINDONA 1975, S. 103. Auch laut SCHILLER 1990, S. 277, trägt die Figur „die Gesichtszüge des Franziskus“.

⁹⁴³ SINDONA 1975, S. 103.

⁹⁴⁴ SCHILLER 1990, S. 277.

⁹⁴⁵ CARLETTINI 1993, S. 116. Dagegen habe für diese Szene keine englische Miniatur als Vorbild gedient, HUECK 1981, S. 286.

⁹⁴⁶ CARLETTINI 1993, S. 116. Wahrscheinlich meinte sie 8,1-6.

(Ap. 8,2).⁹⁴⁷ Kleinschmidt verglich diese Ikonographie mit den Fresken des Jüngsten Gerichtes in San Giovanni a Porta Latina und in Santa Cecilia in Trastevere in Rom,⁹⁴⁸ während Hueck an einer Darstellung von Ap. 8,2 zweifelte, denn die Engel blasen schon ihre Posaunen.⁹⁴⁹ Das Blasen der Posaunen an dieser Stelle widerspricht dem Text, ist aber bereits in der Tradition zu finden, wie auf fol. 24r der *Trierer Apokalypse* oder auf fol. 19v der *Bamberger Apokalypse*.⁹⁵⁰ Auch die Erklärung dieser Ikonographie fand Hueck in einem Text, der am Michaelstag verlesen wurde.⁹⁵¹

Durch einen Vergleich mit der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ergibt sich außerdem die Frage, ob der siebte Posaunenengel, der heute zerstört ist, seine Posaune gerade bläst oder nicht – wie es bei der Großen Anbetung auf der neapolitanischen Tafel der Fall ist. Diese Frage kann aufgrund des schlechten Zustandes des Freskos nicht beantwortet werden.

Yves Christe interpretierte diese Szene nach der exegetischen Tradition des Tyconius als Synonym für die erste Szene, denn beide Visionen eröffnen ein Septenar.⁹⁵² Seine archaische Interpretation des Zyklus erklärte Christe mit einer Reaktion gegen die Spiritualen.⁹⁵³ Er vermutete in dieser Szene eine Verschmelzung von Ap. 6,9 mit 8,2, die auch in der Krypta von Anagni, auf den Wandmalereien von Pedret und auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zu sehen ist. Die Stolen seien hier durch franziskanische Gewänder ersetzt worden.⁹⁵⁴

Für Belting stehen die drei Visionen des Lammes, der Winde und des Thronenden miteinander in Verbindung. Der Zusammenhang zeige sich darin, dass die Engel um das Lamm nicht mit denen aus Ap. 5,11⁹⁵⁵, sondern mit den Engeln aus Ap.

⁹⁴⁷ MONFERINI 1966, S. 29, CHRISTE 1980-81, S. 162.

⁹⁴⁸ KLEINSCHMIDT 1926, S. 40. Zu den Fresken in San Giovanni und Santa Cecilia siehe CHRISTE 2000, S. 23, 92, 118, 144, 300-301: In beiden Fresken thront Christus auf einem Regenbogen, von einer Mandorla und sechs Engeln umgeben. Auf dem unter dem Christus dargestellten Kreuz sehen wir einen Altar, auf dem sich die Nägel der Kreuzigung befinden. Links sind kleine Köpfe zu sehen, nach Ap. 6,9-11 die Seelen der Märtyrer unter dem Altar.

⁹⁴⁹ HUECK 1981, S. 286.

⁹⁵⁰ Außerdem in späteren Beispielen wie dem Fresko von Donnaregina und der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*.

⁹⁵¹ „Stetit Angelus juxta aram templi, habens thuribulum aureum in manu sua, et data sunt ei incensa multa et ascendit fumes aromatum de manu Angeli in conspectu Domini. In conspectu Angelorum psallam tibi: adorabo ad templum sanctum tuum, et confitebor nomine tuo, Domine“. HUECK 1981, S. 286-287.

⁹⁵² CHRISTE 1980-81, S. 162.

⁹⁵³ CHRISTE 1980-81, S. 167. Wie Belting glaubte auch Christe, dass der Mäzen dieser Ausmalung der Kardinalprotektor des Ordens, Matteo Rosso Orsini, war.

⁹⁵⁴ CHRISTE 1980-81, S. 163. Diese Bilder werden in Abschnitt 3.2.10 vorgestellt.

⁹⁵⁵ Ap. 5,11: „et vidi et audivi vocem angelorum multorum in circuitu throni et animalium et seniorum et erat numeros eorum milia milium“. Gegen die Deutung Beltings spricht auch der nächste Vers, Ap.

7,11 gleichzusetzen seien.⁹⁵⁶ Auch die Anbetenden der dritten Szene seien in Bezug auf Ap. 7,9⁹⁵⁷ und nicht auf Ap. 8,3 zu sehen.⁹⁵⁸

Der schlechte Zustand der Malerei lässt uns auch in diesem Fall mit vielen unbeantworteten Fragen zurück. Auf Ramboux' Zeichnung dieser Szene ist kein Werkzeug auf dem Altar zu sehen. Er stellt neben dem Altar nur einen Engel dar und alle sieben Engel blasen ihre Posaunen. Schillers Vermutung,⁹⁵⁹ dass der Engel mit dem Rauchfass auf der Malerei zweimal dargestellt worden sei (Ap. 8,3 + 8,5), scheint auf der neuesten Aufnahme⁹⁶⁰ nicht bestätigt werden zu können.

Es gibt kein Detail, das für die Deutung der Scharen als die Seelen unter dem Altar aus Ap. 6,9⁹⁶¹ bzw. als die Auserwählten aus Ap. 7,9⁹⁶² (und nicht die Heiligen aus Ap. 8,4) spricht. Allerdings ist diese Möglichkeit nicht auszuschließen, da die Verbindung zwischen Ap. 6,9 und Ap. 8,3-4 in Italien (Fresken von Anagni, *Erbach-Fürstener Apokalypse*) und außerhalb Italiens (Pedret) auf mehreren Beispielen zu erkennen ist.⁹⁶³

Aus Huecks Anmerkung, die Engel aus Ap. 8,2 würden die Posaunen noch nicht blasen, kann kein sicherer Schluss gezogen werden, da dieses Detail schon in der Tradition zu finden ist. Wäre der Engel mit dem Rauchfass im Augenblick von Ap. 8,5⁹⁶⁴ dargestellt, könnte eine Beziehung zu den blasenden Engeln vermutet werden. Der Engel mit dem Rauchfass und die Posaunenengel werden auch in anderen Zyklen zusammen dargestellt, wie z. B. im *Berliner Beatus* (fol. 60r, **Abb. 49**).

5,12: „dicentium voce magna dignus est agnus qui occisus est accipere virtutem et divinitatem et sapientiam et fortitudinem et honorem et gloriam et benedictionem“.

⁹⁵⁶ Ap. 7,11: „et omnes angeli stabant in circuitu throni et seniorum et quattuor animalium et ceciderunt in conspectu throni facies suas“. Diese Deutung wird von Belting wie folgt begründet: „Die Anbetung durch die Ältesten wird von Scharen von Engeln mitvollzogen, von denen jedoch erst in Apc. VII.11 die Rede ist, daß sie „rings um den Thron und die Ältesten und die vier Wesen standen“, wie das Bild zeigt“, BELTING 1977, S. 64.

⁹⁵⁷ Ap. 7,9: „post haec vidi turbam magnam quam dinumerare nemo poterat ex omnibus gentibus et tribubus et populis et linguis stantes ante thronum et in conspectu agni amicti stolas albas et palmas in manibus eorum“.

⁹⁵⁸ Ap. 8,3 „et alius angelus venit et stetit ante altare habens turibulum aureum et data sunt illa incensa multa ut daret orationibus sanctorum omnium super altare aureum quod est ante thronum“.

⁹⁵⁹ SCHILLER 1990, S. 277.

⁹⁶⁰ RUF, Gerard: Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004, S. 299.

⁹⁶¹ CHRISTE 1980-81, S. 162.

⁹⁶² BELTING 1977, S. 64. Laut Klein (private Auskunft) können sich diese kaum auf Ap. 7,9 beziehen, denn die dortige Schar der Auserwählten *steht* und hält Palmenzweige in den Händen.

⁹⁶³ Siehe Abschnitt 3.2.10.

⁹⁶⁴ Der Augenblick, in dem der Engel das Rauchfass auf die Erde wirft. Auf den Wurf folgt die Reihe der Posaunenstöße und die Katastrophen.

Carlettinis Vermutung,⁹⁶⁵ die Szene habe englische Miniaturen aus dem 19. Kapitel zum Vorbild gehabt, wenn auch bloß in ästhetischer Hinsicht, kann in diesem Zusammenhang nicht überzeugen.

4.1.4 Die westliche Lünette: Der Kampf Michaels (Ap. 12, 7-9)

Diese Szene⁹⁶⁶ ist größtenteils zerstört (**Abb. 11**). Im oberen Teil der Lünette, auf mindestens sechs konzentrischen Halbkreisen, sind noch drei Engel mit Lanze zu erkennen. Der Engel in der Mitte kann wohl mit dem Erzengel Michael gedeutet werden, dem der Altar der Kapelle geweiht ist.⁹⁶⁷ Belting hat in Michaels Engeln den Ordo der *potestates* erkannt,⁹⁶⁸ da sie „in voller Rüstung auftreten“.⁹⁶⁹ Leider sind die Rüstungen kaum zu erkennen.⁹⁷⁰ Im unteren Bereich sind die Dämonen dargestellt, mit Fledermausflügeln und haarigen Körpern. In der Mitte ist noch der Rest des Drachenkörpers zu erkennen.

Von dieser Szene existieren zwei Zeichnungen, die sich stark voneinander unterscheiden, insbesondere auf dem unteren Register, auf dem Drache und Dämonen dargestellt sind. Auf den beiden Zeichnungen sind die drei Engel alle gleich bekleidet, was der Deutung als Michael bzw. Erzengel und *Potestates* zwar nicht widerspricht, sie aber genauso wenig bestätigt.

Im Vergleich zu den anderen Szenen dieses Zyklus ist die Lektüre der Michaels-Lünette weniger problematisch, denn hier ist zweifellos Ap. 12, 7-9 abgebildet, obwohl die sieben Köpfe und zehn Hörner nicht mehr zu erkennen sind.⁹⁷¹

Kleinschmidt sah in dieser Szene die Hauptszene der Kapelle⁹⁷² und schlug einen Vergleich mit den Engeln des Jüngsten Gerichtes von Cavallini in Rom vor.⁹⁷³

⁹⁶⁵ CARLETTINI 1993, S. 116.

⁹⁶⁶ Engelssturz laut RUF 2004, S. 277.

⁹⁶⁷ ROMANO, Serena: La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative, Roma 2001, S. 81-82.

⁹⁶⁸ So auch CHRISTE 1980-81, S. 158. Erzengel laut SCARPELLINI 1982, S. 381.

⁹⁶⁹ BELTING 1977, S. 62. Dazu zitiert Belting die erste Predigt Bonaventuras, in der er die *Potestates* mit denen gleichsetzt, die gegen den Drachen und seine Engel kämpfen. Zur Ikonographie der *Potestates* siehe BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 80-82.

⁹⁷⁰ Die Rüstungen sind auch laut KLEINSCHMIDT 1926, S. 37, alle gleich.

⁹⁷¹ CHRISTE 1980-81, S. 158.

⁹⁷² KLEINSCHMIDT 1926, S. 43. Auch für BEYE 1957, S. 31, ist diese Szene Hauptthema der gesamten Kapelle. THODE 1885, S. 230, beschreibt sie zusammen mit den Szenen aus der Apokalypse. Laut NICHOLSON 1932, S. 6, gibt es bestimmt eine Verbindung zwischen Lünette und apokalyptischem Zyklus. Für KLEINSCHMIDT 1926, S. 36, sind die Malereien der Kapelle in der oberen Hälfte in der Tat „der Verherrlichung der Engel geweiht“ und unten „sind fünf Szenen aus der Apokalypse angebracht“.

Diese Szene wurde auch mit den Drachenkämpfen von Civate⁹⁷⁴ und mit der Velluti-Kapelle in Santa Croce⁹⁷⁵ verglichen, was in der Forschung jedoch nicht überall Anklang fand.⁹⁷⁶ Dagegen sieht Carlettini hier abermals einen Einfluss der englischen Ikonographie, obwohl sie gleich danach eingestehen muss, dass in der englischen Tradition dieser Szene weder Rüstungen noch Dämonen solcher Art zu finden seien.⁹⁷⁷

Monferini setzte die Figur des Drachen mit dem Antichristen gleich.⁹⁷⁸ Schiller sah in der Szene eine Anspielung auf den Kampf zwischen dem Papst und Friedrich II.⁹⁷⁹

Christe⁹⁸⁰ und Hueck⁹⁸¹ vermuten, dass diese Szene durch liturgische Texte beeinflusst wurde. Auch in dieser Szene, wie in den letzten drei, sieht Christe einen Bezug zu einer rekapitulativen Zäsur, die mit Ap. 11,19-12,6 eingeleitet wird.⁹⁸²

⁹⁷³ KLEINSCHMIDT 1926, S. 37.

⁹⁷⁴ NICHOLSON 1932, S. 6: allerdings mit einer neuen Deutung, da Bonaventura die Andacht des Franziskus für Michael hervorhob, BATTISTI 1963, S. 49, CHRISTE 1980-81, S. 158.

⁹⁷⁵ CHRISTE 1980-81, S. 158.

⁹⁷⁶ SINDONA 1975, S. 105.

⁹⁷⁷ CARLETTINI 1993, S. 107-109.

⁹⁷⁸ Im Sinne der Theologie des Olivi als falscher Prophet bzw. als Papst zu deuten, MONFERINI 1966, S. 37. Allerdings ist die Deutung des Drachen mit dem Antichristen nicht nur in der Theologie des Olivi zu finden: Für Bonaventura ist Kap. 12 der Apokalypse die Darstellung des Endkampfes und des Sieges der Kirche (Maria) gegen den Antichristen (den Drachen), PRIGENT, Pierre: *Apocalypse 12. Histoire de l'exégèse*, Tübingen 1959 (Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese 2), S. 35.

⁹⁷⁹ SCHILLER 1990, S. 279. Außerdem sei die Stellung dieser Szene laut Battisti und Christe genau über dem Fall Babylons kein Zufall. BATTISTI, 1963, S. 49, CHRISTE 1980-81, S. 166.

⁹⁸⁰ In den *Ad celebres, rex caelice* oder der *expositio prosae* und dem *sermo in die sancti Michaelis* des Alan von Lille, CHRISTE 1980-81, S. 158.

⁹⁸¹ Im Brevier zum Festtag Michaels im September, HUECK 1981, S. 287.

⁹⁸² CHRISTE 1980-81, S. 166. Alle Kommentare der tyconianischen Tradition teilen den Text in Abschnitte, die der Teilung in Kapiteln, wie sie ab dem 13. Jh. bekannt ist, nicht entsprechen. Mit der Methode der *recapitulatio* wird der Text als Wiederholung gleicher Vorgänge auf verschiedene Art und Weise mehrfach beschrieben und nicht als chronologische Progression verstanden. Vgl. die *Regula VI., De recapitulacione*, im *Liber regularum* des Tyconius, PL 18, 53C-55D. Siehe außerdem COURT, John M.: *The Interpretation of the Book of the Revelation*, in: COURT, John M.: *Myth and History in the Book of Revelation*, London 1979, S. 1-19, insb. S. 5; MCGINN, Bernard: *Introduction. John's Apocalypse and the Apocalyptic Mentality*, in: EMMERSON/MCGINN 1992, S. 3-19, insb. S. 14. Bei dieser Methode werden die Septenare der Siegel, Posaunen und Schalen als Synonyme verstanden, während die Visionen der Briefe und des Himmlischen Jerusalem isoliert betrachtet werden. Eine solche Lektüre des Textes verhinderte eine endzeitliche Deutung, siehe: LOBRICHON 1979, S. 119-120. Der Kommentar des Tyconius ist nicht erhalten; allerdings versuchte Yves Christe eine Rekonstruktion seines Aufbaus: Einen ersten Abschnitt bildet Ap. 1,1-3,22, wo die einzige Figur mit endzeitlichem Charakter die aus Ap. 1,7 ist; der zweite Abschnitt fängt mit Ap. 4,1 an und endet mit Ap. 8,2; den dritten bildet Ap. 8,2-11,8. Ab Ap. 11,19 ist die Teilung in den Kommentaren der tyconianischen Tradition nicht mehr so eindeutig, siehe CHRISTE 1996a, S. 25-30. Zur tyconianischen Auslegung der Apokalypse siehe: QUACQUARELLI, Antonio: *La concezione della Storia in Ticonio*, in: VACCARI, Pietro: *Studi di Storia medievale e moderna*, Roma 1958, S. 13-30; FREDRIKSEN, Paula: *Tyconius and Augustine on the Apocalypse*, in: EMMERSON/MCGINN 1992, S. 20-50; STEINHAUSER, Kenneth B.: *The Apocalypse Commentary of Tyconius. A History of Its Reception and Influence* (Freiburg, Univ. Diss. 1986), Frankfurt a. M. 1987.

4.1.5 Der Fall Babylons (Ap. 18,1-2-4-7-8)

Die vierte Szene (**Abb. 10**) stellt den Fall Babylons dar,⁹⁸³ der links auf der westlichen Wand abgebildet ist. Diese Szene ist insbesondere im oberen Teil stark beschädigt. Oben links können wir einen fliegenden Engel⁹⁸⁴ erkennen, der hinter sieben konzentrischen Ringen⁹⁸⁵ hervorkommt. Der gesamte mittige Teil ist nicht erhalten. Der untere Teil stellt den Fall Babylons dar: Eine Stadtmauer mit zwei geöffneten Toren trennt uns von den Ruinen der Gebäude, auf denen wir Schlangen und Vögel sehen. Aus den Toren und aus den Ruinen kommen Menschen und Tiere heraus. Oben rechts, über den Ruinen der Stadt, ist noch eine Hand mit einem Kelch zu sehen. Der Putz, der die Hand mit dem Kelch umgibt, ist zerstört.

Diese Szene wurde entweder als Darstellung des 18.⁹⁸⁶ oder des 16. und 18. Kapitels interpretiert.⁹⁸⁷ Bereits jetzt kann die zweite Deutung abgelehnt werden, da sie auf einem Missverständnis beruht. In der Tat erzählen die Verse 17-21 des 16. Kapitels nicht den Fall Babylons, sondern die Ausgießung der letzten Schale und die damit verbundenen Folgen: Blitze, Stimmen und Donner, ein großes Erdbeben, das „die Stadt“ in drei Teile zerbrechen lässt, und Hagel, der vom Himmel auf die Stadt herabfällt.

Eine Inschrift wird von Thode und Kleinschmidt zum Teil wiedergegeben: „AEDES DNI DESCENDENS....ERIT DRACO“⁹⁸⁸ oder „ANGELUS DO(MI)NI DESCENDE(N)S DE CELO.... FLEBIT DRACON.“⁹⁸⁹

Monferini, die das Bild als Illustration der beiden Kapitel 16 und 18 sieht,⁹⁹⁰ gründete große Teile ihrer Deutung des gesamten Zyklus auf die Interpretation dieser

⁹⁸³ Ap. 18,1-2: „¹et post haec vidi alium angelum descendentem de caelo habentem potestatem magnam et terra inluminata est a gloria eius ²et exclamavit in forti voce dicens cecidit cecidit Babylon magna et facta est habitatio daemoniorum et custodia omnis spiritus immundi et custodia omnis volucris immundae“, Ap. 18, 4: „⁴et audivi aliam vocem de caelo dicentem exite de illa populus meus ut ne participes sitis delictorum eius et de plagi eius non accipiatis“, Ap. 18, 7-8: „⁷quantum glorificavit se et in deliciis fuit tantum date illi tormentum et luctum quia in corde suo decit sedeo regina et vidua non sum et luctum non videbo ⁸ideo in una die venient plagae eius mors et luctus et fames et igni comburetur quia fortis est Deus qui iudicavit illam“.

⁹⁸⁴ ZIMMERMANN 1899, S. 212.

⁹⁸⁵ Für ZOCCA 1943, S. 100, sind es 5.

⁹⁸⁶ THODE 1885, S. 229; ZIMMERMANN 1899, S. 212; KLEINSCHMIDT 1926, S. 39; Ap. 18,1-2-4 ; BEYE 1957, S. 30; Ap. 18,1-4; CHRISTE 1980-81, S. 164: 18,1 und wenn die Zeichnung von Ramboux korrekt wäre, könnte der Engel vor der Stadtmauer als der, der die sechste Posaune bläst, identifiziert werden.

⁹⁸⁷ MONFERINI 1966, S. 30; SINDONA 1975, S. 103; Ap. 16,18-19 und Ap. 18, 1-2; SCARPELLINI 1982, S. 381; Ap. 16,18-19 und 18,1-2; CARLETTINI 1993, S. 109; Ap. 16, 17-19 und Ap. 18, 1-5.

⁹⁸⁸ THODE 1885, S. 229.

⁹⁸⁹ KLEINSCHMIDT 1926, S. 39.

Szene. Die Figur des fliegenden Engels zwischen dem sechsten und siebten Ring⁹⁹¹ sieht sie als Andeutung des sechsten Alters.⁹⁹² Die Deutung der Tiere und der anderen Figuren, die die Stadt verlassen, würde für die Auslegung der gesamten Szene eine wichtige Rolle spielen.⁹⁹³ Leider sind sie wegen des schlechten Zustandes der Malerei sehr schwierig zu erkennen. Unter den Figuren wurden ein Strauß,⁹⁹⁴ Menschen,⁹⁹⁵ ein Hund,⁹⁹⁶ Dämonen,⁹⁹⁷ Drachen,⁹⁹⁸ zwei Affen⁹⁹⁹ und ein Schreitvogel¹⁰⁰⁰ ausgemacht. Eine besondere Bedeutung in Monferinis Interpretation gewannen die Wesen, die aus der Stadt flüchten, wie der Strauß vor dem rechten Tor,¹⁰⁰¹ der als Schreitvogel¹⁰⁰² oder gar als Ibis¹⁰⁰³ gesehen werden könne (und damit als Symbol des Heiligen Geistes, Protagonist des siebten Alters, Zeuge des Zerfalles Babylons oder als Synagoge Satans),¹⁰⁰⁴ und vor allem zwei bzw. drei Bärchen.¹⁰⁰⁵ Diese kleinen Bären seien tatsächlich eine Anspielung auf die Familie des Papstes Nikolaus III. Orsini (wörtlich: „Bärchen“) und deren Wappen.¹⁰⁰⁶ Dieser Deutung stimmen Scarpellini¹⁰⁰⁷ und Romano,¹⁰⁰⁸ wie schon zuvor Mitchell,¹⁰⁰⁹ nicht zu.

⁹⁹⁰ MONFERINI 1966, S. 30.

⁹⁹¹ Laut BEYE 1957, S. 30, sind es nur fünf Ringe.

⁹⁹² MONFERINI 1966, S. 30. Interessanterweise kommt der Engel aus Ap. 18, 1-2 auch auf fol. 45r der *Bamberger Apokalypse* aus drei Halbringen heraus. Hier ist die Aufforderung an das Volk Gottes, die Stadt zu verlassen, durch die *dextera dei*, die von links herauskommt, angedeutet, KLEIN 2000, S. 132.

⁹⁹³ Nicht alle halten sich aber mit der Identifizierung auf, wie z. B. AUBERT 1907, BELTING 1977, CHRISTE 1980-81, HUECK 1981.

⁹⁹⁴ THODE 1885, S. 229: unreiner Vogel, der als solcher in den Predigten von Antonius von Padua genannt wird, *Ibidem* Anm. 1; KLEINSCHMIDT 1926, S. 39; NICHOLSON 1932, S. 7, ZOCCA 1943, S. 100; BEYE 1957, S. 30; BATTISTI 1963, S. 48. Der Strauß ist Symbol der Sündigen oder der Häretiker. Für Battisti ist der Strauß ein Symbol der Scheinheiligen und somit ein Angriff auf die Konventualen, BATTISTI 1963, S. 48.

⁹⁹⁵ THODE 1885, S. 229; Frauen laut NICHOLSON 1920, S. 7.

⁹⁹⁶ KLEINSCHMIDT 1926, S. 39; ZOCCA 1943, S. 100

⁹⁹⁷ THODE 1885, S. 229; BATTISTI 1963, S. 48; NICHOLSON 1932, S. 7, der auch Fledermausflügel erkannte, HUECK 1981, S. 289, CARLETTINI 1993, S. 109.

⁹⁹⁸ HUECK 1981, S. 289, CARLETTINI 1993, S. 109.

⁹⁹⁹ CARLETTINI 1993, S. 109.

¹⁰⁰⁰ CARLETTINI 1993, S. 109.

¹⁰⁰¹ MONFERINI 1966, S. 30, schon laut Thode, Van Marle, Kleinschmidt und Nicholson Symbol der Häresie; laut Zocca und Battisti Symbol der Bosheit und der Sünde, MONFERINI 1966, S. 31.

¹⁰⁰² Denn der Schreitvogel erscheint auf vielen englischen Illustrationen des Falles Babylons, wie z. B. auf der Miniatur auf f. 20v des Cambridge Trinity College, Ms. R. 16 2, MONFERINI 1966, S. 31.

¹⁰⁰³ MONFERINI 1966, S. 37.

¹⁰⁰⁴ MONFERINI 1966, ebd.

¹⁰⁰⁵ MONFERINI 1966, S. 31.

¹⁰⁰⁶ MONFERINI 1966, S. 35: „[I] due piccoli orsi siano un preciso emblema della famiglia Orsini, cui apparteneva Papa Niccolò III“. Derselben Meinung ist auch SINDONA 1975, S. 103.

¹⁰⁰⁷ SCARPELLINI 1982, S. 397: die kleinen Tiere seien keine Bären, sondern Affen.

¹⁰⁰⁸ ROMANO 1984, S. 115.

¹⁰⁰⁹ MITCHELL, Charles: *The Imagery of the Upper Church at Assisi*, in: *Giotto e il suo tempo*, Roma 1971, S. 113-134, S. 131 Anm. 62.

Auch laut Christe hat dieses Bild, im Gegensatz zum ersten und zweiten, einen eschatologischen Charakter.¹⁰¹⁰ Der Engel, der oben links dargestellt ist, sei mit dem Engel aus Ap. 18,1 gleichzusetzen, der in der exegetischen Tradition als endzeitlich gilt. Christe findet hier eine weitere Zäsur: Beda und andere Autoren leiteten an diesem Punkt die sechste rekapitulative Periode ein, welche die letzten Zeiten der Kirche betreffe.¹⁰¹¹ Darüber hinaus schlägt Christe eine weitere Interpretation vor: Babylon sei die Antithese zur *ecclesia caelestis*, die im südlichen Querhausarm durch die Engel in den Schildbögen dargestellt sei.¹⁰¹²

Hueck erkannte in den Figuren, die aus dem linken Tor kommen, das Gottesvolk.¹⁰¹³ Der Engel oben links gilt für Carlettini sowohl als Darstellung des Engels der Aufforderung, die Stadt zu verlassen als auch des Engels, der den Fall ankündigt.¹⁰¹⁴ Christe, der sich auf Ramboux' Zeichnung beruft, erkennt im Engel mit Posaune und Lanze vor dem haarigen Dämon den Engel der sechsten Posaune.¹⁰¹⁵

Sowohl Hueck als auch Carlettini machen uns auf ein interessantes Detail aufmerksam: eine Hand¹⁰¹⁶ mit einem Kelch¹⁰¹⁷ über der Ruine der Stadt. Laut Hueck „war also wohl nach Apoc. 17,1¹⁰¹⁸ einer der Engel dargestellt, die die Schalen des Zorns ausgegossen hatten“.¹⁰¹⁹ Carlettini glaubt hier den Engel mit der siebten Schale aus Ap. 16,17-19 zu erkennen.¹⁰²⁰ Vor allem Monferini und Carlettini haben einen englischen Einfluss auf die Ikonographie der Szene vermutet.¹⁰²¹ Monferini verglich diese Szene des Falles Babylons mit einigen englischen Miniaturen, und zwar mit der *Trinity-Apokalypse*,¹⁰²² der *Morgan-Apokalypse*¹⁰²³ und der *Dublin-Apokalypse*.¹⁰²⁴ Dazu muss jedoch angemerkt werden, dass Monferini die englische Tradition unter anderem deshalb zitiert, weil sie ihre Theorie eines joachimitischen Einflusses auf den

¹⁰¹⁰CHRISTE 1980-81, S. 164-166.

¹⁰¹¹CHRISTE 1980-81, S. 164.

¹⁰¹²CHRISTE 1980-81, S. 166.

¹⁰¹³HUECK 1981, S. 289.

¹⁰¹⁴CARLETTINI 1993, S. 109.

¹⁰¹⁵CHRISTE 1980-81, S. 164.

¹⁰¹⁶CARLETTINI 1993, S. 110.

¹⁰¹⁷HUECK 1981, S. 289; CARLETTINI 1993, S. 109.

¹⁰¹⁸Ap. 17,1 „Dann kam einer der sieben Engel, welche die sieben Schalen trugen, und sagte zu mir: Komm, ich zeige dir das Strafergericht über die große Hure, die an vielen Gewässern sitzt“.

¹⁰¹⁹HUECK 1981, S. 289.

¹⁰²⁰CARLETTINI 1993, S. 110.

¹⁰²¹Schon BATTISTI 1964, S. 47, hatte diese Szene mit den zeitgenössischen illustrierten Handschriften in Verbindung gebracht. Dagegen ist die Szene für HUECK 1981, S. 289, Cimabues neue Erfindung.

¹⁰²²Cambridge Trinity College, Ms. R 16 (fol. 20v), JAMES, Montague Rhodes: *The Trinity Apocalypse*. Facsimile, London 1909.

¹⁰²³New York, Pierpont Morgan Library, MS. 524.

¹⁰²⁴Dublin, Trinity College MS 64 (olim K.4.31).

Zyklus von Assisi bekräftigen will. Laut Carlettini verschmilzt diese Szene zwei Abbildungen der englischen Tradition miteinander, und zwar die Verse Ap. 16,17-19, die sie fälschlicherweise als Fall Babylons interpretiert, und Ap. 18,1-5, die Aufforderung an die Bewohner, die Stadt zu verlassen.¹⁰²⁵ Zum Vergleich zieht Carlettini die Illustrationen der Handschrift *Add. 17333* der British Library von London (fol. 36 v)¹⁰²⁶ und der *Gulbenkian-Apokalypse* (fol. 59v) heran.¹⁰²⁷ Cimabue habe die Idee einer Stadtmauer einer Miniatur zu Vers 16,19 und die der Ruinen einer Miniatur zu den Versen 18,1-5 entnommen. Außerdem habe er die Dämonen nicht auf der Stadt dargestellt, sondern vor der Stadtmauer.¹⁰²⁸

Diese Interpretation scheint jedoch etwas chaotisch und unwahrscheinlich. Carlettini hat nicht nur die Ausgießung der siebten Schale und den Fall Babylons durcheinandergebracht. Sie gründet ihre Theorie der Verschmelzung darüber hinaus lediglich auf den Vergleich mit den englischen Illustrationen,¹⁰²⁹ und nicht etwa mit den italienischen.¹⁰³⁰ Um die von Cimabue gemalte Szene zu erklären, scheint es nicht notwendig, auf eine ferne ikonographische Tradition zurückzugreifen. Ein Vergleich mit einer Handschrift aus *Familie III* sollte sich als ergiebiger herausstellen. Im *Berliner Beatus* zerfällt die Stadt sowohl bei der Ausgießung der siebten Schale (fol. 83v) als auch in der Szene des Falles Babylons (fol. 87v). Im ersten Fall sieht man rechts hinter dem in der Mitte befindlichen Stadttor umstürzende Gebäude. Im zweiten Fall sind hinter der Stadtmauer umstürzende Gebäude zu erkennen, in einer Zusammenstellung, die der von Cimabue in etwa ähnelt. Daher gibt es keinen Anlass, Cimabues Szene als Verschmelzung der Verse 18,1-5 mit den Versen 16,17-19 (Carlettini) oder 16,18-19 (Sindona und Scarpellini) zu sehen. Alle Elemente dieser Szene sind bereits in der

¹⁰²⁵ CARLETTINI 1993, S. 109. In Ap. 16,17-19 ist nicht vom Fall Babylons die Rede, sondern von der Ausgießung der siebten Schale; die Aufforderung betrifft die Verse 18,4-8.

¹⁰²⁶ Nach EMMERSON/LEWIS 1985, S. 383-384, 14 Jh. datiert.

¹⁰²⁷ Lissabon, Gulbenkian Museum, L.A. 139.

¹⁰²⁸ Abb. 10 und 11 in CARLETTINI 1993, und S. 109.

¹⁰²⁹ Um Beispiele für diese bestimmte Szene in der englischen Tradition zu finden, brauchen wir keine Verschmelzung von Illustrationen, die verschiedene Kapitel abbilden, z. B. Cambridge, Trinity College R. 16.2, fol. 20v: der Engel von Ap. 18,1 kommt vom Himmel und fliegt über die Stadt, die hinter den von Vögeln und Dämonen bewohnten Ruinen der Stadtmauer zu erblicken ist, während das Gottesvolk links die Stadt durch das Stadttor verlässt.

¹⁰³⁰ Diese angenommene Verschmelzung kann vielleicht zuerst mit den dargestellten Ruinen erklärt werden, da nicht alle Zyklen der Tradition damit den Fall Babylons wiedergeben. So wird die Stadt in der *Trierer Apokalypse* in der Szene des Falles unbeschädigt dargestellt, während in der Szene der siebten Schale architektonische Fragmente vor den Stadtmauern liegen. Die Stadt ist in der *Trierer Apokalypse* also nur im Fall der Ausgießung der letzten Schale als zerstörte Stadt gegeben, wohingegen die Stadt in der *Bamberger Apokalypse* in der Szene der siebten Schale unbeschädigt und in der Szene des Falles einfach verkehrt herum dargestellt ist.

italienischen Tradition zu finden. Das einzige nachvollziehbare Indiz, auf das Carlettini ihre Lektüre gründen könnte, ist die Hand mit dem Kelch auf den Ruinen, die Carlettini mit dem Engel der siebten Schale in Verbindung bringt. Allerdings kann man, dank der Ähnlichkeit der hier diskutierten Szene mit der Illustration desselben Verses auf der zweiten der *Erbachschen Tafeln* (**Abb. 163**, und ebenso auf fol. 462 der *Hamilton-Apokalypse*), an dieser Stelle die Figur der Hure¹⁰³¹ mit ihrem Kelch vermuten.¹⁰³² Die ganze Szene des *Falles Babylons* wurde auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sehr ähnlich dargestellt. Auf den Ruinen der Stadt ist die Figur der sitzenden Hure zu sehen. Sie ist zweifellos identifizierbar, weil sie hier bereits zum dritten Mal auf der Tafel erscheint. Es wird vermutlich der Vers 18,7 dargestellt: „sie dachte bei sich: ich throne als Königin“. Die Hure „thront“ tatsächlich auf der fallenden Stadt. Schon Schiller war dieser Meinung. Ihr standen, außer der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*, zwei englische Illustrationen zum Vergleich zur Verfügung, und zwar S. 55 und 56 der *Trinity-Apokalypse* von Dublin (Ms. K. 4. 31). Dort sieht man (S. 55) nur den Kopf der großen Hure, die aus einem Turm den Zerfall der Stadt betrachtet. In der zweiten Illustration (S. 56) rauft sie sich die Haare und verbrennt in den Flammen, die die Stadt zerstören. Somit scheiden alle Indizien, zumindest die, die eine Verschmelzung mit der Ausgießung der siebten Schale befürworten, aus, und damit auch die Annahme eines englischen Einflusses auf die Ikonographie dieser Szene.

4.1.6 Johannes auf Patmos

Das Einzige, das in dieser Szene (**Abb. 11**) noch zweifelsfrei zu erkennen ist, sind die zwei nimbierten Gestalten in der Mitte, die beide sitzend dargestellt sind. Die Gestalt links hebt den rechten Arm, wohl um etwas zu zeigen, das sich allerdings nicht innerhalb derselben Szene befindet. Aus diesem Grund bezieht sich diese Darstellung wahrscheinlich auf die anderen des Zyklus. Die erste Figur ist vermutlich ein Engel, obwohl man die Flügel nicht eindeutig identifizieren kann. Die zweite Figur scheint bärtig und glatzköpfig zu sein, und könnte mit dem alten Johannes gedeutet werden. Die beiden Gestalten sind von einer Landschaftsdarstellung umgeben, die in ihren Details heute nicht mehr zweifelsfrei zu erkennen ist; vermutlich handelt es sich um Wasser

¹⁰³¹ Siehe Abschnitt 3.2.9.

¹⁰³² Schon SCHILLER 1990, S. 277, hatte die beiden Szenen wegen des Kelchs in Verbindung gebracht, zitiert dazu aber auch zwei englische Handschriften.

und Berge. Für einen Teil der Kritik gibt die Szene Ap. 1 wieder.¹⁰³³ Ein anderer vermutet, dass die Szene den Zyklus schließt.¹⁰³⁴ Belting nahm an, dass diese Darstellung entweder ein allgemeines Bild des Johannes als Seher sei oder in Zusammenhang mit dem Bild daneben, dem Zerfall Babylons, stehe.¹⁰³⁵ Aubert¹⁰³⁶ und Kleinschmidt¹⁰³⁷ identifizierten die Szene als Darstellung des ersten Kapitels, unter anderem anhand der erhaltenen Wörter der Inschrift IO[AN]NES und PAT[MOS]. Die Szene steht laut Augusta Monferini mit der Exegese des Gerardo da Borgo San Donnino in Verbindung, der behauptet, Johannes habe auf Patmos die Offenbarung empfangen, dass Franziskus der Engel des sechsten Siegels sei. Der Engel auf der Malerei verweise mit dem ausgestreckten Arm auf die zentrale Szene mit dem Engel des sechsten Siegels. Die Szene stehe wegen ihrer Position auf der Wand außerdem mit dem Fall Babylons in Verbindung.¹⁰³⁸

Die Interpretation als Darstellung des 22. Kapitels wird hier übernommen, obwohl Johannes am Anfang der Erzählung in den englischen Handschriften in Begleitung eines Engels dargestellt wird.¹⁰³⁹ Die Kapitelreihenfolge 5, 7, 8, 12, 18, 22 scheint logischer. Allerdings, so scheint es, zeigt der Engel Johannes etwas, das sich außerhalb der Szene befindet. Daher, und weil die Szenen dieses Zyklus wahrscheinlich miteinander verbunden sind, ist eine Darstellung des Johannes als Seher der gesamten Vision nicht auszuschließen.

¹⁰³³ZIMMERMANN 1899, S. 211-213, AUBERT 1907, S. 34, Anm. 3, KLEINSCHMIDT 1926, S. 38, NICHOLSON 1932, S. 6, COLETTI 1949, S. 32, BATTISTI 1963, S. 47, HUECK 1981, S. 283-284: Der dargestellte Vers sei Ap. 1,10, „*et audivi post me vocem magnam*“, da der Engel hinter Johannes steht. Allerdings glaubt Hueck, dass der Zyklus „keine[.] chronologische[.] Bildfolge“ aufweise, HUECK 1981, S. 291.

¹⁰³⁴THODE 1885, S. 230. Die Szene könne eine Abbildung von Ap. 18,21 oder 22,1 sein, ihm scheint die erste Möglichkeit aber wahrscheinlicher; MONFERINI 1966, S. 32-33, Ap. 22,8, da in Ap. 1 kein Engel erwähnt wird; Ap. 21,10 und 22,1, SINDONA 1975, S. 104; SCARPELLINI 1982, S. 381: Ap. 21,10 und 22,8.

¹⁰³⁵BELTING 1977, S. 64.

¹⁰³⁶AUBERT 1907, S. 34, Anm. 3.

¹⁰³⁷KLEINSCHMIDT 1926, S. 38.

¹⁰³⁸MONFERINI 1966, S. 37: „*ed é proprio questa idea, cioè di San Francesco come angelo del settimo (sic!) sigillo, la rivelazione che Gerardo ereticamente attribuiva a San Giovanni nell'isola di Patmos; ecco, così, meglio chiarito il senso della scena laterale, dove a fianco di Giovanni nell'isola di Patmos è raffigurato un angelo nell'atto di indicare l'evento che su compie nella scena attigua*“.

¹⁰³⁹Paris, Bibliothèque Nationale MS lat. 10474, fol. 2 (Engel mit Buchrolle); London, British Library MS Add. 35166, fol. 3 (Engel im *disputatio*-Gestus); London, Add. 42555, fol. 5r (Engel mit Rolle); Perrins (Malibu, Getty Museum), fol. 2r (Engel, der Johannes ins Ohr flüstert); Oxford, Bodleian Library, MS Douce 180, fol. 13r (Engel, der die Schulter des Johannes berührt und den Zeigefinger erhoben hält); Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian (L.A. 139), fol. 1r (Engel mit Rolle).

4.1.7 Die Engelchöre

Im südlichen Querhausarm sind neben den Apokalypse-Darstellungen und der Kreuzigungsszene zahlreiche Engel dargestellt, so dass der Querarm auch „Engelkapelle“ genannt wird: in und über den Triforien wurden Throne¹⁰⁴⁰ abgebildet, auf den Schildbögen, auf den beiden Lünetten und auch auf allen einzelnen Szenen der Apokalypse sind Engel zu sehen. Kleinschmidt hatte 52 gezählt.¹⁰⁴¹ Schon Beye hatte in der Kapelle eine Darstellung der Engelchöre erkannt.¹⁰⁴² Da man in der Kapelle Throne, Potestates und Seraphen mit Sicherheit erkennen kann, versuchte Belting, die verbleibenden sechs Engelchöre zu deuten. Cheruben seien zusammen mit den Seraphen auf der östlichen Lünette abgebildet gewesen, die, vielleicht auch nach dem Beispiel des florentinischen Baptisteriums, eine Gottesvision mit Seraphen und Cheruben dargestellt hätten. Die anderen Chöre hätten in den drei Schildbögen und in den Rückwänden der beiden Triforien Platz gefunden.¹⁰⁴³ Eine Erklärung für die Darstellung der Engelchöre in diesem Kontext sei in Bonaventuras Vorliebe für die Engelshierarchie zu suchen.¹⁰⁴⁴ Bruderer-Eichberg geht von Beltings Vermutung aus und versucht die verschiedenen Chöre nach einem hierarchischen System zu ordnen.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁰ BEYE 1957, S. 32. Diese Ikonographie der Throne sei hier zum ersten Mal zu finden und werde danach auch im Jüngsten Gericht von Padua sowie im Jüngsten Gericht in Santa Maria Donnaregina in Neapel übernommen, BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 69. Eine andere neue Ikonographie, die aber auch im Baptisterium von Florenz zu sehen ist, ist das Zepter als Attribut der Dominationes, BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 72. Die besondere Ikonographie der Potestates sei mit der Zusammenstellung der Szenen aus der Apokalypse zu erklären, BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 81 Anm. 337.

¹⁰⁴¹ KLEINSCHMIDT 1926, S. 43.

¹⁰⁴² BEYE 1957, S. 29, 32-33.

¹⁰⁴³ BELTING 1977, S. 63. Außerdem sind laut Carlettini auch die Erzengel durch die Figur Michaels symbolisiert, CARLETTINI 1993, Anm. 41 S. 126.

¹⁰⁴⁴ BELTING 1977, S. 67.

¹⁰⁴⁵ „Grâce à une identification préliminaire et partielle des anges des triforiums aveugles, les dominations, et des anges de l’arc-formeret de la fenêtre méridionale, qui eux peuvent représenter aussi bien des archanges que des anges, on pourrait aussi réfléchir à une organisation différente des ordres angéliques, qui serait basée sur un système opérant selon le principe ternaire. Les deux hiérarchies, supérieure et médiane, partageraient les surfaces des parois occidentales et orientales, alors que la hiérarchie inférieure occuperait celle de la paroi méridionale avec sa grande fenêtre. Reliée à une lecture verticale, cette disposition citerait la liste dionysienne modifiée selon l’importance de la partie architectonique à laquelle est associé un ordre: elle commencerait au sommet de la paroi orientale avec les vertus ?- séraphins, chérubins, trônes, dominations-, continuerait son parcours sur la paroi occidentale par les vertus ?, puissances, trônes, dominations et de là sur la paroi méridionale avec les archanges, anges et les principautés“. BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 46 Anm. 203.

Engelchöre und Apokalypse sind auch in einem anderen, späteren italienischen Zyklus miteinander verbunden, und zwar in der *Apocalisse delle Vele* in der Unterkirche von Assisi, die in dieser Arbeit in Kapitel 4.4 besprochen wird.

4.1.8 Zur Kontroverse um die Deutung des gesamten Zyklus der Engelkapelle in Beziehung zur Deutung des gesamten Oberkirchenprogramms

Während die Mehrheit der Kunsthistoriker in diesem Zyklus ein Programm franziskanischer Tradition erkannte,¹⁰⁴⁶ sahen andere, vor allem Monferini und Sindona,¹⁰⁴⁷ darin eine joachimitische Botschaft.

Laut Augusta Monferini ist die Deutung der Ausmalung dieser Kapelle eine Verurteilung des Nepotismus und der Simonie des Papstes Nikolaus III,¹⁰⁴⁸ der in der Szene des Falls Babylons durch die kleinen Bärchenfiguren, italienisch: „Orsini“, angedeutet worden sei.¹⁰⁴⁹ Besonders deutlich sei außerdem die Beziehung zur Theologie des Joachim und des Olivi sowie zum sechsten Alter.¹⁰⁵⁰ Sie vermutete sogar, dass Olivi der Erfinder des Programms gewesen sei.¹⁰⁵¹ Den Engel des sechsten Siegels, der in der Mitte der südlichen Wand dargestellt ist, setzte sie mit Franziskus gleich.¹⁰⁵² Darüber hinaus vertritt Monferini die Ansicht, die Abbildung einer Kreuzigung in der Kapelle begünstige die Annahme, Franziskus sei mit Christus gleichzusetzen, und deute die Franziskaner als *virī spirituales* an.¹⁰⁵³

Einige Jahre später versuchte Hans Belting in seinem Werk über die Oberkirche von San Francesco in Assisi nachzuweisen, dass die gesamte Architektur und die Ausmalung der Oberkirche zu einem einheitlichen und kohärenten Programm gehören,¹⁰⁵⁴ das aus Fresken und Glasmalereien besteht,¹⁰⁵⁵ die sich mehrfach

¹⁰⁴⁶ BEYE 1957, S. 18-19, 28-29, BATTISTI 1963.

¹⁰⁴⁷ Dessen Studie auf Monferinis basiert.

¹⁰⁴⁸ MONFERINI 1966, s. 35.

¹⁰⁴⁹ Als weitere Andeutung auf die Simonie des Nikolaus III. gelte die Illustration des Sturzes des Simon Magus im nördlichen Querhausarm, MONFERINI 1966, S. 35.

¹⁰⁵⁰ MONFERINI 1966, S. 37.

¹⁰⁵¹ MONFERINI 1966, S. 38.

¹⁰⁵² MONFERINI 1966, S. 37.

¹⁰⁵³ MONFERINI 1966, S. 37-38. Diese Interpretation wurde von Sindona übernommen, SINDONA 1975, S. 101.

¹⁰⁵⁴ BELTING 1977, Siehe insb. S. 10 und 15. Die Restaurierungen der Fresken haben dann bestätigt, dass die Fresken des Sanktuariums zu einer einheitlichen Arbeitsphase gehören, siehe dazu ROMANO 1984, S. 116.

¹⁰⁵⁵ BELTING 1977, S. 32.

aufeinander beziehen.¹⁰⁵⁶ Laut Belting weisen viele Details darauf hin, dass die Kirche ursprünglich nicht nur als Konventskirche, sondern als Hauskirche des Papstes erbaut wurde.¹⁰⁵⁷ Der gesamte Kirchenraum diene als „Bühne“, auf der ein theologisches Programm durch die Ausmalung präsentiert werde.¹⁰⁵⁸ Dieses Programm sei traditionell geprägt¹⁰⁵⁹ und diene als theologische „Definition der Ecclesia“.¹⁰⁶⁰ Der Urheber des Programms könne deswegen nicht Petrus Johannis Olivi gewesen sein.¹⁰⁶¹ Die umstrittene Interpretation des Textes der Apokalypse sei der Grund dafür, dass auch die Deutung des Zyklus von Cimabue strittig sei. Allerdings sei es „völlig abwegig“, hiervon joachimitische und antipäpstliche Botschaften ableiten zu wollen.¹⁰⁶² Die Deutung der Kapelle sei nicht in den einzelnen Szenen zu suchen, sondern in ihrer Zusammenstellung und im Zusammenhang mit den Malereien des ganzen Sanktuariums. Wie schon Eugenio Battisti hervorhob,¹⁰⁶³ hätten einige Szenen genügend Material geboten, um eine endzeitliche Botschaft auch in Bezug auf die Theologie des Joachim klar zu vermitteln. Diese Entscheidung sei aber offensichtlich nicht getroffen worden. Sogar der Engel des sechsten Siegels sei nicht als Franziskus gekennzeichnet worden.¹⁰⁶⁴ Aus all diesen Gründen müsse eine häretische Interpretation eines Teils des Programms ausgeschlossen werden. Die Kritik begrüßte Beltings Gegenargumente.¹⁰⁶⁵

Auch die von Monferini angenommenen Bezüge auf die Familie Orsini wurden von der späteren Forschung abgelehnt. Das betrifft sowohl die Interpretation der kleinen

¹⁰⁵⁶ BELTING 1977, S. 45.

¹⁰⁵⁷ Architektonische Details wie die Wölbung des Schiffes, die Bauskulpturen und die Gliederung der Wände widersprechen den Ordensstatuten. Papst Gregor IX., der sich auch als „Initiator“ und „Bauherr“ der Grabkirche bezeichnet, unterzeichnete den Erwerb des Grundstücks, auf dem die Kirche erbaut wurde. Außerdem sind die Definition der Kirche als *caput et mater* des Ordens und die Präsenz des Papstthrones im Chorscheitel der Oberkirche eine Anlehnung an die Laterankirche in Rom. Die Privilegien, die die Päpste der Opera von San Francesco erteilten, und die „Unterstellung unter den Heiligen Stuhl“ führten „zu einer keineswegs nur nominellen, sondern einer durchaus realen Abhängigkeit von der römischen Kurie“. Darüber hinaus gehören weitere Privilegien, Bestimmungen und Schenkungen „zu [den] Maßnahmen, welche die Entstehung eines Kirchenschatzes nach dem Vorbild der Kathedralen erhellen“, BELTING 1977, S. 18-27.

¹⁰⁵⁸ BELTING 1977, siehe insb. S. 11.

¹⁰⁵⁹ BELTING 1977, S. 79.

¹⁰⁶⁰ BELTING 1977, S. 79.

¹⁰⁶¹ BELTING 1977, siehe insb. S. 11. Es gibt kein Dokument, das über den Auftraggeber Auskunft gibt. Laut Belting scheint aber ziemlich sicher, dass die Ausmalung auf Wunsch des Papstes Nikolaus III. Orsini (1277-80) begonnen wurde, und dass sie später vom Kardinalprotektor des Ordens, Matteo Rosso Orsini, „getragen oder zumindest gefördert wurde“ (S. 33).

¹⁰⁶² BELTING 1977, S. 64.

¹⁰⁶³ BATTISTI 1963, S. 47-49.

¹⁰⁶⁴ BELTING 1977, S. 65.

¹⁰⁶⁵ Z. B. SCARPELLINI 1982, S. 397, und ROMANO 1984, S. 115.

Bärchen vor der zerfallenden Stadt¹⁰⁶⁶ als auch den vermuteten Bezug auf Gentile Orsini auf der Fassade des Palazzo dei Senatori in der Darstellung des „Ytalia“ auf dem Evangelisten-Gewölbe. Die dort abgebildeten Wappen sind nicht nur die seinen, sondern auch die des Nikolaus III. Orsini,¹⁰⁶⁷ und es ist wahrscheinlicher, dass sie Nikolaus III. betreffen, der, erstmalig in der römischen Geschichte, zuerst Papst und dann Senator wurde.¹⁰⁶⁸

Yves Christe nahm einige Korrekturen an Beltings Lektüre vor, vor allem, was die Deutung der zweiten und dritten Szene des Zyklus betrifft, und weist auf einige Texte hin,¹⁰⁶⁹ die Belting nicht berücksichtigt habe.¹⁰⁷⁰ Außerdem habe Belting sich widersprochen, als er eine Gegenüberstellung zwischen der Frühzeit der Kirche im westlichen und der Kirche der letzten Zeiten in den südlichen Querhausarmen sah.¹⁰⁷¹ Christes Anmerkungen würden Beltings Gesamtinterpretation allerdings nicht in Frage stellen.¹⁰⁷²

Irene Hueck gründete ihre Programmrekonstruktion auf die Lesungen, die anlässlich des Michaelstages¹⁰⁷³ vorgetragen wurden.¹⁰⁷⁴ Die Auswahl der Szenen aus der Apokalypse betreffe Vorgänge, an denen die Engel „als Wesen bei Gott oder in seinem Auftrag Handelnde“ teilnehmen. Es handele sich daher um einen Triumph der gegenwärtigen Kirche.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁶⁶ ROMANO 1984, S. 115, Anm. 215.

¹⁰⁶⁷ ROMANO 1984, S. 115: „È d'altronde poco credibile che per celebrare Gentile Orsini come senatore di Roma, peraltro privo di alcun rapporto noto con Assisi, si usassero gli stemmi di una famiglia di cui si attaccava l'esponente più noto, appena morto, provocando un'immediata e ovvia ambiguità“. Siehe auch BOLOGNA 1969a, S. 74 Anm. 251, S. 86-87.

¹⁰⁶⁸ ROMANO 1984, S. 115.

¹⁰⁶⁹ Sowohl die Prosa Gregors des Großen, *Ad celebres, rex caelice*, als auch die *Expositio prosae de angelis* sowie der *Sermo in die sancti Michaelis* des Alanus von Lille würden die Beziehungen der Engelkapelle mit der Liturgie besser erklären, CHRISTE 1980-81, S. 158.

¹⁰⁷⁰ CHRISTE 1980-81, insb. S. 157-158, 162, 166. „Belting n'a malheureusement pas discuté comme il convenait les arguments souvent très incisifs de Monferini. Dans son analyse (...) il fait preuve d'hésitations et sans toujours y prendre garde admet une lecture du texte et des images qui est préjudiciable à sa démonstration“, S. 158.

¹⁰⁷¹ Denn diese Gegenüberstellung der frühen Kirche und der Kirche der letzten Zeiten würde an die Exegesen des Gerardo di Borgo San Donnino, des Olivi und der Spiritualen erinnern. CHRISTE 1980-81, S. 166.

¹⁰⁷² CHRISTE 1980-81, S. 166.

¹⁰⁷³ Der Altar ist dem Erzengel Michael geweiht.

¹⁰⁷⁴ HUECK 1981, *passim*, vor allem aus dem Ordinarium von Haymo von Faversham (um 1243-44), HUECK 1981, S. 281. Mit dem Brevier konnte Hueck aber nur die Szenen des Johannes auf Patmos, des Lammes, des Kampfes Michaels und der Huldigung Christi erklären.

¹⁰⁷⁵ HUECK 1981, S. 290.

Serena Romano hob hervor, dass die Texte des Breviars zwei der Szenen nicht erklären¹⁰⁷⁶ und dass deren Auswahl nicht geklärt wurde.¹⁰⁷⁷ So kann ein traditionelles Programm laut Romano tatsächlich eine Antwort auf die häretischen Interpretationen der Apokalypse und auf die Deutung des Franziskus als Engel des sechsten Siegels darstellen.¹⁰⁷⁸

Gertrud Schiller konnte Beltings Interpretation nicht vollständig nachvollziehen. Seine „Interpretatio Romana“ könne für den Marien- und Apokalypse-Zyklus nicht uneingeschränkt gelten.¹⁰⁷⁹ Insbesondere könne die Michaelslünette wahrscheinlich im endzeitlichen Sinne gedeutet werden, insofern, als sie eine Anspielung an den Kampf zwischen Papst und Friedrich II. darstelle.¹⁰⁸⁰

Auch Iole Carlettini schließt endzeitliche Interpretationen nicht aus.¹⁰⁸¹ Die Darstellung der Engel der Winde sei eine Andeutung an das nahende Ende des sechsten Alters.¹⁰⁸²

4.1.9 Cimabue und die ikonographische Tradition der Apokalypse

Einige Kunsthistoriker haben die Szene der Apokalypse im südlichen Querhausarm der Oberkirche von Assisi mit den englischen Handschriftenillustrationen in Beziehung gesetzt. Den ersten Schritt in diese Richtung unternahm Montague Rhodes James,¹⁰⁸³ der einen englisch-französischen Einfluss auf den Zyklus annahm. Augusta Monferini hob die Unterschiede zwischen dem Zyklus des Cimabue und der ikonographischen Gruppe des Latiums¹⁰⁸⁴ hervor und fand eine ikonographische Verwandtschaft zur

¹⁰⁷⁶ Hierbei bleiben jedoch viele Fragen offen, ROMANO 1984, S. 117, und verschiedene Texte kämen als ikonographische und literarische Quellen infrage, S. 118. Allerdings sei Huecks Methode korrekt, S. 117.

¹⁰⁷⁷ ROMANO 1984, S. 118: „Altri, dalla Monferini in fondo alla stessa Hueck, si soffermano per lo più sui significati delle singole scene che sul problema complessivo: tant'è vero che ogni tanto sembrano variare la sequenza di lettura, la quale doveva essere invece elemento di fruizione assai importante“. Romano stimmt Christe in seiner Interpretation des Zyklus zu, S. 119.

¹⁰⁷⁸ ROMANO 1984, S. 119. Man liest an mehreren Stellen „VII. Siegel“: Es handelt sich wohl um einen Druckfehler. Damit werde jedoch die Rolle der Theologie Bonaventuras reduziert, wohingegen Papst Nikolaus III. Orsini (Gegner der Häretiker) eine große Rolle spiele.

¹⁰⁷⁹ SCHILLER 1990, S. 278-279.

¹⁰⁸⁰ SCHILLER 1990, S. 278-279.

¹⁰⁸¹ Wie Schiller ist sie davon überzeugt, dass es in diesem Zyklus doch endzeitliche Andeutungen gibt, denn die Figuren in Franziskanerkutte seien bestimmt eine Andeutung an die Gegenwart. Außerdem deuteten Bilder wie der Fall Babylons und der Kampf Michaels die letzten Zeiten an, CARLETTINI 1993, S. 106.

¹⁰⁸² CARLETTINI 1993, S. 120.

¹⁰⁸³ JAMES 1931, S. 69.

¹⁰⁸⁴ Genauer gesagt die Fresken von S. Giovanni a Porta Latina, Castel Sant'Elia, Anagni.

englischen Tradition¹⁰⁸⁵ und zu den Illustrationen des Kommentars des Alexander von Bremen.¹⁰⁸⁶ Später suchten auch Irene Hueck und Iole Carlettini¹⁰⁸⁷ nach einem Vorbild für einige Szenen aus dem Zyklus des Cimabue in der englischen Tradition.¹⁰⁸⁸ Auch Serena Romano schließt einen englischen Einfluss nicht aus, da die englischen Handschriften eine wichtige Rolle in der Erneuerung der apokalyptischen Ikonographie gespielt hätten.¹⁰⁸⁹

Die Beziehungen zwischen den englischen Apokalypse-Handschriften und den italienischen Apokalypse-Zyklen konnten in den Studien von Klein, der die italienische Tradition des 14. Jh. als unabhängig von der englischen und deutschen definierte,¹⁰⁹⁰ und Schiller nicht bestätigt werden.¹⁰⁹¹ Darüber hinaus schließt Schiller eine Verbindung zwischen dem Kommentar des Alexander von Bremen und den englischen Apokalypse-Illustrationen aus.¹⁰⁹²

Der Einfluss der englischen Buchmalerei auf die italienische Malerei ist sehr gering und betrifft vor allem die Initialen und Drollerien in den Handschriften. Häufig

¹⁰⁸⁵ MONFERINI 1966, S. 47 Anm. 21, S. 50, Anm. 30.

¹⁰⁸⁶ MONFERINI 1966, S. 35, S. 47 Anm. 21, S. 51 Anm. 39. In den Illustrationen der Kommentare des Alexander von Bremen sind zahlreiche Franziskaner-Figuren dargestellt. Monferini gründet ihre Aussagen auf die Studien von JAMES 1931 und FREYAN 1955. Sie glaubten den Anfang der apokalyptischen Ikonographie des 13. Jh. in den Jahren zwischen 1255 und 1260 zu finden, kurz nach der Ausgabe des „Evangelium Aeternum“ des Gerardo di Borgo San Donnino in Paris. Allerdings erkannte FREYHAN 1955 keinen Einfluss der englischen Tradition auf die italienische Malerei. Diese Argumente wurden von Monferini selbst eingebracht, um ihre joachimitische Deutung des Zyklus von Assisi zu verteidigen.

¹⁰⁸⁷ CARLETTINI 1993, S. 125-126, Anm. 35: „[S]i sono presi in considerazione solo i codici del XIII secolo, e tra questi solo quelli che presentano illustrazioni a mezza pagina, che mostrano una complessità iconografica e compositiva maggiore. Le scene che raffigurano i soggetti presenti ad Assisi sono rappresentate in tutti questi manoscritti con una certa omogeneità, anche se la famiglia di codici che mostra le affinità più cospicue con le raffigurazioni cimabuesche è quella cosiddetta di Metz e, all'interno di questa, un sottogruppo costituito da due codici, B.M. 42555 del British Museum di Londra, cosiddetta Abingdon Apocalypse (1263-1264) cui fa riferimento anche la Hueck, e il codice L.A. 139 della Fondazione Gulbenkian (intorno al 1265) di Lisbona (...). A far preferire quest'ultimo c'è la circostanza che ha una vicenda in parte italiana. Il primo possessore noto dovette essere Clemente IX Rospigliosi (1667-1669), ma il James suppose che il codice dovette giungere incompleto dall'Inghilterra, probabilmente dal Sant'Agostino di Canterbury, per essere completato da un'artista italiano“.

¹⁰⁸⁸ Dagegen BEYE 1957, S. 29, 31, 32, der die inhaltlichen Beziehungen dieses Zyklus zu dem in Civitate hervorhob.

¹⁰⁸⁹ ROMANO 1984, S. 118.

¹⁰⁹⁰ KLEIN 1992a, S. 164.

¹⁰⁹¹ SCHILLER 1990, S. 248.

¹⁰⁹² „Bildquellen für den Vorlagezyklus des 13. Jh. sind in erhaltenen romanischen Handschriften vorwiegend der dritten ikonographischen Gruppe zu finden, aber es läßt sich kein bestimmter vorgotischer Zyklus als Archetypus nennen, da nur verwandte Einzelmotive und thematische Akzente nachzuweisen sind. In Frage kommen folgende Handschriften oder deren Umformulierungen in der weiteren Entwicklung: Roda Bibel, Liber Floridus, oberitalienischer Berliner Beatus und die verlorene Vorlage der Randminiaturen beider Veroneser Handschriften. (...) Der Kommentarzyklus des Alexander von Bremen kommt als Bildquelle nicht in Frage. (...) Es ist aber beiderseits ein Rückgriff auf Einzelelemente einer gleichen Quelle wahrscheinlich“, SCHILLER 1990, S. 246.

bleiben Handschriften, die in diesen Details einen englischen bzw. französischen Einfluss zeigen, in der Darstellung narrativer Szenen der italienischen ikonographischen Tradition treu.¹⁰⁹³ Weiter oben konnte in mehreren Punkten gezeigt werden, dass die vor allem von Carlettini vermuteten Verschmelzungen mit den englischen Illustrationen verschiedener Kapitel des Textes oftmals unbegründet sind und dass die Szenen von Cimabue trotz ihrer Originalität bei älteren italienischen Zyklen Anleihe nehmen.

Die ikonographischen Besonderheiten des Zyklus, die nicht auf die ältere italienische Tradition zurückzuführen sind, können auch nicht durch einen Vergleich mit der englischen Tradition erklärt werden. Sie haben keine ästhetischen, sondern exegetische Gründe. Wie Belting in seiner Studie über die gesamte Ausmalung der Oberkirche gezeigt hat, ist in diesem Fall ein häretisches Programm auszuschließen. Vor allem die Auswahl der Szenen, die in der Kapelle dargestellt wurden, muss unbedingt noch genauer geklärt werden, was die Grundlage für eine weitere Arbeit sein könnte.

4.2 Das Fresko in der Kirche Santa Maria Donnaregina Vecchia zu Neapel

In der neapolitanischen Klosterkirche Santa Maria Donnaregina Vecchia¹⁰⁹⁴ befindet sich eine Darstellung aus der Apokalypse, die als direktes Vorbild für die *Erbachschen Tafeln* und für die gesamte neapolitanische Gruppe gilt (Abb. 16 und 17).

Das Fresko¹⁰⁹⁵ dient als Supraporte über dem Eingang der Loffredo-Kapelle. Es wurde kurz nach 1317¹⁰⁹⁶ gemalt, von Malern, die vom neapolitanischen Werk

¹⁰⁹³ Ich hatte die Gelegenheit, mich über das Thema mit Frau Costanza Rapone, Ph.D., auszutauschen. Die hier gegebenen Informationen sind die Ergebnisse ihrer Dissertation: RAPONE Costanza: *Tra Italia e Inghilterra nel medioevo. Storie di codici e di uomini giunti da Oltremarica tra i secoli XII e XIV* (Viterbo, Univ. Diss. 2014), die erst kürzlich an der Università della Tuscia zu Viterbo verteidigt wurde.

¹⁰⁹⁴ Zur Architektur siehe CARELLI/CASIELLO 1975, S. 21-31; BRUZELIUS 2004, S. 99-103; KELLY 2004, S. 27-43; YAKOU, Hisashi: *Contemplating Angels and the Madonna of the Apocalypse*, in: ELLIOTT/WARR 2004, S. 93-106, S. 93-96.

¹⁰⁹⁵ BERTAUX, Émile: *S. Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Neapel 1899; BERTAUX 1906; ROLFS 1910, S. 19-22; SCHMITT 1970; SCHILLER 1990, S. 287-287; PAONE 2004: Paone, Stefania: *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia. Percorsi stilistici nella Napoli Angioina*, in: *Arte Medievale* 3 (2004), S. 87-117; ELLIOTT/WARR 2004; RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007.

¹⁰⁹⁶ *Terminus post quem* ist die Kanonisation des Ludwig von Anjou (1317), der auf dem Jüngsten Gericht zwischen den Auserwählten durch eine Inschrift identifiziert wird. Das Fresko mit Szenen aus der

Cavallinis beeinflusst wurden.¹⁰⁹⁷ Die Kirche wurde für Maria von Ungarn, Gemahlin Karls II. und Roberts Mutter, ab 1307 wieder aufgebaut. Die Arbeiten in der Kirche müssten laut den erhaltenen Dokumenten zwischen 1318 und 1320 bereits beendet gewesen sein.¹⁰⁹⁸ Nach dem Tod ihres Mannes 1309 trat die Königin Maria in das Kloster ein¹⁰⁹⁹ und wurde 1323 in der Kirche begraben.¹¹⁰⁰

Der Zustand der Malerei muss als sehr gefährdet bezeichnet werden.¹¹⁰¹ Von einigen Szenen sind lediglich Silhouetten übrig geblieben, deren Identifizierung durch ältere Aufnahmen¹¹⁰² und durch einen Vergleich mit verwandten Zyklen (vor allem mit der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*) zwar erleichtert wird, aber nicht immer zu einer sicheren Feststellung führt.

Die ikonographischen und stilistischen Beziehungen¹¹⁰³ dieses Freskos zu den *Erbachschen Tafeln* sind bedeutend und wurden schon von Émile Bertaux erwähnt,¹¹⁰⁴ der Tafeln und Fresko derselben Hand zuschrieb.¹¹⁰⁵ Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Fresko, *Erbach-Fürstenauer Tafeln* und einigen neapolitanischen

Apokalypse wurde erst später gemalt, siehe ELLIOT, Janis: The Last Judgement. The cult of sacral kingship and dynastic hopes for the afterlife, in: ELLIOTT/WARR 2004, S. 175-193, S. 185.

¹⁰⁹⁷ Zu den Problemen der Zuschreibung siehe PAONE 2004.

¹⁰⁹⁸ SCHREINER, Rupert: Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel. Materialien zur Weltgerichtsikonographie (München, Univ. Diss. 1983), S. 5.

¹⁰⁹⁹ SCHREINER 1983, S. 4.

¹¹⁰⁰ PAONE 2004, S. 87. 1324 bekamen Tino di Camaino und Gagliardo Primario von Robert den Auftrag für die Errichtung des Grabmals, SCHREINER 1983, S. 5. Zum Grabmal siehe ENDERLEIN 1997, S. 92-98, 191-193, MICHALSKY, Tanja: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Göttingen 2000, S. 113, 117-121, 161-162; 289-297, MICHALSKY, Tanja: Mater Serenissimi Principis. The Tomb of Mary of Hungary, in: ELLIOT/WARR 2004, S. 61-77.

¹¹⁰¹ 1390 beschädigte ein Brand die Kirche; im 15. Jh. fanden zwei Erdbeben statt. Nach der Aufhebung des Klosters 1860 wurde die Kirche umgebaut, wodurch kleinere Räume gewonnen wurden. Erst im letzten Viertel des 19. Jh. begannen die Studien über die Architektur und ihre Fresken. Die Restaurierung begann 1928. CARELLI/CASIELLO 1975, S. 17-19. Alle Fresken, außer der Apokalypse und den beiden Kreuzigungen, waren bis 1878 von Tünche bedeckt, ibidem, S. 34.

¹¹⁰² Abb. 34 in SCHMITT 1970.

¹¹⁰³ SALMI 1919, S. 149-192, S. 154: die Tafeln könnten sowohl die verlorene Apokalypse von Giotto in Santa Chiara als auch das Fresko von Donnaregina zum Vorbild haben. SCHILLER 1990, S. 289. Laut COLETTI 1937-38, S. 49-72, S. 70, seien Tafeln und Fresko zum selben künstlerischen Kreis zu zählen, DEGENHART/SCHMITT 1968, S. 159-160, SCHMITT 1970, *passim*. ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 105, lehnt diese These ab, da das Fresko weder stilistischen noch ikonographischen Einfluss ausgeübt habe, „höchstens in der allgemeinen Anordnung der Szenen finden sich Anklänge“.

¹¹⁰⁴ BERTAUX 1906, S. 132. Bertaux hatte damals betont, wie Adalbert zu Erbach-Fürstenau diesen Bezug nicht erkannt hatte. Vor allem die Szenen des Lammes auf dem Berg, die der Bundeslade und die der Engel mit den Schalen würden hinsichtlich der Farben, des Stils und der Haltung übereinstimmen.

¹¹⁰⁵ Zweifellos, BERTAUX 1906, S. 132. ROLFS 1910, S. 22, ließ die Fragen einer Zuschreibung offen. Auch laut CARELLI/CASIELLO 1975, S. 68 Anm. 25, stammten Fresko und Tafeln aus derselben Hand.

Handschriften wurde auch von Annegrit Schmitt hervorgehoben.¹¹⁰⁶ Schiller beschreibt es als „Auftakt der Apokalypsedarstellungen in Süditalien“¹¹⁰⁷ und als erstes Exemplar einer „eigenständigen, in sich geschlossenen Gruppe“.¹¹⁰⁸

4.2.1 Beschreibung

Es bleibt schwierig zu sagen, ob der Zyklus ursprünglich von anderen Szenen ergänzt wurde. Bertaux ließ diese Frage offen.¹¹⁰⁹ Auf der linken Seite des Eingangs zur Loffredo-Kapelle befindet sich eine kleinere, umrahmte Szene, die die Leuchtervision und die Kirchengemeinde darstellt.¹¹¹⁰

Eine Beschreibung der einzelnen Szenen findet man in den Studien von Rolfs, Schmitt und seit Neuestem auch bei Rivière-Ciavaldini,¹¹¹¹ die Schmitts Interpretation in einigen Punkten korrigiert. In der vorliegenden Arbeit sollen einige Anmerkungen zur Lektüre der Szenen beigebracht werden. Die folgende Beschreibung greift auf eine Nummerierung der Szenen zurück, die sich auf **Abb. 17** bezieht.

4.2.1.1 Die Zentralvision

(1) Die große Figur des sitzenden und schreibenden Johannes, ebenso groß wie die des Christus und damit alle restlichen Figuren bei weitem überragend, ist unten rechts im Vordergrund zu sehen. Das Rot des Umhangs macht sie besonders augenfällig. Die

¹¹⁰⁶ „[E]s ergibt sich, dass die früheren dieser Handschriften, deren bedeutendste die von Mecheln ist, einer älteren Neapler Tradition angehören, an deren Spitze die Apokalypse von S. Maria Donna Regina zu Neapel steht, und dass sich aus dieser Tradition die Stuttgarter Apokalypse entwickelt, von der wiederum die jüngere Gruppe von Illustrationen (deren wichtigste die „Hamilton-Bibel“ ist) und die Wandbilder in Galatina abhängen“. SCHMITT 1970, S. 482-483.

¹¹⁰⁷ SCHILLER 1990, S. 286.

¹¹⁰⁸ SCHILLER 1990, S. 286.

¹¹⁰⁹ BERTAUX 1899, S. 38. Laut RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 161, kann die Anwesenheit in der Kirche eines Jüngsten Gerichtes der Grund sein, woraus resultiert, dass auf dem Fresko der Apokalypse einige Verse nicht dargestellt worden sind. Zum Fresko des *Jüngsten Gerichts* siehe CARELLI/CASIELLO 1975, S. 38-39, ELLIOTT, Janis: *The Last Judgment. The Cult of Aacral Kingship and Dynastic Hopes for the Afterlife*, in: ELLIOTT/WARR 2004.

¹¹¹⁰ Abb. 35 in SCHMITT 1970.

¹¹¹¹ In seiner Lektüre betont Rivière-Ciavaldini die ikonographische Verwandtschaft zwischen dem Fresko und den Miniaturen der *Holkham-Hall-Bibel* (London, British Library, ms. Add. 47672). Laut FLECK 2002, S. 76, ist die Bibel um 1330-1340 zu datieren, während Bräm sie um 1310-1320 datiert, BRÄM 2007, S. 105 ff. Zur Bibel siehe auch: FLECK 1998, FLECK 2002, BRÄM 2007, insb. Bd. I, S. 98, 106-108, 406-407, EMMERSON/LEWIS 1986, S. 453-454, mit Literatur. Laut FLECK 2002, S. 79, ist die Anordnung einiger Szenen auf fol. 471r der *Holkham-Hall-Bibel* ähnlich wie auf dem Fresko von Donnaregina. Diese Ähnlichkeit und die Ähnlichkeit der Darstellung des Himmlischen Jerusalem würden eine Verwandtschaft der beiden Zyklen beweisen. Laut RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 156, sei in der Bibel dasselbe narrative Schema angenommen worden, abgesehen davon, dass die Szenen etwas anders verteilt wurden, und zwar auf separate Miniaturen.

Dimension dieser Figur und ihre zentrale Stellung in der Komposition werden mit der Weihung der Loffredo-Kapelle an Johannes erklärt.¹¹¹² Hinter der Johannesfigur ist ein großer Adler mit Buch dargestellt, ein traditionelles Attribut des Evangelisten, der auch im apokalyptischen Kontext in späteren Beispielen zu finden ist.¹¹¹³ Aus seiner Position erblickt Johannes die gesamte Vision und erscheint so nicht nur als Schreiber, wie z. B. auf der ersten Miniatur vieler englischer Handschriften,¹¹¹⁴ sondern auch als Seher. Wahrscheinlich illustriert diese Figur keinen bestimmten Vers, sondern gilt für die ganze Erzählung als Darstellung des Sehers.¹¹¹⁵

(2) In der Mitte des Freskos thront Christus, von einer Mandorla umschlossen, seine linke Hand befindet sich im Redegestus; in seiner Rechten, auf sein Knie gestützt, hält er das Buch.¹¹¹⁶ Aus heutiger Sicht ist es schwierig zu sagen, ob er kreuznimbiert war, vermutlich jedoch nicht. Das Lamm, links neben der Mandorla dargestellt (3), nimmt das Buch (Ap. 5,7). Laut Rolfs wurde das Lamm siebenköpfig und mit gekrönten Hörnern dargestellt.¹¹¹⁷ Über der Mandorla stehen die sieben Leuchter (4) aus Ap. 1,12.¹¹¹⁸ Die Mandorla ist von roten Engeln (Ap. 5,11) umgeben (5), wahrscheinlich Seraphen, allerdings nicht von den 24 Ältesten. Rechts, gleich hinter der Schar der roten Engel, blasen die sieben Posaunenengel (Ap. 8,2) ihre Instrumente (6). Die Engel rechts sind jedoch nicht sieben, sondern acht an der Zahl. Hinter der großen Figur des Johannes ist noch ein stehender Engel abgebildet, dessen Haltung sich von derjenigen der Posaunenengel unterscheidet. (7) Dieser Engel wurde in der bisherigen Forschung übersehen. Haltung und Stellung lassen vermuten, dass er den Engel aus Ap. 5,2¹¹¹⁹ darstellt. Diese große Vision hat synthetischen Charakter, da hier verschiedene Verse

¹¹¹²CARELLI/CASIELLO 1975, S. 38, RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 150.

¹¹¹³SCHILLER 1990, S. 287, Anm. 747.

¹¹¹⁴Die Illustration von Johannes als Schreiber an seinem Tisch ist ein in den englischen Handschriften sehr verbreitetes Bild, SCHILLER 1991, S. 14.

¹¹¹⁵Die Darstellung wurde von RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 148, sowohl mit Ap. 1,9-20 als auch Ap. 4,1 in Verbindung gebracht. Laut SCHILLER 1990, S. 286-287, sei diese Darstellung des Johannes in Bezug auf das erste Kapitel zu sehen.

¹¹¹⁶Mit sieben Siegeln, laut BERTAUX 1899, S. 38.

¹¹¹⁷ROLFS 1910, S. 20.

¹¹¹⁸BERTAUX 1899, S. 38 und ROLFS 1910, S. 20, beschrieben Christus auch als „weißbärtig“. Man muss aber bedenken, dass das Fresko als Grisaille gemalt wurde. Die Farbtöne sind alle sehr hell, abgesehen vom Rot einiger Details wie z. B. der Cheruben, des Umhangs des Johannes oder des Flusses des Lebens. Schiller sah in der Figur Christi die Darstellung des Menschensohnes, nicht nur wegen der sieben Leuchter, sondern auch, weil sie weiße Haare und einen goldenen Gürtel erkannte, alles Details, die wegen des schlechten Zustandes der Malerei heute schwierig zu erkennen sind, SCHILLER 1990, S. 286-287. Für eine Darstellung des Menschensohnes fehlen jedoch wichtige Details wie Schlüssel und Sterne.

¹¹¹⁹„et vidi angelum fortem praedicantem voce magna quis est dignus aperire librum et solvere signacula eius“.

aus verschiedenen Kapiteln des Textes zusammen dargestellt sind. Aus dem ersten Kapitel finden wir die sieben Leuchter (Ap. 1,12) wieder; wäre in der Figur Christi auch der goldene Gürtel zu erkennen, so würde dies ein weiteres Detail aus dem ersten Kapitel illustrieren. Christus ist hier nicht nur der Menschensohn des ersten Kapitels, sondern auch der, der auf dem Thron sitzt (Ap. 4,2).¹¹²⁰ Aus der Darstellung des vierten Kapitels fehlen jedoch wichtige Details wie die Ältesten (Ap. 4,4) und die vier Lebewesen um den Thron (Ap. 4,6-8).¹¹²¹ Buch (Ap. 5,1) und Lamm (Ap. 5,7) stammen aus dem darauf folgenden Kapitel. Eines der Lebewesen ist unten rechts abgebildet **(8)**; es spricht zu Johannes. Man könnte es als Darstellung des sechsten Kapitels lesen, als Johannes die Stimme der vier Lebewesen, welche die vier apokalyptischen Reiter rufen, hört.¹¹²²

(9) Unter der Mandorla sind noch kleine Köpfe zu erkennen. Leider sind die Darstellungen der Körper und der Bekleidung dieser Figuren verloren gegangen. Es handelt sich entweder um die Märtyrer des fünften Siegels¹¹²³ oder um die 144.000 Auserwählten vor dem Thron und dem Lamm.¹¹²⁴ Ein Vergleich mit der Schar der Stolen-Träger vor dem Thron auf der ersten der *Erbachschen Tafeln* ist zwingend notwendig.¹¹²⁵

Der untere Streifen des Freskos ist zerstört.¹¹²⁶ Keine der dort abgebildeten Figuren bzw. Szenen kann heute mit Klarheit identifiziert werden, so dass durch die Anordnung und den Vergleich mit anderen Zyklen nur mehr Vermutungen zur Deutung der Darstellung geäußert werden können. **(10)** An dieser Stelle kann man noch eine kleine Pferdefigur erkennen, was eine Darstellung der vier apokalyptischen Reiter vermuten lässt.¹¹²⁷

¹¹²⁰ Ap. 4,2: „statim fui in spiritu et ecce sedis posita erat in caelo et supra sedem sedens“. Die Mandorla gehört nicht zur traditionellen Darstellung der Leuchter, außer in der *Roda-Bibel* (**Abb. 42**) und auf den Fresken von Anagni (**Abb. 40**), in denen der Christus zudem nicht steht, sondern thront.

¹¹²¹ Keinesfalls ist die Figur des Engels oben links (über den Engeln mit den Posaunen) mit einem der Wesen, das einem Adler ähnlich sieht, gleichzusetzen, wie ROLFS 1910, S. 21, behauptet.

¹¹²² Ap. 6,1; Ap. 6,3; Ap. 6,5; Ap. 6, 7.

¹¹²³ Ap. 6,9-11.

¹¹²⁴ Ap. 7,9-10. Laut RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 151, Anm. 47, ist die Gleichsetzung mit Ap. 6,9-11 auszuschließen, da hier der Altar fehlt, oder man sollte annehmen, dass der Altar hier aus synthetisierenden Gründen nicht dargestellt wurde.

¹¹²⁵ Siehe Abschnitt 3.2.10.

¹¹²⁶ Aus der Beschreibung von BERTAUX 1899, S. 38: „Sotto di lui (Christus) si trascina pesantemente la Bestia con sette teste di pantera coronate“: wahrscheinlich unten links (**Detail 15**).

¹¹²⁷ So auch Schmitt und Rivière-Ciavaldini.

4.2.1.2 Die Szenen links (innere Reihe, dann äußere Reihe, jeweils von unten nach oben)

(11) Der Engel links neben dem Lamm scheint eine Posaune zu blasen. Die Gleichsetzung¹¹²⁸ mit dem Engel aus Ap. 5,2 ist auszuschließen, nicht nur, weil letzterer im Engel hinter Johannes (7) zu sehen ist, sondern auch, weil das Attribut der Posaune für den Engel aus Ap. 5,2 in der ikonographischen Tradition unbekannt ist. Unter diesem Engel ist ein Altar dargestellt. Da der Engel eine Posaune hält, könnte man in ihm einen der Posaunenengel sehen. Auf dem Fresko, gleich daneben, wurden die Folgen des fünften (12) und sechsten (13) Posaunenstoßes dargestellt. Zum sechsten Posaunenstoß lesen wir in der Apokalypse: „Der sechste Engel blies seine Posaune: da hörte ich eine Stimme, die von den vier Hörnern des goldenen Altars her kam, der vor Gott steht“ (Ap. 9,13). Es folgt der Befehl an den sechsten Engel, die vier Engel am Euphrat loszubinden. Eine solche Darstellung ist bereits in der ikonographischen Tradition zu finden: In der *Trierer Apokalypse*¹¹²⁹ (fol. 29r), in der *Bamberger Apokalypse*¹¹³⁰ (fol. 24v), auf den Wandmalereien von Saint-Savin-sur-Gartempe,¹¹³¹ im *Liber Floridus* von Wolfenbüttel¹¹³² (fol. 13r) und Paris¹¹³³ (fol. 37r), im *Haimokodex*¹¹³⁴ (fol. 8r) und in weiteren deutschen und englischen Beispielen werden die Engel der sechsten Posaune und der Altar zusammen mit dem Heer und den Engeln am Euphrat abgebildet, sowohl ohne als auch mit Andeutungen an die Stimme durch *dextera dei*, Köpfe bzw. Büsten. Man könnte folglich vermuten, dass auch auf diesem Fresko einmal die vier Engel am Euphrat zu sehen waren.

(12) Die Erzählung würde in diesem Fall mit den Folgen des fünften Posaunenstoßes fortgesetzt werden. Folgende Details sind auf der älteren Aufnahme noch zu erkennen: die Heuschrecken, die wie Rosse aussehen (Ap. 9,7a), welche ihre „Brust wie ein[en] eiserne[n] Panzer“ tragen und für die Schlacht gerüstet sind (Ap. 9, 9).¹¹³⁵ (13) Darüber sind, nach dem Stoß der sechsten Posaune, die vieltausendmal tausend Reiter (Ap. 9,17) zu sehen. Auch die Getöteten aus Ap. 9,18 sind zu erkennen. (14) Die Erzählung fährt

¹¹²⁸ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 151.

¹¹²⁹ Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31 (Anfang 9. Jh.).

¹¹³⁰ Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140 (Anfang 11. Jh.).

¹¹³¹ Anfang 12. Jh.

¹¹³² Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2° (drittes Viertel des 12. Jh.).

¹¹³³ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8865 (um 1260).

¹¹³⁴ Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 352 (erste Hälfte des 12. Jh.).

¹¹³⁵ Schmitt sah hierin den Engel mit dem Schlüssel des Abgrundes.

mit dem starken Engel oben (Ap. 10)¹¹³⁶ fort. Die Szene ist stark beschädigt, man kann aber noch das Rot des Umhangs des Johannes erkennen.

(15) Von dieser Szene blieb fast nur eine Silhouette übrig und auch auf der Aufnahme von 1930 ist nicht viel mehr zu erkennen. Allerdings scheint diese Silhouette der entsprechenden Szene auf der ersten der *Erbachschen Tafeln* zu gleichen, so dass man eine Illustration aus Kap. 13 vermuten darf.

(16) In der unteren linken Ecke wurde die Huldigung des Lammes auf dem Berg Zion aus Ap. 14,1 dargestellt.¹¹³⁷ (17) Über dem Lamm fliegen drei Engel. Sie sind die Engel aus Ap. 14,6-9, welche die Stunde des Gerichts verkünden. Der erste Engel rechts hält ein geöffnetes Buch, das ewige Evangelium (Ap. 14,6).

(18) Über den drei Engeln sind die Sieger aus Ap. 15, 2-4 zu erkennen.¹¹³⁸

(19) Hier kann man sieben nimbierte Köpfe zählen. Es handelt sich wohl um die sieben Engel der Schalen aus Ap. 15,1. Laut Bertaux sei vor den Engeln ein Adler zu sehen gewesen,¹¹³⁹ der wohl eines der vier Wesen darstellte.

(20) An dieser Stelle kann man noch den Tempel aus Ap. 15,5 erkennen, weshalb die Darstellung wohl Ap. 15,5-7 betrifft.

(21) Die Ausgießung der Schalen wurde über der Szene des Tempels dargestellt. Einige der Engel sind hier noch zu erkennen, die Details der Ausgießung der Schalen jedoch leider nicht mehr.

(22) Oben, gleich daneben, kann man – dank der Ähnlichkeit der Silhouette mit der entsprechenden Szene auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* – die Gruppe mit den Königen der Erde erkennen (Ap. 16,12-16).

(23) Der untere Teil dieser Gruppe wurde von Rivière-Ciavaldini als Darstellung von Ap. 18,1-2 gesehen, folglich wäre hier der Befehl ans Gottesvolk, die Stadt zu verlassen, illustriert. Leider ist weder auf dem Fresko noch auf der älteren Aufnahme viel zu erkennen. Was rechts noch erkennbar ist, muss ein Engel mit ausgestrecktem Arm sein. Handelt es sich um den Engel aus Ap. 18,1 oder um den Engel der siebten

¹¹³⁶ Ap. 10,1-2: „et vidi alium angelum fortem descendantem de caelo amictum nube et iris in capite eius et facies eius erat ut sol et pedes eius tamquam columna ignis et habebat in manu sua libellum apertum et posuit pedem suum dextrum supra mare sinistrum autem super terram“.

¹¹³⁷ BERTAUX 1899, S. 38, sah hierin zehn Kinder mit weißen Tuniken und Siegeln auf den Stirnen. Auch ROLFS 1910, S. 20, erkennt auf den Stirnen der Anbetenden die Siegel der Auserwählten.

¹¹³⁸ Laut Schmitt und Rolfs stellen sie die Harfenspieler aus Ap. 14,2 dar, in Verbindung mit der unteren Szene des Lammes. Ciavaldini sieht hierin allerdings die Sieger aus Ap. 15,2-4. In seiner Beschreibung der Szene folgt ein Bezug auf Ap. 15,5-7, der ein Druckfehler sein muss, RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 148, n. 36.

¹¹³⁹ BERTAUX 1899, S. 38.

Schale, der im Begriff ist, diese gerade auszugießen? Letzteres würde bedeuten, dass die Szene daneben den Hagel auf die Stadt und das Erdbeben darstellt (Ap. 16, 17-21). Die Darstellung dieses Passus genau an dieser Stelle, neben den Szenen der Ausgießung der Schalen und der Könige der Erde, scheint plausibel. Damit würde auch die gesamte Darstellung des 16. Kap. auf dem Fresko derjenigen auf den Tafeln ähneln.

4.2.1.3 Szenen rechts

(24) Hier ist die Darstellung des Tieres gegen die beiden Zeugen (Ap. 11,7) zu erkennen,¹¹⁴⁰ schenkt man den Kreuzen in den Händen der beiden Zeugen Beachtung. In diesem Detail ähnelt die Darstellung der entsprechenden Szene auf den *Erbachschen Tafeln*.¹¹⁴¹

(25) Die Darstellung des Königs der Könige und seines Heeres (Ap. 19,11-14) erinnert ebenfalls an die entsprechende Szene auf der zweiten der *Stuttgarter Tafeln*. Als besonderes Detail des Freskos sind hier die Diademe zu nennen, die, eines auf dem anderen, getragen werden. (26) Diese Szene ist am schwierigsten zu interpretieren. Auf der älteren Aufnahme erkennt man einen Engel links (26a), der eine Rüstung zu tragen scheint und sich nach rechts wendet. Rechts von ihm ist der Körper eines Drachen zu sehen. Ein Drachenkopf ist gleich unter dem Engel abgebildet, eventuell waren weitere Köpfe in der Mitte der Szene Teil der Darstellung. Diese sind jedoch nicht eindeutig erkennbar. Was hinter dem Drachen dargestellt war, kann nur vermutet werden. Ein Vergleich mit den *Erbach-Fürstenauer Tafeln* und mit dem Text der Apokalypse lässt verschiedene Schlüsse zu. Der Engel (26a) trägt wohl eine Rüstung und wäre damit als Kämpfer zu deuten. Michael wird auf den *Erbachschen Tafeln* und in anderen Zyklen in Rüstung dargestellt. Hinter dem Drachen (26) könnten seine Engel dargestellt worden sein, die gegen den Drachen gekämpft haben. Eine Illustration des Kampfes Michaels (Ap. 12,7-9)¹¹⁴² hier an dieser Stelle ist nicht auszuschließen.¹¹⁴³ Rivière-Ciavaldini vermutet hier (26) allerdings die Darstellung der ersten eschatologischen Schlacht (Ap. 19,19-21).¹¹⁴⁴ Der Engel in Rüstung (26a) sei mit dem Engel aus Ap. 8,5 gleichzusetzen, der den Inhalt des Rauchfassers auf die Erde herabschüttet.¹¹⁴⁵

¹¹⁴⁰ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 148-149 n. 23 und S. 154.

¹¹⁴¹ An dieser Stelle vermutete Schmitt die zweite eschatologische Schlacht von Ap. 20,7-10.

¹¹⁴² So auch SCHMITT 1970, S. 479 n. 22.

¹¹⁴³ Vgl. SCHMITT 1970, S. 479 n. 22.

¹¹⁴⁴ Ap. 19,19-21: „et vidi bestiam et reges terrae et exercitus eorum congregatos ad faciendum proelium cum illo qui sedebat in equo et cum exercitu eius et adprehensa est bestia et cum illo pseudopropheta

(27) Es handelt sich um die Darstellung des Engels mit dem Schlüssel des Abgrundes aus Ap. 20, 1.

(28) Das himmlische Jerusalem ist oben rechts zu erkennen. Es wurden hier die Verse Ap. 21,9-16a dargestellt. Einer der Schalenengel zeigt Johannes die himmlische Stadt und hält einen Stab, mit dem die viereckige Stadt ausgemessen wird.

(29) Ap. 22,1: Das Wasser des Lebens entfließt dem Thron Gottes und des Lammes. Es handelt sich um eine Grisaillemalerei, mit Figuren in Hellocker auf einem dunkelblauen Hintergrund und wenigen Details in Rot.¹¹⁴⁶ Vor allem die Farben und der synthetische Charakter ihrer zentralen Vision machen die Besonderheit dieses Freskos aus, beides Details, die man auf den *Erbach-Fürstenauer Tafeln* wiederfindet.

4.2.2 Ikonographische Verwandtschaften

An der Ikonographie des Freskos ist der synthetische Charakter der zentralen Vision besonders auffällig. Man findet Details aus den Kapiteln eins, vier, fünf, sechs, sieben, acht und neun. Der synthetische Charakter ist für die vorliegende Arbeit bedeutend, da er auch die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* betrifft.¹¹⁴⁷ Die Verschmelzung des ersten und vierten Kapitels der Apokalypse war in der neapolitanischen Kunst bereits vor vielen Jahrhunderten bekannt.¹¹⁴⁸ Schon auf dem verlorenen Mosaik in Santa Restituta,¹¹⁴⁹ am Beispiel des thronenden Christus, der von sieben Engeln und sieben

qui fecit signa coram ipso quibus seduxit eos qui acceperunt characterem bestiae qui adorant imaginem eius vivi missi sunt hii duo in stagnum ignis ardentis sulphure et ceteri occisi sunt in gladio sedentis super equum qui procedit de ore ipsius et omnes aves saturatae sunt carnibus eorum“.

¹¹⁴⁵ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 152, behauptet, dass es sich nicht um Michael und seine Engel handeln kann, da Michael in diesem Kampf nie allein dargestellt ist, außer auf fol. 163 des *Vat. Lat.* 39.

¹¹⁴⁶ Die verwendete Technik wurde mit der katalanischen Malerei in Verbindung gebracht. ELLIOTT 2004, S. 181: „Here, and on the west wall of the choir in the „Last Judgment“ scene, the figures are grouped on dark backgrounds without lines or decorative borders separating the individual episodes. This is characteristic of Spanish painters in the workshops employed at Santa Maria Donna Regina“. BOLOGNA 1969a, S. 61 und Abb. III. Elliot sieht auch Ähnlichkeiten mit den Farben des *Morgan Beatus* (New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 644), ELLIOTT 2004, S. 181 und S. 191 Anm. 35.

¹¹⁴⁷ Zudem betrifft er die Stellung der Figuren in der *Apocalisse delle Vele* und die Beziehungen zwischen den Szenen im Zyklus Cimabues, beide in Assisi.

¹¹⁴⁸ Siehe CHRISTE, Yves: À propos du décor de l'arc absidal de Santa Restituta à Naples: in: FELD, Otto (Hrsg.): Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst 2, Bonn 1986, S. 157-161 und Taf. 30-37, und SCHILLER 1990, S. 287.

¹¹⁴⁹ IHM, Christa: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960, S. 177: „...bezieht sich diese Äußerung Caracciolos möglicherweise auf die Darstellung XPI zwischen den sieben Engeln mit brennenden Kandelabern und den vierundzwanzig kranzbringenden Ältesten am Triumphbogen der unmittelbar benachbarten Kirche S. Restituta. Diese Mosaiken beschrieb Chiocarello im 17. Jh. (antistit. Neapolit. Eccl., 1634,

brennenden Leuchtern umgeben ist, konnte diese Verschmelzung beobachtet werden.¹¹⁵⁰ Dieses Bild könnte diese ikonographische Tradition begründet haben, die später auch durch Details aus dem fünften Kapitel erweitert wurde.¹¹⁵¹ Christe datierte das Mosaik von Santa Restituta durch ikonographische Beobachtungen¹¹⁵² frühestens auf das 10. Jh.¹¹⁵³

Die Apokalypse von Donnaregina weist die meisten Gemeinsamkeiten mit der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* auf. Mit den Tafeln teilt das Fresko die ungewöhnliche koloristische Wirkung, die inselhafte Komposition der Szenen und, im Fall der ersten Tafel, die Anordnung um die zentrale synthetische Darstellung. Allerdings fehlt im Vergleich zur *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* die Organisation in zeilenartigen Registern. Diese Anordnung der Szenen auf dem Fresko wurde „attributhaft“ genannt¹¹⁵⁴ und scheint keinem Erzählprinzip zu folgen.

Die zentrale Vision, die die Visionen der Leuchter, der Fackeln und der Posaunen verschmilzt, geht auf eine alte neapolitanische Tradition zurück. In dieser Tradition gelten die drei Visionen, der tyconianischen Tradition entsprechend, als Synonyme.¹¹⁵⁵

Neben der zentralen Darstellung lässt das Fresko mehrere ikonographische Vergleiche mit den Einzelszenen der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* zu, nämlich mit dem Heer der Heuschrecken (Detail **12**), der Darstellung von Ap. 13 (Detail **15**), der Huldigung des Lammes (Detail **16**), den drei Engeln der Ankündigung (Ap. 14,6, Detail **17**), der Gruppe der Könige der Erde (Detail **22**), der Szene der beiden Zeugen (Detail **24**) und dem Heer des Königs der Könige (Detail **25**).

In Bezug auf die bisherigen Beschreibungen der Szenen wurden in der vorliegenden Arbeit einige Anmerkungen beigebracht, insbesondere zur Deutung der Szenen **11**, **23** und **26**. Details wie der Engel aus Ap. 5,2 (**7**) oder das Lebewesen (**8**) wurden von der Forschung bisher übersehen.

s. 30). Sie wurden wenig später durch ein Fresko Vaccaros ersetzt, in dem das alte Thema heute noch erhalten ist (...) Parallelbeispiele (...) gibt es nicht“. CHRISTE 1986; CESARINI, Chiara: Frammenti musivi inediti da scavi nell'ambito della basilica paleocristiana di S. Restituta a Napoli, S. 187-194.

¹¹⁵⁰ SCHILLER 1990, S. 287.

¹¹⁵¹ CHRISTE 1986, S. 160-161 und SCHILLER 1990, S. 287.

¹¹⁵² Einige Details legen eine spätere Deutung als die von Christa Ihm vorgeschlagene (um das 5.-6. Jh.) nahe: Statt eines Clipeus wurde eine vollständige Figur des thronenden Christus dargestellt. Darüber hinaus tragen die Ältesten statt spätantiker Kränze mittelalterliche Kronen und wurden kniend, nicht stehend, abgebildet, CHRISTE 1986, S. 157-158.

¹¹⁵³ CHRISTE 1986, S. 157.

¹¹⁵⁴ SCHILLER 1990, S. 286-287.

¹¹⁵⁵ CHRISTE 1986, S. 161, SCHILLER 1990, S. 286-287, RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, S. 161.

4.3 Apokalyptische Szenen in der Peruzzi-Kapelle

Die Peruzzi-Kapelle¹¹⁵⁶ der Basilika Santa Croce zu Florenz ist den beiden Heiligen Johannes dem Evangelisten (südliche Wand) und Johannes dem Täufer (nördliche Wand) gewidmet.¹¹⁵⁷ Die Datierung der Malereien ist sehr umstritten und reicht von einer sehr frühen Datierung gleich nach 1310 bis zu einer späteren nach Giottos Aufenthalt in Neapel, 1328-1333.¹¹⁵⁸ Die Pigmente wurden fast völlig *a secco* aufgetragen. Die außergewöhnliche Maltechnik, die auch ihren Teil zum gefährdeten Zustand der Malerei beitrug,¹¹⁵⁹ ist auf die Suche nach einem luxuriösen und raffinierten Effekt, welcher der Tafelmalerei ähneln sollte, zurückzuführen.¹¹⁶⁰ In Anbetracht dieser erwünschten Effekte kann in diesem Fall der Forschung zugestimmt werden, welche die Wandmalereien gleich vor bzw. nach dem Aufenthalt Giottos in Neapel datiert.

Auf der südlichen Lünette der Kapelle wurden Szenen aus der Apokalypse dargestellt (**Abb. 15**). In der Mitte der Lünette schläft Johannes im Sitzen auf der Insel Patmos (Ap. 1, 9-10), den Kopf mit der rechten Hand abgestützt. Am Wasser, das die Insel umgibt, halten vier nimbierte und kniende Engel die Winde, die als Köpfe dargestellt sind (Ap. 7,1). Der Engel im Hintergrund links ist zerstört. Im Himmel sieht

¹¹⁵⁶TINTORI, Leonetto/BORSOOK, Eve: Giotto. La Cappella Peruzzi, Torino 1965; SCHMITT 1970, S. 495-496; FLORES D'ARCAIS, Francesca: Giotto. München 1995, S. 250-269; BONSANTI, Giorgio: Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze e gli affreschi di Giotto nella storia del restauro, in: EXNER, Matthias/SCHÄDLER-SAUB, Ursula (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jh., München 2002, S. 77-90; POESCHKE 2003, S. 230, Taf. 129-139; MONCIATTI, Alessio/FROSININI, Cecilia: La cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze, in: QUINTAVALLE 2011, S. 607-622.

¹¹⁵⁷Gesamte Aufnahme in MONCIATTI/FROSININI 2011, Abb. 4.

¹¹⁵⁸TINTORI/BORSOOK 1965, S. 14: kurz nach 1335; OERTEL, Robert: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart u. a. 1966, S. 115: vor 1328; PREVITALI 1967, S. 105: 1310; BOLOGNA 1969b, S. 78: 1317; Bonsanti in BONSANTI/BOSKOVITS 1994, S. 301: Ende des zweiten Jahrzehntes; Boskovits in BONSANTI/BOSKOVITS 1994, S. 309: um 1310; POESCHKE 2003, S. 224: um 1315 bzw. um 1325-28 SCHWARZ, Michael Viktor: Giottus Pictor, 2. Giottos Werke, Wien u. a. 2008, S. 539: nach der Rückkehr aus Neapel.

¹¹⁵⁹Weitere Gründe für den gefährdeten Zustand sind mehrere Überschwemmungen und vor allem invasive Restaurierungsarbeiten. Die erste davon fand wahrscheinlich schon Ende des 15. Jh. statt. Als besonders schädlich erwies sich die Entfernung des *scialbo*, womit die Malerei im 18. Jh. bedeckt war. Diese Entfernung fand zwischen 1861 und 1863 statt und beschädigte die Schichtfarbe, MONCIATTI/FROSININI 2011, S. 620-621.

¹¹⁶⁰„Probabilmente lo scopo dell'artista nella scelta della tecnica era di tipo estetico: ottenere effetti pittorici, come cangiamenti delle vesti e particolari preziosissimi, più simili alla pittura su tavola, oltre ad un vasto utilizzo di pigmenti anche questi tipici della pittura da cavalletto. Sembra invece da ridimensionare l'ipotesi, spesso avanzata, circa una scelta tecnica dettata da ragioni di mancanza di tempo“, MONCIATTI/FROSININI 2011, S. 621. Dies sind die neueren Ergebnisse der Restaurierungsarbeiten in der Kapelle, die seit den letzten Jahren von der Equipe des Opificio delle Pietre Dure zu Florenz geführt werden.

man einen Engel links, der einen Stab hält.¹¹⁶¹ Dieser Engel stellt wahrscheinlich den Engel des sechsten Siegels (Ap. 7,2) dar. Daneben, ebenfalls im Himmel, wurden der Mensch auf einer Wolke mit der Sense (Ap. 14,14) und der Drache, der dem apokalyptischen Weib und ihrem Knaben droht (Ap 12), abgebildet. Interessanterweise hat das Weib, das noch das Kind hält, hier bereits Flügel, obwohl es diese im Text erst nach der Entrückung des Knaben (Ap. 12,5) aus dem Himmel bekommt (Ap. 12,14). Die apokalyptischen Szenen sind laut Schmitt wie Attribute um die Figur des Johannes herum angeordnet worden.¹¹⁶²

Weitere Details in der Kapelle entstammen dem Text der Apokalypse: In den Rhomben der Fensterlaibung sind noch eine Heuschrecke,¹¹⁶³ der Stern Wermut¹¹⁶⁴ und das Lamm¹¹⁶⁵ zu erkennen.

Die apokalyptischen Szenen auf der Lünette der Peruzzi-Kapelle teilen sich in einen himmlischen und einen irdischen Bereich. Die zentrale Figur des schlafenden Johannes sowie die knienden Figuren der Engel der Winde, die sich auf der Wandmalerei jedoch nach innen wenden, zeigen eine gewisse Ähnlichkeit zur ersten Figur des Propheten auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*. Obwohl die Szenen auf der Lünette wie in der neapolitanischen Ikonographie attributhaft um eine zentrale Hauptdarstellung angeordnet sind, zeigt die Komposition weder eine ähnliche Wahl der Szenen noch eine ähnliche ‚zeilenartige‘ Erzählweise. Dass Johannes die Hauptfigur der Lünette ist, kann in einem Zyklus, der ihm gewidmet ist, nicht überraschen.

Wenn der Engel im Himmel, der einen Stab hält, mit dem Engel des sechsten Siegels gleichzusetzen ist, was hier angenommen wird, könnten die drei Szenen im Himmel allesamt mit Christus gleichgesetzt werden, denn für den Engel des sechsten Siegels, für den Menschen auf der Wolke sowie für den Knaben aus Ap. 12 galt in der Exegese auch die Deutung als Christus.

¹¹⁶¹ Eine Hippe laut SCHMITT 1970, S. 495.

¹¹⁶² SCHMITT 1970, S. 495.

¹¹⁶³ Tafel 108 in TINTORI/BORSOOK 1965, Abb. auf S. 253 in FLORES D'ARCAIS 1995.

¹¹⁶⁴ Tafel 109 in TINTORI/BORSOOK 1965.

¹¹⁶⁵ Tafel 13 in TINTORI/BORSOOK 1965.

4.4 Die *Apocalisse delle Vele* in Assisi

Ein weiterer apokalyptischer Zyklus befindet sich auf den vier Gurtbögen des Kreuzgewölbes der Unterkirche von San Francesco in Assisi, über dem Grab des Heiligen Franziskus.¹¹⁶⁶ Die sogenannte Apokalypse *delle Vele*, die zusammen mit den drei *franziskanischen Allegorien*¹¹⁶⁷ und mit der *Gloria* des Franziskus konzipiert und bemalt wurde, besteht aus 97 apokalyptischen Figuren¹¹⁶⁸ und 92 Figuren der

¹¹⁶⁶ VENTURI, Adolfo: *Storia dell'arte italiana V. La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907, S. 462-486; THODE, Henry: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Wien 1934² (1899¹), S. 279, 504-528; KLEINSCHIMDT 1926, S. 188, 198-204; PREVITALI 1967, S. 308-312; GOSEBRUCH, Martin: *Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle "Vele" centrali della chiesa inferiore di S. Francesco*, in: *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, S. 187-218; TANTILLO-MIGNOSI, Almamaria: *Osservazioni sul transetto della basilica inferiore di Assisi*, in: *Bollettino d'Arte*, 1975, S. 129-142; CHRISTE 1980-81, insb. S. 169-171; RUF, Gerhard: *Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi*, Freiburg i. B. u. a., 1981; THOMAS, Hans Michael: *Giottos Ordensallegorien in der Basilika S. Francesco in Assisi*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 35/I (1983), S. 72-80; LOBRICHON, Guy: *Assise. Les fresques de la basilique inférieure*, Paris 1985; POESCHKE, Joachim: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985; FLORES D'ARCAIS 1995, S. 303-304; CHRISTE 1996a, S.188-190; LUNGHI, Elvio: *La perdita decorazione trecentesca nell'abside della chiesa inferiore del S. Francesco ad Assisi*, in: *Collectanea franciscana* 66 (1996) S. 479-510; LUNGHI, Elvio: *L'influenza di Ubertino da Casale e di Pietro di Giovanni Olivi nel programma iconografico della chiesa inferiore del S. Francesco ad Assisi*, in: *Collectanea franciscana* 67 (1977), S. 167-188; DOUGAN 1997: *Dougan, Mary A. C.: The franciscan allegories in the lower church at San Francesco, Assisi: Form and Meaning* (Athens, Univ. Diss. 1997); BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica Inferiore. Atlante fotografico* (Mirabilia Italiae 11), Modena 2002, S. 428-445; VOLPE, Alessandro: *Schede del Presbiterio*, in: BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede* (Mirabilia Italiae 11), Modena 2002; S. 394-399; POESCHKE 2003, S. 112-113; GARDNER, Julian: *Giotto und His Publics. Three Paradigms of Patronage*, London 2011, S. 83-137.

¹¹⁶⁷ *Allegorie des Gehorsams (S), der Armut (W), der Keuschheit (N), Verherrlichung des Hl. Franziskus (O). Die ikonografische Erfindung der Allegorien ist neu und komplex, so dass man es für notwendig hielt, sie durch Inschriften zu ergänzen. Nach GOSEBRUCH 1969: „Virtus obedientie/iugo Christi perficitur/cuius iugo decentie/obediens efficitur/Aspectum hunc mortificat/ set viventis sunt opera/ linguam silens clarificat/ corde scrutatur opera/ Comitatur Prudentia/ futuraque prospicere/ scit simul ac praesentia/ in retro iam deficere/Quasi per sexti circulum/ agenda cuncta regulat/ et per virtutis speculum/ obedientie frenulat/ Se deflectit humilitas/ presumptionis nescia/ cuius in manu claritas/ virtutum sistis con(scia)“ S. XXI; S. Castitas: „...e Castitatis oranti/ pro victoria corone/ datur capital (caritas)/ Ad hanc querens actingere/ honestate se tegat/ loco datur pertingere/ si Fortitudo protegat/ Dum castitas protegatur/ per virtuosa munera/ Nam contra hostes tegitur/ per passi Christi vulnera/ Defendit penitentia /castigando se crebrius/ mortis remiscientia/ dum mentem pulsat sepius/ Fratres sorores advcat/ et continentes coniuges/ cunctos ad eam provocat/ Franciscus.../“ S. 177; „(Paupertas) sic contempnitur dum spernit mundi gaudia/ veste vili contegitur/ querit celi solatia/ Compungitur duris sentibus/ mundi carens divitiis rosis plena virentibus/ (celestibus letitiis)/ (Franciscum semper adiu) ant/ celestis spes et caritas/ et angeli coadiuvant/ ut placeat necessitas/ Hanc sponsam Christus tribuit/ Francisco ut custodiat/ nam omnis eam re (spuit)“ S. 183; Gloria: „...ator renovat/iam norman evangelicam/ Franciscus cunctis preparat/viam salutis celicam/ Paupertatem dum reparat/ castitatem angelicam/obediendo comparat/ trinitatem deiificam/Ornatus his virtutibus/ascendit regnaturus/ hiis cumulatus fructibus/ procedit iam securus /Cum angelorum cetibus/ et Christo profecturus/ formam quam tradit fratribus /(sit quisque secutus)“ S. 185.*

¹¹⁶⁸ Acht Rhomben auf jeder Kreuzrippe plus Schlussstein, acht Medaillons auf beiden Seiten jeder Kreuzrippe.

Engelchöre,¹¹⁶⁹ dazu kommen zwölf Figuren der Gefährten des Franziskus, zwölf männliche und zwölf weibliche Figuren.¹¹⁷⁰ Der Zusammenhang zwischen den Allegorien, den apokalyptischen Figuren und der Darstellung der Engelchöre konnte noch nicht genau geklärt werden.¹¹⁷¹ Außerdem war in der Apsis bis 1623 kein Jüngstes Gericht dargestellt, sondern eine Allegorie der Wundmale des Franziskus, von denselben Malern, die auch die *Vele* gemalt haben.¹¹⁷²

Die Datierung des Zyklus bleibt unsicher. Eine sehr frühe Datierung auf das erste Jahrzehnt¹¹⁷³ des Jahrhunderts gilt heute als ausgeschlossen und wurde zugunsten einer Datierung auf das zweite bzw. dritte Jahrzehnt verworfen.¹¹⁷⁴ Ferdinando Bologna schlug die späteste Datierung vor, nämlich nach 1334,¹¹⁷⁵ das heißt, nach Giottos Aufenthalt in Neapel. Auch Hans Michael Thomas und Pierluigi Leone de Castris befürworteten eine späte Datierung, allerdings auf die Zeit vor der neapolitanischen Tätigkeit des Meisters.¹¹⁷⁶

Giorgio Vasari bezeichnete die Allegorien als Giottos „Invenzioni capricciose e belle“,¹¹⁷⁷ und die ältere Kritik bis zu Henry Thode schrieb sie dem florentinischen Meister zu.¹¹⁷⁸ Adolfo Venturi¹¹⁷⁹ dagegen erkannte Giotto weder die Ausmalung noch die Erfindung der Allegorien zu.¹¹⁸⁰ Diese seien das Werk eines unbekanntes Meisters, eines Schülers Giottos. Dieser unbekanntes Meister, den Venturi „Maestro dai volti

¹¹⁶⁹ 23 Rhomben in den Streifen, die jede Allegorie umrahmen.

¹¹⁷⁰ Wahrscheinlich Propheten und Heilige.

¹¹⁷¹ Diese Untersuchung könnte die Grundlage für eine weitere Arbeit sein.

¹¹⁷² LUNGI 1997, S. 168.

¹¹⁷³ THODE 1934, S. 279: zwischen Giottos Aufenthalt in Florenz und in Padua, zwischen 1302 und 1306.

¹¹⁷⁴ Um 1316-18 laut PREVITALI 1967, S. 105, um 1320 laut GOSEBRUCH 1969, S. 144. Nicht vor 1300 begonnen und nicht nach 1320 vollendet, nach stilistischen Beobachtungen, laut RUF 1981, S. 162. Im zweiten Jahrzehnt des 14. Jh. auch laut TOMEI, Alessandro: La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca, in: GIOTTO 2009, S. 46. TANTILLO-MIGNOSI 1975, S. 139: wahrscheinlich nach 1316; BOLOGNA 1969a, S. 217, nicht vor 1334.

¹¹⁷⁵ BOLOGNA 1969a, S. 217.

¹¹⁷⁶ Um 1323-1326 laut THOMAS 1983, S. 79, und zwischen 1321-22 und 1327 laut LEONE DE CASTRIS 1986, S. 336. Auch laut KLEINSCHMIDT 1926, S. 187-188 war einer Datierung vor ca. 1320 nicht zuzustimmen.

¹¹⁷⁷ Giorgio Vasari, *Vita di Giotto*, S. 152. Eine Zusammenfassung der Zuschreibungsdebatte findet man in DOUGAN 1997, S. 5-12 und VOLPE 2002, S. 395.

¹¹⁷⁸ THODE 1934, S. 504 ff., schließt die Mitarbeit eines Schülers aber nicht aus, S. 279.

¹¹⁷⁹ VENTURI 1907, S. 462-464. Dem „Maestro dai volti oblunghi“ schrieb Venturi die *Vele* zu (S. 464), aber der „Maestro delle Vele“ habe ihm in der Kreuzrippen geholfen, z. B. habe er den zweiten apokalyptischen Reiter gemalt, S. 476.

¹¹⁸⁰ Giotto habe die Allegorien auch nicht erfunden: Einige Details werden von Venturi sehr streng kommentiert, z. B. die linke Ecke der Allegorie der Keuschheit sei „d’invenzione così meschina, così artificiosa, così puerile, da far pensare la suggestione piuttosto un frate zoccolante anzichè Giotto o Dante“, VENTURI 1907, S. 482, und auch die Glorie des Franziskus käme nicht an das Niveau heran, dass Giotto lehre, S. 482-483.

oblunghi“ genannt hat, habe mit einem anderen, sehr begabten Schüler Giotto, dem sogenannten „Maestro delle Vele“, zusammengearbeitet.

Ein Teil der Kritik hat weiterhin daran geglaubt, dass Giotto an der Ausmalung persönlich beteiligt war (Igino Supino,¹¹⁸¹ Beda Kleinschmidt¹¹⁸²). Die Argumente für Giotto's Beteiligung an der Ausmalung sind, dass Giotto sowohl in der Oberkirche als auch schon in der Unterkirche tätig gewesen war, und, dass die Ausmalung des Gewölbes direkt über dem Grab des Franziskus ein zu prestigeträchtiger Auftrag gewesen sei, um ihn an einen, wenn auch sehr begabten, Schüler zu vergeben.¹¹⁸³ Der stilistische Unterschied zu den Fresken von Padua, das Hauptargument, um die *Vele* nicht Giotto zuzuschreiben, sei mit einer späteren Datierung zu erklären.¹¹⁸⁴

Nach Venturis Studie haben fast alle Kunsthistoriker versucht, verschiedene Hände der Schüler in den Malereien des Gewölbes zu unterscheiden. Giovanni Previtali schrieb die Allegorien zwei unbekanntem Meistern zu, die auch an den Fresken des rechten Querarmes und in der Maddalena-Kapelle beteiligt gewesen seien. Er nannte die beiden Meister „Parente di Giotto“, „fiancheggiatore assiduo ma indipendente del Maestro“ und „Maestro delle Vele“.¹¹⁸⁵

Während Robert Oertel¹¹⁸⁶ nicht einmal die Entwürfe dem Meister zuschrieb, sind laut Gosebruch der Entwurf und die Ausmalung der Allegorien zumindest teilweise Giotto's Werk.¹¹⁸⁷ Ein wichtiger Teil der Kritik der letzten dreißig Jahre (Hans Michael Thomas,¹¹⁸⁸ Miklós Boskovits,¹¹⁸⁹ Angelo Tartuferi¹¹⁹⁰) folgt Gosebruchs Ansicht, im

¹¹⁸¹ SUPINO, Igino B.: Giotto, Firenze 1920, S. 75-112. Die Restaurierung habe die Ergänzungen *a secco*, die bestimmt von Giotto selbst waren, entfernt, S. 109.

¹¹⁸² KLEINSCHMIDT 1926, S. 185-188.

¹¹⁸³ KLEINSCHMIDT 1926, S. 185-186.

¹¹⁸⁴ KLEINSCHMIDT 1296, S. 187-188.

¹¹⁸⁵ PREVITALI 1967, S. 94-98. Der „Maestro delle Vele“ sei 1308-10 zusammen mit Giotto in der Maddalena-Kapelle tätig gewesen. Er habe dann 1315-16 zusammen mit dem „Parente di Giotto“ an den *Storie dell'infanzia di Cristo* und 1316-18 an den *Vele* gearbeitet, S. 105.

¹¹⁸⁶ OERTEL 1966, S. 110.

¹¹⁸⁷ GOSEBRUCH 1969, insb. S. 144 und 162: „Per noi non c'è dubbio che Giotto sia stato l'ideatore di questi affreschi, celeberrimi ai tempi del pittore. La questione però se egli abbia avuto dei collaboratori, come nel caso dei quadri con interventi miracolosi, ossia del gruppo di quadri attribuito al „Maestro della Santa Cecilia“, per il momento non dovrebbe turbarci troppo. Tale questione, che non è priva di importanza, non dovrebbe neppure porsi a proposito delle quattro „vele“ sopra l'altare maggiore; qui senza alcun dubbio fantasia e pennello di Giotto si danno la mano“.

¹¹⁸⁸ THOMAS 1983, S. 72, 78.

¹¹⁸⁹ BOSKOVITS, Miklós: Giotto. Un artista poco conosciuto?, in: TARTUFERI, Angelo (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, Galleria dell'Accademia, Firenze 2000, S. 88-89. Laut Boskovits stellt der Zyklus eine neue Phase der Kunst Giotto's dar, S. 89. Die *Storie dell'infanzia di Cristo* und die *Allegorien* seien Werk eines Künstlers, der auch an dem *Polittico Stefaneschi* gearbeitet habe. Dieser Künstler sei, nach einer Quelle des 14. Jh., Giotto selbst gewesen, S. 89.

¹¹⁹⁰ TARTUFERI, Angelo: Una mostra e alcune spigolature giottesche, in: GIOTTO 2000, S. 19-32, insb. S. 28-29.

Gegensatz zu anderen Giotto-Forschern (Giorgio Bonsanti,¹¹⁹¹ Francesca Flores d'Arcais¹¹⁹²), die nicht an eine Beteiligung des Meisters glauben.

4.4.1 Beschreibung

Weil ältere Beschreibungen oft fehlerhaft oder unvollständig sind,¹¹⁹³ soll hier eine vollständige Beschreibung gegeben werden (vgl. **Abb. 30**).

Der Zyklus besteht aus 82 Rhomben mit Engeln und 96 Rhomben bzw. Medaillons mit apokalyptischen Figuren, die allesamt um den Schlussstein mit Christus mit dem Buch angeordnet sind. Damit ergeben sich insgesamt 97 Darstellungen. Die apokalyptischen Figuren wurden auf den Laibungen und auf den beiden Seiten der beiden Kreuzrippen des Kreuzbogens dargestellt. Die Septenare des Textes wurden, um sich an die Architektur anzupassen, auf vier festgelegt.¹¹⁹⁴

4.4.1.1 Rhomben auf den Laibungen der Kreuzrippen

Jordan vermutete für die Figuren auf den Laibungen eine spiralförmige Leserichtung,¹¹⁹⁵ die später auch von Dougan versucht wurde.¹¹⁹⁶ Sie sah den Rhombus mit dem Lamm als erste Szene nach dem Schlussstein. Diese Leserichtung funktioniert zwar für die zweite und dritte Reihe, mit den vier Lebewesen und den vier apokalyptischen Reitern, allerdings weder für die erste noch für die weiteren Reihen der Figuren.

Die Nummern und Buchstaben beziehen sich auf **Abb. 30**.

¹¹⁹¹ BONSANTI, Giorgio: La bottega di Giotto, in: GIOTTO 2000, S. 55-75, S. 67-70.

¹¹⁹² Laut FLORES D'ARCAIS 1995, S. 303, stammen eventuell die Idee oder die Kartone vom Meister, nicht aber die Fresken.

¹¹⁹³ THODE 1934, S. 527-528; KLEINSCHMIDT 1926, S. 184; PREVITALI 1967, S. 308-312; RUF 1981, S. 163-165; POESCHKE 1985, S. 108-109; Die Beschreibung von DOUGAN 1997, S. 42-50 ist präziser als die der älteren Literatur; leider fehlt hier eine genaue Stellung einiger Figuren. Neuerdings findet man Abbildungen jeder einzelnen Figur in BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica Inferiore Atlante Fotografico (Mirabilia Italiae 11), Modena 2002, S. 428-445, mit ihrer genauen Stellung, aber ohne Berücksichtigung der Tatsache, dass der östliche Streifen der dritten Kreuzrippe (NO) mit dem östlichen Streifen der vierten Kreuzrippe (SO) verwechselt wurde, S. 442. Die genaue Stellung ist anhand der gesamten Aufnahmen aber gut erkennbar. Die Beschreibung der einzelnen Szenen berücksichtigt den Text der Apokalypse nicht.

¹¹⁹⁴ CHRISTE 1996a, S. 188.

¹¹⁹⁵ JORDAN 1980, S. 119.

¹¹⁹⁶ DOUGAN 1997, S. 44.

(1) In der Mitte steht, auf dem Schlussstein, die Büste Christi, der mit weißen Haaren, gekrönt, einem Doppelschwert im Mund, einem goldenen Gürtel, einem Doppelbartschlüssel in der linken Hand und einem Buch (Ap. 5,1) mit der Inschrift LIBER SAPIENTIAE DIVINAE in der rechten Hand dargestellt ist.¹¹⁹⁷

In der ersten Reihe findet man:

(2) Lamm (Ap. 5,6).¹¹⁹⁸

(3) Altar (?) bzw. Bundeslade (?) (Ap. 11,19).¹¹⁹⁹

(4) Weiß: Blitze und Donner (?) (Ap. 4,5).¹²⁰⁰

(5) Blau: Gläsernes Meer (?) (Ap. 4,6).¹²⁰¹

Zweite Reihe:

(6) Erstes Wesen: Löwe (Ap. 4,7).¹²⁰²

(7) Zweites Wesen: Stier (Ap. 4,7).¹²⁰³

(8) Drittes Wesen: Mann (Ap. 4,7).¹²⁰⁴

(9) Viertes Wesen: Adler (Ap. 4,7).¹²⁰⁵

Dritte Reihe:

(10) Erster Reiter (Ap. 6,2).¹²⁰⁶

(11) Zweiter Reiter (Ap. 6,4).¹²⁰⁷

(12) Dritter Reiter (Ap. 6,5).¹²⁰⁸

(13) Vierter Reiter (Ap. 6, 8).¹²⁰⁹

Vierte Reihe:

(14) Engel, nach außen gewandt, mit ausgestreckten Armen.¹²¹⁰

(15) Engel mit geöffnetem Buch und ausgestrecktem rechtem Arm¹²¹¹ (Ap. 14,6).

¹¹⁹⁷ DOUGAN 1997, S. 42: Ap. 1,13-18 und 5,1.

¹¹⁹⁸ DOUGAN 1997, S. 43: Ap. 5,7-14.

¹¹⁹⁹ Altar bzw. Sarkophag laut THODE 1934, S. 527 und DOUGAN 1997, S. 43.

¹²⁰⁰ Fast komplett zerstört. KLEINSCHMIDT 1926, S. 184: Wolke nach Ap. 1,7 und 14,14; RUF 1981, S. 165: „Wolke, die trennt“ (?), nach Ap. 1,7; POESCHKE 1985, S. 108-109: Wolke und Blitze (?) nach Ap. 4,5 bzw. 11,19; Wolke nach BONSANTI 2002a, S. 440.

¹²⁰¹ THODE 1934, S. 527: „ödes Erdreich unter goldenem Himmel. Symbolisch bezüglich auf das Erdbeben? Ap. 4,12“. KLEINSCHMIDT 1926, S. 184: Gläsernes Meer nach Ap. 4,7; RUF 1981, S. 164: Gläsernes Meer; POESCHKE 1985, S. 108-109: Erde (?) nach Ap. 20,11); BONSANTI 2002a, S. 440: Gläsernes Meer.

¹²⁰² Abb. 864 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰³ Abb. 194 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 850 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰⁴ Abb. 192 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 862 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰⁵ Abb. 847 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰⁶ Abb. 189 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 863 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰⁷ Abb. 188 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 849 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰⁸ Abb. 189 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 860 in BONSANTI 2002a.

¹²⁰⁹ Abb. 187 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 848 in BONSANTI 2002a.

¹²¹⁰ Abb. N. 193 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 865 in BONSANTI 2002a.

(16) Engel mit Schriftrolle über dem Kopf.¹²¹²

(17) Engel im Profil, mit ausgestreckter rechter Hand und einem Stab in der linken Hand.¹²¹³

Fünfte Reihe:

(18) Engel mit Schlüssel und Kette (Ap. 20,1).¹²¹⁴

(19) Engel mit Zepter und Globus.¹²¹⁵

(20) Engel mit Sichel (Ap. 14,17).¹²¹⁶

(21) Engel im Clipeus (Engel in der Sonne? Ap. 19,17).¹²¹⁷

Sechste Reihe:

(22) Engel, der eine Posaune bläst.¹²¹⁸

(23) Engel, der eine Posaune bläst.¹²¹⁹

(24) Engel mit einer Posaune in der rechten Hand und mit erhobener linker Hand.¹²²⁰

(25) Engel mit erhobener linker Hand mit Wundmal, zeigt mit der rechten Hand nach unten.¹²²¹

Siebte Reihe:

(26) Engel, der eine Posaune bläst.¹²²²

(27) Engel mit geballten Fäusten (hält er eine Posaune?).¹²²³

(28) Engel, der eine Posaune bläst.¹²²⁴

(29) Engel mit Wundmalen.¹²²⁵

Achte Reihe:

(30) Engel der Winde (Ap. 7,1) mit einem Baum in der rechten Hand.¹²²⁶

¹²¹¹ DOUGAN 1997, S. 45: Ap. 10,8-10, auch als Franziskus gedeutet. Abb. 191 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 851 in BONSANTI 2002a.

¹²¹² Abb. 861 in BONSANTI 2002a. Nach dieser Beschreibung stellte die Rolle einen Regenbogen dar. DOUGAN 1997, S. 46: Ap. 6,14, der Himmel, der sich wie eine Buchrolle zusammenrollt.

¹²¹³ Abb. 846 in BONSANTI 2002a.

¹²¹⁴ Abb. 866 in BONSANTI 2002a.

¹²¹⁵ Abb. 852 in BONSANTI 2002a. Laut DOUGAN 1997, sei an dieser Stelle der Engel mit dem Mühlstein zu sehen, Abb. 215 in GOSEBRUCH 1969 und Abb. 809 in BONSANTI 2002a. Es handelt sich in diesem Fall um einen Rhombus der Bande an der Seite der Kreuzrippe; auf den Aufnahmen ist zu erkennen, dass der Rhombus von einem Blumenmotiv umgeben ist und nicht von geometrischen Motiven (wie die Rhomben der Kreuzrippen).

¹²¹⁶ Abb. 859 in BONSANTI 2002a.

¹²¹⁷ Abb. 845 in BONSANTI 2002a. „The fourth has no attribute“, DOUGAN 1997, S. 46.

¹²¹⁸ Abb. 867 in BONSANTI 2002a.

¹²¹⁹ Abb. 853 in BONSANTI 2002a.

¹²²⁰ Abb. 858 in BONSANTI 2002a.

¹²²¹ Abb. 844 in BONSANTI 2002a.

¹²²² Abb. 868 in BONSANTI 2002a.

¹²²³ Abb. 853 in BONSANTI 2002a.

¹²²⁴ Abb. 857 in BONSANTI 2002a.

¹²²⁵ Abb. 217 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 843 in BONSANTI 2002a.

(31) Engel der Winde (Ap. 7,1) mit einem Baum in der rechten Hand.¹²²⁷

(32) Engel der Winde (Ap. 7,1), linke Hand auf dem Maul des Windes.¹²²⁸

(33) Engel der Winde (Ap. 7,1), linke Hand nach vorne ausgestreckt.¹²²⁹

4.4.1.2 *Medaillons auf den Wangen der Kreuzrippen*

Da die Figuren hier oft in Gruppen erscheinen, wird zwischen Kreuzrippe 1 (NO), Kreuzrippe 2 (SO), Kreuzrippe 3 (SW), und Kreuzrippe 4 (NW) unterschieden.

Erste Reihe:

(K) x 7 Kerzenlichter (Ap. 1,12).

(C) Mensch mit Sichel¹²³⁰ (Ap. 14,14), auf dem südlichen Streifen der vierten Kreuzrippe.

Zweite Reihe:

(L) x 7 Öllampen (Ap. 4,5).

(Y) Engel, der auf etwas, das außerhalb des Medaillons liegt, zeigt, östlicher Streifen der ersten Kreuzrippe,¹²³¹ (Ap. 5,2?).

Dritte Reihe:

(A) Die nächsten drei Reihen von Medaillons sind der Darstellung der 24 Ältesten gewidmet. Auf der zweiten und dritten Kreuzrippe sind die Ältesten betend abgebildet.¹²³² Auf der vierten halten sie Leiern.¹²³³

Vierte Reihe:

(A) Die Ältesten auf beiden Wangen der Kreuzrippen.

Fünfte Reihe:

(A) Die Ältesten auf beiden Wangen auf der fünften Reihe der Kreuzrippen 1, 2 und 3 halten Leiern.¹²³⁴

Sechste Reihe:

¹²²⁶ Abb. 869 in BONSANTI 2002a.

¹²²⁷ Abb. 855 in BONSANTI 2002a.

¹²²⁸ Abb. 856 in BONSANTI 2002a.

¹²²⁹ Abb. 842 in BONSANTI 2002a.

¹²³⁰ Abb. 201 in GOSEBRUCH 1969.

¹²³¹ Laut POESCHKE 1985, S. 108-109, befindet sich dieser Engel auf dem östlichen Streifen der zweiten Kreuzrippe. Laut RUF 1981, S. 163, sind auf beiden Medaillons Öllampen dargestellt. DOUGAN 1997, S. 47 und Abb. 45, erkannte den Engel dagegen auf der zweiten Reihe, ohne die genaue Stellung zu nennen. Abb. N. 202 in GOSEBRUCH 1969.

¹²³² RUF 1981, S. 163.

¹²³³ RUF 1981, S. 165.

¹²³⁴ RUF 1981, S. 163.

(S) Engel der sieben Schalen (Ap. 15-16). Der Engel auf der nördlichen Wange der vierten Kreuzrippe hat seine Schale ausgegossen.¹²³⁵

(M) Das Medaillon auf der westlichen Wange der dritten Kreuzrippe stellt die Märtyrer unter dem Altar (Ap. 6,9) dar.¹²³⁶ Der Altar ist als Tisch dargestellt. Das Tuch ist auf dem Altar ausgebreitet und gibt den Blick auf die Märtyrer frei. Unter ihnen sind viele Mönche (anhand der Tonsuren erkennbar), zwei haarlose Köpfe, wahrscheinlich Kinder, und zwei Spitzkapuzen zu erkennen. Es ist schwierig zu sagen, ob mit den Märtyrern mit Tonsur unter dem Altar auch Franziskaner gemeint sind.¹²³⁷

Siebte Reihe:

(E) Betende Engel.¹²³⁸

Achte Reihe:

(G) Engel mit verschränkten Armen. Engel der sieben Kirchengemeinden?¹²³⁹

(E) Betende Engel.¹²⁴⁰

4.4.1.3 *Streifen an den beiden Seiten der Rippen und am Rand der Vele*

Die Rhomben auf den Bändern, die jede Allegorie umrahmen, stellen die neun Engelchöre dar. Die Deutung der einzelnen Figuren ist umstritten, auch weil ihre Attribute variieren. Die hier gegebene Beschreibung folgt der von Bruderer-Eichberg.¹²⁴¹

(I) Seraphen.

(II) Cheruben.

(III) Throne.

(IV) Herrschaften.

(V) Fürstentümer.

¹²³⁵ Abb. 1883 in BONSANTI 2002a.

¹²³⁶ Abb. 206 in GOSEBRUCH 1969. Abb. 872 in BONSANTI 2002a. Auf dem Schema in BONSANTI 2002a befindet sich dieses Medaillon auf der westlichen Wange der vierten Kreuzrippe; dabei handelt es sich aber um einen Fehler.

¹²³⁷ Die Tonsur ist ein viel älteres Attribut, das schon im 6. Jh. nachgewiesen wurde und ab dem 8. Jh. im ganzen Abendland verbreitet war, BARBERO, Alessandro/FRUGONI, Chiara: *Dizionario del Medioevo*, Bari 2011⁶, S. 240.

¹²³⁸ RUF 1981, S. 163-165. POESCHKE 1985, S. 108-109.

¹²³⁹ Abb. 885, 886, 901, 902, 917, 918, 933 in BONSANTI 2002a.

¹²⁴⁰ RUF 1981, S. 163-165.

¹²⁴¹ BRUDERER-EICHBERG 1998, S. 56. Weitere Beschreibungen findet man in: RUF 1981, S. 170; CHRISTE, Yves/BONVIN, Romaine: *Les neuf choeurs angéliques. Une création tardive de l'iconographie chrétienne*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 15 (1984), S. 67-99, S. 82-84; BONSANTI 2002a, S. 430-436. DOUGAN 1997, S. 49-50, sah die obersten sechs Chöre genau wie Bruderer-Eichberg. Die weiteren Engelsfiguren seien dagegen die Engel aus Ap. 5,11.

(VI) Gewalten.

(VII) Mächte.

(VIII) Erzengel.

(IX) Engel.

Bonvin¹²⁴² unterscheidet zwischen den Reihen der sieben Engel, die den Rippen entlang verlaufen, und den Reihen der neun Engel, die an den Füßen jeder Allegorie Platz finden. Die Engel der beiden Reihen können aufgrund ihrer ungewöhnlichen und nicht konsequenten Ikonographie nicht genau gedeutet werden. Bonvin vermutet folgende Anordnung: Seraphen, Cheruben, Throne, Herrschaften, Fürstentümer (bzw. Gewalten), Gewalten (bzw. Fürstentümer), Mächte, Erzengel und Engel.

4.4.1.4 *Medaillons auf den Gurtbögen*

Westen: Die zwölf Gefährten des Franziskus sind wohl Teil des gesamten Zyklus. Sie befinden sich unter der Allegorie der Armut und betrachten so die Verherrlichung des Franziskus.

Süden: Zwölf Männer befinden sich unter der Allegorie des Gehorsams.

Norden: Zwölf Frauen befinden sich unter der Allegorie der Keuschheit.

4.4.2 **Deutung des apokalyptischen Zyklus**

Die Deutung dieses Zyklus ist umstritten. Kleinschmidt,¹²⁴³ Dougan¹²⁴⁴ und Lunghi¹²⁴⁵ legen das Programm endzeitlich aus, während es für Tantillo-Mignosi,¹²⁴⁶ Christe,¹²⁴⁷ Ruf,¹²⁴⁸ und Lobrichon¹²⁴⁹ eine Darstellung der gegenwärtigen Kirche ist.

Die Abwesenheit der Darstellungen der apokalyptischen Tiere, des Drachen, der Großen Hure und der Katastrophen,¹²⁵⁰ die Anordnung der Figuren um Christus und die

¹²⁴²In: CHRISTE/BONVIN 1984, S. 82-83.

¹²⁴³KLEINSCHMIDT 1926, S. 198-204, insb. S. 202-203. Schon Kleinschmidt hatte joachimitische und vor allem ubertinische Einflüsse vermutet. Eine Beschreibung des Zyklus findet man auf S. 184, allerdings weist sie in einigen Punkten Fehler auf.

¹²⁴⁴DOUGAN 1997, S. 2-4.

¹²⁴⁵LUNGI 1997, S. 168. Die Kenntnis des *Arbor vitae* des Ubertino da Casale sei für den Erfinder des Programms Voraussetzung gewesen, denn im Programm seien symbolische Gestalten und Komposition wortwörtlich wiedergegeben worden.

¹²⁴⁶TANTILLO-MIGNOSI 1975, S. 137-138.

¹²⁴⁷CHRISTE 1980-81, S. 168-170; CHRISTE 1996a, 189-190.

¹²⁴⁸RUF 1981, S. 161-165.

¹²⁴⁹LOBRICHON 1985, S. 138.

¹²⁵⁰So auch RUF 1981, S. 161.

Gleichzeitigkeit der Visionen sind für Almamaria Tantillo-Mignosi¹²⁵¹ Hinweise auf ein ahistorisches Programm, das nicht in Verbindung mit den Spiritualen gesehen werden kann. Gerhard Ruf sah in den apokalyptischen Figuren eine Darstellung des Himmlischen Jerusalem in Anlehnung an Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* (Kap. 4,4). In der Mitte der himmlischen Stadt herrsche Christus. Die Stellung über dem Grab symbolisiere die Verherrlichung des Franziskus,¹²⁵² während kein Detail einen Einfluss des Joachim zeige.¹²⁵³ Yves Christe erkannte in diesem Zyklus ebenfalls eine Allegorie der gegenwärtigen Kirche.¹²⁵⁴ Die dem Text widersprechende Reihenfolge der Bilder beweise, dass der Autor des Programms sich auf die rekapitulative Tradition bezogen habe. Aufgrund dessen könne der Zyklus nicht als endzeitlich bzw. historisch gelesen werden.¹²⁵⁵ Weitere Indizien für eine nicht-endzeitliche Deutung des Programms seien die fehlende Gleichsetzung des Franziskus mit dem Engel aus Ap. 7,2 und die Abwesenheit aller Katastrophen und Darstellungen des Bösen.¹²⁵⁶ Auch für Guy Lobrichon stellen die *Vele* eine Abbildung des franziskanischen Ordensideals dar.¹²⁵⁷ Ein joachimitischer Einfluss sei weder in den apokalyptischen Bildern noch in den Allegorien zu finden. Der Orden werde nicht als endzeitlich gekennzeichnet und Franziskus werde auch keine messianische Rolle zuerkannt.¹²⁵⁸ Es seien sowohl Hinweise auf eine Deutung des Franziskus als Engel des sechsten Siegels (Ap. 7,2) oder des ewigen Evangeliums (Ap. 14,6) als auch allgemeine zeitgeschichtliche Andeutungen vermieden worden.¹²⁵⁹ Der Triumph des Ordens in der gegenwärtigen Kirche sei durch die (heute zerstörten) Fresken der Apsis ergänzt worden.¹²⁶⁰

Obwohl das Programm laut Martin Gosebruch orthodox zu deuten ist, sei Franziskus in den Allegorien trotzdem als Engel des sechsten Siegels gekennzeichnet worden.¹²⁶¹ In seiner Analyse der Allegorien der Vierung fand Hans Michael Thomas die Quelle des Programms im *De S. Patre nostro Francisco Sermo IV*,¹²⁶² in dem

¹²⁵¹TANTILLO-MIGNOSI 1975, S. 138.

¹²⁵²RUF 1981, S. 161.

¹²⁵³RUF 1981, S. 162.

¹²⁵⁴CHRISTE 1996a, S. 189.

¹²⁵⁵CHRISTE 1980-81, S. 168-170, CHRISTE 1996a, S. 189-190.

¹²⁵⁶CHRISTE 1980-81, S. 170.

¹²⁵⁷LOBRICHON 1985, S. 138.

¹²⁵⁸LOBRICHON 1985, S. 143.

¹²⁵⁹LOBRICHON 1985, S. 143.

¹²⁶⁰LOBRICHON 1985, S. 170-171.

¹²⁶¹GOSEBRUCH 1969, S. 162.

¹²⁶²THOMAS 1983, S. 74. Der Sermon wurde in Bonaventura, Opera Omnia IX, Quaracchi 1901, S. 585-590, publiziert.

Bonaventura das Kreuz als Zeichen des lebendigen Gottes erkennt. Die Standarte über dem thronenden Franziskus sei als *signum Dei vivi* zu lesen¹²⁶³ und die himmlischen Hierarchien mit ihren Blickrichtungen auf die Glorie des Franziskus würden Andeutungen an eine Gleichsetzung des Heiligen von Assisi mit dem „anderen Engel“ aus Ap. 7,2 enthalten,¹²⁶⁴ wie im *Sermo I De beato Francisco* des Matthäus von Aquasparta nachzulesen sei.¹²⁶⁵ Dieselbe Meinung vertritt auch Mary Anne C. Dougan,¹²⁶⁶ die in den Allegorien weitere Indizien für eine Deutung des Franziskus als Engel fand: Das Banner über Franziskus in der Darstellung der Verherrlichung zeige einen Seraphen. Dieser Seraph sei derjenige, der dem Heiligen das Wundmal beibringe. Da das Wundmal das Zeichen des lebendigen Gottes sei, werde dadurch die Verbindung des Franziskus mit dem Engel des sechsten Siegels deutlich. Die Spitze der Gloria verbinde die Allegorien mit den apokalyptischen Figuren und bilde die Grundlage für die Deutung des Franziskus als Engel des sechsten Siegels.¹²⁶⁷ In dieser Verbindung fand Dougan die Antworten auf die Fragen nach den Gründen für die Darstellung apokalyptischer Figuren in den franziskanischen Allegorien.¹²⁶⁸ Außerdem würden die zahlreichen apokalyptischen Figuren in diesem Kontext die zentrale Rolle der Spiritualen in der Bestimmung des Programms der *Vele* beweisen,¹²⁶⁹ ein Programm, dessen wahrer Sinn allerdings nur den Spiritualen zugänglich gewesen sei,¹²⁷⁰ während es die meisten für offiziell und orthodox gehalten hätten.¹²⁷¹

Abgesehen von einer Beteiligung Giottos sind die *Vele* wahrscheinlich auf die Zeit kurz vor oder kurz nach seinem neapolitanischen Aufenthalt zu datieren. Der Zyklus ist durch die Aufteilung in getrennte Figuren, und nicht in Szenen, sowie durch den fehlenden narrativen Charakter gekennzeichnet. Die Stellung der Szenen wurde als

¹²⁶³ THOMAS 1983, S. 74-77.

¹²⁶⁴ THOMAS 1983, S. 77.

¹²⁶⁵ THOMAS 1983, S. 77. Matthaeus ab Aquasparta, *De beato Francisco*, Sermo I, ed. Gedeon Gál O.F.M., in *Bibliotheca francescana ascetica Medii Aevi*, X, Quaracchi 1962, S. 1-21.

¹²⁶⁶ DOUGAN 1997, S. 2.

¹²⁶⁷ DOUGAN 1997, S. 42.

¹²⁶⁸ DOUGAN 1997, S. 4: „Why would an apocalyptic program be found here with the Allegories? [...] Do these Apocalyptic images relate to the four large scenes and, if so, in what way? [...] What do they add to the ideal portrayal of Saint Francis?“

¹²⁶⁹ DOUGAN 1997, S. 50-51.

¹²⁷⁰ DOUGAN 1997, S. 63.

¹²⁷¹ DOUGAN 1997, S. 61: „The Church of San Francesco stood from its conception as a monument to the strength and dominance of the Conventual Franciscans. But at its heart, literally its very heart, the Spiritual Franciscan could look up and see and know“.

gleichzeitige, triumphale Vision konzipiert. Aufgrund dessen und aufgrund der Abwesenheit jeglicher Darstellungen des Bösen kann eine endzeitliche Deutung des Zyklus ausgeschlossen werden. Zudem kann man jede nicht-orthodoxe Deutung ausschließen. Eine Deutung des apokalyptischen Zyklus kann nicht von einer Deutung der gesamten Ausmalung der *Vele* und der Apsis absehen. Auf der Grundlage Gosebruchs kann behauptet werden, dass Franziskus in der Darstellung seiner Verherrlichung als Engel des sechsten Siegels gekennzeichnet ist.¹²⁷² Auch die verlorene Ausmalung der Apsis war stark franziskanisch geprägt.¹²⁷³ Nicht nur ein Engel, sondern zwei wurden in den Kreuzrippen mit Wundmalen abgebildet. An ihrer Stelle hätte sich eine Darstellung des Hl. Franziskus als Engel des sechsten Siegels befinden können. Allerdings tragen diese beiden Engel kein Kreuz, sondern das Wundmal als Zeichen des lebendigen Gottes. Bei der Darstellung über dem Grabmal des Hl. Franziskus kann es sich nicht um einen Zufall handeln. Darüber hinaus setzt diese Deutung nicht voraus, dass die Vollendung der Geschichte von den Erfindern des Programms sehr bald erwartet wurde.¹²⁷⁴ Die Verbindung der Apokalypse mit der Person des Franziskus und dessen Orden tritt hier noch stärker zutage als in der Oberkirche.

Die *Apocalisse delle Vele* ist wie die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* um eine zentrale, synthetische Vision, die Ap. 1,12-20, Ap. 4 und 5 miteinander verschmilzt, organisiert. Auf der *Apocalisse delle Vele* fehlt aber der narrative Charakter, der große Teile der Erzählung der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* kennzeichnet. Außerdem endet die Erzählung der *Vele* mit Ap. 14,14.

4.5 Zusammenfassung: Die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* und andere italienische Zyklen der Gotik

Die Analyse des Zyklus von Cimabue erlaubt in Bezug auf einige Szenen interessante Vergleiche mit der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*. So wurde die Darstellung von Ap. 5,6-11 bereits aufgrund der Stellung der Ältesten mit der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* in Verbindung gebracht und als deren mögliches Vorbild erkannt. In der

¹²⁷²Siehe RATZINGER 1959, S. 95. Laut TANTILLO-MIGNOSI 1975, S. 138, gibt es dagegen kein Detail, das Franziskus als den Engel des sechsten Siegels offenbart.

¹²⁷³LUNGI 1997.

¹²⁷⁴RATZINGER 1959, S. 162.

zweiten Szene sind die vier Gestalten mit der Darstellung von Ap. 7,3 auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* vergleichbar; die Szene mit Christus und den Posaunenengeln offenbart auch durch die Anordnung der Engel, die schon in der italienischen Tradition bei der Darstellung des Jüngsten Gerichtes bekannt war, eine Verwandtschaft mit der großen Vision auf den neapolitanischen Tafeln. Zudem findet man in dieser Darstellung auch die Verbindung Thron-Posaunenengel-Altar-Märtyrer¹²⁷⁵, die auch auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zu sehen ist. Die Illustration des Falls Babylons erweist sich ebenfalls als sehr ähnlich mit der entsprechenden Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*.

Als nächstes Vorbild für den Erfinder der Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* kann der Zyklus von Donnaregina gelten. Ähnlichkeiten bestehen nicht nur hinsichtlich der koloristischen Wirkung durch ockerfarbene Figuren auf einem dunkelblauen Hintergrund und wenige Farbakzente, sondern auch in Bezug auf dieselbe inselhafte Komposition der Tafeln, obwohl die Anordnung der Szenen um die zentrale Vision in Donnaregina keinem bestimmten Prinzip zu folgen scheint. Auch die zentrale synthetische Vision von Donnaregina scheint für die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* als Vorbild gedient zu haben. Darüber hinaus weist die Szenenkomposition einige Ähnlichkeiten zur *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* auf.

Mit der *Apocalisse delle Vele* teilt die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* vor allem die Verschmelzung von Leuchter- und Thronvision zu einer zentralen Vision. Die Apokalypse der Unterkirche ist als große Huldigung um den Christus konzipiert worden. An dieser Huldigung nehmen Engel, Älteste, Wesen und die Märtyrer unter dem Altar teil.

Die apokalyptischen Szenen in der Lünette der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce zu Florenz zeigen ebenfalls einige Gemeinsamkeiten mit der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*. Die Figuren der Lünette sind auch um eine zentrale Figur organisiert. In diesem Fall handelt es sich aber nicht um Christus, sondern um Johannes den Evangelisten, denn der Zyklus ist seinem Leben gewidmet. Hier wurde er als Seher dargestellt und ist von einigen Visionen aus seiner Apokalypse umgeben. Seine Figur wurde bereits mit derjenigen in der entsprechenden Szene auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* verglichen. Noch ähnlicher scheinen sich die Engel zu sein, die um ihn herum die Winde festhalten. Ebenfalls um ihn herum wurden noch ein Engel, meiner

¹²⁷⁵Für Christe sind die Anbetender der dritten Szene mit den Märtyrern gleichzusetzen.

Meinung nach der Engel aus Ap. 7,2, das Weib mit dem Drachen und der dem Menschensohn Ähnliche ‚attributhaft‘ dargestellt.

4.6 Die *Hamilton-Apokalypse*

Vor allem die *Hamilton-Apokalypse*¹²⁷⁶ offenbart ein ikonographisches Abhängigkeitsverhältnis zur *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse*, indem sie, trotz einiger Abänderungen, jede Szene wiederholt.¹²⁷⁷ Einen Vergleich Szene-für-Szene findet man in der Studie des Grafen zu Erbach-Fürstenu, auf 1937 datiert. Dieser Zyklus befindet sich auf den fol. 455v bis 464v der kostbaren *Hamilton-Bibel*,¹²⁷⁸ die Arthur Haseloff in den Händen des Leo X. auf dem berühmten Porträt Raphaels erkannte.¹²⁷⁹ Die Bibel wurde von Königin Johanna I. von Anjou in Auftrag gegeben, für Guillaume II. Roger de Beaufort oder für Papst Clemens VI. angefertigt und in der Werkstatt des Cristoforo Orimina um 1350-55¹²⁸⁰ geschmückt. Wie Leo X. in den Besitz der Bibel kam, und wann sie Bestandteil der Sammlung der Herzöge Hamilton wurde, ist nicht bekannt.

Die Lesbarkeit der Erzählung ist in der *Hamilton-Apokalypse* durch die teilweise willkürliche Anordnung der Illustrationen, welche die textliche Reihenfolge nicht berücksichtigt, erschwert;¹²⁸¹ außerdem beging der Buchmaler einige Fehler, wie z. B. bei der Zahl der Ältesten in der Großen Anbetung, die in der Bibel nur siebzehn zählen bzw. veränderte einige Details, wie z. B. die Kopfbedeckung der Reiter der fünften Posaune, die in der Bibel als „spitz“ geschildert wird.

¹²⁷⁶ VON SEIDLITZ, Woldemar: Die illustrierten Handschriften der Hamilton-Sammlung zu Berlin, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 6 (1883), S. 256-273, insb. S. 271-272, n. 38; ERBACH-FÜRSTENAU 1905, S. 1-17; WESCHER, Paul: Miniaturen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Leipzig 1931, S. 54-61, ERBACH-FÜRSTENAU 1937; BOLOGNA 1969a, S. 279-280; SCHMITT 1970; DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 108-111, Abb. 130; JORDAN 1980, S. 180; EMMERSON/LEWIS 1986, S. 452-453; RIVIÈRE-CIAVALDINI 2000; BRÄM 2007, S. 95-102, 326-340; 403-404; Abb. 538-556.

¹²⁷⁷ Wie schon ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 98 und *passim* bewiesen hatte, sind die Illustrationen zum Text der Apokalypse ikonographisch von der *Stuttgarter Apokalypse* abhängig; auch laut BRÄM 2007, S. 95-96, braucht das Abhängigkeitsverhältnis nicht diskutiert zu werden, denn die Anordnung der Szenen in der *Hamilton-Apokalypse* beweise zweifellos, dass die Tafeln als Modell für die Miniaturen gedient haben.

¹²⁷⁸ Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. 78 E 3.

¹²⁷⁹ ERBACH-FÜRSTENAU 1937, S. 81. Porträt des Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi, um 1518-19, Florenz, Uffizien.

¹²⁸⁰ Um 1355, laut BRÄM 2007, S. 12. Etwas früher, um 1350, laut SCHMITT 1970, S. 480 und EMMERSON/LEWIS 1986, S. 452. Die Bibel besteht aus 497 Pergamentblättern der Größe 375x265 mm. WESCHER 1931, S. 54.

¹²⁸¹ Siehe vor allem RIVIÈRE-CIAVALDINI 2000, S. 261 Abb. 3 und 4.

Ein Vergleich der Einzelszenen der *Hamilton-Apokalypse* mit den entsprechenden auf den *Erbachschen Tafeln* erwies sich für die hier angestellte Untersuchung oft als interessant, da einige Details in den Miniaturen dadurch mehr auffielen. In diesen Fällen könnten die Unterschiede entweder mit der Wahl des Buchmalers oder mit dem Umstand erklärt werden, dass diese Details im Falle der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* nicht mehr zu erkennen sind.¹²⁸²

Unter den neapolitanischen Bilderbibeln des 14. Jh. zeigt die *Wiener Bibel*¹²⁸³ auf den fol. 451r-455v einen apokalyptischen Zyklus, der unbestritten unter einem ikonographischen Einfluss der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* steht. Vor allem ein Vergleich der Thronvisionen in der *Wiener Bibel* (fol. 451v) mit der Vision auf der ersten neapolitanischen Tafel ist für diese Untersuchung von Interesse.

¹²⁸² Durch Abrieb oder Verfärbung.

¹²⁸³ Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1191. HERMANN, Hermann J.: Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Neapolitanische und toskanische Handschriften, beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften, „Österreich“ V 1930, S. 250-290. BRÄM 2007 datiert sie um 1340; der Auftraggeber ist unbekannt, während der Schreiber seinen Namen, Magister Johannes, auf fol. 455v hinterlassen hat. Verschiedene Maler haben an den Miniaturen gearbeitet: der „Andalo-di Negro-Maler“, Cristoforo Orimina, der Maler der *Wiener Bibel*.

5 Der Hof Neapels unter Robert von Anjou

Die Lokalisierung der Tafeln in Neapel in den Jahren zwischen 1330 und 1340 ist durch die stilistischen und ikonographischen Beziehungen zu anderen neapolitanischen Kunstwerken der Zeit unbestreitbar.

Die bisherige Literatur über die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* bezog sich häufig auf die Beteiligung des Königs an theologischen Auseinandersetzungen,¹²⁸⁴ vor allem auf die Unterstützung der Franziskaner-Spiritualen,¹²⁸⁵ und auf die Beziehungen des jungen Roberts zum Theologen Petrus Johannis Olivi.¹²⁸⁶ Zudem ist die These vertreten worden, dass die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* den Gründungsmythos der Familie Anjou als Verteidiger der Kirche¹²⁸⁷ und die Heiligkeit ihres Königsgeschlechts darstelle.¹²⁸⁸

Zur Beantwortung der Frage, ob Robert von Anjou der Auftraggeber der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* gewesen sein kann, ist es für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, die Persönlichkeit, das kulturelle Profil, die politische Rolle und die theologischen Ansichten Roberts zu hinterfragen.

5.1 Robert von Anjou

Robert (1278-1343) war der Drittgeborene Karls II. von Anjou, des Königs von Neapel (1285-1309). Nach dem Traktat von Campofranco (1288) wurde er zusammen mit seinem älteren Bruder Ludwig und dem jüngeren Bruder Raimund Berengar als Geisel für seinen Vater an den aragonesischen Hof geholt, wo er bis 1295 blieb.¹²⁸⁹ Im selben

¹²⁸⁴ SCHILLER 1990, S. 287-288. So auch RAVE 1999, S. 130.

¹²⁸⁵ SCHILLER 1990, S. 287-288; RAVE 1999, S. 130.

¹²⁸⁶ RAVE 1999, S. 130.

¹²⁸⁷ Karl I. von Anjou hatte die Söhne Friedrichs II. besiegt. Seitdem umgab die Anjous der Mythos, sie seien Verteidiger der Kirche gegen den Nachkommen des Antichristen, RAVE 1999, S. 128; MUIR-WRIGHT 2004, S. 269.

¹²⁸⁸ RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007, laut der die Ikonographie der Tafeln ein apokalyptisches, dynastisches Programm darstellt, das nicht in Verbindung mit der Endzeiterwartung, sondern mit der gegenwärtigen Liturgie und vor allem mit der Heiligkeit des Königsgeschlechts der Anjous steht.

¹²⁸⁹ CAGGESE, Romolo: Roberto d'Angiò. Re di Sicilia, in: Enciclopedia Italiana 29, Roma 1936, S. 512-513.

Jahr starb Karl Martell, der erstgeborene Sohn Karls II.¹²⁹⁰ 1296 trat Ludwig¹²⁹¹ in den Franziskanerorden ein. Eigentlich hätte die Thronfolge dem Sohn Karl Martells, Karl Robert, zugestanden, allerdings entschied sich Karl II. schon im Jahre 1296 für Robert. Nach dem Tod seines Vaters wurde er 1309 König. Dabei spielten das Einverständnis von Papst Bonifatius VIII. (1294-1303) und die Bestätigung durch Papst Clemens V. (1305-1314)¹²⁹² eine wichtige Rolle.¹²⁹³

Aus der ersten Ehe mit Violante von Aragón (gest. 1302) gingen die beiden Söhne Karl von Kalabrien (1298-1328) und Ludwig (gest. 1310) hervor. Die Ehe zwischen Robert und Violante war Karl II. wichtig, um seine Macht durch eine Allianz mit der aragonesischen Krone zu sichern. Aus demselben Grund heiratete Robert 1304 Sancia von Mallorca.¹²⁹⁴

Zwischen 1299 und 1302 führte Robert sein Heer gegen Friedrich von Aragón und die aufständischen Sizilianer.¹²⁹⁵ Der Tradition seines Hauses folgend, war er als König aus der Anjou-Familie ein Verteidiger der Päpste, zudem der Anführer der Guelfen gegen die Ghibellinen¹²⁹⁶ und der schwarzen Guelfen gegen die weißen. Unter

¹²⁹⁰Über Karl Martell (1271-1295) siehe WALTER, Ingeborg: Carlo Martello d'Angiò, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 20 (1977), S. 379-382.

¹²⁹¹Ludwig (geb. 1274) starb am 19. August 1297 in Brignoles, Frankreich. Er war am 29. Dezember 1296 zum Bischof von Toulouse ernannt worden. Karl II. trieb 1300 die Eröffnung eines Kanonisierungsprozesses ohne die Unterstützung des Franziskaner-Ordens voran. Erst im Jahr 1317 wurde er von Papst Johannes XXII. heiliggesprochen. Siehe PÁSZTOR 1955a und BOLOGNA 1969a, S. 160-170.

¹²⁹²Dafür haben Robert und Karl II. im Jahr 1305 eine wichtige Rolle für die Wahl Clemens V. zum Papst gespielt. CAGGESE 1936, S. 513. SAPEGNO, Natalino (Hrsg.): *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Paradiso*, Firenze 1985, S. 113.

¹²⁹³BARBERO 1983, S. 165-166. Dante Alighieri hatte weder von Robert noch von Karl I. eine gute Meinung. Er bezeichnete die Regierung Karls I. als „mala signoria“, (*Paradiso* VIII, 73) und Robert als Usurpator, denn die Krone hätte einer der ehelichen Nachkommen Karl Martells tragen sollen, SAPEGNO 1985, S. 113. Das Urteil Dantes zu Robert ist hart: er sei ein schlechter Politiker (*Paradiso* VIII, 76-84) gewesen, und seine Natur sei die eines Predigers gewesen, nicht die eines Königs, wie das berühmte Zitat aus dem *Paradiso* beweist: „Ma voi torcete a la religione/ tal che fia nato a cignersi la spada,/ e fate re di tal ch'è da sermone“ (*Paradiso* VIII, 145-147). Laut Dante war Robert geizig, verlangte zu hohe Steuern und vertraute ehrlosen katalanischen Funktionären, SAPEGNO 1985, S. 97, 110. Dantes Urteil betrifft Robert ausschließlich in seiner Funktion als König und Politiker, allerdings nicht als Gelehrter oder in Bezug auf seine Moralität, PETRUCCI, Enzo: Roberto d'Angiò, in: *Enciclopedia Dantesca* IV, Roma 1973, S. 1001-1002. Dante hatte Karl Martell 1294 in Neapel kennen gelernt. Später widmete er ihm das ganze VIII. Kapitel des *Paradiso*. Über Dante und Robert von Anjou siehe BREZZI, Paolo: Dante e Roberto d'Angiò, in: *Dante e l'Italia meridionale*, 1966; BRETTE, Ein Traktat des Königs Robert von Neapel „De Evangelica paupertate“ in: Festgabe H. Finke, Münster 1925, S. 200-208.

¹²⁹⁴Am 16. Juni 1304 in Perpignan. Kurz danach heiratete seine Schwester Maria einen der Söhne Jakobs II., Sancho, LÉONARD 1954, S. 204.

¹²⁹⁵CAGGESE 1936, S. 513.

¹²⁹⁶BARBERO 1983, S. 132.

Papst Clemens V. und später unter Papst Johannes XXII. war Robert Vikar Italiens.¹²⁹⁷ In einer Zeit, in der Italien von politischen und religiösen Konflikten erschüttert wurde, wurde in ihm die Hoffnung gesetzt, eine Lösung finden zu können.¹²⁹⁸

Ab 1316 ist sein politisches Wirken eng mit Papst Johannes XXII. verbunden: Robert und Sancia zogen zwischen 1319 und 1324 nach Avignon.¹²⁹⁹ Diese fünf Jahre sind von einer sehr engen Zusammenarbeit mit dem Papsttum geprägt.¹³⁰⁰

Seit 1328 und bis zu seinem Tode konzentrierte sich Robert auf die Wiedereroberung Siziliens, das seit 1302 verloren war, und auf die Regelung der Thronfolge. Als sein Sohn Karl von Kalabrien starb (1328), hinterließ er nur zwei Töchter, Johanna I. (1325-1382) und Maria von Durazzo. Die Aussicht, dass Johanna Königin werden könnte, brachte einige Probleme mit sich, vor allem weil Roberts Bruder, Philipp von Taranto, ebenfalls die Krone verlangen konnte. Philipp starb aber 1332. Johannas Heirat mit Andreas von Ungarn,¹³⁰¹ Sohn von Karl Robert von Anjou, hatte somit den Zweck, die Thronfolge durch seine Enkeltochter zu sichern.¹³⁰²

5.1.1 Seine eklektische Kultur

Francesco Petrarca, größter Lobredner auf Robert, bezeichnete ihn als „*summum et regem et philosophum*“.¹³⁰³ Der Ruf Roberts als Weiser ist durch zahlreiche Quellen

¹²⁹⁷ SCHIMMELPFENNIG, Bernhard: Ludwig der Bayer (1314-1347). Ein Herrscher zwischen Papst und Kurfürsten, in: KRAMP, Mario (Hrsg.): Krönungen. Könige in Aachen. Geschichte und Mythos 2, Mainz 2000, S. 460-467, insb. S. 463.

¹²⁹⁸ Laut BARBERO 1983, S. 141 ist Robert nach 1314 wahrscheinlich von der Aussicht auf eine Ausdehnung der ghibellinischen Hegemonie auf ganz Italien angezogen worden. Die These einer von Robert geführten nationalen Politik für die Vereinigung Italiens, wie von MONTI, Gennaro M.: *La dottrina anti-imperiale degli angioini di Napoli e i loro vicariati imperiali e Bartolomeo di Capua*, in: *Studi di Storia e Diritto in onore di Arrigo Solmi II*, Milano 1941, S. 11-54, dargestellt wurde, wurde in TABACCO, Giovanni: *Un presunto disegno domenicano-angioino per l'unificazione politica dell'Italia*, in: *Rivista Storia Italiana LXI* (1949) S. 489-525, abgelehnt.

¹²⁹⁹ CAGGESE 1936, S. 513.

¹³⁰⁰ BARBERO 1983, S. 142.

¹³⁰¹ Wahrscheinlich im Jahr 1342, CAGGESE, Romolo: *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1930, S. 346-348.

¹³⁰² Mit dem Verständnis des Papstes CAGGESE 1930, S. 346.

¹³⁰³ In der *Epistola Posteritati*, in: *Francisci Petrarcae Epistolae. De Rebus Familiaribus et variae*. Cura et studio Iosephi Fracassetti, Florentiae 1859, S. 8. Zum Verhältnis zwischen Francesco Petrarca (1304-1374) und Robert von Anjou siehe SABATINI, Francesco: *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli 1975, S. 67-68, 79-83; CAGGESE 1930, S. 345-444; BOLOGNA, Corrado: *Le vie della cultura angioina fra Napoli, Roma e Avignone*, in: TOMEI, Alessandro (Hrsg.): *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, S. 281-309; S. 283. Bevor Petrarca vom römischen Senat mit Lorbeerkranz gekrönt wurde, wurde er 1341 von Robert von Anjou geprüft. Robert hatte ihn in Neapel krönen wollen, aber Petrarca hatte dem römischen Senat schon sein Wort gegeben und wollte dazu stehen. Robert war schon zu alt, um dafür nach Rom zu reisen. Für ihn war während der Krönung Giovanni Barrile anwesend. SABATINI 1975, S. 80.

belegt.¹³⁰⁴ Während sein Großvater als glorreicher Ritter gefeiert wurde, setzte Robert die Tradition seines Vaters fort, der vor allem für seine Frömmigkeit bekannt war.¹³⁰⁵ Zudem galt er als „der Weise“, „König der Könige“ und „zweiter Salomon“,¹³⁰⁶ der sich mit politischen wie spirituellen Problemen auseinandersetzen konnte und in der Lage war, sowohl die Orthodoxie zu verteidigen als auch unabhängige Meinungen über theologische Themen zu vertreten.¹³⁰⁷ Er wurde auch außerhalb seines Königreiches als politische und theologische Autorität angesehen.¹³⁰⁸

Sein Weltbild war durch die scholastischen Ansichten des 13. Jh. geprägt¹³⁰⁹ und basierte vor allem auf der Heiligen Schrift, den Kirchenvätern und Theologen.¹³¹⁰ An zweiter Stelle folgten sein Interesse an antiker Philosophie, den Naturwissenschaften, allen voran der Medizin, und der Rechtswissenschaft.¹³¹¹ Neben bekannten Medizinern und Naturwissenschaftlern¹³¹² lebten auch Juristen an seinem Hof.¹³¹³

Sowohl Alessandro Barbero¹³¹⁴ als auch Isabelle Heullant-Donat¹³¹⁵ erkannten verschiedene Phasen in der Weltanschauung Roberts, die sich, insbesondere nach seiner Rückkehr aus Avignon im Jahre 1324, verändert habe. Die höfische Kultur, die bisher im avignonesischen Sinne geprägt war,¹³¹⁶ habe sich im humanistischen Sinne verändert: Neapel wurde ein Zentrum des frühen Humanismus, was das Lob, das neue Intellektuelle¹³¹⁷ für Robert übrig hatten, begründete.¹³¹⁸ Diese kulturelle „Revolution“

¹³⁰⁴ LÉONARD 1954, S. 282-283.

¹³⁰⁵ BARBERO 1983, S. 124.

¹³⁰⁶ SABATINI 1975, S. 67.

¹³⁰⁷ BARBERO 1983, S. 127, 130-13; SABATINI 1975, S. 67.

¹³⁰⁸ BARBERO 1983, S. 147.

¹³⁰⁹ BRETTE 1925, S. 202.

¹³¹⁰ Er habe auch Hebräisch gelernt, um das Alte Testament in den Originaltexten lesen zu können, KELLY 1999, S. 41-81, insb. S. 43.

¹³¹¹ Der Hof Neapels sei laut SABATINI 1975, S. 80, eine „roccaforte della cultura medico-aristotelico-tomistica“ gewesen. LÉONARD 1954, S. 283, zählt auch die Astrologie zu Roberts Beschäftigungen.

¹³¹² Francesco da Piedimonte, Matteo Silvatico, Dino del Garbo, Ramon Llull, Arnau da Vilanova, Cecco d'Ascoli.

¹³¹³ Andrea d'Isernia, Bartolomeo da Capua. BARBERO 1983, S. 147.

¹³¹⁴ BARBERO 1983, S. 143-150.

¹³¹⁵ HEULLANT-DONAT, Isabelle: Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle, in: État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle. Actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome, l'École française de Rome, l'Istituto storico italiano per il Medio Evo, l'U.M.R. Telemme et l'Université de Provence, l'Università degli Studi di Napoli « Federico II », Roma-Napoli 7-11 novembre 1995, Roma 1998, S. 178-184.

¹³¹⁶ Derzeit seien Dichtkunst und profane Literatur grenzwertig gewesen. Siehe auch SABATINI 1975, S. 70.

¹³¹⁷ Nicht nur Petrarca, sondern auch Boccaccio, Giovanni da Ravenna, Benvenuto da Imola, Gabrio de' Zamorei, Convenevole da Prato.

¹³¹⁸ BARBERO 1983, S. 150-151.

sei aber mit einer Veränderung im politischen Bereich verbunden.¹³¹⁹ Roberts Bildung und das neue kulturelle Milieu hätten sich zwar widersprochen,¹³²⁰ allerdings stellte Robert für die Humanisten nicht nur einen Mäzen dar, sondern war auch Sinnbild für die politische Hoffnung, denn sie sehnten sich nach einem von externen Mächten unabhängigen Italien.¹³²¹

Vor allem Samantha Kelly¹³²² tendiert dazu, die Vorstellung einer kulturellen Wende am Hof abzuschwächen. Wenngleich zu Ende der 20er Jahre wichtige Persönlichkeiten der „älteren“, „mittelalterlichen“ Kultur bereits gestorben waren, übten Anhänger der scholastischen Weltanschauung, wie Federico Franconi, Landulfo Caracciolo¹³²³ und Giovanni di Napoli, noch bis zum Tode Roberts ihren Einfluss am Hof aus,¹³²⁴ zusammen mit denen, die erst zu dieser Zeit nach Neapel kamen, wie Paolino da Venezia,¹³²⁵ Wilhelm d’Alnwick¹³²⁶ und Dionigi da Borgo San Sepolcro.¹³²⁷ Alle diese Persönlichkeiten standen in enger Verbindung mit der Pariser Universität und dem päpstlichen Hof.¹³²⁸ Berühmtheiten wie Giovanni Barrile, Barbato da Sulmona und Nicolò d’Alife, allesamt Vertreter der neuen humanistischen Kultur, kamen erst in den 30er Jahren an Roberts Hof und benötigten eine gewisse Zeit, um wichtige Positionen einzunehmen.¹³²⁹ Robert wurde als Garant des traditionellen politischen Gleichgewichts und als Mediator in theologischen Auseinandersetzungen¹³³⁰ angesehen.¹³³¹ Seine

¹³¹⁹ BARBERO 1983, S. 151.

¹³²⁰ SABATINI 1975, S. 69-70, bezeichnet die Kultur des Königs als eintönig und starr. Die Neuerungen, wie z. B. die Wahl des Themas der *Uomini famosi* für die Fresken von Castelnuovo seien nicht auf Robert, sondern auf seine Höflinge zurückzuführen.

¹³²¹ BARBERO 1983, S. 159. Die Lösung der italienischen Konflikte musste laut Petrarca in einer Monarchie unter Roberts Führung gesucht werden.

¹³²² KELLY, Samantha: Noblesse de robe et noblesse d’esprit à la cour de Robert de Naples. La question d’ « italianisation », in: COULET, Noël/MATZ, Jean-Michel: La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge. Actes du Colloque international organisé par l’Université d’Angers, Angers- Saumur 3-6 Juni 1998, Roma 2000, S. 41-80.

¹³²³ PALMA 1976.

¹³²⁴ KELLY 2000, S. 350.

¹³²⁵ CECCHINI 1998, S. 150-152.

¹³²⁶ DYKMANS 1970, S. XXII.

¹³²⁷ Augustiner und *Magister sacre pagine* in Paris, großer Gelehrter, interessierte sich vor allem für die klassische Literatur und für Astrologie. Er kehrte zwischen 1337 und 1338 nach Italien zurück, MOSCELLA, Maurizio: Dionigi da Borgo San Sepolcro, in: Dizionario Biografico degli Italiani 40 (1991), S. 194-197.

¹³²⁸ KELLY 2000, S. 350-351.

¹³²⁹ KELLY 2000, S. 352. Kelly stellt außerdem den humanistischen Charakter ihrer Kultur in Frage, S. 352 ff.

¹³³⁰ Laut Robert war die Behauptung der Spiritualen, Christus und die Apostel hätten nichts besessen, nicht häretisch. Allerdings dürfe die Kirche, um den bedürftigen Gläubigen zu helfen, Güter verwalten, SABATINI 1975, S. 69.

politischen Interessen entsprachen häufig den Interessen des Papsttums bzw. der florentinischen Bankiers.¹³³²

5.1.2 Seine Bibliothek

Zeitlebens pflegte Robert seine private Bibliothek und erweiterte diese immer wieder durch neue Kodizes. Schon Karl II. hatte damit begonnen, seinen Bücherbestand zu vergrößern.¹³³³ Unter Robert erlebte die Bibliothek jedoch ihren Höhepunkt¹³³⁴ und wurde zu einer der wichtigsten Bibliotheken im Europa des 14. Jh.¹³³⁵ 1332 stellte Robert für seine Bibliothek einen *magister et custo*, Paolo da Perugia, an.¹³³⁶ Unter der Führung eines Hauptkopisten vervielfältigte eine ganze Gruppe von Kopisten die Bücher in einem Haus, das Robert dafür zur Verfügung stellte.¹³³⁷ Einige davon stammten aus der Umgebung Neapels; andere trugen Namen, die eine deutsche, französische, niederländische oder englische Herkunft vermuten lassen.¹³³⁸ Die Anfertigung der Handschriften, die bis zum Ende des Jahrhunderts andauerte, soll in wenigen großen Skriptorien stattgefunden haben.¹³³⁹ Mindestens drei davon sind bekannt: eines am Dom, eines am Hof und eines am Kloster von Cava de' Tirreni.¹³⁴⁰ Dort wurden Werke aus dem Griechischen, Arabischen und Hebräischen übersetzt.¹³⁴¹

In Roberts Bücherbestand befanden sich sowohl theologische Traktate, die Heilige Schrift,¹³⁴² liturgische Bücher und Gebetsbücher als auch Werke über Geschichte, Naturwissenschaften, Jura,¹³⁴³ Kirchenrecht¹³⁴⁴ und klassische Werke.¹³⁴⁵

¹³³¹ BARBERO 1983, S. 147-149. Roberts vorsichtige Haltung gegenüber Johannes XXII. und sein zurückhaltendes Benehmen angesichts des Armutsstreits wurden auch von Ferdinando Bologna festgestellt. Dieser konstatierte auch Roberts politische Mäßigung, BOLOGNA 1969a, S. 217.

¹³³² BOLOGNA 1969a, S. 217.

¹³³³ HEULLANT-DONAT 1998, S. 177.

¹³³⁴ HEULLANT-DONAT 1998, S. 178.

¹³³⁵ HEULLANT-DONAT, Isabelle: Une affaire d'hommes et de livres. Louis de Hongrie et la dispersion de la bibliothèque de Robert d'Anjou, in : COULET/MATZ 2000, S. 689-708, insb. S. 696. Zur Bibliothek siehe auch CAGGESE 1930, S. 368-374.

¹³³⁶ COULTER, Cornelia C.: The Library of the Angevin Kings at Naples, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 75 (1944), S. 141-155, insb. S. 154.

¹³³⁷ COULTER 1944, S. 143.

¹³³⁸ COULTER 1944, S.143.

¹³³⁹ SABATINI 1975, S. 73.

¹³⁴⁰ SABATINI 1975, S. 73.

¹³⁴¹ PETRUCCI 1973, S. 1001.

¹³⁴² Robert erwarb auch das Buch Nahum, die Paulusbriefe, die Apostelgeschichte mit den Glossen des Bruders Augustinus (vermutlich Augustinus de Ancona), COULTER 1944, S. 148.

¹³⁴³ Über Römisches Recht. Andrea von Isernia lebte in Neapel und lehrte an der dortigen Universität. Unter den Werken befindet sich auch die Summa des Azzo da Bologna, wichtiger Jurist der Zeit und enger Freund Roberts, COULTER 1944, S. 151.

Laut Dvořák folgte die Büchersammlung keinem bestimmten System. Die Bücher seien aufgrund ihres „guten“ und „merkwürdigen“ Inhalts ausgewählt worden.¹³⁴⁶ Man darf sich diese Bibliothek, wie auch alle anderen zu dieser Zeit,¹³⁴⁷ nicht als einen einzigen Ort vorstellen, der der Zuordnung und Aufbewahrung der Bücher diene, sondern vielmehr als eine Sammlung von Handschriften, die auf unterschiedlichste Art und Weise erworben und in den verschiedenen Räumen des Castelnuovo aufbewahrt wurden.¹³⁴⁸ 1348 zerstreute Ludwig I. von Ungarn Roberts Bibliothek sowie die Schätze von Castelnuovo¹³⁴⁹ und heute ist leider kein Verzeichnis dieser Bibliothek bekannt.¹³⁵⁰ Allerdings weisen Dokumente aus der Finanzkammer¹³⁵¹ der angevinischen Könige zu Neapel zahlreiche Rechnungen für Kopisten, Korrektoren, Buchmaler und Buchbinder nach.¹³⁵² Zuzeiten des Königs Robert wurde intensiv am Bücherbestand gearbeitet: Ungefähr hundert Bücher erscheinen zwischen 1280 und 1342 in den Listen,¹³⁵³ aber erst in den Jahren 1332-1341 wird die Bibliothek durch die Anzahl an Übersetzungen, Erwerbungen und neuen Kopien bedeutungsvoll.¹³⁵⁴

Zahlreich sollen die theologischen Kommentare, die Robert den Theologen an seinem Hof in Auftrag gegeben habe, gewesen sein.¹³⁵⁵ Unter den theologischen Werken weisen die Dokumente der Finanzkammer den Traktat *De Spiritu et Anima* (als

¹³⁴⁴ Interpretationen der päpstlichen Dekretalen.

¹³⁴⁵ COULTER 1944, S. 152.

¹³⁴⁶ DVOŘÁK, Max: Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento, in: Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung VI. Ergänzungsband, Innsbruck 1901, S. 792-820, insb. S. 808.

¹³⁴⁷ Das gilt auch für die päpstliche Bibliothek in Avignon, die reichste und am besten organisierte der Zeit, HEULLANT-DONAT 2000, S. 698.

¹³⁴⁸ HEULLANT-DONAT 2000, S. 698.

¹³⁴⁹ HEULLANT-DONAT 2000, S. 695. Er habe die Gesamtheit der Bücher dem Arzt Conversino, Physicus des Königs, anvertraut, der ihn auf seinem Weg nach Neapel begleitet hatte. Conversinos Sohn berichtet darüber in seiner Autobiographie, S. 695-696. Conversino habe die Bibliotheksbestand in drei Gruppen aufgeteilt. Zwei Gruppen von Büchern wurden nach Ungarn geschickt, aber nur eine der beiden kam an. Die dritte Gruppe wurde seinem Bruder, dem Franziskaner Tommaso del Frignano, anvertraut, S. 702. Siehe auch GARGAN, Luciano: Per la biblioteca di Giovanni Conversini, in: AVESANI, Rino (Hrsg.): Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich, Roma 1984, S. 365-385.

¹³⁵⁰ HEULLANT-DONAT 1998, S. 178.

¹³⁵¹ MINIERI-RICCIO, Camillo: Genealogia di Carlo II d'Angiò, in: Archivio Storico per le Province Napoletane VII (1882), S. 5-67; 201-262; 465-496; 653-684; insb.: S. 221 zum Jahr 1310; S. 683 zum Jahr 1332; VIII (1883), S. 5-33; 197-226; 381-396; insb.: S. 23 zum Jahr 1335; S. 26 zum Jahr 1336, S. 197 zum Jahr 1337; BARONE, Nicola: La *Ratio Thesaurariorum* della Cancelleria Angioina, in: Archivio Storico per le Province Napoletane 10 (1885), S. 413-434; 653-664; 11 (1886), S. 5-20; 175-197; 415-432; S. 577-596.

¹³⁵² COULTER 1944, S. 141.

¹³⁵³ COULTER 1944, S. 141.

¹³⁵⁴ HEULLANT-DONAT 1998, S. 178.

¹³⁵⁵ KELLY 1999, S. 42.

Werk des Augustinus angegeben) nach,¹³⁵⁶ *De Trinitate* des Boethius,¹³⁵⁷ eine illuminierte Kopie der *Moralia in Job* Gregors des Großen, dessen *Sermones* auch in einer illustrierten Kopie erhältlich waren,¹³⁵⁸ den Kommentar über die Apokalypse des Hl. Bruno von Segni,¹³⁵⁹ die *Concordia Veteri et Novi Testamenti* des Joachim von Fiore¹³⁶⁰ und ein Buch über die „historische Allegorie“ beider Testamente,¹³⁶¹ die *Contra Gentiles* des Thomas von Aquin und die *Sermones Regii* (vermutlich die Sermonen Roberts, 1332 kopiert).¹³⁶² Eine Kopie der *Summa Theologica* des Thomas wurde schon unter Karl II. erworben. Robert kaufte den Traktat *De Regimine Principum* des Aegidius Romanus für seinen Sohn.¹³⁶³ Darüber hinaus konnten liturgische und Andachtsbücher,¹³⁶⁴ mehrere illustrierte Geschichtsbücher¹³⁶⁵ und medizinische Traktate nachgewiesen werden.¹³⁶⁶

Roberts Leidenschaft für das Predigen war so bekannt, dass Dante Alighieri ihn in seinem *Paradiso* (VIII, 147) als „tal ch'è da sermone“ bezeichnete. Robert hat uns die

¹³⁵⁶ COULTER 1944, S. 148.

¹³⁵⁷ MINIERI-RICCIO 1883, S. 23.

¹³⁵⁸ COULTER 1944, S. 145.

¹³⁵⁹ COULTER 1944, S. 148. Bruno schrieb seinen Kommentar kurz nach 1079, KAMLAH 1935, S. 17. In seinen exegetischen Werken lehnte Bruno die scholastische Methode ab und bezog sich auf die patristische und hochmittelalterliche Tradition, allerdings ist seine Exegese über die Apokalypse, in sieben Visionen aufgeteilt, von der Tradition unabhängig, HOFFMANN, Hartmuth: Bruno di Segni, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 14 (1972), S. 644-647, insb. S. 646. Zum Kommentar siehe GIGALSKI, Bernhard: Bruno. Bischof von Segni, Abt von Monte-Cassino (1049-1125). Sein Leben und seine Schriften, Münster 1898.

¹³⁶⁰ 1335 erworben.

¹³⁶¹ MINIERI-RICCIO 1883, S. 25; COULTIER 1944, S. 148.

¹³⁶² MINIERI-RICCIO 1882, S. 683; COULTIER 1944, S. 148.

¹³⁶³ COULTER 1944, S. 146-147.

¹³⁶⁴ Ein *De Sancta Fide in vulgari Gallico*, ein *Officium Memoriae Passionis Christi* des Papstes Johannes XXII., ein *Liber Rossarii* des Dominus Sparanus de Baro und ein *Fructibus Penitentiae*, COULTER 1944, S. 147.

¹³⁶⁵ Eine illustrierte *Ystoria Romanorum*, die Dekade *De bello Macedonico* des Tito Livio, ein *Liber Geste Francorum*, die *Cronica*, schon im Besitz Karls I., ein *Gesta Wiscardii*, eine in Neapel kopierte und illustrierte *De Mirabilibus Magni Canis*, und andere Geschichtsbücher, die im Jahre 1342 kopiert wurden. MINIERI-RICCIO 1882, S. 683, COULTER 1944, S. 145-146, 149, SABATINI 1975, S. 71-72. SABATINI 1975, S. 306 Anm. 84: „Il *Libellum de mirabilibus Magni Canis* potrebbe identificarsi anche con l'*Historia Mongalorum* di Giovanni da Pian del Carpine o con l'*Itinerarium* di Guglielmo di Rubruquis (o Rubruk), due testi che infatti furono, ma insieme col *Milione*, a portata di mano del Boccaccio.“

¹³⁶⁶ Schon Roberts Großvater, Karl I., hatte das Medizinstudium in Neapel gefördert. Dafür hatte er eine Gruppe von Gelehrten nach Osten geschickt, um medizinische Traktate zu besorgen. Unter anderen brachten sie den Traktat *al-Hâwî* des persischen Arztes Rhazes, eine große medizinische Enzyklopädie, nach Neapel. Hier wurde der Traktat von Faracius Ben Salem, einem Juden aus der Schule von Salerno, vom Arabischen ins Lateinische übersetzt (1280-1282). Neben anderen medizinischen Traktaten sind noch *De Expositioibus Vocabulorum seu Sinonimorum Simplicis Medicine* und *tacuinum De Febribus* nachgewiesen, die in Neapel unter Karl I. kopiert und illustriert wurden. Zudem befanden sich Werke des Galeno und Werke aus der Schule von Salerno in Roberts Besitz. MINIERI-RICCIO 1882, S. 864-930, COULTIER 1944, S. 150.

wichtigste Sammlung von Laienpredigten des Mittelalters hinterlassen.¹³⁶⁷ Es handelt sich um 289 Sermonen,¹³⁶⁸ wovon bedauerlicherweise nur einige veröffentlicht wurden.¹³⁶⁹ Sie sind in vier Handschriften erhalten¹³⁷⁰ und wurden zuerst von Walter Goetz und später von Johannes B. Schneyer katalogisiert.¹³⁷¹ Die Sermonen haben einen technisch-theologischen Charakter, sie gehören zum Genre des *sermo modernus*.¹³⁷² Sie erläutern einen einzigen Vers, oft aus der Liturgie des Tages bzw. aus der Heiligen Schrift,¹³⁷³ der als *thema* dient und Wort für Wort interpretiert wird.¹³⁷⁴ Robert hielt Predigten anlässlich von Verleihungen akademischer bzw. staatlicher Würden, Friedenstiftungen, Empfängen fremder Fürstlichkeiten bzw. Boten, zu Festtagen wichtiger Heiliger und anlässlich zahlreicher Sonntage des liturgischen Kalenders.¹³⁷⁵ In seinen Studien hat Boyer aber auch den politischen Charakter der Robertschen Predigten hervorgehoben.¹³⁷⁶ Die am häufigsten zitierten Quellen sind Augustinus, Isidor von Sevilla, der Hl. Bernardus, Petrus Lombardus, die *Glossa ordinaria* und das

¹³⁶⁷ BOYER, Jean-Paul: *Ecce rex tuus. Le roi et le Royaume dans les sermons de Robert de Naples*, in: *Revue Mobillon* 6 (1995), S. 101-136, insb. S. 102. Zu den Sermonen des Robert siehe: SIRAGUSA, Giovanni Battista: *L'ingegno, il sapere e gl'intendimenti di Roberto d'Angiò*, Palermo 1891, S. 40-50; GOETZ 1910, S. 29-34 und 46-70; CAGGESE 1930, S. 365-366; DYKMANS 1970, S. XLIV-XLVI; SCHNEYER, Johannes B.: *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, Autoren R-Schluss (W), Münster 1974, S. 196-219; BARBERO 1994, insb. S. 120-125; BOYER 1995; MUSTO 1997, S. 459-466; BOYER, Jean-Paul: *Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle*, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle* (Actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome, l'École française de Rome, l'Istituto storico italiano per il Medio Evo, l'UMR Telemme et l'Université de Provence, l'Università degli Studi di Napoli Federico II, Roma-Napoli 1995), Roma 1998, S. 127-152; PRYDS, Darleen N.: *The King embodies the word. Robert d'Anjou and the Politics of Preaching*, Leiden 2000.

¹³⁶⁸ Die Zahl der Predigten variiert in den verschiedenen Studien: 289 laut GOETZ 1910, S. 30; 270 laut SCHNEYER 1974, 271 laut BOYER 1995, S. 102, Anm. 5, dazu siehe auch PRYDS 2000, S. 125-126.

¹³⁶⁹ Veröffentlicht wurden: *Ecce mater tua et fratres tui*, in GOETZ 1910, S. 69-70; *In festo s. Ludovici presulis*, in PASTZOR 1955, S. 69-81; *In die Palmarum-Rex*, in: BOYER 1995, S. 131-136; *In die beati Francisci: Ascendit Helyas per turbinem in celum*, in MUSTO 1997, S. 484-486; *In commendationem civitatis Bononiae*, in: FANTUZZI, Giovanni: *Notizie dagli Scrittori Bolognesi* 2, Bologna 1782, III-VIII; *Quando Ricardum de Bursono, 26. Martii, Satariani comitatus honore et titulo insignivit*, in: SIRAGUSA 1891, Appendix III-VII; außerdem ein Teil des *In festo Thomae de Aquino*, in: WALZ, Angelus: *Historia canonisationis S. Thomae de Aquino*, in: *Xenia Thomistica* 3 (1925), S. 171-172, PRYDS 2000, S. 126, Anm. 7.

¹³⁷⁰ Es handelt sich um die Handschriften *Angelica 150* und *Angelica 151* (Rom, Bibliotheca Angelica), die ursprünglich eine einzige Handschrift bildeten, die *Ms. 2101* (Venedig, Biblioteca Marciana), die *Ms. Stroziano 89* (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana), und die *Ms. VII.E.2* (Neapel, Biblioteca Nazionale).

¹³⁷¹ Allerdings soll Schneyers Katalog einige Fehler enthalten. Siehe PRYDS 2000, S. 125.

¹³⁷² KELLY 1999, S. 43.

¹³⁷³ DELCORNO, Carlo: *La predicazione in età comunale*, Firenze 1974, S. 16. Über die Form des *sermo modernus*: DELCORNO 1974, S. 12-21.

¹³⁷⁴ POTESTÀ, Gian Luca/VIAN, Paolo: *Storia del cristianesimo*, Bologna 2010, S. 257.

¹³⁷⁵ GOETZ 1910, S. 29-30.

¹³⁷⁶ BOYER 1995 und 1998.

Decretum Gratiani, aber auch Platon, Aristoteles und Seneca,¹³⁷⁷ denn Robert ergänzte oft Theologie mit vorchristlicher Philosophie.¹³⁷⁸ Boyer fand in den Sermonen weder einen Einfluss der Spiritualen noch der Franziskaner, sondern vielmehr eine thomistische Ausprägung.¹³⁷⁹ Die römischen Handschriften datieren um 1336.¹³⁸⁰ Elf Sermonen basieren auf Versen aus der Apokalypse des Johannes.¹³⁸¹

5.2 Robert von Anjou, Sancia von Mallorca und die Spiritualen

Zum *Topos* der Anjou-Historiographie, vor allem den Studien über Robert den Weisen und seine zweite Ehefrau Sancia von Mallorca, zählt die Überzeugung, sie seien Unterstützer der Spiritualen¹³⁸² gewesen. Darauf basieren Deutungen einiger

¹³⁷⁷ PRYDS 2000, S. 13.

¹³⁷⁸ DYKMANS 1970, S. XLVI.

¹³⁷⁹ BOYER 1995, S. 112.

¹³⁸⁰ DYKMANS 1970, S. LIX.

¹³⁸¹ Nummerierung nach GOETZ 1910: Sermo 65 *De b. Georgio*, Ap. 6,2; Sermo 67 *De b. Marco*, Ap. 14,6; Sermo 70 *De apostolis Philippo et Jacobo*, Ap. 11,4; Sermo 209 *Die beatorum imm. (?) Johannis et Pauli quando Andream regis Ungarie secundogenitum et Johannem ducissam Calabrie principatu Salerni communiter et personaliter insignivit*, Ap. 11,4, in dem Codex Marcianus L.III, LXXVI; Sermo 146 *ss. Innocentium*, Ap. 7,14 (der Sermon enthält keine Verbindung zur Darstellung desselben Verses auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*), Sermo 153 *De b. Agnete*, Ap. 21,9 (Vers auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht abgebildet); Sermo 174 *De s. Elizabeth, filia regis Ungarie*, Ap. 18,7 sowohl im Codex Marcianus als auch in Angelica 150 erhalten; Sermo 250 *In cena domini* Ap. 1,5 (Vers auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht abgebildet), Sermo 252 *De laude sacre scripture*, Ap. 21,9 (Vers auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht abgebildet); Sermo 263, Ap. 2,2 in Angelica 150 erhalten (Vers auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht abgebildet); Sermo 282, Ap. 21,2 in Angelica 151 erhalten.

¹³⁸² Man muss zwischen den verschiedenen Begriffen unterscheiden. Als *Beginen* wurden in Südfrankreich die Brüder des Dritten Ordens des Hl. Franziskus bezeichnet, MANSELLI, Raoul: *Spirituali e Beghini nel Mezzogiorno della Francia*, in: *Annales de l'Institut d'études Occitanes. Recherches sur la vie religieuse en Pays d'oc* 1 (1965), S. 3-57, insb. S. 45 und Anm. 18; PÁSZTOR, Edith: *Le polemiche sulla Lectura super apocalipsim di Pietro di Giovanni Olivi fino alla sua condanna*, Roma 1958, S. 369. Im Oktober 1299 wurde ihnen während des Konzils von Béziers das Predigen und das Zusammentreffen verboten, es wurde dabei aber nicht behauptet, sie seien Häretiker, S. 46. Mit dem Begriff *fratres communes* werden die Franziskaner-Konventualen bezeichnet.

Der Orden der *pauperes eremitae domini coelestini* wurde vom radikalen Franziskaner Angelo Clareno (ca. 1255 - 1337) 1293 unter Papst Coelestin V gegründet. Die *fratres communes* reagierten gewalttätig auf dieses Schisma. Nach dem Rücktritt Coelestins widerrief Bonifazius VIII. die Erlaubnis und beurteilte sie später als Andersgläubige ohne Zugehörigkeit zur Römischen Kirche und Aufständische des Franziskanerordens. Beim Konzil von Vienne (16.10.1311-06.05.1312) wurde Angelo Clareno Vertreter aller Spiritualen Italiens, die sich eine Restauration des Ordens nach ihrem Armutsideal wünschten. FRUGONI, Arsenio: Angelo Clareno, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 3 (1961), S. 223-226, insb. S. 224.

Michelisti bzw. *fraticelli de opinione* werden die Anhänger Michele da Cesena genannt. Er war ein Verfolger der radikalen Armutsparterie und Generalminister der Franziskaner. Während des Kapitels von Perugia versuchte Michele, das Armutsideal nach der Bulle *Exiit qui seminat* gegen die Behauptungen von Johannes XXII. zu verteidigen. Er wurde deswegen abgesetzt, verhaftet und später

Kunstwerke, die als „joachimitisch“ bzw. als von den Spiritualen beeinflusst bezeichnet wurden.¹³⁸³

In den letzten Jahrzehnten hat ein Teil der Forschung diesen *Topos* in Frage gestellt.¹³⁸⁴ Spiritualen sind im neapolitanischen Königreich schon zur Zeit Karls II. nachgewiesen.¹³⁸⁵ Allerdings gilt vor allem der Zwangsaufenthalt des Robert und seiner Brüder als Geisel in Katalonien als Beweis dafür, dass er von Spiritualen beeinflusst worden sei. In diesen Jahren (1288-1295) standen Robert und seine Brüder in engem

exkommuniziert. Seitdem erkannten Michele und seine Anhänger den Papst und den neuen Generalminister nicht mehr an. DOLCINI, Carlo: Michele da Cesena, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 74 (2010), S. 154-157, S. 155.

Mit dem Begriff *Spiritualen* werden in einem Dokument von 1334 diejenigen Spiritualen bezeichnet, die nicht Michelisten waren. Angelo Clareno, ihr Vertreter, blieb der Kirche und dem Papst treu, trotz seines Einsatzes für die Armut des Ordens. Die *fratres de paupere vitae* glaubten, dass ein neues Zeitalter bevorstehe, EHRLE, Franz: Die Spiritualen, ihr Verhältniss zum Franziskanerorden und zu den Fraticellen, in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* IV (1888), S. 1-190, insb. S. 9, FRUGONI 1961, S. 225.

Der Begriff *fraticelli* ist erst im Jahr 1317 in der Bulle des Johannes XXII. *Sancta Romana Ecclesia* zu finden. *Fraticelli* wurden alle genannt, die ein religiöses Leben lebten, aber zu keinem anerkannten Orden gehörten. Es wurden sowohl die *Spiritualen* von ihren Gegnern so bezeichnet als auch andere Gruppen von den *Spiritualen* selbst. Außer *fraticelli de opinione* (Michelisten) und *fraticelli de paupere vita* (italienische *Spiritualen*), kann der Begriff im 14. Jh. gebraucht werden, um andere unbestimmte Gruppen zu bezeichnen, MCGINN, Bernard: *Vision of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 1979, S. 234, 336 Anm. 1, BURR, David: *The Spiritual Franciscans. From Protest to Persecution in the Century after Saint Francis*, University Park 2001, S. 281. Vor allem mit dem Begriff *fraticelli* werden ab 1309 auch die Angehörigen des Dritten Ordens bezeichnet, PAZZELLI, Raffaele: *Movimenti e congregazioni con la regola di Niccolò IV*, in: *La „Supra Montem“ di Niccolò IV (1289). Genesi e diffusione di una regola*, atti del 5 Convegno di Studi Francescani, Ascoli Piceno 26-27 Ottobre 1987, Roma 1988, S. 256-257. Es sei „fuor di dubbio, che il vocabolo „fraticello“ fu usato per designare religiosi estranei ai noti gruppi ereticali“, TOGNETTI, Giampaolo: *I fraticelli, il principio di povertà e i secolari*, in: *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo* 90 (1982-83), S. 77-145, insb. S. 77. Bei Jacopone da Todi (gest. 1306) und im *Arbor Vitae* des Ubertino da Casale hat der Begriff eine positive Bedeutung; laut Paolino da Venezia haben die Genossen des Angelo Clareno und Pietro da Macerata sich untereinander so genannt, TOGNETTI 1982-83, S. 78-79; in der *Cronica* des Villani wird Dolcino als „fraticello senza Ordine“ bezeichnet, S. 83.

¹³⁸³ Es handelt sich im Fall der Kirche von Santa Chiara in Neapel um eine dokumentierte Gründung, während im Fall der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* Robert als wahrscheinlichster Auftraggeber gilt. Zur Kirche Santa Chiara: BRUZELIUS, Caroline: *Le pietre di Napoli. Architettura religiosa nell'Italia angioina 1266-1343*, Roma 2005, S. 151-175; FREIGANG, Christian: *Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen*, in: MICHALSKY 2001, S. 33-60; MATTANÒ, Vincenzo M.: *La Basilica angioina di S. Chiara a Napoli. Apocalittica ed escatologia*, Napoli 2003; LEONE DE CASTRIS 2006; MUSTO 1997, S. 482 und Abschnitt 5.2.4. Über die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse*: RAVE 1999, S. 130 und 135. MUIR-WRIGHT 2004, S. 268, S. 271-276 und Abschnitt 2.1.2.

¹³⁸⁴ Vor allem PACIOCCO, Roberto: *Angioini e Spirituali. I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in: ÉTAT ANGEVIN 1995, S. 253-287; KELLY 1999, GAGLIONE, Mario: *Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli?*, in: *Studi storici* 45 (2004), S. 279-289 und GAGLIONE, Mario: *Ipotesi „gioachimite“ sugli affreschi di Giotto nella Basilica di S. Chiara a Napoli*, in: *Archivio storico per le Province napoletane* 125 (2007), S. 35-58.

¹³⁸⁵ PACIOCCO 1995, S. 255.

Kontakt mit Minoriten, vor allem mit Pierre Scarrier¹³⁸⁶ und François Brunn.¹³⁸⁷ Die jungen Prinzen, wahrscheinlich von Scarrier aufgefordert,¹³⁸⁸ luden den Theologen Petrus Johannis Olivi ein, sie zu besuchen. Allerdings schlug Olivi diese Einladung aus, da Karl II. einen „beginarischen“ Einfluss auf seine Söhne befürchtete. Einziger Beweis eines Kontaktes mit dem Theologen blieb Olivis Antwort, datiert auf den 18.03.1295.¹³⁸⁹ Auch die Annahme, Pierre Scarrier und Roberts Bruder, Ludwig von Anjou,¹³⁹⁰ seien Spiritualen gewesen, bringt nicht zwangsläufig mit sich, dass Robert sich von der Orthodoxie entfernt hatte. In der Zeit der Gefangenschaft der jungen Prinzen stellten die Spiritualen hauptsächlich ein internes Problem des Ordens dar. Die Verurteilung der Kirche und der Kampf gegen den Papst erfolgten erst viel später.¹³⁹¹ Darüber hinaus hatten die jungen Anjous auch weitere religiöse Vorbilder: Unter ihren Betreuern war auch Jacques Duèse, zukünftiger Papst Johannes XXII., *familiaris* und Kanzler Karls II. Er hatte sich bis zu dessen Tod im Jahre 1297 um Ludwig¹³⁹² gekümmert und blieb zwischen 1309 und 1310 zusammen mit Robert in der Provence. Nach dem Tode von Papst Clemens V. 1314, der seit 1305 Pontifex war, dauerte es

¹³⁸⁶ Scarrier wurde 1302 Kaplan Roberts und 1308 Bischof von Rapolla. PÁSZTOR 1955a, S. 43; KELLY 1999, S. 48 Anm. 18.

¹³⁸⁷ Brunn wurde 1306 Bischof von Gaeta, PACIOCCO 1995, S. 258 und Anm. 13; PÁSZTOR 1955a, S. 43.

¹³⁸⁸ PÁSZTOR 1955a, S. 43-46; PACIOCCO 1995, S. 258.

¹³⁸⁹ Der Brief wurde in EHRLE, Franz: Petrus Johannis Olivi. Sein Leben und seine Schriften, in: Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalter III (1887), S. 534-540, publiziert. Dazu siehe auch MANSELLI 1955, S. 167-172.

¹³⁹⁰ Laut PÁSZTOR 1955a, stand Ludwig den Spiritualen sehr nahe. Dagegen schreibt FUSSENEGGER, P. Geroldus: Rezension von E. Pásztor, Per la storia di Ludovico d'Angiò (1274-1297), Roma 1955, in: Archivum Franciscanum Historicum 49 (1956), S. 196-198, S. 198: „Admirari satis proinde non possumus, quod in sequenti capite IV (35-47) Franciscano e vescovo cl. domina praecise e recentis capitulis adstruere tentat Ludovicum e numero Spiritualium fuisse. Amor paupertatis et humilitatis autem sunt virtutes christianae et franciscanae nec licet eas proprias Spiritualium habere. Multi enim tunc in ordine erant Fratres, qui longinqui a laxismo sed etiam a placitis Spiritualium vitam Christi pauperis et humilis imitari satagebant, quos tamen spirituales vocare nefas est, cum haec vox significatum determinatum habeat. Considerandum quoque venit annis 1296 et 1297 statum Ordinis non ita turbatum esse ac decem annis post. Et revera duos Fratres, quis Spiritualibus adnumerandi sunt, cum reliquis magistris et confratribus in comitatu Ludovici concorditer vixisse processus canonizationis haud dubie innuit. Dicamus ergo sanctum episcopum vero spiritu Seraphici Patris imbutum fuisse, qui consilia Spiritualium admitteret“. BOLOGNA 1969a, S. 160-170, stimmt Pásztor zu: „Ha piena ragione (...) quando fa rilevare che questi costumi aderiscono perfettamente alle norme dell'*usus pauper* raccomandate dall'Olivi nelle "Quaestiones de perfectione evangelica" e, in particolare, all'*usus pauper aliquo modo amplius* (...) Non vi sono dubbi: Ludovico aderì per certo alla parte "spirituale" e alle sue dottrine pauperistiche, ad onta della nascita regale; e una volta costretto ad accettare il rango vescovile, intensificò i costumi di povertà, fino allo spregio della sua persona e delle norme canoniche, che prescrivevano una ben diversa gerenza della dignità dell'*episcopus*“, S. 163. Für KELLY 1999, S. 74, war die Heiligsprechung Ludwigs für Robert nicht aus religiösen Gründen wichtig, sondern wegen des Prestiges, das ein neuer Heiliger der Familie geben konnte.

¹³⁹¹ PACIOCCO 1995, S. 258-260; KELLY 1999, S. 48.

¹³⁹² KELLY 1999, S. 49.

zwei Jahre, bis ein neuer Papst gewählt war. Robert war 1309 zum König gekrönt worden und soll bei der Wahl Jacques Duèses zum neuen Papst am 07.08. 1316 eine wichtige Rolle gespielt haben.¹³⁹³

5.2.1 Die Armut. Auseinandersetzung im Franziskanerorden vor 1322

Die 1223 von Honorius III. bullierte Regel des Franziskanerordens beschloss, dass die Mönche nach dem Evangelium leben, alle ihre Güter an die Armen verteilen und kein Geld, auch nicht für ihre Arbeit, erhalten sollten. Sie durften nichts besitzen, auch nicht in Form von Gebäuden, sondern mussten wie Pilger leben und, falls nötig, betteln.¹³⁹⁴ In seinem Testament hatte Franziskus 1226 noch einige Punkte besonders betont und die Franziskaner gebeten, seine Regel *ad litteram* und *sine glossa* zu interpretieren. Allerdings gewährten bereits Honorius III., Gregor IX. und Innozenz IV. dem Orden Privilegien.¹³⁹⁵ Da der Orden keinen eigenen Besitz haben durfte, unterschrieb Papst Gregor IX. 1228 den Erwerb des Grundstücks in Assisi, auf dem die doppelte Grabkirche erbaut werden sollte.¹³⁹⁶ Er bezeichnete sich als „Initiator“ und „Bauherr“ der Grabkirche¹³⁹⁷ und forderte zu Spenden für den Orden auf.¹³⁹⁸

Die Privilegien, die die Päpste der Opera von San Francesco nach dem Vorbild der Kathedralen¹³⁹⁹ einräumten, und die Unterstellung unter den Heiligen Stuhl führten zur Abhängigkeit der Basilika von der römischen Kurie.¹⁴⁰⁰ Auch die architektonische Ausstattung der Basilika, die im Widerspruch zu den Statuten des Ordens steht, weist darauf hin, dass sie ursprünglich eher als Hauskirche des Papstes bzw. Kathedrale konzipiert worden war.¹⁴⁰¹ Die Bezeichnung der Kirche als „*caput et mater*“ des Ordens

¹³⁹³Zur Wahl Johannes XXII. siehe MOLLAT, Guillaume: L'élection du Pape Jean XXII, in: Revue d'histoire de l'Église en France 1 (1910), S. 147-166. „La candidature patronnée par le comte de Poitiers et au pis-aller par le Roi Robert de Naples est proposée et agréée“, S. 157. „D'après de Ferretto Ferretti de Vicenza, un émissaire de la cour de Naples, aurait intrigué puissamment au conclave de Lyon en faveur de la candidature de Jacques d'Euse, ancien chancelier du royaume. A force de promesses et de présents, il aurait gagné Orsini (Napoleone) et Pierre Colonna aux vues du roi Robert; l'or angevin aurait achevé de dissiper les dernières hésitations“, S. 159.

¹³⁹⁴SCHMITT, Clemente: Fraticelles, in: Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques 18, Paris 1977, Sp. 1064.

¹³⁹⁵Dabei zeigten Gregor IX. und Innozenz IV den Franziskanern ggü. mehr Entgegenkommen als Honorius III., SCHMITT 1977, Sp. 1064-1065.

¹³⁹⁶BELTING 1977, S. 21.

¹³⁹⁷BELTING 1977, S. 23-24

¹³⁹⁸SCHMITT 1977, Sp. 1064-1065.

¹³⁹⁹BELTING 1977, S. 22-23.

¹⁴⁰⁰BELTING 1977, S. 22.

¹⁴⁰¹BELTING 1977, S. 18.

und die Anwesenheit eines Papstthrons im Sanktuarium der Oberkirche weisen sie eher als päpstliche Kapelle denn als Klosterkirche aus.¹⁴⁰² In den ersten Jahren nach dem Tod des Franziskus unterschrieben die Päpste einige Bullen, mit denen sie das Verbot, die *Regula* zu kommentieren, abschafften,¹⁴⁰³ den *usus facti* (Benutzung ohne Besitz)¹⁴⁰⁴ erlaubten und damit die Klerikalisierung des Ordens einleiteten. Bei diesem Vorgang spielten auch die Generalminister des Ordens, Elias von Cortona (1232-1239)¹⁴⁰⁵ und Bonaventura da Bagnoregio (1257-1274)¹⁴⁰⁶ eine bedeutende Rolle. Durch die Klerikalisierung kam es innerhalb des Ordens zum Streit, denn die kompromisslosen Nachfolger des Heiligen von Assisi warfen den *conventuales* bzw. *fratres communes* vor, die *Regula* verraten zu haben. Als „Spiritualen“ werden heute zumeist undifferenziert alle Franziskaner bezeichnet, die keinen Kompromiss akzeptieren wollten. Allerdings handelt es sich nicht um eine organisierte Bewegung, sondern um Individuen, die ein gemeinsames Ideal verfolgten: *observare spiritualiter regulam*.¹⁴⁰⁷ Sie hatten keinen Anführer, es gab unter ihnen aber prominente Persönlichkeiten wie vor allem Petrus Johannis Olivi (1248-1298).¹⁴⁰⁸ Obwohl Olivi sich gegenüber dem Orden und der Kirche¹⁴⁰⁹ immer gehorsam gezeigt hatte,¹⁴¹⁰ erkannte er in seinem Orden nicht mehr den, der ursprünglich von Franziskus gegründet wurde, vor allem, weil die Armut nicht mehr geschätzt wurde.

¹⁴⁰² BELTING 1977, S. 24, S. 28.

¹⁴⁰³ *Quo elegant*, Gregor IX., 1230.

¹⁴⁰⁴ *Ordinem vestrum*, Innozenz IV., 1245.

¹⁴⁰⁵ Frater Elia förderte die Einrichtung von Studien und größeren Gruppen in den Städten, siehe PELLEGRINI, Luigi: Francescani, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* 6 (1995), S. 334-337, insb. S. 335.

¹⁴⁰⁶ Während des Kapitels von Narbonne (1260) erhielt Bonaventura den Auftrag, eine neue, offizielle Biographie des Franziskus zu schreiben. Die Biographie, die *Legenda Major*, sollte alle früheren Biographien ersetzen. Während desselben Kapitels wurden die *Constitutiones narbonensis* erfasst, die das Leben der Brüder regelten, siehe MANSELLI, Raoul/GREGORY, Tullio: Bonaventura da Bagnoregio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 11 (1969), S. 612-630, insb. S. 616, MANSELLI, Raoul: La clericalizzazione dei minori e san Bonaventura, in: *San Bonaventura francescano*, Todi 1974, PELLEGRINI 1995, ebd.

¹⁴⁰⁷ Siehe dazu MANSELLI, Raoul: *Divergences entre les mineurs d'Italie et de France méridionale*, in: *Les mendiants en pays d'Oc au XIII^e siècle*, Toulouse 1973, S. 355-377, insb. S. 362-364. Zu den verschiedenen Begriffen siehe Anm. 1382.

¹⁴⁰⁸ MANSELLI, Raoul: Pietro di Giovanni Olivi spirituale, in: *Chi erano gli Spirituali*. Atti del III Convegno internazionale, Assisi 16-18 ottobre 1975, Assisi 1976, S. 181-204, insb. S. 186.

¹⁴⁰⁹ Die Anerkennung der kirchlichen Hierarchie bis zur Unfehlbarkeit des Papstes wird in seinen Werken behauptet, wie in der *Questiones de perfectione evangelica*, aber auch in der *Lectura super Apocalipsim*, MACCARRONE, Michele: Una questione inedita dell'Olivi sull'infalibilità del papa, in: *Rivista di Storia della Chiesa in Italia* III (1949), S. 309-343. MANSELLI 1955, S. 159, S. 220-221.

¹⁴¹⁰ Z. B. als er seine Schrift über Maria verbrannte und später, als er die Propositionen über die Irrtümer, die in seinen Schriften enthalten waren, unterschrieb, MANSELLI 1965, S. 41-44.

Zu seiner Zeit erkannte er zwei große Verführungen: die Verbreitung eines islamisierten Aristotelismus, der in der christlichen Doktrin aufkeimte, und den Angriff gegen die franziskanische Armut. Außerhalb des Ordens behaupteten „fleischliche“ Elemente, dass die evangelische Perfektion durch den gemeinsamen Besitz erreichbar war, während innerhalb des Ordens andere „fleischliche“ Elemente behaupteten, der *usus pauper* sei für die evangelische Perfektion nicht notwendig.¹⁴¹¹ In seiner Geschichtstheologie¹⁴¹² erkannte Olivi zwei Antichristen,¹⁴¹³ die die größte Bedrohung für die Kirche in der sechsten Zeit darstellten. Der erste – der „mystische“ Antichrist – werde die franziskanische Armut durch „falsche“ Christen angreifen.¹⁴¹⁴ Die Zustimmung zu seiner Vorstellung der evangelischen Armut war für Olivi die schwierigste Probe, durch deren Bestehen sich die Angehörigen, das heißt, die Auserwählten, zu erkennen gaben.¹⁴¹⁵ Groß war sein Ruf als Theologe und als geistiger Führer jenes Teils der Franziskaner, die die zeitgenössische Auffassung des Ordens nicht teilen konnten.¹⁴¹⁶ In Südfrankreich, insbesondere in Städten wie Narbonne, Carcassonne und Béziers, gab es eine tiefe Verbindung zwischen den Franziskanern und dem Volk,¹⁴¹⁷ sodass die Auseinandersetzung über die Armut den Charakter einer Volksbewegung annahm. Die weltlichen Vertreter der franziskanischen Armut wurden

¹⁴¹¹BURR 1993, S. 87.

¹⁴¹²Die *Lectura super Apocalipsim* ist das berühmteste seiner theologischen Werke. Seine Geschichtstheologie ist aber auch in Werken wie der *Lectura super Mattheum*, in der auch die Doktrine der beiden Antichristen enthalten sind, und dem Kommentar zum *Pater Noster* erkennbar, MANSELLI 1955, S. 149, S. 158.

¹⁴¹³Wie zuvor Joachim unterschied auch Olivi zwischen zwei Antichristen. Auf dem Höhepunkt ihrer Geschichte wird die *ecclesia carnalis* von einem Gegner Christi geführt, der wegen seiner Grausamkeit Antichristus genannt wird. Er ist die wichtigste Figur zwischen dem fünften und sechsten Zeitalter der Kirchengeschichte, aber nicht der wahre Antichrist, der erst nach dem Fall Babylons erscheinen wird, und wird als „mystischer Antichrist“ bezeichnet. Die Figur des mystischen Antichristen, die bei Joachim und auch in der pseudo-joachimistischen Literatur unentwickelt blieb, gewinnt in der *Lectura super Apocalypsım* des Olivi große Bedeutung. Die wahren Anhänger Christi – die *ecclesia spiritualis* – werden im sechsten Zeitalter gegen die falschen – die *ecclesia carnalis* – kämpfen, die auf ihrer Seite den mystischen Antichristen haben werden. Olivi wusste nicht, wer der mystische Antichrist sein wird: er könne ein Pseudo-Papst sowie ein hoher Geistlicher sein. Während Olivi dem Antichristen keine bestimmte Identität gab, hatten ihn einige Beginen und Spiritualen, die sich auf die Schriften Olivis bezogen, in verschiedenen Persönlichkeiten erkannt, MANSELLI 1955, S. 223-230.

¹⁴¹⁴BURR 1993, S. 90.

¹⁴¹⁵BURR 1993, S. 92.

¹⁴¹⁶MANSELLI 1965a, S. 45. Über den unmittelbaren Kult des Olivi siehe MANSELLI 1959, S. 40; DE LUBAC, Henry: *La postériorité spirituelle de Joachim de Flore I. De Joachim à Schelling*, Paris 1979, S. 97.

¹⁴¹⁷MANSELLI 1959, S. 91-92, MANSELLI 1973, MANSELLI 1976, S. 190.

Beginen genannt. Olivi adressierte zahlreiche Briefe an einfache Gläubige.¹⁴¹⁸ Auch nach seinem Tod blieb er ein Vorbild für seine Anhänger.¹⁴¹⁹

Schon Bonifatius VIII. (1294-1303) hatte den Theologen Aegidius Romanus aufgefordert, Olivis *Lectura* zu widerlegen.¹⁴²⁰ Derselbe Bonifazius setzte 1295 den Generalminister des Ordens, Raimund Gaufridi, wegen dessen Sympathie für die Spiritualen ab und ließ Giovanni Minio di Morrovalle (1296-1304), einen Gegner der Spiritualen, zum neuen Minister wählen. Damit begann eine Zeit des Kampfes innerhalb des franziskanischen Ordens und die Verfolgung für Anhänger Olivis.¹⁴²¹ 1299 wurden den Beginen während eines Konzils in Béziers Versammlungen und das Predigen verboten.¹⁴²² Auch der nächste Generalminister, Gonzalo de Balboa, setzte die Verfolgung der Spiritualen fort.¹⁴²³ In diesen Jahren wendete sich der katalanische Arzt Arnau de Vilanova an Karl II. von Anjou, und bat ihn, beim neuen Generalminister vermittelnd einzugreifen. Daneben ersuchten die Bürger von Narbonne den französischen König Philippe le Bel gemeinschaftlich um eine Intervention bei Papst Clemens V. im Sinne der Verfolgten.¹⁴²⁴

Während des Konzils von Vienne (Oktober 1311-Mai 1312) wurden unter anderem auch die Vollkommenheitslehren der Beginen und Begarden und des Petrus Johannis Olivi untersucht.¹⁴²⁵ Die Spiritualen waren der Überzeugung, dass die *Regula* und das Testament des Franziskus die evangelische Vollkommenheit verkörpern

¹⁴¹⁸MANSELLI 1976, S. 190. Vor allem der enge Kontakt der französischen Spiritualen zum Volk unterscheidet sie von den italienischen Spiritualen, MANSELLI 1973, insb. 362-365.

¹⁴¹⁹MANSELLI 1959, S. 40.

¹⁴²⁰PÁSZTOR 1958, S. 371, Anm. 2. Die Schriften des Aegidius gegen die *Lectura* von Olivi sind nicht erhalten. Es gibt zwei Listen seiner Schriften, die den Traktat erwähnen: *Tractatus contra Expositionem Petri Ioannis de Narbona ex mandato b. Bonifaci VIII compositus* (Catalogo von Ambrogio da Cori, 1481) und *Contra Expositionem Petri Ioannis de Narbona Super Apocalipsim, iubente Bonifacio VIII, liber unus* (Cordova, Schriften des Aegidius, 1699). Siehe AMORÓS 1934, S. 403. Aegidii Romani Impugnatio doctinae Petri Ioannis Olivi an. 1311-12 nunc primum in lucem edita (dissertur de mente concilii Viennensis in causa eiusdem P.I. Olivi) in: *Archivum Franciscanum Historicum* 27 (1934), S. 399-451, S. 403.

¹⁴²¹MANSELLI 1965, S. 47.

¹⁴²²MANSELLI 1965, S. 46. Damit wurden sie aber nicht als Häretiker gekennzeichnet.

¹⁴²³MANSELLI 1959, S. 77, 88-97; POU Y MARTI, Josè M.: Fr. Gonzalo de Balboa primer General español de la Orden, in: *Revista de Estudios Franciscanos* VII (1911), S. 332-33.

¹⁴²⁴MANSELLI 1965, S. 47.

¹⁴²⁵DENZLER, Georg/ANDRESEN, Carl: Wörterbuch der Kirchengeschichte 1982, S. 616. Clemens V. wollte beide Ansichten anhören: In den Reihen der Spiritualen spielte der Italiener Ubertino da Casale eine wichtige Rolle, unter den *fratres communes* der Prokurator des Ordens, Bonagrazia da Bergamo, und Raymond de Fronsac, MANSELLI 1965, S. 48. Bonagrazia und Raymond warfen Olivi vor, die Kirche als „große Hure“ in seiner *Lectura super Apocalipsim* gekennzeichnet zu haben. Die Vorwürfe der beiden zeigen, dass es davor keine Opposition gegen die Eschatologie und die Eklesiologie des Olivi gab, und dass sie die *Lectura* nicht vollständig gelesen bzw. nicht verstanden hatten, LEWIS 1975, S. 83-85.

würden. Zwar konnte Papst Clemens V. diese Sichtweise nicht akzeptieren, jedoch verurteilte er weder Olivis Armutsvorstellung noch die Spiritualen und erkannte im Verhalten des Ordens dieselben Missbräuche, die Ubertino da Casale, den der Papst während des Konzils angehört hatte, aufgezeigt hatte.¹⁴²⁶ Auf ganz andere Weise zeigte sich Clemens V. den Spiritualen gegenüber nachgiebig: Er ersetzte den Provinzial der Provence und 15 Väter,¹⁴²⁷ die im Umgang mit den Spiritualen als besonders hart galten. Nach dem Tode Gonzalos von Balboa (1313) wurde ein neuer Generalminister des Franziskanerordens gewählt, der mehr Toleranz zeigte: Alessandro von Alessandria (ca. 1268-1314).¹⁴²⁸ 1314 starben jedoch sowohl Clemens V. als auch der neue Generalminister, und der Orden setzte erneut die Oberen an den Klöstern von Narbonne, Carcassonne und Béziers ein, die erst kurz zuvor wegen der Verfolgung der Spiritualen abgelöst worden waren.¹⁴²⁹ Damit sollte eine neue Zeit der Verfolgungen beginnen.

Im Mai 1316, vor der Wahl des neuen Pontifex, fand in Neapel das Generalkapitel des Franziskanerordens statt, der von König Robert und von seiner Ehefrau Sancia unterstützt wurde. Dieses neapolitanische Generalkapitel ist hier aus zwei Gründen relevant, um Roberts Haltung gegenüber den Spiritualen zu verstehen. Zum einen sandten die Spiritualen von Narbonne kurz vor Beginn des Generalkapitels einen Boten nach Neapel, um gegen die Verfolgungen zu protestieren. Dieser sei erst nicht empfangen, später dann getötet worden.¹⁴³⁰

Zum anderen wurde während dieses Kapitels Michele da Cesena zum neuen Generalminister des Ordens gewählt. Er war gegenüber „den Spiritualen feindlich“ eingestellt und 1312 aufgrund seiner extrem antispiritualen Ansichten von Clemens V. bestraft worden,¹⁴³¹ stand aber zu Robert und Sancia in einem guten Verhältnis.¹⁴³² Einige Monate nach dem Kapitel wurde Jacques Duèse mit dem Namen Johannes XXII.

¹⁴²⁶ MANSELLI 1965, S. 48.

¹⁴²⁷ Bulle *Cum nos* (23.07.1312).

¹⁴²⁸ MANSELLI 1965, S. 49.

¹⁴²⁹ MANSELLI 1965, S. 49.

¹⁴³⁰ MANSELLI 1965, S. 50. PACIOCCO 1995, S. 266. Über die Verfolgung der Spiritualen in der Provence siehe MANSELLI 1965a.

¹⁴³¹ MANSELLI 1965, S. 50; MANSELLI 1959, S. 150-151.

¹⁴³² MANSELLI 1965, S. 50; PACIOCCO 1995, S. 266; BOLOGNA 1969a, S. 157-159.

zum Papst gewählt.¹⁴³³ Michele da Cesena habe fünf Bittschriften an den neuen Papst gerichtet, um die Spiritualen zu vernichten.¹⁴³⁴

Die Zusammenarbeit zwischen Robert und Johannes XXII. – der ja bereits unter Karl II. zum Kreis der Anjous gehört hatte – setzte sich noch viele Jahre fort. Einer der ersten Akte des neuen Papstes, er war erst acht Monate im Amt, war die Kanonisierung Ludwigs von Anjou, Roberts Bruder, am 07.04.1317.¹⁴³⁵ Im Gegensatz zu seinem Vorgänger war Johannes XXII. den Spiritualen und allen Ungehorsamen gegenüber nicht tolerant. Sein Ziel war es, die Einheit des franziskanischen Ordens wieder herzustellen, und damit auch die Zusammenarbeit zwischen Orden und Papsttum.¹⁴³⁶ Der Gehorsam gegenüber der Kirche stellte für Johannes XXII. den Kern der Auseinandersetzung dar: Ohne ihre Argumente hören zu wollen, hielt er die Spiritualen Frankreichs und Italiens für Ungehorsame und Rebellen.¹⁴³⁷ Um die Einheit des Ordens wieder herzustellen, versuchte er, die Debatte über die Armut Christi und der Apostel mit der Bulle *Quorundam exigit* (Oktober 1317) zu lösen.¹⁴³⁸ Mit der Behauptung, der Gehorsam sei wichtiger als die Armut, wurden die Spiritualen zur ersten der beiden Tugenden aufgefordert. Vier Spiritualen weigerten sich zu widerrufen und wurden deshalb verbrannt (Marseille, Mai 1318).¹⁴³⁹ Sie wurden innerhalb der Bewegung zu Märtyrern erhoben.¹⁴⁴⁰ Andere Bullen folgten der *Quorundam exigit* und eröffneten eine Zeit der Anklagen in der Provence. Unter diesen löste die *Sancta Romana Ecclesia*

¹⁴³³ Wie schon erwähnt, war Jacques Duèse schon vor 1298 *familiaris* Karls II. von Anjou. 1308 wurde er zum Kanzler des Königreiches Sizilien ernannt, musste sich um die Erziehung der Söhne Karls II. kümmern und wurde 1310 von Papst Clemens V. nach Avignon gerufen. TROTTMANN, Christian: Giovanni XXII, in: Enciclopedia dei Papi Treccani II, Roma 2000, S. 512-522, insb. S. 515.

¹⁴³⁴ TROTTMANN 2000, ebd.

¹⁴³⁵ Im Laufe des Prozesses veränderte sich die Begründung für eine Heiligsprechung Ludwigs stark. Das Argument der Armut trat zugunsten seiner Orthodoxie in den Hintergrund, was Johannes XXII. gefiel.

¹⁴³⁶ EHRLE, Franz: Petrus Johannis Olivi. Sein Leben und seine Schriften, in: Archiv- für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters I (1885), S. 511-513, unterscheidet zwischen zwei Phasen des Streites: Die erste Phase betrifft die ersten Jahrzehnte nach der Gründung des Ordens, in denen strengere und laxere Parteien des Ordens zusammen existierten; die zweite Phase beginnt erst 1321 mit dem Streit über die Armut Christi und der Apostel. Protagonisten seien in der ersten Phase die *Spiritualen*, in der zweiten die *fraticelli* gewesen. Um den Streit aufzulösen, eröffnete Johannes XXII. die theologische Debatte wieder, und was die Dekretale *Quia nonnunquam* als Folgen mit sich brachte, ist das, was man den „Armutsstreit“ nennt. Bis 1321 bekämpften sich Spiritualen und Kommunität des Ordens, danach traten viele der Vertreter der Konventualen, Spiritualen-Gegner wie Bonagrazia da Bergamo und Michele da Cesena, in die dogmatische Debatte gegen den Papst ein, der den *status quo* des Ordens mit seinen Behauptungen bedrohte. Auf deren Seite standen jetzt auch der Kaiser, Könige und in der Provence auch das gemeine Volk. Seit diesem Moment ist das Schicksal der Spiritualen mit dem vieler anderer verbunden, die sich zwar auch gegen die Äußerungen Johannes XXII. über die Armut stellten, aber nicht mit den Spiritualen verwechselt werden dürfen.

¹⁴³⁷ MANSELLI 1965, S. 51.

¹⁴³⁸ TROTTMANN 2000, S. 515.

¹⁴³⁹ MANSELLI 1965, S. 52-53. TROTTMANN 2000, ebd.

¹⁴⁴⁰ MANSELLI 1965, S. 53. TROTTMANN 2000, ebd.

(Dezember 1317) alle Gruppen von andersdenkenden Franziskanern auf.¹⁴⁴¹ In den Jahren 1317-1319 fanden die Untersuchung der Schriften des Olivi und ein Prozess gegen Ubertino da Casale – der die Schriften des Theologen verteidigte – statt,¹⁴⁴² denn diese Schriften hatten die meisten Predigten der Spiritualen gegen den Papst inspiriert.¹⁴⁴³ Das Grab von Olivi, das zum Pilgerziel geworden war, wurde zerstört (1318). Während des franziskanischen Generalkapitels in Marseille (1319) wurden in der *Lectura super Apocalipsim* des Olivi zahlreiche theologische Irrtümer aufgezeigt.¹⁴⁴⁴ Der Angriff auf Olivis Schriften und die Verfolgung der Spiritualen waren die Auslöser dafür, dass diese behaupteten, der Papst habe häretische Thesen vertreten, daher ungültige Maßnahmen erlassen, und könne schließlich sogar der letzte Antichrist sein.¹⁴⁴⁵

In diesen Jahren der stärksten Repressionen unternahm Robert, der auch den Titel Graf von Provence (1308-1343) führte, und seine Ehefrau Sancia nichts zugunsten der Verfolgten.¹⁴⁴⁶ Bis zum Jahr 1326 seien 82 Spiritualen in Südfrankreich verbrannt worden.¹⁴⁴⁷

5.2.2 1322: Johannes XXII. eröffnet die theologische Debatte über die Armut Christi und der Apostel

Während einer Befragung in Narbonne 1321 habe ein Begine behauptet, dass Christus und die Apostel nichts besessen hätten, weder privat noch gemeinsam.¹⁴⁴⁸ Berengarius Talon, Lektor des Minoriten-Klosters in Narbonne, der den Angeklagten in der

¹⁴⁴¹ FRUGONI 1961, S. 224.

¹⁴⁴² PÁSZTOR 1958, S. 374.

¹⁴⁴³ TROTTMANN 2000, ebd.

¹⁴⁴⁴ MANSELLI 1965, S. 53. Das Protokoll des Urteils zu den Irrtümern in der *Lectura* wurde in BALUZIUS/MANSI, *Miscellanea* II, 258-271 publiziert (Littera Magistrorum in Theologia, qui articulos extractos de postilla Petri Johannis Olivi quondam Ordinis Minorum facta super Apocalypsi diligenter examinaverunt, et ispos tam temerarios, quam haereticos judicaverunt, S. 258-270; Judicium duodecim Magistrorum in Theologia et in Decretis de iisdem articulis, S. 270; Item aliud scriptum contra doctrinam in articulis illis traditam, S. 271).

¹⁴⁴⁵ MANSELLI 1965, S. 52.

¹⁴⁴⁶ PACIOCCO 1995, S. 265-266. KELLY 1999, S. 52: „[I]t was Robert's secular authorities, therefore, who accomplished their deaths“. Bis zum Jahr 1326 seien 82 Spiritualen in Südfrankreich verbrannt worden, siehe MANSELLI 1965, S. 55. Es scheint dagegen, dass die Mehrheit in der Entourage des Königs an der Seite der Verfolger stand, KELLY 1999, S. 51. Es überrascht deshalb, was Barbero schreibt: „Il soggiorno avignonese segna l'inizio di un raffreddamento nei rapporti col papato, provocato dalla persecuzione cui Giovanni XXII sottopone i francescani spirituali, nei confronti dei quali Roberto e sua moglie Sancia non avevano mai nascosto la propria simpatia“, BARBERO 1994, insb. S. 112.

¹⁴⁴⁷ MANSELLI 1965, S. 55.

¹⁴⁴⁸ PACIOCCO 1995, S. 267.

Befragung verteidigte, zitierte die Bulle *Exiit qui seminat* von Nikolaus III., um zu beweisen, dass die Behauptung des Beginen nicht nur keine Häresie, sondern vielmehr eine offizielle Stellungnahme der Kirche darstellte.¹⁴⁴⁹ Infolgedessen befragte Johannes XXII. Kardinäle und Theologen, ob die Behauptung des Beginen eine Häresie sei.¹⁴⁵⁰ Mit der *Exiit qui seminat* (1279) hatte Nikolaus III. alle Besitztümer des franziskanischen Ordens zum Eigentum der Römischen Kirche erklärt, den Franziskaner jedoch Nutzungsrechte (*usus facti*) eingeräumt.¹⁴⁵¹ Im Abschluss der Bulle befahl er, die Anordnung solle ewige Rechtsgültigkeit haben und verbot jedes Opponieren unter Androhung der Exkommunikation.

Nichtsdestotrotz eröffnete Johannes XXII. mit der Dekretale *Quia nonnunquam* erneut die theologische Debatte über das Armutsideal des franziskanischen Ordens (26. März 1322). Hiermit begann der aufregendste Moment der Armutsdebatte. Es ging nicht nur um den Protest der Beginen oder der Spiritualen, sondern auch um die juristische Existenz des franziskanischen Ordens. Während des Generalkapitels von Perugia versuchte der Orden mit zwei Enzykliken die These der *Exiit qui seminat* zu verteidigen.¹⁴⁵² Der Prokurator des Ordens, Bonagrazia da Bergamo,¹⁴⁵³ nahm mit einem Traktat an der Debatte teil, *De paupertate Christi et apostolorum*, in dem er die franziskanische Doktrin der Armut vertrat. Die Verteidigung des Armutsideals der Franziskaner implizierte aber keine Verteidigung der Spiritualen: Derselbe Bonagrazia da Bergamo setzte nebenbei die Verfolgung der Spiritualen in der Provence fort.¹⁴⁵⁴ Mit der Bulle *Ad conditorem canonum* (8. Dezember 1322) verurteilte Johannes XXII. die These des Kapitels von Perugia. Der Prokurator Bonagrazia, der die Thesen von Perugia verteidigte, wurde verhaftet.¹⁴⁵⁵ Mit der Bulle *Cum inter nonnullos* (12. November 1323) gab Johannes XXII. dem Orden alle Güter zurück und verurteilte die These,

¹⁴⁴⁹TROTTMANN 2000, S. 515.

¹⁴⁵⁰TROTTMANN 2000, ebd.

¹⁴⁵¹PACIOCCO 1995, S. 267-268.

¹⁴⁵²PACIOCCO 1995, S. 268.

¹⁴⁵³Bonagrazia da Bergamo war Mitarbeiter des Prokurators Raymond de Fronsac bei der Kurie von Avignon. Er musste die Einheit des Ordens gegen die Spiritualen verteidigen. Als strenger Spiritualen-Gegner protestierte er auch gegen Papst Clemens V., der ihn deswegen 1312 bestrafen musste. Unter Johannes XXII. konnte er wieder in seiner ursprünglichen Funktion arbeiten, nämlich gegen die Spiritualen in Narbonne und Béziers, bis vier von ihnen in Toulouse verbrannt wurden (Mai 1318). BECKER, Hans Jürgen: Bonagrazia da Bergamo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 11 (1969), S. 505-508.

¹⁴⁵⁴BECKER 1969, S. 506.

¹⁴⁵⁵BECKER 1969, ebd.

Christus und die Apostel hätten weder privat noch in Gemeinschaft etwas besessen, als Häresie.¹⁴⁵⁶

Der Generalminister des Ordens, Michele da Cesena, überzeugter Gegner der Spiritualen-Bewegung, bekämpfte zusammen mit Papst Johannes XXII. die Extremisten der Armut. Nachdem aber der Papst den *usus facti* in Frage gestellt hatte, verschlechterte sich die Beziehung zwischen den beiden. Die Auseinandersetzung endete zuerst mit der Verhaftung Micheles und seiner Absetzung als Generalminister (Juni 1328) und, nach seiner Flucht aus Avignon,¹⁴⁵⁷ mit seiner Exkommunikation.¹⁴⁵⁸ Vergeblich versuchten der König von Frankreich, Eduard und Isabella von England sowie Robert und Sancia von Neapel, Michele zu verteidigen.¹⁴⁵⁹ 1329 wurde der papsttreue Guiral Ot zum neuen Generalminister des Ordens gewählt. Nach ihrer Flucht aus Avignon fanden Michele, Bonagrazia und Ockham bei Ludwig dem Bayern in Pisa Unterschlupf. Ein Teil des Ordens blieb an der Seite Micheles. Diese Anhänger – *michelisti* bzw. *fratres de opinione* genannt – erkannten den Papst nicht an und versuchten, zusammen mit Ludwig dem Bayern, ihn abzusetzen.¹⁴⁶⁰ Michelisten fanden auch an Roberts Hof Zuflucht. An dieser Stelle muss hervorgehoben werden, dass sowohl Robert als auch Sancia ihn verteidigten, obwohl er ein strenger Spiritualen-Gegner war.

5.2.2.1 *Der Traktat Roberts von Anjou über die Armut (1322-23)*

Auch Robert von Anjou nahm an der Debatte über die Armut Christi teil.¹⁴⁶¹ Er verfasste einen Traktat über dieses Thema,¹⁴⁶² der auf die Jahre 1322-1323 zu datieren

¹⁴⁵⁶ PACIOCCO 1995, S. 269.

¹⁴⁵⁷ Zusammen mit Bonagrazia da Bergamo, Francesco d'Ascoli und Wilhelm von Ockham, siehe Bullarium Franciscanum V, n. 713, 1.06.1328 Michelaem Monachi ord. Min., inquisitorem haer. Prav., bona Michaelis de Caesena fugitivi petere iubet.

¹⁴⁵⁸ Bullarium Franciscanum V, n. 711, 28.05. 1328 Michaellem de Caesena, Bonagratiam de Pergamo, Guilelmum de Occham ord. Min., a curia Romana fuggitivo, capi iubet. N. 820 16.11.1329: Constitutione Quia vir reprobis confutat argumenta, quibus Michael de Caes. Constitutiones Ad conditorem canonum, Cum inter nonnullos, Quia quorundam impugnabat.

¹⁴⁵⁹ PACIOCCO 1995, S. 277.

¹⁴⁶⁰ Siehe Abschnitt 5.2.2.2.

¹⁴⁶¹ In diesem Fall ungefragt, während der spätere Traktat über den Visio-Streit nach Aufforderung des Papstes geschrieben wurde. Laut Paciocco bestand Roberts Interesse am Armutsstreit darin, dass die Frage nach der Armut Christi die juristischen und institutionellen Grundlagen des Ordens der Franziskaner bedrohte, PACIOCCO 1995, S. 273.

¹⁴⁶² *Tractatus editus a rege Roberto Jerusalem et Sicilie de Christi et apostolorum ac eos precipue imitancium evangelica paupertate* Paris, Bib. Nat., MS lat. 4046, f. 72v-82r. Der Traktat ist bis heute unveröffentlicht geblieben.

ist.¹⁴⁶³ Robert habe mit seinem Traktat versucht, die beiden Ansichten zu legitimieren. Seine Absicht sei gewesen, den Streit zu dämpfen und die beiden Parteien miteinander zu versöhnen.¹⁴⁶⁴ Die höchste Armut war für Robert mit dem *usus simplex* gleichzusetzen, also einer Vorstellung der Armut, die orthodox war und die sowohl von Nicht-Spiritualen als auch von Spiritualen-*Gegnern* verteidigt wurde.¹⁴⁶⁵ Der Traktat ist noch unveröffentlicht. Obwohl Brettle Roberts Stellungnahme in diesem Traktat „spiritualisch“ nannte,¹⁴⁶⁶ hob er hervor, wie der König von Neapel sich zu einigen wichtigen Punkten der Debatte anders als die Spiritualen äußerte, wie z. B. zur Streitfrage, ob es häretisch sei zu behaupten, Christus und die Apostel hätten etwas besessen.¹⁴⁶⁷ Außerdem hob Brettle hervor, wie in dem Traktat immer wieder betont werde, dass dem Papst das letzte Urteil gebührt.¹⁴⁶⁸

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass die Verteidigung sowohl des *usus simplex* als auch der anderen Punkte der *Exiit qui seminat* keine „spirituale“ Stellungnahme darstellte, sondern eine Verteidigung der bis 1322 *offiziellen* und *orthodoxen* Realität des Ordens,¹⁴⁶⁹ und dass Robert in seiner Schrift die Glaubenslehre des Papstes als höchste Autorität anerkannte.¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶³ BRETTLE 1925, S. 204. Robert muss den Traktat nach der *Quia nonnumquam* geschrieben haben, aber vor der *Cum inter nonnullos*, wahrscheinlich steht der Traktat mit dem Aufenthalt Roberts in Avignon im März 1323 in Verbindung, PACIOCCO 1995, s. 271-272.

¹⁴⁶⁴ BRETTLE 1925, S. 203; PACIOCCO 1995, S. 273-274.

¹⁴⁶⁵ Laut SABATINI 1975, S. 69, habe Robert sich im Armutsstreit gegen Johannes XXII. geäußert, auch weil in seinem Königreich seiner Meinung nach die Kirche zu viel Macht habe.

¹⁴⁶⁶ BRETTLE 1925, S. 206: „Der Traktat Roberts ist nicht als Kompromiß zwischen spiritualischer und päpstlicher Auffassung anzusehen, sondern er ist eindeutig spiritualisch von Anfangs bis zu Ende durchgeführt.“ Kelly ist der Meinung, dass Brettle einer derjenigen gewesen sei, die die „franziskanische“ Ansicht Roberts als „spiritualisch“ missverstand, KELLY 1999, S. 55 Anm. 40.

¹⁴⁶⁷ BRETTLE 1925, S. 203, 208.

¹⁴⁶⁸ BRETTLE 1925, S. 207-208.

¹⁴⁶⁹ PACIOCCO 1995, S. 274. So auch KELLY 1999, S. 55: „Robert was one of those observers who composed an unsolicited tract on the question. His treatise was, however, very far from a declaration of Spiritual sympathies. Like Arnald Royard, who was residing with Robert in Avignon and whose opinion had been solicited by the pope; like Monaldo Monaldeschi, Archbishop of Benevento and member of Robert's secret council; like Robert's publicist Franciscus de Mayronis, who debated the question as a student of theology in Paris; like Bertrand de Turre, Michael of Cesena, and all other Franciscans, including the most vehemently anti-Spiritual, Robert defended apostolic poverty as a true and orthodox belief“. Auch Sancia schrieb an Johannes XXII., um die Behauptungen des Kapitels von Perugia zu verteidigen. Darauf antwortete der Papst jedoch mit zwei Briefen an den Ehegatten, in denen er Sancia zum Gehorsam aufforderte.

¹⁴⁷⁰ PACIOCCO 1995, S. 273.

5.2.2.2 Ludwig IV. der Bayer, Johannes XXII. und Robert von Anjou

Nach dem Konzil von Lyon (1245) besaß der Papst das Recht, bei einer Vakanz im Kaiserreich einen Vikar zu ernennen.¹⁴⁷¹ 1320 wählte Johannes XXII. Robert von Anjou,¹⁴⁷² der schon unter Papst Clemens V. das Amt innegehabt hatte, zum Vikar Italiens.¹⁴⁷³ Nachdem Ludwig IV. der Bayer¹⁴⁷⁴ einen Reichsvikar nach Italien geschickt hatte, um den Stadtherren zu Mailand, Verona und Ferrara gegen den Papst zu helfen, begann die Auseinandersetzung zwischen Johannes XXII. und Ludwig.¹⁴⁷⁵ 1323 forderte der Papst Ludwig auf, auf den Kaisertitel zu verzichten. Ludwig antwortete mit zwei Appellationen, in denen er behauptete, der Papst habe kein Recht gehabt, sich zu seiner Wahl zu äußern. Nach den beiden Appellationen wurde der Bayer exkommuniziert (März 1224). Auf die Exkommunikation antwortete Ludwig IV. mit einer weiteren Appellation, die „Appellation von Sachsenhausen“ (22. Mai 1324).¹⁴⁷⁶ Darin bezeichnete Ludwig Johannes XXII. als Häretiker, aufgrund dessen Behauptungen über die Armut, und versuchte, ihn abzusetzen.¹⁴⁷⁷ Dagegen bezeichnete Johannes XXII. alle diejenigen als Häretiker, die sich gegen die *Cum inter nonnullos* und die *Ad conditorem* äußerten (*Quia quorundam mentes*, 10. November 1324).¹⁴⁷⁸ Schon 1324 kündigte Ludwig einen Zug nach Italien an und 1326 schloss er einen Kooperationsvertrag mit Friedrich von Sizilien gegen Johannes XXII ab.¹⁴⁷⁹ Mithilfe der Ghibellinen marschierte Ludwig 1327 erst nach Mailand, wo er zum König Italiens gekrönt wurde, und dann nach Rom, um dort 1328 im Petersdom zum Kaiser gekrönt zu

¹⁴⁷¹ SCHIMMELPFENNIG 2000, S. 463.

¹⁴⁷² CAGGESE 1930, S. 51. Johannes XXII. versuchte zu dieser Zeit insbesondere Matteo Visconti zu bekämpfen.

¹⁴⁷³ SCHIMMELPFENNIG 2000, S. 463.

¹⁴⁷⁴ Ludwig (gest. 1347) wurde im Oktober 1314 von fünf Kurfürsten zum König gewählt. Im November 1314 wählten vier weitere Kurfürsten jedoch einen anderen zum König, Friedrich den Schönen. Nach damaligem Recht hätte der Papst einen der beiden Könige approbieren müssen, zu diesem Zeitpunkt war aber noch kein Papst gewählt worden. Die beiden Könige und ihre Parteien bekämpften sich bis zum 28. September 1322, als Ludwig einen entscheidenden Sieg bei Mühldorf errang. Bis zum Jahre 1322 hatte Johannes XXII. keinen der beiden gewählten Könige unterstützt. Nach dem Sieg von Mühldorf hatte er Ludwig dem Bayern jedoch die Anerkennung angeboten. Ludwig hätte sich dafür in Avignon vorstellen sollen. Stattdessen schickte er einen Reichsvikar nach Italien, um den Stadtherren Mailands, Galeazzo I. Visconti, Veronas Cangrande della Scala und den Este, Herzöge zu Ferrara, Modena und Reggio, gegen den Papst und Robert von Anjou zu helfen, SCHIMMELPFENNIG 2000, S. 460-462.

¹⁴⁷⁵ SCHIMMELPFENNIG 2000, S. 463.

¹⁴⁷⁶ *Appellatio ad futurum concilium generale adversus Iohannem papam XXII.* Siehe EHRLE 1885, S. 540 ff.

¹⁴⁷⁷ Ludwig hatte auch zwei Theologen an seiner Seite, Marsilio da Padova und Jean de Jandun.

¹⁴⁷⁸ PACIOCCO 1995, S. 269-270.

¹⁴⁷⁹ SCHIMMELPFENNIG 2000, S. 465.

werden.¹⁴⁸⁰ Außerdem wählte er einen Franziskaner und Spiritualen zum Gegenpapst: Pietro Rainalducci, genannt Nikolaus V. (12.05.1328).¹⁴⁸¹

Aus den Regesten des Minieri-Riccio erfahren wir, dass Robert im März 1327 das Generalparlament aufrief, das Königreich Neapel für den angekündigten Angriff Ludwigs, „Herzog von Bayern“, vorzubereiten.¹⁴⁸² Die Register offenbarten derartige Anordnungen das ganze Jahr hindurch,¹⁴⁸³ wie auch im Jahre 1328,¹⁴⁸⁴ in dem man sich für einen „Kreuzzug“ gegen Ludwig vorbereitete, wobei der Papst mit einer Bulle den Ablass allen zugestand, die an seiner und Roberts Seite kämpften bzw. den Kampf finanzierten:

„che il pontefice á pubblicata la crociata concedendo la indulgenza della crociata a tutti coloro che seguiranno il vessillo di S. Chiesa contro il Bavaro, quale indulgenza si otteneva tanto da quelli che seguivano il vessillo della S. Chiesa, che a quelli che vi contribuivano col denaro; ed ancora da chiunque seguisse il vessillo reale di esso re Roberto. Questa bolla pontificia per que' regno di Napoli fu diretta all'Arcivescovo di Capua ed a'suoi suffraganei per pubblicarla nel Regno, ed i legati pontificii di Toscana e di Lombardia la pubblicarono in quelle provincie. E perciò esso Roberto la propaga per tutto il suo regno e nei suoi stati di Francia“.¹⁴⁸⁵

Um die enormen Kosten¹⁴⁸⁶ des Krieges gegen Ludwig zu finanzieren, besteuerte Robert nach und nach verschiedene Bevölkerungsgruppen anderer Religionen- bzw. Berufszugehörigkeit.¹⁴⁸⁷ In seinen Anordnungen bezeichnete Robert Ludwig als „Verdamnten“ und „Häretiker“, der der „molestie“ (Belästigungen) und „macchinazioni“ (Machenschaften) schuldig sei. „König“ bzw. „Kaiser“ nannte er ihn nie stattdessen erwähnte er ihn als „Bavaro“ oder „Herzog von Bayern“. Noch in den Jahren 1331-1332 rüstete sich Robert gegen den Kaiser.¹⁴⁸⁸ Es überrascht, dass Léonard

¹⁴⁸⁰ Von Giacomo Sciarra Colonna, Anführer der römischen Ghibellinen.

¹⁴⁸¹ Nikolaus V. (Gegenpapst bis zum 25.07.1330) war der letzte der kaiserlichen Gegenpäpste. Er starb am 16.10.1333 in Avignon.

¹⁴⁸² MINIERI-RICCIO 1882, S. 653-654.

¹⁴⁸³ MINIERI-RICCIO 1883, S. 665: Novembre 10: „Re Roberto ordina a tutti i conti, baroni, prelati, e feudatari del regno di tenersi pronti in armi e cavalli pel servizio militare, per combattere il Bavaro, il quale con forte esercito si prepara a passare a Roma ed assalire Rieti ed invadere il reame di Napoli.“

¹⁴⁸⁴ MINIERI-RICCIO 1882, S. 656-663.

¹⁴⁸⁵ MINIERI-RICCIO 1882, S. 658-659.

¹⁴⁸⁶ MINIERI-RICCIO 1882, S. 662.

¹⁴⁸⁷ MINIERI-RICCIO 1882, S. 659 „tutti i saraceni maschi (...) che hanno 18 anni compiti (...) gli ebrei, i quali appena compiti gli anni 15 di età debbono pagare ognuno teri 15 di peso generale“, S. 659; „giudici a contratti, avvocai, notai pubblici, medici e chirurghi“, S. 659-660, „nuove collette e nuove tase“, S. 662.

¹⁴⁸⁸ MINIERI-RICCIO 1882, S. 668; S. 675; S. 679-680: Februar 1332, Robert „scrive a tutti i giustizieri del regno ordinando di partecipare a tutti i prelati, conti, baroni, e altri feudatari del regno che molti magnati di Alemagna nemici di Santa Chiesa e i suoi si sono collegati per invadere novellamente l'Italia; e che perciò avendo bisogno di denaro per tenere un forte esercito affine di respingere il Bavaro che tenta di impadronirsi del reame“.

Roberts Haltung während der Auseinandersetzung zwischen Johannes XXII. und Ludwig IV. als „neutral“ beschrieb¹⁴⁸⁹ und dass in der Entourage des Königs Werke zur Verteidigung des Papstes geschrieben wurden.¹⁴⁹⁰

5.2.2.3 Verurteilung der *Lectura super Apocalipsim des Petrus Johannis Olivi*

Die *Lectura super Apocalipsim des Olivi* wurde während des Konzils von Vienne (1311-12) nicht untersucht, obwohl sie einige Thesen enthielt, die von den Spiritualen schon damals genauso interpretiert wurden, wie sie es auch später taten.¹⁴⁹¹ Auch Johannes XXII. hatte sich in der Konstitution *Gloriosam Ecclesiam* (1318) nicht gegen die *Lectura* geäußert, sondern gegen die Spiritualen und ihre Interpretation der Schrift, und gegen die Art und Weise, wie sie diese Thesen in die Praxis umsetzten.¹⁴⁹² In Olivis *Lectura super Apocalipsim* ist von einem Gegensatz zwischen *ecclesia carnalis* und *ecclesia spiritualis* die Rede, die laut Olivi aber keine konkreten, sondern ahistorische Realitäten darstellte.¹⁴⁹³ Rom¹⁴⁹⁴ – aber nicht die Römische Kirche! – ist für Olivi ein Symbol für die *ecclesia carnalis*, für Babylon.¹⁴⁹⁵ Die Spiritualen setzten die Römische Kirche dagegen mit der *ecclesia carnalis* gleich, und sich selbst mit der *ecclesia spiritualis*. Die Gleichsetzung der Römischen Kirche mit der *ecclesia carnalis* brachte

¹⁴⁸⁹ LÉONARD 1954, S. 248-257.

¹⁴⁹⁰ Siehe den bekannten Traktat des Andrea da Perugia *Contra Edictum Bavari*, in SCHOLZ, Richard: Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern (1327-1354) II, Rom 1914, S. 64-75. Andrea da Perugia (1343 gest.) war Lektor im Kloster von San Lorenzo in Neapel (DYKMANS 1970, S. XXXVI; KELLY 1999, S. 61).

¹⁴⁹¹ PÁSZTOR 1958, S. 372-373.

¹⁴⁹² PÁSZTOR 1958, S. 385. Im Libell *De statibus Ecclesie secundum expositionem Apocalypsis*, um 1318 zu datieren, waren alle Thesen enthalten, die die Bewegung der Spiritualen kennzeichnen: die Teilung der Geschichte in drei *status*, die Entgegensetzung der *ecclesia carnalis* mit der *ecclesia spiritualis*, die Gleichsetzung des Franziskus mit dem Engel des sechsten Siegels, seine zukünftige Auferstehung, die ihn als *alter Christus* zeigen wird, die Gleichstellung von *Regula* und Evangelium sowie die Annahme, in Johannes XXII sei der mystische Antichrist zu sehen, TABARRONI, Andrea: *Paupertas Christi et apostolorum. L'ideale francescano in discussione* (1322-1324), Roma 1990, S. 14-15.

¹⁴⁹³ MANSELLI 1955, S. 221.

¹⁴⁹⁴ Schon Joachim von Fiore hatte in seiner *Expositio in Apocalipsim* Babylon mit dem historischen Rom gleichgesetzt, in Zusammenhang mit der Exegese der Kirchenväter. Hier ist Babylon das römische Reich der Zeit des Johannes und im spirituellen Sinn ist es „magna mater fornicationum et abominationum terre“ und die „civitas reproborum“. Joachim sah in Babylon niemals die Römische Kirche, die er vielmehr mit dem Himmlischen Jerusalem gleichsetzte. TONDELLI, Leone: *Il Libro delle Fiture dell'Abate Gioacchino da Fiore*, Torino 1953, S. 84, MANSELLI, Raoul: *Il problema del doppio anticristo in Gioacchino da Fiore*, in: *Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter*, Köln/Wien 1978, S. 427-449, insb. S. 432-433, 440; MANSELLI, Raoul: *Accettazione e rifiuto della terza età*, in: CASTELLI, Enrico: *Rivelazione e storia*, Padova 1971, S. 125-139, insb. S. 128.

¹⁴⁹⁵ MANSELLI 1955, S. 221, MANSELLI 1970, S. 113-129, insb. S. 116-117, BURR 1993, S. 94-95. Olivi beschwor zeitlebens, auch am Schluss seiner *Lectura super Apocalipsim*, seine Treue zur Römischen Kirche. MANSELLI 1955, S. 220.

es mit sich, dass die Spiritualen sich weigerten, dem Klerus einen Eid zu leisten.¹⁴⁹⁶ In einer weiteren Bulle aus dem Jahre 1322 wurde eine weitere These der Spiritualen als Irrtum festgehalten: Die Behauptung, dass sie die einzigen seien, die nach dem Evangelium lebten, und dass nur sie die evangelische Vollkommenheit verkörperten, die es nicht einmal unter den Aposteln gebe.¹⁴⁹⁷ Nach zahlreichen Prozessen gegen die Spiritualen und nach der *Cum inter nonnullos* wurde diesen immer klarer, dass die *ecclesia carnalis* bereits Wirklichkeit geworden und dass Johannes XXII. der mystische Antichrist sein musste.¹⁴⁹⁸ Der Prozess gegen die *Lectura super Apocalipsim* war eng verbunden mit dem Einfluss, den die *Lectura* auf die Spiritualen hatte.¹⁴⁹⁹ Eine Verurteilung der *Lectura super Apocalipsim* erfolgte erst im Februar 1326,¹⁵⁰⁰ nachdem der Papst in der Appellation von Sachsenhausen Einflüsse der Spiritualen und Zitate Olivis erkannt hatte.¹⁵⁰¹ Sechzig Behauptungen der *Lectura* wurden als Irrtümer aufgezeigt.¹⁵⁰² Die Bewegung der Beginen näherte sich nach 1335 zusehends ihrem Ende, auch wegen der unerfüllten Hoffnungen.¹⁵⁰³ Viele Überlebende flüchteten nach Italien, wo die Bewegung länger andauerte. Dort nahm sie aber einen weniger populären und mehr intellektuell geprägten Charakter an. Die Verfolgten konnten sich leichter verstecken und wurden auch weniger hartnäckig bekämpft.¹⁵⁰⁴

5.2.3 Der Hof nach 1329: Philipp von Mallorca und Andrea da Gagliano

Sancias Bruder, Philipp von Mallorca,¹⁵⁰⁵ der jung unter spiritualen Einfluss geraten war,¹⁵⁰⁶ verzichtete auf alle seine Privilegien und verließ Mallorca 1329 zusammen mit

¹⁴⁹⁶ PÁSZTOR 1958, S. 383; MANSELLI 1959, S. 147-148

¹⁴⁹⁷ PÁSZTOR 1958, S. 386.

¹⁴⁹⁸ MANSELLI 1965, S. 54.

¹⁴⁹⁹ PÁSZTOR 1958, S. 369-370. S. 370, Anm. 1: „In realtà il problema creato dalla Postilla venne sentito da Bernardo solo sotto l’aspetto del fermento di una setta ereticale“.

¹⁵⁰⁰ Siehe BURR 1993, S. 221-239; und PÁSZTOR 1958, LEWIS 1975, S. 79-90.

¹⁵⁰¹ PÁSZTOR 1958, S. 409; PACIOCCO 1995, S. 270-271. Zur Beziehung zwischen Appellation und Olivi siehe EHRLE 1885, S. 540-552.

¹⁵⁰² DE LUBAC 1979, S. 97.

¹⁵⁰³ MANSELLI 1965, S. 56.

¹⁵⁰⁴ MANSELLI 1965, S. 56.

¹⁵⁰⁵ Geb. 1288. VIDAL, Jean-Marie: Un ascète de sang royal. Philippe de Majorque, in : *Revue des questions historiques* n.s. 44 (1910), S. 361-403, insb. S. 391-403. ; VAN HEUCKELUM, Mercedes : *Spiritualische Strömungen an den Höfen von Aragon und Anjou während der Höhe des Armutsstreites*, Leipzig 1912, S. 53-63; POU Y MARTÍ, Jose M.: *Visionarios, Beguinos y fraticelos catalanes (Siglos XIII-XV)*, Madrid 1991, S. 111-128, 145-149; MUSTO, Ronald G. : *Queen Sancia of Naples (1286-1345) and the Spiritual Franciscans*, in: KIRSHNER, Julius (Hrsg.): *Women of the Medieval World*, Oxford 1985, S. 179-214, insb. S. 195-198.

einigen Anhängern¹⁵⁰⁷ in Richtung Neapel,¹⁵⁰⁸ wo die verschiedensten religiösen Strömungen toleriert wurden.¹⁵⁰⁹ Erst kurz zuvor hatte er den Papst um die Erlaubnis gebeten, einen neuen Orden gründen zu dürfen, der *sine glossa*¹⁵¹⁰ nach der franziskanischen *Regula* und nach dem Testament des Franziskus leben könne.¹⁵¹¹ Seine Äußerungen gegen die *Cum inter nonnullos* des Johannes XXII. und seine Behauptung während einer Predigt, die Beginen und *fratres de paupere vitae* seien die einzigen gewesen, die nach dem Evangelium lebten, sind die Gründe dafür gewesen, dass der Papst seine Bitte nicht gewährte und sein Bedauern ihm gegenüber bei Robert äußerte.¹⁵¹² Anfangs gab es unter den *fratres de paupere vitae* die Erwartung, Philipp würde die Kirche des kommenden neuen Zeitalters als spiritueller Papst führen.¹⁵¹³ Später wurde er jedoch mit dem großen Antichristen gleichgesetzt, weil er ihre Hoffnungen nicht erfüllt und versucht hatte, einen eigenen Orden zu gründen.¹⁵¹⁴

1329 fand am Hof Neapels auch ein weiterer Andersdenkender Zuflucht: der *provinciale* von Penne Andrea da Gagliano, der aufgrund seiner Kontakte mit Michele da Cesena abgesetzt wurde. Andrea wurde *familiaris* der Anjous und Kaplan des Konvents von Santa Chiara. Als *Michelist* erkannte er die Autorität des neuen

¹⁵⁰⁶ Vor allem durch Petrus Johannis Olivi und Angelo Clareno. VAN HEUCKELUM 1912, S. 57-58; MUSTO 1985, S. 182. Es ist möglich, dass Philipp Angelo Clareno 1311 in Avignon (VAN HEUCKELUM 1912, S. 57) oder in Vienne (PACIOCCO 1995, S. 275, Anm. 85) getroffen hatte. Jedenfalls besuchte Angelo ihn 1313 in Mallorca (VAN HEUCKELUM 1912, S. 57). Philipps (von Mallorca) und Roberts (von Mileto) Anwesenheit am Hof könnte mit der Aufbewahrung einiger „spiritueller“ Schriften, wie Angelo Clarenos Briefen am Hof, in Verbindung gebracht werden, PACIOCCO 1995, S. 255. In den Briefen des Clareno werden die Namen der Empfänger aber selten genannt, VON AUW Lydia: Angeli Clareni Opera I. Epistole, Roma 1980, S. XXXI. Acht Briefe wurden mit Sicherheit an Philipp von Mallorca geschrieben, VON AUW 1980, S. XXXIII, die Briefe n. 29, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40 und 40bis.

¹⁵⁰⁷ Bruder Marcel, Bruder Wilhelm Espitalier (Spirituelle), Berengarius Guillem Schildknappe Philipps, Johannes Genés von Narbonne, Ledo und die „schwarzen Mönche“ Astorgius, waren alle Tertiären und trugen *Beginen*-Kleidung, VIDAL 1910, S. 391.

¹⁵⁰⁸ VIDAL 1910, S. 391; PACIOCCO 1995, S. 275-276.

¹⁵⁰⁹ VIDAL 1910, ebd.

¹⁵¹⁰ VAN HEUCKELUM 1912, S. 62.

¹⁵¹¹ Der Brief in POU Y MARTÍ 1991, S. 125-127.

¹⁵¹² VIDAL 1910, S. 392, PACIOCCO 1995, S. 276. Im Jahre 1340 versuchte Philipp noch einmal, die Erlaubnis des Papstes zu bekommen. Benedikt XII., der als Kardinal Johannes XXII. davon abgeraten hatte, war damals Papst. Am 03. August 1340 schrieb er an Robert, er könne der Bitte Philipps nicht entsprechen, da der Franziskanerorden in dieser Frage gespalten sei. Außerdem war Philipp schon der Auslöser einiger Skandale gewesen, VIDAL 1910, S. 400. Man weiß nicht, bis wann Philipp gelebt hat, aber in einem Dokument aus dem Jahre 1362 unterscheidet man zwischen den *fraticelli* und den *fratres* von Philipp von Mallorca: das heißt, unabhängig davon, ob Philipp noch lebte, existierte eine organisierte Sekte, auch ohne Genehmigung des Papstes. EHRLE 1888, S. 100; VIDAL 1910, S. 401; MUSTO 1985, S. 196. In der offiziell anerkannten Religion genoss er kein gutes Ansehen: „chef de sectaires révoltés et hérétiques, lui-même fort suspect d’hérésie“, VIDAL 1910, S. 400.

¹⁵¹³ EHRLE 1888, S. 9.

¹⁵¹⁴ MANSELLI 1959, S. 199; MANSELLI 1977, S. 5-25, insb. S. 24.

Generalministers und des Papstes nicht an.¹⁵¹⁵ 1331 wurde er von einigen Franziskanern der Häresie beschuldigt,¹⁵¹⁶ und ihm wurde vorgeworfen, starken Einfluss auf Sancia und ihren Bruder zu haben.¹⁵¹⁷ Robert und Sancia unterstützten ihn und retteten ihn 1333 vor der Exkommunikation.¹⁵¹⁸ Das Ehepaar nahm ihn bis zu seiner Freisprechung¹⁵¹⁹ in Schutz, auch, als er vom neuen Papst Benedikt XII. wegen eines Traktats angeklagt wurde.

Von Ende 1330¹⁵²⁰ bis 1331¹⁵²¹ forderte Johannes XXII. Robert dazu auf, seine Bullen gegen die *pestiferos Fraticellos* zu publizieren und diese zu verfolgen.¹⁵²² Sancia nahm weiter an der internen Debatte des Ordens teil.¹⁵²³ Benedikt XII. sprach sich daraufhin noch einmal gegen die Anwesenheit der *fratres de paupere vita* im Kloster des Corpus Christi (1336) aus und verweigerte dem Kloster im Jahre 1337 die Privilegien, die es von Sancia erhalten hatte.¹⁵²⁴

5.2.4 Die Kirche von Santa Chiara und ihre Malereien

1995 versuchte Caroline Bruzelius¹⁵²⁵ den ungewöhnlichen Plan der Kirche Santa Chiara mit der *figura XVIII* aus dem *Liber Figurarum* des Joachim von Fiore zu erklären,¹⁵²⁶ die die drei *status* in Form eines Diagramms darstellt. Laut Bruzelius entspricht der Plan der Kirche diesem Diagramm. Insbesondere gleiche das

¹⁵¹⁵PÁSZTOR, Edith: Il Processo di Andrea da Gagliano (1337-38), in: Archivum Franciscanum Historicum 48 (1955), S. 252-297, insb. S. 256.

¹⁵¹⁶PÁSZTOR 1955b, S. 255.

¹⁵¹⁷PÁSZTOR 1955b, S. 256.

¹⁵¹⁸PÁSZTOR, Edith: Andrea da Gagliano, in: Dizionario Biografico degli Italiani 3 (1961), S. 96-98, insb. S. 97.

¹⁵¹⁹PÁSZTOR 1961, ebd. Über den Prozess siehe PÁSZTOR 1955b. Die Freisprechung erfolgte im Juli 1338.

¹⁵²⁰Bullarium Franciscanum V, n. 891, Brief des 12.12.1330, „Monet Robertum regem Siciliae, ut praelatis et inquisitoribus haer. Prav. Terrarum suarum assistat contra pestiferos Fraticellos“.

¹⁵²¹Bullarium Franciscanum V, n. 916, Brief des 8.7.1331, „Regno Siciliae monet, ut litteras contra Fraticellos aut sequaces Michaelis de Caesena sibi missas publicari faciat“.

¹⁵²²KELLY 1999, S. 64. Siehe Bullarium Franciscanum V, 891, 916, 924, 944.

¹⁵²³1329 wurde ein Generalkapitel des Ordens aufgerufen, mit dem Ziel, einen neuen Generalminister zu wählen. Sancia schrieb einen Brief an den Orden, um die Franziskaner aufzufordern, ihrem Armutsideal treu zu bleiben. In diesem Brief fand Pou y Martí „sus ideas en todo conformes a las de los rígidos espirituales“, POU Y MARTÌ 1991, S. 131-132. Auch 1334 schrieb Sancia einen Brief an die Franziskaner, die sich für das Generalkapitel des Ordens in Assisi versammelt hatten. MUSTO 1985, S. 179.

¹⁵²⁴PACIOCCO 1995, S. 283-284.

¹⁵²⁵BRUZELIUS, Caroline: Queen Sancia of Mallorca and the Church of Sta. Chiara in Naples, in: Memoirs of the American Academy in Rome, 40 (1995), S. 69-100, S. 85-86.

¹⁵²⁶TONDELLI 1953, Taf. XVIIIa, aus dem *Oxford Codex* (Oxford, Corpus Christi College, Ms. 255A).

Presbyterium dem dritten *status*, während der Chor der Nonnen der *octava aetas* gleichkomme.

Bruzelius' These hat bei einem wichtigen Teil der Forschung Anklang gefunden,¹⁵²⁷ vor allem bei Mattanò, der der joachimitischen Deutung der Kirche eine Monographie widmete,¹⁵²⁸ und bei Leone de Castris. Laut Mattanò ist die Behauptung, es handele sich ursprünglich um ein joachimitisches Projekt, nach einem Vergleich der Architektur mit einigen Tafeln des Codex in Reggio Emilia,¹⁵²⁹ über jeden Zweifel erhaben.¹⁵³⁰ Die Fassade entspreche dem *Salterium decem cordarum*,¹⁵³¹ der Plan der *Concordia* zwischen dem Alten und Neuen Testament¹⁵³² und die Fenster der *Expositio super apocalypsim*.¹⁵³³ Auch Vasaris Behauptung, die Apokalypse in Santa Chiara sei eine „invenzione di Dante“, sei ein weiteres Indiz für ein joachimitisches Programm.¹⁵³⁴ Außerdem würden die Fresken, die Giotto nach den Quellen in Santa Chiara gemalt habe, dieses joachimitische Programm ergänzen. Mattanò vermutete, dass in den seitlichen Kapellen Geschichten aus dem Neuen und Alten Testament Platz gefunden hatten, während die Szenen aus der Apokalypse entweder auf den Wänden über den Kapellen oder hinter dem Hauptaltar zu sehen waren.¹⁵³⁵

2005 erweiterte Caroline Bruzelius ihre Theorie über mögliche Beziehungen zwischen dem Plan der Kirche Santa Chiara und einem der Schaubilder aus dem joachimitischen Kreis.¹⁵³⁶ Um ihre Theorie zu unterstützen, hob sie die Beziehungen der Anjous zu Olivi hervor.¹⁵³⁷ Grundlegend für ihre Theorie sind auch die Kontakte zwischen dem mallorquinischen Theologen Ramon Llull, dem katalanischen Arzt Arnau de Vilanova¹⁵³⁸ und den Familien Anjou, Aragòn und Mallorca.¹⁵³⁹

¹⁵²⁷ MUSTO 1997, S. 419-422; MATTANÒ 2003; LEONE DE CASTRIS 2006.

¹⁵²⁸ MATTANÒ 2003.

¹⁵²⁹ Reggio Emilia, Seminario Vescovile, Ms. R.

¹⁵³⁰ MATTANÒ 2003, S. 62.

¹⁵³¹ MATTANÒ 2003, S. 62-69, Abb. 1, 5-6, 8-12.

¹⁵³² MATTANÒ 2003, S. 86-90, Abb. 23-27.

¹⁵³³ MATTANÒ 2003, S. 62.

¹⁵³⁴ MATTANÒ 2003, ebd. So auch BRUZELIUS 2005, S. 167.

¹⁵³⁵ MATTANÒ 2003, S. 89-90.

¹⁵³⁶ BRUZELIUS 2005, S. 151-175.

¹⁵³⁷ BRUZELIUS 2005, S. 164.

¹⁵³⁸ Arnau de Vilanova kommentierte auch die Apokalypse des Johannes. In den zahlreichen Diskussionen und Disputen über Arnau wird der Kommentar eher selten zitiert. Das heißt wohl, dass sein Kommentar damals nicht so bekannt war, MANSELLI 1951, S. 23 Anm. 1. Über den Kommentar siehe v.a. BENZ 1934, S. 371-387. „Arnaldo da Villanova non può essere posto sullo stesso piano di un Gioacchino da Fiore o di un Pietro di Giovanni Olivi: in questi ultimi la interpretazione scritturale si eleva a meditazione storica e la stessa prospettiva escatologica si presenta con i tratti d'una dialettica razionale di potente originalità, capace di intravedere con penetrante intuizione il futuro svolgimento delle vicende della Chiesa. In Arnaldo tutto ciò manca: la prospettiva storica è

Pierluigi Leone de Castris¹⁵⁴⁰ vermutete, dass sich die Fresken mit den Szenen aus der Apokalypse im Presbyterium der Kirche befanden,¹⁵⁴¹ und dass sie als Vorbild für die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* dienten.¹⁵⁴² Die zwanzig Kapellen der Kirche seien auf der linken Seite mit den Geschichten aus dem Neuen Testament und auf der rechten Seite mit den Geschichten aus dem Alten Testament bemalt worden.¹⁵⁴³

Andere Forscher, wie Mario Gaglione¹⁵⁴⁴ und Christian Freigang,¹⁵⁴⁵ bevorzugten im Fall der Kirche Santa Chiara einen Vergleich des Planes mit der zeitgenössischen franziskanischen Architektur und hoben hervor, wie ihre Ausstattung der Armutsvorstellung der Spiritualen widerspreche. Gaglione bestreitet die Annahme, dass die Illustrationen des *Liber figurarum* in den Kreisen der Anjous bekannt gewesen seien, denn sowohl Datierung als auch Herkunft der erhaltenen Handschriften des *Liber figurarum*, die laut Leone de Castris in Süditalien miniert wurden, sind umstritten.¹⁵⁴⁶ Außerdem fehlt die *figura XVIII* in zwei der oben genannten Handschriften.¹⁵⁴⁷ Angreifbar ist Bruzelius' Theorie vor allem deshalb, weil die *figura XVIII* nicht die drei *status* und die *concordia*, sondern die sieben Zeitalter illustriert.¹⁵⁴⁸ Das Diagramm enthält zudem nicht die Aufteilung in Figuren des Alten und Neuen Testaments, die

deficientissima, per non dire assente, e al massimo possiamo trovare la coincidenza tra senescenza cosmica e senescenza del genere umano“, MANSELLI 1951, S. 23-24.

¹⁵³⁹ BRUZELIUS 2005, S. 164-165, betonte wie einige Werke des Vilanova in Vulgärneapolitanisch erhalten sind, BRUZELIUS 2005, S. 175 Anm. 107. Es handelt sich um die *epistula Regula de caritate*, den *De elemosina et sacrificio*, die *Alia informatio Beguinorum*, alle drei im *Ms. I.58* (Rom, S. Isidoro) enthalten, SANTI, Francesco: Gli „scripta spiritualia“ di Arnau de Vilanova, in: *Studi Medievali*, 3 ser. 26,2 (1985), S. 977-1014, insb. S. 995-997. Tatsächlich vermutete PERARNAU, Josep: *Traballa de tractats espirituals perduts d'Arnau de Vilanova*, in: *Revista Catalana de Teologia* 1 (1976), S. 489-512, insb. S. 504, die Existenz einer „neapolitanischen“ Gruppe von Schriften des Arnau, wahrscheinlich in Verbindung mit der königlichen Familie. Allerdings können wir nicht wissen, in wessen Besitz diese Schriften waren.

¹⁵⁴⁰ LEONE DE CASTRIS 2006, S. 125-156.

¹⁵⁴¹ LEONE DE CASTRIS 2006, S. 128. Wahrscheinlich auf den beiden Seiten des Fensters in der Mitte, hinter dem Altar, S. 133.

¹⁵⁴² LEONE DE CASTRIS 2006, S. 129.

¹⁵⁴³ LEONE DE CASTRIS 2006, S. 131.

¹⁵⁴⁴ GAGLIONE, Mario: *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli. S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, in: *Campania Sacra* 33 (2002), S. 61-108, insb. S. 73-76; GAGLIONE 2004, S. 285-286.

¹⁵⁴⁵ FREIGANG 2001, zur Kirche Santa Chiara: S. 49-55, zu Bruzelius' Theorie: S. 51-52. „Abgesehen von der grundsätzlichen Problematik einer derartigen Architektursymbolik bleiben hierbei die funktionalen Aspekte hinsichtlich von Liturgie und Memorialgedenken, aber auch das zentrale Problem der franziskanischen Bauökonomie außer Acht“, S. 52.

¹⁵⁴⁶ GAGLIONE 2007, S. 39. Vat. Lat. 3822; Vat. Lat. 4860; Oxford, Corpus Christi College, Ms. 255 A.

¹⁵⁴⁷ GAGLIONE 2007, S. 39.

¹⁵⁴⁸ GAGLIONE 2007, S. 41-44. So laut TONDELLI 1953, S. 84, CROCCO, Antonio (Hrsg.): *L'età dello Spirito e la fine dei tempi in Gioacchino da Fiore e nel gioachimismo medievale. Atti del II congresso internazionale di studi gioachimiti*, San Giovanni in Fiore 1986, S. 8 und RAININI, Marco: *Disegni dei tempi. Il "Liber Figurarum" e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*, Roma 2006, S. 85.

Leone de Castris sich für die Fresken in den Kapellen vorstellt.¹⁵⁴⁹ Außerdem basiere die Rekonstruktion des Mattanò auf elementaren und allgemeinen geometrischen Figuren wie Rechtecken, Trapezen oder Kreisen, die in jeder gotischen Architektur zu finden sind.¹⁵⁵⁰

5.3 Zusammenfassung

Sowohl Alessandro Barbero¹⁵⁵¹ als auch Roberto Paciocco¹⁵⁵² und Samantha Kelly¹⁵⁵³ stimmen darin überein, denselben Eklektizismus, der Roberts kulturelle Interessen charakterisiert, auch in seiner religiösen Haltung zu erkennen. Der Hof Neapels war nicht nur Zuflucht für die *fraticelli de paupere vita*, sondern auch für die *fraticelli de opinione*, die Anhänger des Michele da Cesena, Verteidiger des *usus facti* und selbst Spiritualen-Verfolger. Hervorgehoben werden sollte auch die Anwesenheit nicht nur der Franziskaner, sondern auch der Dominikaner,¹⁵⁵⁴ Augustiner¹⁵⁵⁵ und Benediktiner¹⁵⁵⁶ am Hof, die ebenfalls wichtige Ämter bekleideten,¹⁵⁵⁷ und die in ihren Reihen viele Verteidiger der Orthodoxie und Bekämpfer der Häresien beheimateten,¹⁵⁵⁸ wie Franciscus Meyronnes,¹⁵⁵⁹ Arnaud Roiard,¹⁵⁶⁰ Paolino da Venezia,¹⁵⁶¹ Guglielmo da Sarzano,¹⁵⁶² Landolfo Caracciolo,¹⁵⁶³ Augustinus de Ancona (Augustinus

¹⁵⁴⁹ GAGLIONE 2007, S. 44-45.

¹⁵⁵⁰ GAGLIONE 2004, S. 285. Dagegen stimmt Corrado Bologna Bruzelius und Mattanò zu, BOLOGNA, Corrado: L'abito nuovo del re. Giotto e Petrarca all'ombra di Dante nel circolo "umanistico" di re Roberto a Napoli, in: GIOTTO 2009, S. 197-223, insb. S. 208-211.

¹⁵⁵¹ BARBERO 1983, S. 144-145.

¹⁵⁵² PACIOCCO 1995.

¹⁵⁵³ KELLY 1999, KELLY 2000, KELLY, Samantha: The new Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship, Leiden-Boston 2003.

¹⁵⁵⁴ Wie Remigio de' Girolami und Giovanni da Regina, BARBERO 1983, S. 145-146.

¹⁵⁵⁵ Wie Giacomo da Viterbo, Pietro di Narnia, Augustinus von Ancona (A. Trionfo).

¹⁵⁵⁶ Wie der Abbat Robert von S. Maria de Capellis, Pedro Albarici von Tarascona und vor allem die Abbaten des Klosters von Cava, in dem die Handschriften für die königliche Familie kopiert und illustriert wurden, KELLY 1999, S. 76.

¹⁵⁵⁷ KELLY 1999, S. 75-77.

¹⁵⁵⁸ PACIOCCO 1995, S. 285, KELLY 2003, S. 78-79.

¹⁵⁵⁹ Gestorben 1327. Franziskaner und *magister theologiae*.

¹⁵⁶⁰ Franziskaner, kommentierte verschiedene Bücher der Bibel für Robert und schrieb auch einen *Tractatus de paupertate Christi*, KELLY 2003, S. 30, LANGLOIS, Charles Viktor: Arnaud Roiard Frère Mineur, in: Histoire littéraire de la France 35 (1921), S. 426-467.

¹⁵⁶¹ Der Franziskaner Paolino Veneto bzw. da Venezia war 1305-1308 Inquisitor in der Marca di Treviso, später wurde er *legato* der Republik Venedig in Roberts Diensten (1315-16 und 1320), Botschafter des Papstes in Venedig (1322-26), Bischof von Pozzuoli (1324) und einer der wichtigsten politischen und kulturellen Vertreter am Hof Neapels sowie Ratgeber Roberts und Johannas bis zu seinem Tod (1344), CECCHINI 1998, S. 150.

¹⁵⁶² CERRONI 2004. *Lector fratrum minorum* des Klosters San Lorenzo in Neapel. Aus den Dokumenten erfährt man, dass er finanzielle Unterstützung von Robert bekam, welche nur die Schutzbefohlenen

Triumphus),¹⁵⁶⁴ und Dionigi da Borgo San Sepolcro.¹⁵⁶⁵ Darüber hinaus wurden viele Weltgeistliche durch Roberts Gönnerschaft in gleichem Maße begünstigt.¹⁵⁶⁶

Im Armutsstreit verteidigte er eine bis dahin orthodoxe Ansicht, die weder derjenigen der Spiritualen noch derjenigen Olivis entspricht, obwohl er sich gegen die Behauptungen Johannes XXII. äußerte.¹⁵⁶⁷ Mit seinen theologischen Traktaten über die Armut und über die *visio beatifica* versuchte Robert, die extremen Positionen der päpstlichen Stellungnahmen zu mäßigen und zeigte denselben Eklektizismus, der sich

des Königs bekamen. In Neapel schrieb Guglielmo zwei politische Werke, beide dem Papst Johannes XXII. gewidmet, in denen er die Argumente für die Abhängigkeit des Imperiums von der Macht des Papstes erläutert (*De potestate summi pontificis*, gegen die *Monarchia* des Dante Alighieri, und *De excellentia principatus monarchici et regalis*, in der er die Herrschaft Roberts als Vorbild an politischer Stabilität mit dem unglücklichen Zustand der Gebiete des Reiches vergleicht).

¹⁵⁶³ PALMA 1976, S. 406-410. *Magister theologiae* und *Provinciale* von Terra di Lavoro (um 1320-25), später Bischof zu Castellamare di Stabia (1327). Am 29.02.1332 wurde er von Johannes XXII. zum Erzbischof von Amalfi berufen. Die Beziehung zu Johannes XXII. wird außerdem durch einen Brief nachgewiesen, in dem der Papst sich bei ihm für die Unterstützung des Generalministers Guiral Ot bedankt. Von Johannes XXII. dazu aufgefordert, spielte Landolfo eine Hauptrolle in der Verfolgung der *fraticelli* in Neapel. Als Erzbischof von Amalfi nahm er an der Weihe der Kirche Santa Chiara zu Neapel (1340) teil. Vor allem spielte er eine diplomatische Rolle zwischen Papsttum und dem neapolitanischen Hof, sowohl unter der Regierung Roberts als auch später unter Johanna I.

¹⁵⁶⁴ MINISTERI 1960, S. 475-478. Autor des *Tractatus contra articulos inventos ad diffamandum Bonifacium VIII* (1307-1308) und vor allem des *Tractatus contra divinatores et somniatores* gegen die Spiritualen. In seinem bekanntesten Werk, der *Summa de ecclesia potestate*, Antwort auf den *Defensor pacis* des Marsilio da Padova, erläuterte er seine theokratische These: Die Macht des Papstes *in spiritualibus* und *in temporalibus* kommt direkt von Gott, dagegen wird die Macht der Könige und des Kaisers ihnen vom Papst *in ministerium* gegeben. Seit dem 30.10.1322 Ratsherr und Kaplan Roberts und seines Sohnes Karl, blieb er bis zu seinem Tod in Neapel (02.04.1328). MANSELLI 1951, S. 19-20: Der Traktat *Contra somniatores* wurde gegen die Spiritualen, Ramon Lull, Arnau de Vilanova und Petrus Johannis Olivi geschrieben, wahrscheinlich im Jahr 1310, und ist dem Papst, wohl Clemens V., gewidmet, SCHOLZ, Richard: Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern (1327-1354) I, Rom 1911, S. 192. Über den Traktat SCHOLZ 1911, S. 190-197 und HITZFELD 1930, S. 34 und n. 63. Augustinus kommentierte fast alle Bücher des Neuen Testaments (auch die Offenbarung des Johannes, *Glossa ex glossis Sanctorum in Apocalipsym*, Ms. Vat. Lat. 936, f. 57v-149v) und einige des Alten Testaments. Er wurde zu diesem Zwecke auch finanziell von Johannes XXII. unterstützt. Über den Apokalypse-Kommentar siehe DE LUBAC, Henri: *Exègese Médiévale. Les quatre sens de l'écriture* 4, Paris 1964, S. 344: „Dans le commentaire [...] Joachim de Flore est l'une des autorités les plus constamment citées. Chose d'autant plus remarquable, que ce commentaire n'est qu'une sorte de « chaîne », una *Glossa ex glossis*, et que notre glossateur est l'un des plus fermes représentants de ce qu'on pourrait appeler l'orthodoxie établie, grand adversaire des Spirituels, critique impitoyable d'Olivi, auteur d'un *Tractatus contra divinatores et somniatores* dans lequel il met en garde contre les « tromperies diaboliques » d'Arnaud de Villeneuve et de ses semblables. Or il n'éprouve aucune gêne à unir constamment le nom du nouveau prophète à ceux des docteurs les plus antiques et les plus vénérables“.

¹⁵⁶⁵ Augustiner und *Magister sacre pagine* in Paris, großer Gelehrter, der sich vor allem für die klassische Literatur und für die Astrologie interessierte, MOSCHELLA 1991. Er kehrte zwischen 1337 und 1338 nach Italien zurück.

¹⁵⁶⁶ KELLY 1999, S. 77: wie z. B. Hubert d'Armont, Erzbischof von Neapel; Bertoldo Orsini; Annibaldo Ceccano; Giovanni Caetani Orsini; Ingerammus Stella.

¹⁵⁶⁷ Siehe BURR, David: *L'histoire de Pierre Olivi. Franciscan persécuté*, Fribourg Suisse-Paris 1997. Die Questiones 8 und 9 über die evangelische Vollkommenheit erklären v.a. die Thesen des Olivi, S. 23. „Olivi défend non seulement la pauvreté, mais la pauvreté absolue réalisée par les vœux. Ne rien posséder suppose que l'on renonce non seulement à la propriété privée, mais encore à la propriété commune“, S. 24. Siehe auch den entsprechenden Paragraphen.

auch in seinen persönlichen Interessen und der Vielfalt der ihn umgebenden Personen am Hof widerspiegelt: In seinem Traktat *De visione beata*¹⁵⁶⁸ zitiert er vor allem Thomas von Aquin,¹⁵⁶⁹ aber auch Aristoteles und arabische Philosophen; in seinen Sermonen, die eine thomistische Ausprägung und keinen spiritualen Einfluss zeigen,¹⁵⁷⁰ beruft er sich häufig auf Thomas und Aristoteles, auf letzteren oft mithilfe von Sekundärquellen.¹⁵⁷¹

Roberto Paciocco erkannte Roberts Unterstützung der Spiritualen an. Allerdings stellte er das Ausmaß dieser Unterstützung kleiner dar.¹⁵⁷² Der König und seine zweite Frau hätten versucht, den Streit innerhalb des Franziskanerordens beizulegen und das Ideal der *Exiit qui seminat* zu verteidigen. Nur in diesem Fall seien sie mit dem Papst aneinandergeraten.¹⁵⁷³

Während Ronald G. Musto einen starken joachimitischen Einfluss erkannte,¹⁵⁷⁴ liegen für Samantha Kelly sehr wenige Indizien für die Sympathie Roberts für die Spiritualen vor. Diese seien fast immer auf Sancia und Philipp zurückzuführen.¹⁵⁷⁵ Obwohl Robert seine Frau und deren Bruder nicht bestrafte, verteidigte er ihre Stellungnahmen keinesfalls und nahm auch nicht an ihren Initiativen teil.¹⁵⁷⁶ Während man anhand der Briefe des Papstes nachvollziehen kann, dass Robert nach Ansicht des Papstes nicht genug gegen die Häretiker unternahm, so erfährt man aus diesen Dokumenten auch, dass die Häretiker in diesen Jahren verfolgt wurden, vor allem von Paolino Veneto und Landolfo Caracciolo.¹⁵⁷⁷

Zusammenfassend betrachtet scheint Roberts Rolle in der Kontroverse die eines Mediators gewesen zu sein, eine Rolle, die ihm bereits in früheren Quellen und Studien

¹⁵⁶⁸ Siehe Abschnitt 3.2.5.4.

¹⁵⁶⁹ Robert spielte eine wichtige Rolle bei der Heiligsprechung des Thomas, BOYER 1995, S. 101-136, insb. S. 111.

¹⁵⁷⁰ BOYER 1995, S. 112.

¹⁵⁷¹ Vor allem Thomas von Aquin und Aegidius Romanus, BOYER 1995, S. 109.

¹⁵⁷² PACIOCCO 1995, S. 254-255.

¹⁵⁷³ PACIOCCO 1995, S. 278, 284.

¹⁵⁷⁴ MUSTO 1997, S. 483. Dieser Einfluss würde nicht nur Andrea da Gagliano, sondern auch Philipp und Sancia von Mallorca sowie Robert von Anjou betreffen.

¹⁵⁷⁵ KELLY 1999, S. 65-66.

¹⁵⁷⁶ KELLY 1999, S. 66.

¹⁵⁷⁷ KELLY 1999, S. 66-67.

sowie in diversen Kontexten zugeschrieben wurde.¹⁵⁷⁸ Seine Treue zur römischen Kirche kann demnach nicht in Frage gestellt werden.¹⁵⁷⁹

¹⁵⁷⁸ BRETTELE 1925, S. 202; BOLOGNA 1969a, S. 217; SABATINI 1975, S. 69; BARBERO 1983, S. 147-149.

¹⁵⁷⁹ Auch Alvarus Pelagius hat, als Franziskaner, einige Ansichten der Spiritualen verteidigt. Allerdings blieb er, wie Robert, sowohl mit seinem Orden als auch mit der kirchlichen Hierarchie auf Aussöhnung bedacht. Während der Auseinandersetzungen zwischen Johannes XXII. und Ludwig dem Bayern blieb er an der Seite des Papstes. Unter den Theoretikern zählt vor allem der *plenitudo potestatis*. Siehe SCHOLZ 1911, S. 201.

6 Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* in der ikonographischen Tradition der apokalyptischen Darstellungen und in ihren kulturellen Zusammenhängen vorzustellen. Innerhalb der bisherigen Forschungsliteratur fehlte eine ausführliche ikonographische Untersuchung der beiden Tafeln, die heute in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt sind.

Zuerst wurden die vorherigen Veröffentlichungen über die Tafeln ausgewertet, die sich hauptsächlich auf die miteinander verbundenen Fragen der Herkunft, Datierung und Zuschreibung der Tafeln konzentrieren, und, in geringerem Maße, die möglichen Deutungen der Darstellung sowie die mögliche Beziehung der Tafeln zur Apokalypse, die Giotto laut Giorgio Vasari in der Kirche Santa Chiara für König Robert gemalt hatte, thematisieren.

Durch die Untersuchung stilistischer und ikonographischer Charakteristika ist unbestritten, dass die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* in Neapel geschaffen wurde. So erkannte der damalige Besitzer in den beiden Tafeln das Urbild für die apokalyptischen Zyklen zweier neapolitanischer Bibeln, der *Wiener Bibel*, aber vor allem der *Hamilton-Bibel*, der die Tafeln als Modell dienten. Erbach-Fürstenau erkannte in ihnen außerdem die Apokalypse „von Santa Chiara“, von der Vasari berichtete. Trotz der ikonographischen Beziehungen zu den neapolitanischen Handschriften und zum Fresko in der Kirche Santa Maria Donnaregina mit Szenen der Apokalypse schrieb Roberto Longhi die beiden Tafeln Jahre später dem norditalienischen Maler Giusto de' Menabuoi (1363-1387 tätig) zu, was auch vom größten Teil der italienischen Forschung angenommen wurde. Im Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450 wurden die Tafeln aufgrund ihrer Beziehungen zu den Malereien von Donnaregina und zu den illustrierten Handschriften des neapolitanischen Hofes wieder mit Neapel in Verbindung gebracht. Nach den Studien von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt wurde Neapel als Lokalisierung nicht mehr in Frage gestellt. Aufgrund ihrer stilistischen Verwandtschaft mit neapolitanischen Zeichnungen, die bereits auf die Jahre zwischen 1334 und 1339 zu datieren sind, und der Tatsache, dass die Nachahmungen ihrer Ikonographie schon in den 1340er Jahren stattfanden, sind die beiden Tafeln auf die Jahre gleich nach 1330 zu datieren.

Die Tafeln stammen laut Erbach-Fürstenau aus der *bottega* von Giotto und hätten deshalb, wie damals üblich, den Namen des Meisters getragen. Dieser Ansicht widerspricht Annegrit Schmitt. Sie erkannte in den Tafeln zwar auch die Apokalypse von Santa Chiara, aufgrund der Anordnung der Bilder seien die Tafeln jedoch nicht Giotto zuzuschreiben. Die Hypothese, dass wir es bei der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht mit der Apokalypse zu tun haben, von der Vasari berichtet, ist auszuschließen, denn es wäre nicht zu erklären, warum diese Ikonographie im Kreis der Anjous häufig auftritt, während eine von Giotto gemalte Ikonographie keine Nachahmer zu finden schien. Entweder hat die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* etwas mit der Darstellung gemeinsam, die Vasari in Neapel gesehen hat, oder wir sollten die Annahme einer von Giotto erschaffenen Apokalypse-Darstellung in Neapel verwerfen. Allerdings ist eine Zuschreibung an Giotto dennoch schwer aufrechtzuerhalten. Die nach den Quellen zahlreichen neapolitanischen Werke des Meisters sind verloren gegangen, und sowohl die Datierung als auch die Zuschreibung der erhaltenen Werke außerhalb Neapels sind oftmals umstritten. Im Jahre 2000 schrieb Miklós Boskovits die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* Giotto zu. Es muss jedoch erwähnt werden, dass Boskovits eine Vorstellung vom späteren Stil Giottos und seines Katalogs hatte, die sich von anderen Giotto-Forschern deutlich unterscheidet. Wenngleich eine Entwicklung des Giotto-Stils in Richtung des „Parente di Giotto“ nicht auszuschließen ist, kann die „Giotto-Frage“ nach dem aktuellen Erkenntnisstand trotzdem nicht abschließend beantwortet werden.

Die erwähnten Veröffentlichungen über die Tafeln haben wichtige Fragen diskutiert, die Ikonographie jedoch nicht untersucht. Erst in den Studien von Gertrud Schiller, August B. Rave, Rosemary Muir-Wright und Laurence Rivière-Ciavaldini wurde eine Deutung anhand bestimmter Szenen und damit eine Gesamtinterpretation des Zyklus versucht. Folgende Punkte wurden in diesen Studien hervorgehoben: Das besondere Interesse der Familie Anjou für die Apokalypse, die Teilnahme Roberts an theologischen Auseinandersetzungen, die Anwesenheit von Häretikern am Hof Neapels sowie die Beziehungen des jungen Robert zum Theologen Petrus Johannis Olivi. Außerdem wurden ein Einfluss der Franziskaner-Spiritualen auf die Ikonographie, eine Darstellung des Gründungsmythos der Familie Anjou als Verteidiger der Kirche und eine Darstellung der Familie Anjou als *beata stirps* angenommen.

Anschließend wurde das Kunstwerk in seiner gesamten Ausführung beschrieben, mit seiner auffallenden Maltechnik und Bildanordnung, seiner stilistischen Stellung in der neapolitanischen Kunst der Zeit und seiner Stellung in der ikonographischen Tradition der apokalyptischen Darstellungen. Zudem wurden Hypothesen über seine ursprüngliche Funktion aufgestellt.

Die *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* bildet das Hauptwerk einer Gruppe von apokalyptischen Zyklen. Diese Gruppe wird nach ihrem Ursprung als „neapolitanisch“ bezeichnet. Ihr gehören auch die Apokalypse in Santa Maria Donnaregina Vecchia, die Apokalypsen der *Andreas-von-Ungarn-Bibel*, der *Hamilton-Bibel*, der *Wiener Bibel* und der Fresken der Kirche Santa Caterina zu Galatina an. Die Ikonographie dieser Gruppe unterscheidet sich von den zeitgenössischen anglo-französischen und deutschen Zyklen. Sie zeigt eher eine engere Verwandtschaft mit der älteren italienischen Tradition der apokalyptischen Darstellungen, vor allem mit der sogenannten *Familie III*. Außerdem weist die *neapolitanische Gruppe* gemeinsame Details mit anderen italienischen Zyklen der Gotik auf, die ebenso von der transalpinischen zeitgenössischen Tradition unabhängig sind. Die Interpretation dieser Zyklen, nämlich der apokalyptischen Figuren in der Peruzzi-Kapelle der Basilika Santa Croce in Florenz (kurz vor 1328 bzw. kurz nach 1333 zu datieren), des Zyklus von Cimabue in der Oberkirche von San Francesco in Assisi (1277-80) und der apokalyptischen Figuren auf den Kreuzrippen der Unterkirche von Assisi (kurz vor 1328 zu datieren) ist, vor allem in letzten beiden Fällen, umstritten. Aufgrund dessen und weil sie oftmals als Vergleich dienten, wurden sie, zusammen mit dem Fresko von Donnaregina, in der vorliegenden Arbeit ausführlich diskutiert.

Um die *Erbach-Fürstenaauer Apokalypse* in ihrem kulturellen und historischen Kontext zu betrachten, und um zu versuchen, eventuelle Beziehungen zur Familie Anjou zu erklären sowie die Frage nach einem möglichen Auftraggeber zu beantworten, wurden vor allem die Person des Königs Robert von Anjou (1278-1343) und seine Interessen, aber auch andere wichtige Persönlichkeiten aus seinen Kreisen vorgestellt.

Der König Neapels, der die Beinamen „der Weise“, „König der Könige“ und „zweiter Salomon“ trug, wurde zu seiner Zeit auch außerhalb seines Königreiches als kulturelle und doktrinäre Autorität anerkannt und besaß eine der wichtigsten Bibliotheken Europas. Sein Bibliotheksbestand wurde 1348, nur einige Jahre nach seinem Tode, zerstreut. Die Bibliothek war, wie sein Hof, von der Vielfalt seiner

Interessen gekennzeichnet. Am Hof lebten bekannte Mediziner, Astronomen, Juristen und, natürlich, Theologen. Robert von Anjou hat uns die wichtigste Sammlung von Laienpredigten des Mittelalters hinterlassen, die bedauerlicherweise größtenteils unveröffentlicht geblieben sind, sowie zwei theologische Traktate. 1322-1323 nahm er mit einem ersten Traktat an der Debatte über die Armut Christi teil, in dem er das bis 1322 offizielle, orthodoxe Armutsideal des franziskanischen Ordens gegen die Behauptungen des Papstes Johannes XXII. verteidigte. Seine Haltung während des Armutsstreits kann als nachdrücklich, aber vorsichtig bezeichnet werden.

Das zweite theologische Traktat verfasste Robert zehn Jahre später nach Aufforderung des Papstes Johannes XXII., der eine weitere wichtige theologische Debatte, die bereits geklärt zu sein schien, wieder eröffnet hatte. Es handelte sich um die Frage, ob die Seelen der Seligen die Gottesschau schon vor dem Jüngsten Gericht genießen könnten. In seinem Traktat sprach sich Robert von Anjou, abermals gegen die Behauptungen des Papstes, für eine sofortige Vision aus, was der bis zu diesem Zeitpunkt anerkannten Theologie der *visio beatifica* entsprach. Die in seinen Schriften zitierten Quellen sind sehr unterschiedlich. Wenngleich seine Verehrung des Hl. Franziskus und seines Ordens nicht in Frage gestellt werden kann, sollte ein Einfluss der Spiritualen auf Robert dennoch eingeschränkt werden. Da häufig daran erinnert wird, dass sich unter seinen Erziehern während seiner katalanischen Gefangenschaft der Franziskaner Pierre Scarrier befand, der ihn und seine Brüder wahrscheinlich mit dem Theologen Petrus Johannis Olivi bekannt machte, sollte unter diesen auch Jacques Duèse, der zukünftige Papst Johannes XXII., nicht übersehen werden, denn Robert spielte bei seiner Wahl zum Papst eine große Rolle. Nicht zuletzt bot er sowohl den *fraticelli de paupere vita* als auch den *fraticelli de opinione*, d. h. den Anhängern des Michele da Cesena, die Verteidiger des *usus facti*, aber auch strenge Spiritualen-Gegner waren, Zuflucht am Hof.

In der neueren Forschung wird der Umfang der Unterstützung der Spiritualen durch Robert als geringer angesehen: Robert und Sancia hätten vor allem versucht, den Streit innerhalb des Franziskaner-Ordens beizulegen und das bis 1322 orthodoxe Ideal der franziskanischen Armut zu verteidigen. Auch Theologen, die am Hof lebten, nahmen mit Traktaten an den größten theologischen Debatten der Zeit teil, wie der Franziskaner Arnaud Roiard, der über die Armut schrieb, Guglielmo da Sarzano, der zur päpstlichen *plenitudo potestatis* Stellung nahm, sowie Augustinus de Ancona, der sich

sowohl über die *plenitudo potestatis* als auch gegen die Spiritualen äußerte. Nicht nur Franziskaner, sondern auch Dominikaner, Augustiner, Benediktiner und Weltgeistliche sowie viele Verteidiger der Orthodoxie, Bekämpfer der Häresie und Befürworter der päpstlichen Vollmacht bekleideten wichtige Ämter am Hof.

Im Hauptteil der Arbeit, der ikonographischen Untersuchung der beiden Tafeln, wurden die einzelnen Szenen zuerst beschrieben und anschließend mit älteren Beispielen der römischen Linie der ikonographischen Tradition der Apokalypse aus den *Familien I, II, und III*, nach der Gruppierung von Peter K. Klein, verglichen, und den italienischen Zyklen der Gotik, vor allem den beiden Zyklen in Assisi, dem Fresko in Donnaregina, den Szenen in der Peruzzi-Kapelle und den neapolitanischen Handschriften gegenübergestellt. Der Vergleich mit älteren Zyklen hat gezeigt, dass eine Reihe von Szenen von der Tradition abweicht. Im Folgenden sollen die in der vorliegenden Arbeit erzielten Ergebnisse zusammenfassend dargestellt werden.

Auf der ersten Tafel fällt die große, zentrale Szene der Anbetung sofort auf. Außer durch ihre Größe und Stellung ist sie durch ihren synthetischen Charakter gekennzeichnet, da sie Ereignisse aus den Kapiteln 1, 4, 5 und 8 darstellt. Eine Verschmelzung der Visionen aus Ap. 1,12-19, Ap. 4,1-11, Ap. 5,1-14 und Ap. 8,2-5, wie sie im Fall der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* zu beobachten ist, war in Neapel spätestens seit dem 10. Jh. bekannt. Beschreibungen der verlorenen Mosaiken der damaligen Kathedrale Santa Restituta beweisen dies. Darüber hinaus kann sie auch in der zentralen Szene der Apokalypse von Donnaregina festgestellt werden. Diese Verschmelzung ist durch innere Beziehungen des Textes und durch die rekapitulativen Zäsuren tyconianischer Tradition zu erklären, denn in Ap. 4,1 und Ap. 8,2 wird eine Rekapitulation eingefügt, die jeweils den Septenar der Siegel und den Septenar der Posaunen eröffnet. Außer dem synthetischen Charakter fallen in dieser Darstellung die vor dem Thron knienden Figuren mit Stolen auf. Robert von Anjou trägt in zahlreichen Porträts eine ähnliche Stola, weshalb diese Anbetenden in der Forschung mit seiner Person in Verbindung gebracht wurden, was in der Gleichsetzung dieser Figuren mit der Familie Anjou gipfelte, die sich als *beata stirps* verstand. In der vorliegenden Arbeit wurde durch eine Untersuchung der Porträts der königlichen Familie gezeigt, dass die Stola am Hof Anjou nur von Familienmitgliedern getragen wurde, die auch tatsächlich den Königstitel trugen. Zudem wird die Stola in den Regesten aus den verlorenen

Registern der Anjous des Jahres 1338 in einer Liste von Objekten genannt, die allesamt Symbole der königlichen Macht darstellen. Die Gleichsetzung der Anbetenden mit Stolen mit den Mitgliedern der Familie Anjou kann aber auch deshalb bezweifelt werden, weil die Märtyrer unter dem Altar auf derselben (ersten) Tafel eine ähnliche Stola tragen.

Nach den in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnissen ist die Verbindung zwischen Altar und Vision des Thrones für das Verständnis dieser Darstellung von essentieller Bedeutung. In den Entstehungsjahren der Tafeln war der Visio-Streit in Gelehrtenkreisen in aller Mund und der Hof Neapels sowie das ganze gebildete Christentum beteiligten sich an dieser Debatte, die Ende 1331 begann, als Papst Johannes XXII. die bisherige Theologie der visio beatifica durch die Behauptung, die Seelen der Seligen würden erst nach dem Jüngsten Gericht die Gottesschau genießen, in seinen Grundfesten erschütterte. Es handelte sich um eine Revolution in der christlichen Eschatologie. Johannes XXII. schickte Kopien seiner Predigten an Kanonisten und Theologen und forderte sie auf, sich zur *visio beatifica* zu äußern. So bekam auch der König Neapels den Befehl und befürwortete eine sofortige Vision, was dem Papst widersprach. Die Interpretation von Ap. 6,9 stand von Anfang an im Mittelpunkt der Debatte. Die Vermutung liegt nahe, dass die Figuren der Anbetenden vor dem Thron, welche, wie die Märtyrer unter dem Altar aus Ap. 6,9, Stolen tragen, mit den Märtyrern gleichzusetzen sind, die bereits die Vision Gottes genießen, da die Vision des Thrones aus Ap. 4-5 in der Exegese als gegenwärtig verstanden wird (**Abb. 34** und **58**). Die Verbindung von Ap. 6,9 mit der Debatte, die sich in der Entstehungszeit der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* ausweitete, konnte dem Erfinder dieser Ikonographie nicht unbekannt sein. Eine ähnliche Verbindung zwischen Märtyrern und Altar zeigt sich außerdem in der neapolitanischen *Wiener Bibel* (Wien, Ö. N. Codex 1191, fol. 491v, **Abb. 59**) und ein Einfluss der Debatte über die *visio beatifica* ist auf dem Grabmal (1332) der kleinen Maria von Valois, der Enkeltochter Roberts, erkannt worden.

Bei der Darstellung der Märtyrer unter dem Altar ist noch ein weiteres Detail von großem Belang (**Abb. 58** und **Schema A, Detail 13**), nämlich die Gleichsetzung des Altars der Märtyrer mit dem Altar aus Ap. 8,3-5. Obwohl diese Verschmelzung in der italienischen Tradition schon bekannt war, sind die verschiedenen Szenen mit unterschiedlichen Details versehen, die uns an unterschiedliche Quellen denken lassen. Auf der Tafel wurde die Erzählung der Folgen der Öffnung der ersten sechs Siegel im

oberen Register unterbrochen, um den Altar der Märtyrer nach der Öffnung des fünften Siegels im untersten Register, neben den Folgen der ersten Posaunenstöße zu platzieren. Diese Entscheidung ist vermutlich durch eine innere Beziehung des Textes zwischen den Gebeten der Märtyrer und den Katastrophen nach den Posaunenstößen, die gleich daneben dargestellt wurden, zu begründen. Die Gleichsetzung des Altars der Märtyrer (Ap. 6,9) mit dem Rauchaltar (Ap. 8,3-5) ist nicht direkt mit dem Visio-Streit verbunden, wird allerdings von Robert in seinem Traktat über die *visio beatifica* befürwortet. Obwohl die Verteidigung der sofortigen Vision durch Robert nicht außergewöhnlich ist, denn Johannes XXII. stieß durch seine Behauptungen auf heftigen Widerstand, unterscheidet die Gleichsetzung der Altäre die Ansicht Roberts von derjenigen eines der wichtigsten Befürworter der sofortigen Vision, Jacques Fournier, dem zukünftigen Papst Benedikt XII. Dieser beendete den Visio-Streit 1366 mit der Konstitution *Benedictus Deus*. Die Gleichsetzung der beiden Altäre scheint deshalb ein weiteres Indiz dafür zu sein, dass wir auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* eine Darstellung der sofortigen Vision, wie sie am Hof Neapels in den 30er Jahren des 14. Jh. verstanden wurde, sehen können.

Bezüglich der Großen Anbetung wurde in der Forschung die These vertreten, der Posaunenengel im Vordergrund rechts, der seine Posaune nicht bläst, beweiße einen Einfluss der Geschichtstheologie des Petrus Johannis Olivi auf die Darstellung auf den Tafeln, denn Olivi teilte die Kirchengeschichte in sieben Zeitalter und behauptete, das sechste habe mit Franziskus von Assisi begonnen. Da jeder Posaunenstoß in der Auslegung des Olivi ein neues Zeitalter der Kirchengeschichte eröffnet und da der junge Robert mit Olivi in Verbindung stand, habe auch der Auftraggeber geglaubt, im sechsten Zeitalter zu leben. Allerdings ist eine solche Aufteilung der Kirchengeschichte in der damaligen Exegese weit verbreitet. Da wir an anderen Stellen der beiden Tafeln, an denen wir einen Einfluss der Theologie des Olivi erwarten könnten, textgetreue Darstellungen finden, scheint ein Einfluss des franziskanischen Theologen nicht zwangsläufig zu bestehen. Die Frage, wen die zwei weiteren Scharen von Figuren mit Strahlenschein in der Großen Anbetung darstellen, bleibt offen. Sie sind keine Engel, denn sie haben keine Flügel, jedoch könnten sie die Seligen symbolisieren, die, neben den Märtyrern, bereits die Gottesschau genießen. In seinem Traktat über die *visio beatifica* behauptet Robert, dass nicht nur der Glaube, sondern auch die *scientia* einen Weg zur Gottesschau darstelle. Ob die Figuren mit Strahlenschein die Gerechten

darstellen, die Gott nicht gekannt, durch die *scientia* aber das Gute im Leben angestrebt haben, ist nicht festzustellen.

Andere Szenen der beiden Tafeln, die bei einem Vergleich mit älteren Darstellungen der Apokalypse auffallen, können in ihrem kunsthistorischen Kontext erklärt werden. Die Folgen der Öffnung der ersten vier und des sechsten Siegels sind ein Beispiel für eine solche Szene. Die Darstellung des vierten Reiters als Tod mit einer großen Sense kann durch die Verbreitung des Themas der Drei Lebendigen und drei Toten im Königreich Neapel und mit den engen Beziehungen zwischen Neapel und Assisi erklärt werden, denn die Maler des nördlichen Querarmes der Unterkirche und des Gewölbes über dem Franziskus-Grab seien neben Giotto ebenfalls in Neapel tätig gewesen. Die Szene des sich zusammenrollenden Himmels erinnert an ähnliche Darstellungen des Firmaments in neapolitanischen Handschriften und kann auf die Anwesenheit bekannter Astronomen am Hof und auf illustrierte Astronomie-Handschriften zurückgeführt werden, die Bestandteil der anjouschen Bibliothek waren. Auch die Rüstungen unter dem ersten der vier apokalyptischen Pferde sowie der Skorpion auf den Wappen der Könige der Erde erinnern an die zahlreichen Kampfillustrationen der neapolitanischen Bilderbibeln. Der Skorpion kommt in den Handschriften auch in Kampfszenen gegen die Ungläubigen vor.

Auf der ersten Tafel fällt darüber hinaus noch eine Verschmelzung zweier Passus auf, nämlich der Vermessung des Tempels (Ap. 11,1-2) mit der Erscheinung der Bundeslade (Ap. 11,19, **Abb. 115**). Diese Verschmelzung ist, meiner Kenntnis nach, in der ikonographischen Tradition unbekannt und wurde bereits mit dem Argument des „Platzsparens“ erklärt. Allerdings kann diese Verschmelzung auch inhaltlich begründet werden, da beide Textstellen einen Einblick in den Innenraum des Tempels geben und da eine Gleichsetzung der Bundeslade mit dem christlichen Altar in der Kunst bereits nachgewiesen worden ist.

Eine Gleichsetzung der Feinde Gottes mit konkreten zeitgenössischen Gefahren ist im Fall der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* auszuschließen. Die Darstellungen der Tiere (**Abb. 127** und **128**) und Babylons (**Abb. 161**) erweisen sich als besonders textgetreu und werden von keinem Detail gekennzeichnet, das als Hinweis auf einen exegetischen Einfluss gelten kann. Die vage Andeutung einer Gefahr aus dem Osten ist in der Bekleidung des Heeres nach der sechsten Posaune (**Abb. 100**) und in der Figur mit Turban vor den Königen der Erde (**Abb. 155**) zu erkennen. Allerdings kann diese

Andeutung auf die im Text der Apokalypse implizierte Vorstellung, nach der die Gefahr aus dem Osten kommt, zurückgeführt werden. Diese Vorstellung ist vielleicht durch die Expansion des osmanischen Reiches in den ersten Jahrzehnten des 14. Jh. verstärkt worden, und braucht nicht auf eine bestimmte Auslegung der Apokalypse zurückgeführt werden.

Unter allen Darstellungen des Bösen fällt nur die Armageddon-Darstellung (Ap. 16,13-16, **Abb. 155**) auf. Allerdings wurden die Könige der Erde nicht mit einem bestimmten Heer gleichgesetzt. Sie tragen zwar zeitgenössische abendländische Rüstungen, ihre Wappen enthüllen sie aber als nicht näher bestimmte Ungläubige. Auf diese Szene scheint die Exegese dennoch einen Einfluss ausgeübt zu haben, was im Detail der drei unreinen Geister „gleich Fröschen“ deutlich wird, die, dem Text der Apokalypse widersprechend, alle aus dem Mund einer einzigen Figur herauskommen. Dieses Detail könnte auf den Kommentar des Bruno von Segni zurückzuführen sein, den laut den anjouschen Registern auch Robert sein Eigen nannte. In seinem Kommentar schrieb Bruno von Segni zu Ap. 16,13, dass Drache, Tier und Pseudoprophet, die im Text an dieser Stelle genannt werden, drei Namen für den Antichristen seien, und dass „aus seinem Mund“ drei unreine Geister herauskommen würden. Damit können wir erklären, warum wir in dieser Szene weder eine Darstellung des Drachen noch eines des Tieres finden. Die Figur mit Turban, die schon als Pseudoprophet identifiziert wurde, wird in der vorliegenden Arbeit folglich als Antichrist interpretiert. Der Teufel neben dem Antichristen trägt die Züge des Engels des Abgrundes (Ap. 9,11) auf der ersten Tafel. Der Grund für diese Gleichsetzung könnte eine innere Beziehung des Textes sein. Der Engel des Abgrundes führt das Heer der Heuschrecken, das als Dämonenheer Gogs, eines der barbarischen Völker, die an der Seite Satans am letzten Kampf gegen Christus teilnehmen werden, identifiziert werden kann.

In der Darstellung des Königs der Könige und seines Heeres (**Abb. 173**) fällt vor allem die Art und Weise auf, wie die vielen Diademe, nämlich eines auf dem anderen, getragen werden. Dieses Detail und die gesamte Komposition der Szene erinnern an die entsprechende Szene in *Donnaregina* (**Abb. 174**). Allerdings ergeben sich durch einen Vergleich der beiden Szenen deutliche Unterschiede. Während das Heer in *Donnaregina* als himmlisches Heer dargestellt ist, da es aus Engeln besteht und von Christus geführt wird, sind die Reiter der *Erbach-Fürstenaue Apokalypse* nicht nimbiert und werden

nicht von Christus angeführt. Des Weiteren wurden die Diademe Christi in Donnaregina in Form spätantiker Kränze dargestellt, so dass sie eine Art Turm bilden. Die Diademe des Königs der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sind dagegen Kronen und formen zusammen eine Kopfbedeckung, die an eine Tiara erinnert. Das Heer scheint ein irdisches Heer zu sein, das vom Papst angeführt wird. Obgleich eine konkrete Deutung des Bösen auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* nicht möglich ist, ist meiner Meinung nach doch zu erkennen, wer die Macht verkörpert, die gegen die Feinde Gottes kämpfen wird, und zwar die vom Papst geführte Römische Kirche. In den Jahren der avignonesischen Gefangenschaft, auch dank der Unterstützung des französischen und des angevinischen Königsgeschlechts, konnte sich das Konzept der päpstlichen *plenitudo potestatis* entfalten. Theoretiker der *plenitudo potestatis* verkehrten auch in den Kreisen des Königs Robert. Zwischen dieser Debatte und dem Visio-Streit scheint eine Verbindung zu bestehen, wie Tabarroni und Trottmann hervorheben. Es gibt demnach gute Gründe, einen Einfluss dieser Debatte auf die Darstellung auf den Tafeln anzunehmen.

Auf der zweiten Tafel finden wir eine Gleichsetzung des Engels mit der Kette (Ap. 20,1-2) mit dem Engel in der Sonne (Ap. 19,17), der ebenso im Kommentar des Bruno von Segni erwähnt wird.

Außerdem könnte die unterschiedliche Bekleidung der ersten drei apokalyptischen Reiter auf der ersten Tafel (**Abb. 62** und **65**) auf einen exegetischen Einfluss hinweisen, ob durch einen Text oder durch ältere Beispiele, konnte nicht festgestellt werden.

An den Stellen, an denen wir spezifische Bezüge auf eine joachimitische bzw. eine spirituale Auslegung erwarten könnten, finden wir dagegen textgetreue Darstellungen. Keine Figur auf den beiden Tafeln ist mit Franziskus gleichzusetzen, auch nicht der aus dem Sonnenaufgang emporsteigende Engel (Ap. 7,2, **Abb. 78**). Auch der Engel mit dem *evangelium aeternum* aus Ap. 14,6, den Gerardo von Borgo San Donnino als Joachim von Fiore identifizierte, liefert keinen Deutungsansatz.

Die Auswahl der dargestellten Szenen verrät ein bewusstes Bildprogramm. In einer ausführlichen Darstellung des Textes fehlt die Darstellung derjenigen Passus, die in der Exegese einen stark endzeitlichen Charakter haben. Auf der ersten Tafel sehen wir weder eine Darstellung Christi auf den Wolken (Ap. 1,7-8) noch eine des siebten Posaunenstoßes (Ap. 11,15). Es fehlen ebenfalls die Darstellung der Öffnung des

siebten Siegels – die aber in den Zyklen fast nie vorkommt – und der Huldigung aus Ap. 11,16-18. Auf der zweiten Tafel fehlt die Huldigungsszene aus Ap. 19,1-10 mit der Hochzeit des Lammes.

Die inselhafte Komposition der Erzählung ist eines der herausstechenden Merkmale der *Erbach-Fürstenauer Tafeln*. Auf den ersten Blick scheinen die Figuren sich frei im Raum zu bewegen. Erst wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die Einzelszenen richten, erkennen wir, dass die Erzählung einer gewissen Richtung folgt (**Schemata A und B**). Die Tafeln sind in zwei Hauptregister geteilt und die Leserichtung geht grundsätzlich von links nach rechts. Diese Hauptregister sind jeweils in zwei Unterregister geteilt, in denen die Leserichtung häufig von unten nach oben, und umgekehrt, geht. In manchen Fällen geht die Leserichtung gar von rechts nach links. Der Erzählung der Szenen können wir folglich nur mit einer weitreichenden Kenntnis des Textes und dessen inneren Aufbaus folgen, auch weil die Handlungen die Grenzen dieser idealen Register sporadisch überschreiten. An einigen Stellen reicht der Text der Apokalypse nicht aus, um die Entscheidungen des Malers nachzuvollziehen. Es sind die Stellen, auf die sich die Exegese und die zeitgenössischen theologischen Debatten ausgewirkt haben. Die Szenen sollen nicht isoliert voneinander betrachtet werden, sondern in Verbindung mit den benachbarten Szenen, d. h. in Visionengruppen und, im Fall der ersten Tafel, in Verbindung mit der zentralen Vision. Sie fungiert als Mittelpunkt der Erzählung der ganzen Tafel und die Gesten einiger Figuren scheinen sie mit den Ereignissen der gesamten Tafel zu verbinden.

In ihrer Gesamtkonzeption zeigt sich die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* sehr originell, in den Einzelszenen aber häufig an die italienische Tradition der apokalyptischen Darstellungen und die zeitgenössische neapolitanische Malerei gebunden. Sie offenbart vor allem Gemeinsamkeiten mit der *Familie III* und mit denjenigen italienischen Zyklen der Gotik, die in der vorliegenden Arbeit zum Vergleich herangezogen wurden. Mit den beiden Zyklen von Assisi teilt die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* eine in der Forschungsliteratur umstrittene Deutung, welche dadurch hervorgerufen wurde, dass man in allen drei Fällen einen Einfluss der Spiritualen auf die Ikonographie vermutete.

Darüber hinaus hat die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* mit dem Zyklus der Unterkirche und mit Donnaregina die Organisation um eine zentrale Szene gemeinsam,

welche in allen drei Zyklen dieselben Passus des Apokalypse-Textes miteinander verschmilzt.

Eine tiefgehende Kenntnis des Textes der Apokalypse und der textimmanenten Beziehungen, die nicht selbstverständlich ist, das Wissen um die zeitgenössischen theologischen Debatten und nicht zuletzt die Möglichkeit, einen hervorragenden Künstler und kostbare Materialien zu bezahlen, setzen einen hochrangigen Gelehrten als Auftraggeber für die *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* voraus. In der Forschung wurde die These vertreten, dass der Auftraggeber höchstwahrscheinlich Robert von Anjou sei, was mit der Vorliebe der Familie Anjou für dieses Thema, dem Kontakt des jungen Robert zu Petrus Johannis Olivi und mit der Gewährung einer Zuflucht für angeklagte Häretiker an seinem Hof begründet wurde. Zudem wurde eine Beziehung zum Gründungsmythos der königlichen Familie als Verteidiger der Kirche auf den Tafeln erkannt. Die in dieser Arbeit vorgenommene Analyse der Einzelszenen ergab dagegen weder Beziehungen zu den Spiritualen noch zum Gründungsmythos der Familie Anjou oder zur Familie Anjou als *beata stirps*. Der Großteil der Einzelszenen stellt sich als textgetreu heraus, während die – recht seltenen – davon abweichenden Szenen orthodoxe und traditionelle Ansichten wiedergeben.

Allerdings stehen die Ergebnisse dieser Untersuchung nicht in Widerspruch zur Person des Königs. Robert von Anjou bleibt der wahrscheinlichste Auftraggeber der Tafeln, denn er scheint alle Voraussetzungen zu erfüllen, um als solcher gelten zu können: Er war ein Kenner der Heiligen Schrift, Teilnehmer an zahlreichen theologischen Debatten, die sich, nach der hier vertretenen These, in der Ikonographie der Tafeln widerspiegeln, Verteidiger orthodoxer Ansichten, wohl auch gegen den Papst sowie Mäzen der größten Künstler seiner Zeit. Die in der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* dargestellte Lehre der *visio beatifica* entspricht seiner Stellungnahme und führt uns, in einer Zusammenschau, welche die Gleichsetzung der beiden Altäre aus Ap. 6,9 und Ap. 8,3-5 mit berücksichtigt, zu seinem Traktat. Die ikonographischen Verbindungen zum Fresko von Donnaregina, der Stiftskirche seiner Mutter Maria von Ungarn, lassen gar eine Beteiligung des Königs an der Erfindung der dortigen Ikonographie als möglich erscheinen. Die hier vertretene These eines Einflusses seiner Stellungnahme über die *visio beatifica* auf die Ikonographie der *Erbach-Fürstenauer Tafeln* würde auch dann gelten, wenn der Auftraggeber nicht in Robert zu sehen wäre.

In summa hoffe ich, einen Beitrag zum Verständnis der Darstellung auf der *Erbach-Fürstenauer Apokalypse* geleistet zu haben, was das Ziel dieser Arbeit war.

Die Einzelszenen wurden analysiert und es wurde hervorgehoben, wie sie in den meisten Fällen durch ihren kunsthistorischen Kontext erklärbar sind. Es wurde herausgestellt, dass die Konzeption der Erzählung eine tiefgehende Kenntnis des Textes voraussetzt und dass an manchen Stellen der Tafeln ein exegetischer Einfluss ersichtlich ist. Allerdings gibt es kein Detail, das eine franziskanische Auslegung nahelegt. Darüber hinaus spiegelten sich auf der Ikonographie die theologischen Debatten der Zeit wider, insbesondere der Visio-Streit. Die gesamte Ikonographie stellt orthodoxe Ansichten dar.

Die Analyse führte zu dem Schluss, dass auf den beiden Tafeln kein dynastisches Programm veranschaulicht wurde. Allerdings führen verschiedene Spuren immer wieder zum engsten Kreis des Hofes zurück, so dass die These, Robert sei der Auftraggeber gewesen, befürwortet werden kann. Bezüglich der Funktion der Tafeln kann der Vermutung zugestimmt werden, dass sie Teil eines Reliquiars bzw. Möbels waren – welches jedoch eher in einer Kapelle als in einem privaten Raum ausgestellt war.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Doktorarbeit unterstützt haben. Einen besonderen Dank möchte ich an Prof. Sergiusz Michalski aussprechen, der mir mit fachlichem Rat beistand.

Ebenso geht ein besonderer Dank an meinen Zweitbetreuer Herr Prof. Peter K. Klein. Er stand bei Fragen hilfreich zur Seite.

Ich danke außerdem Dr. phil. habil. Ann-Katrin Zimmermann des Musikwissenschaftlichen Institutes der Philosophischen Fakultät Tübingen, Frau Uta Henning Dipl.-Bibl., Dr. Monika E. Müller, Herrn Peter Duschner und Prof. Martin Thurner der Katholisch-Theologischen Fakultät der Ludwigs-Maximilian-Universität München.

Insbesondere möchte ich mich bei meinen Kollegen und Freunden bedanken, die mir mit fachlichen Anmerkungen und Korrekturen hilfreich zur Seite standen und mir auch in den schwierigsten Momenten geholfen haben: Rossella Schiavo, Tania Tipermann, Anna Cariello, Manuel Alejandro Torres Morales, Francesca Monni, Giuseppe Roberto Atzori, Mariangela Rapetti, Roberto Diaz Hernandez, Mirko Giorgio Cacciarru, Luca Murenu, Giorgia Guzzon, Yvonne Arras, Clara Rieker, Marco Piras, Sarah Monika Richter, Kerstin Strub, Ioannis Kompsopoulos, Lorenz Waibel und Johannes Maneljuk.

Bibliographie

Quellen

- Weber, Robert et al., *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem, adiuvantibus B. Fischer*, Stuttgart 1975.
- Biblia latina cum glossa ordinaria*. Facsimile. Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81, Vol. IV, Turnhout, 1992.
- Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel (Hrsg. Alfons Deissler u. Anton Vögtle), Freiburg i. B. u. a.
- Beati in Apocalypsin libri duodecim, Sanders, Henry A. (Hrsg.), Roma 1930.
- Joachim von Fiore, *Expositio in Apocalypsim*, Venedig 1527 (ND Frankfurt a. M. 1964).
- Ambrosii Autperti Opera. *Expositionis in Apocalypsin libri I-V*, Turnhout 1975 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XXVII).
- Ambrosii Autperti Opera. *Expositionis in Apocalypsin libri VI-XII*, Turnhout 1975 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XXVIIA).
- Haimo Halberstadensis, *Expositionis in Apocalypsin B. Joannis*, *Patrologia latina* 117, Lutetiae Parisiorum 1852, 937-1220.
- Beda Venerabilis, *Explanatio Apocalypsis*, *Patrologia latina* 93, Parisiis 1850, 129-206.
- Walahfridus Strabo, *Glossa ordinaria. Apocalypsis B. Joannis*, *Patrologia latina* 114, Lutetiae Parisiorum 1852, 709-752.
- Ambrosius Mediolanensis, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, *Patrologia latina* 17, Parisiis 1845, 843-1057.
- Bruno Signensis, *Expositio in Apocalypsim*, *Patrologia latina* 165, Lutetiae Parisiorum 1854, 603-736.
- Petrus Johannis Olivi, OFM, *Lectura super apocalypsim* (1297), edited by Warren Lewis, (Tübingen, Univ. Diss., 1972).
- Arnaldi de Villanova *Scripta Spiritualia I. Expositio super Apocalypsi*, Cura et studio Ioachimi Carreras I Artau, Barcelona 1971.
- Augustinus de Ancona OESA, *In Apocalypsim*, Ms. Vat. Lat. 936, f. 56v-151r.
- Francisci Petrarcae *Epistolae. De Rebus Familiaribus et variae*. Cura et studio Iosephi Fracassetti, Florentiae 1859.
- Honorius Augustodunensis, *De imagine mundi*, in *Patrologia latina* 172, Parisiis 1854, 115-188.
- Hrabanus Maurus, *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, in *Patrologia latina* 112, Lutetiae Parisiorum 1852, 848-1088.
- Tyconius, *De VII regulis*, in *Patrologia latina* 18, Parisiis 1848, 15-65.
- Richardus de Sancto Victore, *In Apocalypsim Joannis*, in: *Patrologia latina* 196, Parisiis 1855, 683-888.

Bullarium Franciscanum sive romanorum pontificum. Constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, Poenitentium, Tomus quintus. Benedicti XI, Clementis V, Ioannis XXII monumenta, Romae 1898.

Angeli Clareni Opera I, Epistole, a cura di Lydia von Auw (Fonti per la storia d'Italia, Istituto Storico italiano per il Medio Evo 103), Roma 1980.

Bonaventura, De patre nostro Francisco. Sermo IV, in: Opera Omnia, IX, Ad Claras Aquas 1901, S. 585-590.

Matthaeus ab Aquasparta, De beato Francisco, Sermo I, ed. Gedeon Gál O.F.M., in Bibliotheca francescana ascetica Medii Aevi, X, Quaracchi 1962, S. 1-21.

Cennino Cennini, Il libro dell'arte, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003

“Declarat quaedam dubia circa regulam fratrum Minorum, praesertim quoad formam et qualitatem habitus et usum granariorum”, 1317, in Bullarium Franciscanum, V n. 289, S. 128-130.

Decalogus evangelicae paupertatis, in: Archivum Franciscanum Historicum 32 (1939), S. 330-441.

Giorgio Vasari, Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, Introduzione di Maurizio Marini, Roma 2001.

Baluze, Etienne/Mansi, Giovanni Domenico: Acta Inquisitionis a Johanne XXII institutae adversus Petrum de Palude ordinis Praedicatorum cum responsionibus eiusdem, Lucae 1761.

Literatur

- ACETO 1992: ACETO, Francesco: Pittori e documenti nella Napoli angioina. Aggiunte ed espunzioni, in: Prospettiva 67 (1992), S. 53-65.
- AINAUD 1957: AINAUD, Juan: Spanien. Romanische Malereien, München 1957.
- AL-HAMDANI 1972-73: AL-HAMDANI, Betty: Los frescos del abside principal de San Quirce de Pedret, in: Anuario de Estudios Medievales 8 (1972-73), S. 405-461.
- AMORÓS 1934: AMORÓS, Leo: Aegidii romani impugnatio doctrinae Petri Ioannis Olivi an. 1311-12 nunc primum in Lucem edita (disseritur de mente concilii vienneensis in causa eiusdem P.I. Olivi), in: Archivum Franciscanum Historicum 27 (1934), S. 399-451.
- ANDALORO 1984: ANDALORO, Maria: Ancora una volta sull'*Ytalia* di Cimabue, in: Arte Medievale 2 (1984), S. 143-177.

- ANDRIEU 1940: ANDRIEU, Michel: Le pontifical roman au Moyen-âge II. Le pontifical de Guillaume Durand, Città del Vaticano, 1940.
- ARSLAN 1943: ARSLAN, Edoardo: La pittura e la scultura veronese dal sec. VII al sec. XIII, Milano 1943.
- ATZORI 2008-2009: ATZORI, Giuseppe Roberto: Esempi di iconografia e di iconologia musicale in ambito europeo tra i secoli XV e XVII (Cagliari, Univ. Diss. 2009).
- AUBERT 1907: AUBERT, Andreas: Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage, Leipzig 1907.
- AVRIL 1978: AVRIL, François: Buchmalerei am Hofe Frankreichs, München 1978.
- BALTRUŠAITIS 2009: BALTRUŠAITIS, Jurgis: Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica, Milano 2009.
- BAMBERGER
APOKALYPSE 2000: SUCKALE-REDLEFSEN Gude/SCHEMMEL, Bernhard (Hrsg.): Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse. Eine Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Haus der Bayerischen Geschichte, Luzern 2000.
- BANZATO 2005: BANZATO, Davide/ BASILE, Giuseppe/ FLORES D'ARCAIS, Francesca/SPIAZZI, A. Maria: La cappella degli Scrovegni a Padova, Modena 2005.
- BARBERO/FRUGONI 2011: BARBERO, Alessandro/FRUGONI, Chiara: Dizionario del Medioevo, Bari 2011.
- BARBERO 1994: BARBERO, Alessandro: La Propaganda di Roberto d'Angiò, in: CAMMAROSANO 1994, S.111-131.
- BARBERO 1983: BARBERO, Alessandro: Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento, Torino 1983.
- BARONE 1886: BARONE, Nicola: La *ratio thesaurariorum* della Cancelleria Angioina, in: Archivio Storico per le Province Napoletane 11 (1886), S. 5-20, 175-197, 415-432, 577-596.

- BARONE 1885: BARONE, Nicola: *La ratio thesaurariorum* della Cancelleria Angioina, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane* 10 (1885), S. 413-434, 653-664.
- BASCHET 1994: BASCHET, Jérôme: Diavolo, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* 5, Roma 1994, S. 644-650.
- BASCHET 1993: BASCHET, Jérôme: *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome 1993.
- BATTISTI 1963: BATTISTI, Eugenio: *Cimabue*, Milano 1963.
- BECKER 1992: BECKER, Udo: *Lexikon der Symbole*, Freiburg i.B. u.a. 1992.
- BECKER 1969: BECKER, Hans Jürgen: Bonagrazia da Bergamo, in: *Dizionario biografico degli italiani* 11 (1969), S. 505-508.
- BELCARI/MARRUCCHI 2008: BELCARI, Riccardo/MARRUCCHI, Giulia: *L'Alto Medioevo*, Firenze 2008.
- BELLOSI 2001: BELLOSI, Luciano: Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento, in: *Prospettiva*, 101 (2001), S. 19-41.
- BELLOSI 1998: BELLOSI, Luciano: *Cimabue*, Milano 1998.
- BELLOSI 1985: BELLOSI, Luciano: *La pecora di Giotto*, Torino 1985.
- BELTING 1977: BELTING, Hans: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.
- BENZ 1934: BENZ, Ernst: *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reformation*, Stuttgart 1934.
- BERENSON 1936: BERENSON, Bernard: *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936.
- BERTAUX 1906: BERTAUX, Émile: *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina. Nuovi appunti*, in: *Napoli Nobilissima* XV (1906), S. 129-133.

- BERTAUX 1899: BERTAUX, Émile: Santa Maria di Donnaregina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV, Napoli 1899.
- BETTINI 1960: BETTINI, Sergio: Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del duomo di Padova, Venezia 1960.
- BETTINI 1947: BETTINI, Sergio: Il ritrovamento di una tavola quattrocentesca, in: *Arte Veneta I* (1947), S. 136-139.
- BETTINI 1944: BETTINI, Sergio: Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento, Padova 1944.
- BEYE 1991: BEYE, Peter: Neapolitanischer Meister. Szenen aus der Apokalypse, in: *STUTTGART* 1991, S. 92-95.
- BEYE 1984: BEYE, Peter: Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984.
- BEYE 1972: BEYE, Peter: Neuerwerbungen 1971, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IX* (1972), S. 291-292.
- BEYE 1971: BEYE, Peter: Neuerwerbungen 1970, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg VIII* (1971), S. 283-285.
- BEYE 1957: BEYE, Peter: Cimabue und die Dugentomalerei, 1957 (Freiburg i. B., Univ. Diss., 1957).
- BIEDERMANN 1987: BIEDERMANN, Gottfried: Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter, in: *Pantheon* 45 (1987), S. 21-27.
- BISOGLI 2002: BISOGLI, Fabio: La visione della Donna e del Drago nei cicli monumentali dell'Apocalisse nel Trecento in Italia, in: *PIASTRA* 2006, S.115-145.
- BLOCH 1968: BLOCH, Peter: Bundeslade, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, 1968, S. 341-343.
- BLUME 2001: BLUME, Dieter: Andalo di Negro und Giovanni Boccaccio. Astrologie und Mythos am Hof des Roberts von Anjou, in: *MICHALSKY* 2001, S. 319-335.
- BLUME 2000: BLUME, Dieter: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000.

- BLUMENKRANZ 1966: BLUMENKRANZ, Bernhard: *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966.
- BOLOGNA 2009: BOLOGNA, Corrado: *L'abito nuovo del re. Giotto e Petrarca all'ombra di Dante nel circolo "umanistico" di re Roberto a Napoli*, in: *GIOTTO 2009*, S. 197-223.
- BOLOGNA 1996: BOLOGNA, Corrado: *Le vie della cultura angioina fra Napoli, Roma e Avignone*, in: *TOMEI 1996*, S. 281-309.
- BOLOGNA 1991: BOLOGNA, Ferdinando: *Angioini. Pittura e miniatura*, in: *Enciclopedia dell'arte medievale 1*, Roma 1991, S. 675-690.
- BOLOGNA 1969a: BOLOGNA, Ferdinando: *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte dell'età fridericiana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 1969b: BOLOGNA, Ferdinando: *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969.
- BOLOGNA 1969c: BOLOGNA, Ferdinando: *Povertà e umiltà. Il 'San Ludovico' di Simone Martini*, in: *Studi Storici 10 (1969)*, S. 231-259.
- BONSANTI 2002a: BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica Inferiore. Atlante fotografico (Mirabilia Italiae 11)*, Modena 2002.
- BONSANTI 2002b: BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica Superiore. Atlante Fotografico (Mirabilia Italiae 11)*, Modena 2002.
- BONSANTI 2002c: BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Saggi (Mirabilia Italiae 11)*, Modena 2002.
- BONSANTI 2002d: BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede (Mirabilia Italiae 11)*, Modena 2002.
- BONSANTI 2002e: BONSANTI, Giorgio: *Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze e gli affreschi di Giotto nella storia del restauro*, in: *EXNER, Matthias/SCHÄDLER SAUB, Ursula (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. Und*

20. Jahrhundert (Schriften des Hornemann Instituts 5), München 2002, S. 77-90.
- BONSANTI 2002f: BONSANTI, Giorgio: La pittura del Duecento e del Trecento, in: BONSANTI 2002c, S. 113-208.
- BONSANTI 2000: BONSANTI, Giorgio: La bottega di Giotto, in: GIOTTO 2000, S. 55-75.
- BONSANTI/BOSKOVITS 1994: BONSANTI, Giorgio/BOSKOVITS, Miklòs: Giotto? O solo un „parente”? Una discussione, in: Arte cristiana 81 (1994), S. 229-310.
- BORD/SKUBISZEWSKI 2002: BORD, Lucien-Jean /SKUBISZEWSKI, Piotr: De l’homme-scorpion mésopotamien à la “santerelle” apocalyptique. À propos des illustrations d’Ap. 9,1-12 aux IX^e-XI^e siècles, in: Cahiers de civilisation médiévale 45 (2002), S. 5-24.
- BOSKOVITS 2000a: BOSKOVITS, Miklòs: Giotto. Un artista poco conosciuto?, in: GIOTTO 2000, S. 75-95.
- BOSKOVITS 2000b: BOSKOVITS, Miklòs: Cat. 28 a-b, in: GIOTTO 2000, S. 192-197.
- BOSKOVITS 2000c: BOSKOVITS, Miklòs: Una mostra e alcune spigolature giottesche, in: GIOTTO 2000, S. 19-32.
- BOSKOVITS 1983: BOSKOVITS, Miklòs: Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini, in: ROMANINI 1983, S. 297-329.
- BOYER 1998: BOYER, Jean-Paul: Prédication et État napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle, in: ÉTAT ANGEVIN, S. 127-152.
- BOYER 1995: BOYER, Jean-Paul: *Ecce rex tuus*. Le roi et le Royaume dans les sermons de Robert de Naples, in: Revue Mabillon 6 (1995), S. 101-136.
- BOYER 1994: BOYER, Jean-Paul: La « foi monarchique ». Royaume de Sicile et Provence (mi-XIII^e – mi-XIV^e siècle), in: CAMMAROSANO 1994, S. 85-110.
- BRÄM 2007: BRÄM, Andreas: Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I, 2 Bd., München 2007.

- BRANDI 1951: BRANDI, Cesare: Duccio, Firenze 1951.
- BRANDL 1985: BRANDL, Rainer: Die Tafelbilder des Simone Martini. Ein Beitrag zur Kunst Sienas im Trecento, Frankfurt a.M. u.a., 1985.
- BRAUN 1994: BRAUN, Joachim: Die Musikinstrumente des Neuen Testaments, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 1533-1537.
- BRETTLE 1925: BRETTLE, Sigismund: Ein Traktat des Königs Robert von Neapel „De evangelica paupertate“, in: Abhandlungen aus dem Gebiete der mittleren und neueren Geschichte und ihrer Hilfswissenschaften. Eine Festgabe zum 70. Geburtstag Geh. Rat Prof. Dr. Heinrich Finke, Münster, W. 1925, S. 200-208.
- BREZZI 1966: BREZZI, Paolo: Dante e gli Angioini, in: Dante e l'Italia Meridionale, Firenze 1966, S. 149-162.
- BRUDERER-EICHBERG 1998: BRUDERER-EICHBERG, Barbara: Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge (Genf, Univ. Diss. 1997), Poitiers 1998.
- BRUZELIUS 2005: BRUZELIUS, Caroline: Le pietre di Napoli. Architettura religiosa nell'Italia angioina 1266-1343, Roma 2005.
- BRUZELIUS 2004: BRUZELIUS, Caroline: The Stones of Naples. Church Building in Angevine Italy 1266-1343, New Haven-London 2004.
- BRUZELIUS 1995: BRUZELIUS, Caroline: Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples, in: Memories of the America Academy in Rome 40 (1995), S. 69-100.
- BURR 2001: BURR, David: The Spiritual Franciscans. From protest to persecution in the century after Saint Francis, University Park 2001.
- BURR 1997: BURR, David: L'histoire de Pierre Olivi. Franciscain persécuté, Fribourg Suisse u. Paris 1997.

- BURR 1993: BURR, David: *Olivi's Peaceable Kingdom. A Reading of the Apocalypse Commentary*, Philadelphia 1993.
- BURR 1992: BURR, David: *Mendicant Reading of the Apocalypse*, in: EMMERSON-McGINN 1992, S. 89-102.
- BUSSAGLI 2000: BUSSAGLI, Marco: *Zodiaco*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale XI*, Roma 2000, S. 849-853.
- BUSSAGLI 1995: BUSSAGLI, Marco: *Storia degli angeli*, Milano 1995.
- BUSSAGLI 1993: BUSSAGLI, Marco: *Cielo*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale IV*, Roma 1993, S. 739-748.
- BUSSAGLI 1991: BUSSAGLI, Marco: *Gli angeli e i venti. Considerazioni sul simbolismo aereo delle ali angeliche*, in: *Arte medievale 5* (1991), S. 107-125.
- CAGGESE 1936: CAGGESE, Romolo: *Roberto d'Angiò, re di Sicilia*, in: *Enciclopedia Italiana 29*, Roma 1936, S. 512-513.
- CAGGESE 1930: CAGGESE, Romolo: *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1930.
- CAIANI 1968: CAIANI, Anna: *Gli affreschi della chiesa di san Severo a Bardolino*, Verona 1968.
- CAMMAROSANO 1994: CAMMAROSANO, Paolo (Hrsg.): *Le forme della propaganda nel Due e nel Trecento*, Roma 1994.
- CAMUS 1989: CAMUS, Marie-Thérèse: *À propos de trois découvertes récentes. L'image de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale 32* (1989), S. 125-134.
- CAPPELLETTI 2002: CAPPELLETTI, Lorenzo: *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002.
- CARELLI/CASIELLO 1975: CARELLI, Ersilia/CASIELLO, Stella: *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli 1975.
- CARLETTINI 2006: CARLETTINI, Iole: *Deduzioni dall'antico nell'opera di Cimabue*, in: *QUINTAVALLE 2006*, S. 493-500.

- CARLETTINI 1993: CARLETTINI, Iole: L'Apocalisse di Cimabue e la meditazione escatologica di S. Bonaventura, in: *Arte Medievale* VII,1 (1993), S. 105-128.
- CARLETTINI 1992: CARLETTINI, Iole: Gli angeli dei venti nell'Apocalisse di Assisi. Cimabue e l'Antico tra Pisa e Roma, in: *Studi romani* 40 (1992), S. 255-267.
- CASTELFRANCHI-VEGAS 1966: CASTELFRANCHI-VEGAS, Liana: *Giusto de' Menabuoi*, Milano 1966.
- CASTELFRANCHI 1983: CASTELFRANCHI, Liana: Le "storie apocalittiche" di Stoccarda e quelle di Giusto da Padova, in: *Prospettiva* 33-36 (1983-84), S. 33-44.
- CASTELNUOVO 1986: CASTELNUOVO, Enrico (Hrsg.): *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986.
- CASTRONOVO 2002: CASTRONOVO, Simonetta: *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda*, Torino u.a. 2002.
- CECCHINI 1998: CECCHINI, Francesca: Paolino Veneto, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale* IX, Roma 1998, S. 150-152.
- CERRONI 2004: CERRONI, Monica: Guglielmo da Sarzano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 61, Roma 2004, S. 34-37.
- CESARINI 2008: CESARINI, Chiara: Frammenti musivi inediti da scavi nell'ambito della basilica paleocristiana di S. Restituta a Napoli, in: ANGELELLI, Claudia/RINALDI, Federica (Hrsg.): *Atti del XIII colloquio dell'Associazione italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli 2008, S. 187-194.
- CHIERICI 1966: CHIERICI, Umberto: Il Maestro dell'Apocalisse di Novara, in: *Paragone* n.s., 21, 201(1966), S.13-41.
- CHIERICI 1967: CHIERICI, Umberto: *Il Battistero del Duomo di Novara*, Milano 1967.
- CHRISTE 2006: CHRISTE, Yves: La femme d'Ap 12 dans l'iconographie des XI^e-XIII^e siècles, in: PIASTRA 2006, S. 91-114.

- CHRISTE 2000: CHRISTE, Yves: Il Giudizio universale nell'Arte del Medioevo, Milano 2000.
- CHRISTE 1999: CHRISTE, Yves: L'autel des Innocents. Ap. 6,9-11 au regard de la liturgie de la Toussaint et des Saints Innocents, in: AERSTEN, Jan A. (Hrsg.): Kunst und Liturgie im Mittelalter (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Bd. 33), S. 91-100.
- CHRISTE 1996a: CHRISTE, Yves: L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques, Paris 1996.
- CHRISTE 1996b: CHRISTE, Yves: L'Apocalypse de Memling, in: Arte Medievale 10 (1996), S. 141-147.
- CHRISTE 1992: CHRISTE, Yves: L'ange à l'encensoir devant l'autel. À propos de deux découvertes récentes à Poitiers et à Pavie, in: Arte Cristiana 80 (1992), S. 411-418.
- CHRISTE 1991: CHRISTE, Yves: À propos du portail occidental de l'ancienne cathédrale de Macon, in: Arte cristiana 79 (1991), S. 325-332.
- CHRISTE 1988: CHRISTE, Yves: Un chapiteau de Mozac avec les anges des vents d'Ap. 7, 1, in: Arte cristiana 77 (1988), S. 297-304.
- CHRISTE 1986: CHRISTE, Yves : À propos du décor de l'arc absidal de Santa Restituta à Naples, in: FELD, Otto (Hrsg.): Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst 2, Bonn 1986, S. 157-161 und Taf. 30-37.
- CHRISTE 1984: CHRISTE, Yves: Tradition littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate, in: Texte et image (Actes du Colloque International de Chantilly 1982), Paris 1984, S. 117-134.
- CHRISTE/BONVIN 1984: CHRISTE, Yves/BONVIN, Romaine: Les neuf chœurs angéliques. Une création tardive de l'iconographie chrétienne, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 15 (1984), S. 67-99.
- CHRISTE 1982: CHRISTE, Yves: L'Ange a l'encensoir devant l'Autel des Martyrs, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 13 (1982), S. 187-200.

- CHRISTE 1980-81: CHRISTE, Yves: L'Apocalypse de Cimabue à Assise, in: Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen âge 29 (1980-81), S. 157-174.
- CHRISTE 1979a: CHRISTE, Yves (Hrsg.): L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e-XIII^e siècles (Actes du colloque de la Fondation Hardt 1976), Genève 1979.
- CHRISTE 1976-1977: CHRISTE, Yves: Le Cavalier de Méobecq, in: Bulletin Archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, n.S., 12-13 A, 1976-77, S. 6-17.
- CHRISTE 1975: CHRISTE, Yves: Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint-Michel in Affricisco à Ravenna, in: Rivista di archeologia cristiana 51 (1975), S. 107-124.
- CIATTI 2009: CIATTI, Marco: Tecnica e stile in Giotto. Alcune riflessioni, in: GIOTTO 2009, S. 347-363.
- CIATTI/SEIDEL 2001: CIATTI, Marco/SEIDEL, Max: Giotto. La croce di Santa Maria Novella, Firenze 2001.
- CILIBERTO 2012: CILIBERTO, Michele (Hrsg.): Il contributo italiano alla storia del pensiero. Filosofia, Roma 2012.
- COLETTI 1949: COLETTI, Luigi: Gli affreschi della Basilica di Assisi, Bergamo 1949.
- COLETTI 1947: COLETTI, Luigi: I Primitivi III. I Padani, Novara 1947.
- COLETTI 1937-38: COLETTI, Luigi: La mostra giottesca, in: Bollettino d'arte 31 (1937/38), S. 49-72.
- COLLI 1983: COLLI, Agostino: La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste. Linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV, in: GATTI-PERRER 1983, S. 119-144.
- COLLODO/PINTO 1999: COLLODO, Silvana-/PINTO, Giuliano (Hrsg.): La società medievale, Bologna 1999.
- CONTESSA 2008: CONTESSA, Andreina: Nouvelles observations sur la Bible de Roda, in: Cahiers de civilisation médiévale 51 (2008), S. 329-342.

- CORDARO 1983: CORDARO, Michele: L'abside della basilica superiore di Assisi. Restauro e ricostruzione critica del testo figurativo, in: ROMANINI 1983, S. 119-121.
- COULET/MATZ 2000: COULET, Noël/MATZ, Jean-Michel (Hrsg.): La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge (Actes du colloque international organisé par l'université d'Angers, Angers-Saumur 3-6 Juin 1998), Roma 2000.
- COULTER 1944: COULTER, Cornelia C.: The Library of the Angevin Kings at Naples, in: Transactions and proceedings of the American Philological Association 75 (1944), S. 141-155.
- COURT 1979: COURT, John M.: The Interpretation of the Book of Revelation, in: COURT, John M.: Myth and History in the Book of Revelation, London 1979, S. 1-19.
- COURTIAU 1984: COURTIAU, Catherine: L'icona dell'Apocalisse del Maestro del Cremlino, in: Arte Cristiana 72 (1984), S. 391-404.
- CROCCO 1986: CROCCO, Antonio (Hrsg.): L'età dello Spirito e la fine dei tempi in Gioacchino da Fiore e nel gioachimismo medievale (Atti del II congresso internazionale di studi gioachimiti San Giovanni in Fiore 1984), San Giovanni in Fiore, 1986.
- DA CAMPAGNOLA 1971: DA CAMPAGNOLA, Stanislao: L'angelo del sesto sigillo e l'"alter Christus". Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV, Roma 1971.
- DEGENHART/SCHMITT 1973: DEGENHART, Bernhard/SCHMITT, Annegrit: Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhundert in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon, Neapel, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XIV (1973), S. 96-123.
- DEGENHART/SCHMITT 1968: DEGENHART, Bernhard/SCHMITT, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil 1. Süd- und Mittelitalien 1, Berlin 1968.
- DELANEY 1972: DELANEY Jr., B. Joseph: Giusto de' Menabuoi. Iconography and Style (New York, Univ. Diss 1972).

- DELCORNO 1974: DELCORNO, Carlo: La predicazione in età comunale, Firenze 1974.
- DEL PUNTA/DONATI/LUNA 1993: DEL PUNTA, Francesco/DONATI, Silvia/LUNA, Concetta: Egidio Romano, in: Dizionario Biografico degli Italiani 42 (1993), S. 319-341.
- DE LUBAC 1979: DE LUBAC, Henri: La postériorité spirituelle de Joachim de Flore I. De Joachim à Schelling, Paris 1979.
- DE LUBAC 1964: DE LUBAC, Henri: Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'écriture 4, Paris 1964.
- DEMUS ²1992: DEMUS, Otto: Romanische Wandmalerei, München ²1992.
- DENZLER/ANDRESEN 1982: DENZLER, Georg/ANDRESEN, Carl: Wörterbuch der Kirchengeschichte, München 1982.
- DINZELBACHER 1996: DINZELBACHER, Peter: Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn u.a., 1996.
- DITTRICH 2005: DITTRICH, Sigrid und Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg ²2005.
- DOLCINI 2010: DOLCINI, Carlo: Michele da Cesena, in: Dizionario Biografico degli italiani 74 (2010), S. 154-157.
- DOLCINI 1988: DOLCINI, Carlo: Il pensiero politico in Michele da Cesena, in: DOLCINI, Carlo: Crisi di poteri e politologia in crisi. Da Sinibaldo Fieschi a Guglielmo d'Ockham, Bologna 1988.
- DOUGAN 1997: DOUGAN, Mary Anne Channell: The Franciscan Allegories in the Lower Church at San Francesco, Assisi. Form and Meaning (Athens, Univ. Diss., 1997).
- DVOŘÁK 1901: DVOŘÁK, Max: Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento, in: Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung, VI. Ergänzungsband, Innsbruck 1901, S. 792-820.

- DYKMANS 1970: DYKMANS, Marc: Robert d'Anjou, Roi de Jérusalem et de Sicile. La vision bienheureuse. Traité envoyé au pape Jean XXII (*Miscellanea Historiae Pontificiae* 30), Rome 1970.
- DYKMANS 1969: DYKMANS, Marc: À propos de Jean XXII et Benoît XII. La libération de Thomas Waleys, in: *Archivum historiae pontificiae* 7 (1969), S. 115-130.
- EHRLE 1888: EHRLE, Franz: Die Spiritualen, ihr Verhältniss zum Franziskanerorden und zu den Fraticellen, in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* IV (1888), S. 1-190.
- EHRLE 1887: EHRLE, Franz: Petrus Johannis Olivi, sein Leben und seine Schriften, in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* III (1887), S. 409-552.
- EHRLE 1885: EHRLE, Franz: Petrus Johannis Olivi, sein Leben und seine Schriften, in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* I (1885), S. 409-552.
- ELLIOTT 2004: ELLIOTT, Janis: The Last Judgement. The Cult of Sacral Kingship and Dynastic Hopes for the Afterlife, in: ELLIOTT/WARR 2004, S. 175-93.
- ELLIOTT/WARR 2004: ELLIOTT, Janis/WARR, Cordelia: The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples, London 2004.
- EMMERSON/LEWIS 1986: EMMERSON, Richard K. /LEWIS, Suzanne: Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse illustrations, ca. 800-1500, in: *Traditio* 42 (1986), S. 443-472.
- EMMERSON/LEWIS 1985: EMMERSON, Richard K. /LEWIS, Suzanne: Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse illustrations, ca. 800-1500, in: *Traditio* 41 (1985), S. 367-409.
- EMMERSON/LEWIS 1984: EMMERSON, Richard K. /LEWIS, Suzanne: Census and bibliography of medieval manuscripts containing Apocalypse illustrations, ca. 800-1500, in: *Traditio* 40, (1984), S. 337-379.

- EMMERSON/McGINN 1992: EMMERSON, Richard K. /McGINN, Bernard (Hrsg.): *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca London 1992.
- ENDERLEIN 2001: ENDERLEIN, Lorenz: *Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel*, in: MICHALSKY 2001, S. 61-77.
- ENDERLEIN 1997: ENDERLEIN, Lorenz: *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms 1997.
- ENDERLEIN 1995: ENDERLEIN, Lorenz: *Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), S. 135-149.
- ERBACH-FÜRSTENAU 1937: ERBACH-FÜRSTENAU, Adalbert Graf zu: *Die Apokalypse von Santa Chiara*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 58 (1937), S. 81-106.
- ERBACH-FÜRSTENAU 1905: ERBACH-FÜRSTENAU, Adalbert Graf zu: *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV*, in: *L'Arte*, VIII (1905), S. 1-17.
- ÉTAT ANGEVIN: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVE siècle (Actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome, l'ècole française de Rome, l'Istituto storico italiano per il Medio Evo, L'U.M.R. Telemme et l'Université de Provence, l'Università degli Studi di Napoli « Federico II », Roma-Napoli, 7-11 novembre 1995)*, Roma 1998.
- EWALD 1992: EWALD, Gerhard: *Meister der Erbach'schen Tafeln. Szenen aus der Apokalypse*, in: STUTTGART 1992, S. 210-213.
- FAUSER 1958: FAUSER, Alois (Hrsg.): *Die Bamberger Apokalypse. Die Miniaturen der Apokalypse und des Evangeliars in der Staatlichen Bibliothek Bamberg* Bibl. 140 (A II 42), Wiesbaden 1958.
- FAUVREAU 1999: FAUVREAU, Robert (Hrsg.): *Saint-Savin. L'Abbaye et ses peintures murales*, Poitiers 1999.
- FINGERNAGEL 1999: FINGERNAGEL, Andreas: *Die illuminierten lateinischen Handschriften süd, west- und nordeuropäischer Provenienz der Staatsbibliothek*

z Berlin Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 1999, 2 Bd.

- FONTANA 2001: FONTANA, Maria Vittoria: I caratteri pseudo epigrafici dell'alfabeto arabo, in: CIATTI/SEIDEL 2001, S. 217-225.
- FLECK 2002: FLECK, Cathleen A.: Biblical Politics and the Neapolitan Bible of Anti-pope Clement VII, in: *Arte Medievale*, n.s., 1 (2002), S. 71-90.
- FLECK 1998: FLECK, Cathleen A.: Papal Politics of a Trecento Bible. The Bible of Anti-pope Clement VII (London, British Library, Ms. Add. 47672), (Baltimore, Univ. Diss., 1998).
- FLORES D'ARCAIS 1996: FLORES D'ARCAIS, Francesca: Giusto de' Menabuoi, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, S. 10-14.
- FLORES D'ARCAIS 1995: FLORES D'ARCAIS, Francesca: Giotto. München 1995.
- FREDRIKSEN 1992: FREDRIKSEN, Paula: Tyconius and Augustine on the Apocalypse, in: *EMMERSON/McGINN* 1992, S. 20-50.
- FREIGANG 2001: FREIGANG, Christian: Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II., und Robert dem Weisen, in: *MICHALSKY* 2001, S. 33-60.
- FREYHAN 1955: FREYHAN, Robert: Joachim and the English Apocalypse, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), S. 211-244.
- FRUGONI 2010: FRUGONI, Chiara: La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo, Torino 2010.
- FRUGONI 1961: FRUGONI, Arsenio: Angelo Clarena, in: *Dizionario Biografico degli italiani* 3 (1961), S. 223-226.
- FUSSENEGGER 1956: FUSSENEGGER, P. Geroldus: Rezension von E. Pásztor, Per la storia di Ludovico d'Angiò (1274-1297), Roma 1955, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 49 (1956), S. 196-198.
- GAGLIONE 2007: GAGLIONE, Mario: Ipotesi "gioachimite" sugli affreschi di Giotto nella Basilica di S. Chiara a

- Napoli, in: *Archivio storico per le province napoletane* 125 (2007), S. 35-58.
- GAGLIONE 2004: GAGLIONE, Mario: Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli?, in: *Studi storici* 45 (2004), S. 279-289.
- GAGLIONE 2002: GAGLIONE, Mario: Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli. S. Chiara e S. Croce di Palazzo, in: *Campania Sacra* 33 (2002), S. 61-108.
- GAGLIONE 1999: GAGLIONE, Mario: Il bassorilievo della morte, proveniente dalla chiesa di S. Pietro Martire in Napoli, in: *Arte cristiana* 87 (1999), S. 303-308.
- GARDNER 2011: GARDNER, Julian: *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage*, London 2011.
- GARDNER 1998: GARDNER, Julian: Seated kings, sea-faring saints and some themes in angevin iconography, in: *ÉTAT ANGEVIN*, S. 115-126.
- GARDNER 1976: GARDNER, Julian: St. Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 12-33.
- GARFAGNINI 2012: GARFAGNINI, Gian Carlo: Egidio Romano, in: *CILIBERTO* 2012, S. 35-42.
- GARGAN 1984: GARGAN, Luciano: Per la biblioteca di Giovanni Conversini, in: AVESANI, Rino (Hrsg.): *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma 1984, S. 365-385.
- GATTI-PERRER 1983: GATTI-PERRER, Maria Luisa: *La dimora di Dio con gli uomini Ap. 21,3. Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milano 1983.
- GEIRINGER 1927-1928: GEIRINGER, Karl: *Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit. Eine ikonographische Studie*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10-11 (1927-1928), S. 560-601.
- GEROLA 1932: GEROLA, Giuseppe: *Appunti di iconografia Angioina*, in: *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze lettere ed Arti* XCI, 2 (1931-32), S. 257-273.

- GIEBEN 1996: GIEBEN, Servus: Per la storia dell'abito francescano, in: *Collectanea francescana* 66 (1996), S. 431-478.
- GIGALSKI 1898: GIGALSKI, Bernhard: Bruno. Bischof von Segni, Abt von Monte-Cassino (1049-1125). Sein Leben und seine Schriften, Münster 1898.
- GIOTTO 2009: TOMEI, Alessandro (Hrsg.): Giotto e il Trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura (Roma, Complesso del Vittoriano 6 marzo- 29 giugno 2009), Milano 2009.
- GIOTTO 2000: TARTUFERI, Angelo (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000) Firenze 2000.
- GOETZ 1910: GOETZ, Walter: König Robert von Neapel (1309-1343). Seine Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Humanismus, Tübingen 1910.
- GOSEBRUCH 1969: GOSEBRUCH, Martin: Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle "Vele" centrali della chiesa inferiore di S. Francesco, in: CICOGNANI Amleto G. (Hrsg.): Giotto e i giotteschi in Assisi, Roma 1969, S. 187-218.
- GRAMS-THIEME 1997: GRAMS-THIEME, Marion: Tod, Sterben, in: *Lexikon des Mittelalters VIII* (1997), Sp. 834-835.
- GREGORI 1988: GREGORI, Mina (Hrsg.): Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento, Milano 1988.
- GUERRY 1950 : GUERRY, Liliane : Le thème du « Triomphe de la Mort » dans la peinture italienne, Paris 1950.
- GUTHKE 1997: GUTHKE, Karl S.: Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur, München 1997.
- HALL 1975: HALL, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London ²1975.
- HAMANISHI 2012: HAMANISHI, Masako: Studien zur Trierer Apokalypse-Handschrift. Zur Frage der Entstehung und Entwicklung der frühmittelalterlichen Apokalypse-Zyklen in Bild und Text (Diss. Univ. Tübingen), Berlin 2012.

- HEIMANN 1965: HEIMANN, Adelheid: A Twelfth-Century Manuscript from Winchcombe and its Illustrations. Dublin, Trinity College MS 53, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 86-109.
- HERMANN 1930: HERMANN, Hermann J.: Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Neapolitanische und toskanische Handschriften. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften, Österreich V, 1930.
- HERZER 1999: HERZER, Jens: Der erste apokalyptische Reiter und der König der Könige. Ein Beitrag zur Christologie der Johannesapokalypse, in: *New Testament Studies* 45 (1999), S. 230-249.
- HEULLANT-DONAT 2000: HEULLANT-DONAT, Isabelle: Une affaire d'hommes et de livres. Louis de Hongrie et la dispersion de la bibliothèque de Robert d'Anjou, in: COULET/MATZ 2000, S. 689-708.
- HEULLANT-DONAT 1998: HEULLANT-DONAT, Isabelle: Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle, in: *ÉTAT ANGEVIN*, S. 173-191.
- HITZFELD 1930: HITZFELD, Karl Leopold: Studien zu den religiösen und politischen Anschauungen Friedrichs III. von Sizilien, Berlin 1930.
- HOCH 1995: HOCH, Adrian S.: The Franciscan provenance of the Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 22-38.
- HOCH 1992: HOCH, Adrian S.: Beata Stirps, Royal Patronage and the Identification of the Sainted Rulers in the St. Elizabeth Chapel at Assisi, in: *Art History* 15 (1992), S. 278-295.
- HOEGGER 1975: HOEGGER, Peter: Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche Sankt Elia bei Nepi. Ein Beitrag zum romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung (Basel, Univ. Diss. 1968), Stuttgart 1975.
- HOFFMANN 1972: HOFFMANN, Hartmuth: Bruno di Segni, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 14 (1972), S. 644-647.

- HUECK 1981: HUECK, Irene: Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XXV (1981), S. 279-324.
- IHM 1960: IHM, Christa: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960.
- JACHIMOWIZC 1988: JACHIMOWIZC, Edith: Islam, in: LURKER, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1988, S. 338-341.
- JÄCKEL 2010: JÄCKEL, Dirk: Saladin und Antichrist, in: BRANDES, Wolfram (Hrsg.): Antichrist. Konstruktionen von Feindbildern, Berlin 2010, S. 117-134.
- JAMES 1931: JAMES, Montague Rhodes: The Apocalypse in Art, London 1931.
- JAMES 1909: JAMES, Montague Rhodes: The Trinity Apocalypse. Facsimile, London 1909.
- JORDAN 1980: JORDAN, Louis E.: The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350 (Ann Arbor, Univ. Diss.1980).
- KAMLAH 1935: KAMLAH, Wilhelm: Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim von Fiore (Göttingen, Univ. Diss., 1931), Berlin 1935.
- KELLER 1958: KELLER, Carl A.: Gog und Magog, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart 2, Tübingen 1958, Sp. 1683-1684.
- KELLY 2004: KELLY, Samantha: Religious Patronage and Royal Propaganda in Angevin Naples, in: ELLIOT/WARR 2004, S. 27-43.
- KELLY 2003: KELLY, Samantha: The new Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship, Leiden-Boston 2003.
- KELLY 2000: KELLY, Samantha: Noblesse de robe et noblesse d'esprit à la cour de Robert de Naples. La question d'« italianisation », in: COULET/MATZ 2000, S. 347-361.

- KELLY 1999: KELLY, Samantha: King Robert of Naples (1309-1343) and the Spiritual Franciscans, in: *Cristianesimo nella Storia* XX/I (1999), S. 41-80.
- KLANICZAY 2000: KLANICZAY, Gábor: La noblesse et le culte des saints dynastiques sous les rois angevins, in: *COULET/MATZ* 2000, S. 511-526.
- KLANICZAY 1990: KLANICZAY, Gábor: The uses of supernatural power. The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early-Modern Europe, Princeton 1990.
- KLEIN 2013: KLEIN, Peter K.: Die Trierer Apokalypse (Stadtbi. Trier, Hs31), in: *EMBACH, Michael/MOULIN, Claudine: Die Bibliothek der Abtei St. Matthias in Trier*, Trier 2013, S. 31-51.
- KLEIN 2001: KLEIN, Peter K.: Die Trierer Apokalypse. Codex 31 der Staatsbibliothek Trier. Kommentar von Peter K. Klein. Mit Beiträgen von Richard Laufner und Gunther Franz, Graz 2001.
- KLEIN 2000: KLEIN, Peter K.: Stellung und Bedeutung des Bamberger Apokalypse-Zyklus, in: *BAMBERGER APOKALYPSE*, S. 105-136.
- KLEIN 1992a: KLEIN, Peter K.: Apocalisse, in: *Enciclopedia dell'arte medievale* II, Roma 1992, S.151-167.
- KLEIN 1992b: KLEIN, Peter K.: Introduction. The Apocalypse in Medieval Art, in: *EMMERSON/McGINN* 1992, S. 159-199.
- KLEIN 1987: KLEIN, Peter K.: La fonction et la „popularité“ des Beatus ou Umberto Eco et les risques d'un dilettantisme historique, in: *Études Roussillonnaises. Mélanges Pierre Ponsich*, Perpignan 1987, S. 313-327.
- KLEIN 1986: KLEIN, Peter K.: Les Sources non hispaniques et la genèse iconographique du Beatus de Saint-Severs, in: *CABANOT, Jean (Hrsg.): Saint-Sever. Millénaire de l'Abbaye*, Mont-de-Marsan, 1986, S. 317-333.
- KLEIN 1983: KLEIN, Peter K.: Endzeiterwartung und Ritterideologie. Die englischen Apokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180, Graz 1983.

- KLEIN 1981: KLEIN, Peter K.: Les Apocalypse romanes et la tradition exégétique, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 12 (1981), S. 123-140.
- KLEIN 1979: KLEIN, Peter K.: Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age, in: CHRISTE 1979a, S. 135-186.
- KLEIN 1977: KLEIN, Peter K.: Der ältere Beatus-Codex Vitr.14-1 in der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jh., Hildesheim 1977.
- KLEIN 1975: Trierer Apokalypse: Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 31 der Staatsbibliothek Trier. Kommentarband von Richard Laufner, Kodikologische und Paläographische Beschreibung, und Peter K. Klein, Der Kodex und sein Bildschmuck, Graz 1975.
- KLEIN 1972-74: KLEIN, Peter K.: Der Apokalypse-Zyklus der Roda-Bibel und seine Stellung in der ikonographischen Tradition, in: Archivo Español de Arqueología 45-47 (1972-74), S. 267-333.
- KLEINSCHIMDT 1926: KLEINSCHIMDT, Beda: Die Basilika S. Francesco in Assisi 2, Berlin 1926.
- KLINGENDER 1953: KLINGENDER, Francis D.: St. Francis and the birds of the Apocalypse, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16 (1953), S. 13-23.
- KRAFT 1974: KRAFT, Heinrich: Handbuch zum Neuen Testament. Die Offenbarung des Johannes, Tübingen 1974.
- KRAFT 1956: KRAFT, Klaus: Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento, (München, Univ. Diss.), 1956.
- KRIEGER 1995: KRIEGER, Michaela: Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jh., Wien 1995.
- KRÜGER 2001: KRÜGER, Klaus: A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis „Ludwig von Toulouse“ in Neapel, in: MICHALSKY 2001, S. 79-119.

- KURMANN-SCHWARZ 1982: KURMANN-SCHWARZ, Brigitte: Les peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin: étude iconographique, in: Bulletin Monumental 140 (1982), S. 273-304.
- LANDSKRON 2005: LANDSKRON, Alice: Parther und Sassaniden. Das Bild der Orientalen in der römischen Kaiserzeit, Wien 2005.
- LANGLOIS 1921: LANGLOIS, Charles-Victor: Arnaud Roiard, Frère Mineur, in: Histoire littéraire de la France 35 (1921), S. 462-467.
- LAUER 1927: LAUER, Philippe : Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris 1927.
- LÉONARD 1954: LÉONARD, Émile G.: Les angevins de Naples, Paris 1954.
- LEONE DE CASTRIS 2013: LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto, Napoli 2013.
- LEONE DE CASTRIS 2006: LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: Giotto a Napoli, Napoli 2006.
- LEONE DE CASTRIS 2001: LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: La peinture à Naples, de Charles I^{er} à Robert d'Anjou, in : L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle, Paris 2001, S. 104-120.
- LEONE DE CASTRIS 1986: LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: Arte di corte nella Napoli angioina da Carlo I a Roberto il Saggio (1266-1343), Firenze 1986.
- LEWIS 1995: LEWIS, Suzanne: Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-Century illuminated Apocalypse, Cambridge 1995.
- LEWIS 1992: LEWIS, Suzanne: Exegesis and Illustration in Thirteenth-Century English Apocalypses, in: EMMERSON/McGINN 1992, S. 259-275.
- LEWIS 1975: LEWIS, Warren: Peter John Olivi. Prophet of the year 2000. Ecclesiology and Eschatology in the Lectura super Apocalipsim. Introduction to a Critical Edition of the Text (Tübingen, Univ. Diss., 1975).

- LOBRICHON 1999: LOBRICHON, Guy: Jugement sur la terre comme au ciel. L'étrange cas de l'Apocalypse millénaire de Bamberg, in: L'an mil en 2000 (Médiévales 37), Saint-Denis 1999, S. 71-79.
- LOBRICHON 1996: LOBRICHON, Guy : La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Âge latin (760-1200), in: IOGNA-PRAT, Dominique: Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale, Paris 1996, S. 407-439.
- LOBRICHON 1985: LOBRICHON, Guy : Assise. Les fresques de la basilique inférieure, Paris 1985.
- LOBRICHON 1979: LOBRICHON, Guy: L'Apocalypse des théologiens au XII^e siècle (Paris, Univ. Diss., 1979).
- LONGHI 1964: LONGHI, Roberto: Due letture per un trittichino di Giusto de' Menabuoi, in: Paragone 171 (1964), S. 45-49.
- LONGHI 1958: LONGHI, Roberto: Aspetti dell'antica arte lombarda, in: LONGHI, Roberto (Hrsg.): Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958.
- LONGHI 1951: LONGHI, Roberto: Stefano fiorentino, in: Paragone 2 (1951), S. 18-40.
- LONGHI 1940: LONGHI, Roberto: Fatti di Masolino e di Masaccio, in: La critica d'arte 5 (1940), S. 145-180.
- LUCHERINI 2011: LUCHERINI, Vinni: Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò, in: QUINTAVALLE 2011, S. 477-504.
- LUNGHI 1997: LUNGHI, Elvio: L'influenza di Ubertino da Casale e di Pietro di Giovanni Olivi nel programma iconografico della chiesa inferiore del S. Francesco ad Assisi, in: Collectanea francescana 67 (1997), S. 167-188.
- LUNGHI 1996: LUNGHI, Elvio: La perdita decorazione trecentesca nell'abside della Chiesa Inferiore del S. Francesco ad Assisi, in: Collectanea francescana 66 (1996), S. 479-510.

- MACCARRONE 1949: MACCARRONE, Michele: Una questione inedita dell'Olivi sull'infallibilità del papa, in: Rivista di Storia della Chiesa in Italia III (1949), S. 309-343.
- MAIER 1971: MAIER, Anneliese: Schriften, Daten und Personen aus dem Visio-Streit unter Johann XXII., in: Archivum historiae pontificiae 9 (1971), S. 142-186.
- MAIER 1967: MAIER, Anneliese: Zwei unbekannte Streitschriften gegen Johannes XXII. aus dem Kreis der münchener Minoriten, in: Archivum Historiae Pontificiae 5 (1967), S. 41-78.
- MAIERÙ 1972: MAIERÙ, Alfano: Buralli, Giovanni Beato, in: Dizionario biografico degli italiani 15 (1972), S. 381-386.
- MANSELLI 1981: MANSELLI, Raoul: Papato avignonese ed ecclesiologia trecentesca, in: Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese (Convegni di Studi sulla Spiritualità medievale 19) Todi 1981, S. 175-195.
- MANSELLI 1978: MANSELLI, Raoul: Il problema del doppio anticristo in Gioacchino da Fiore, in: HAUCK, Karl/MORDEK, Hubert (Hrsg.): Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter. Festschrift für H. Löwe zum 65. Geburtstag, Köln/Wien 1978, S. 427-449.
- MANSELLI 1977: MANSELLI, Raoul: L'Anticristo mistico, Pietro di Giovanni Olivi, Ubertino da Casale e i papi del loro tempo, in: Collectanea francescana 47 (1977), S. 5-25.
- MANSELLI 1976: MANSELLI, Raoul: Pietro di Giovanni Olivi spirituale, in: Chi erano gli Spirituali (Atti del III Convegno internazionale, Assisi, 16-18 ottobre 1975), Assisi 1976, S. 181-204.
- MANSELLI 1974: MANSELLI, Raoul: La clericalizzazione dei minori e san Bonaventura, in: S. Bonaventura francescano. 14-17 Ottobre 1973, Todi 1974, S. 181-208.
- MANSELLI 1973: MANSELLI, Raoul: Divergences entre les mineurs d'Italie et de France méridionale, in : Les mendiants en pays d'Oc au XIII^e siècle, Toulouse 1973, S. 355-373.

- MANSELLI 1971: MANSELLI, Raoul: Accettazione e rifiuto della terza età, in: CASTELLI; Enrico (Hrsg.): Rivelazione e storia, Padova 1971, S. 125-139.
- MANSELLI 1970: MANSELLI, Raoul: Il caso del papa eretico nelle correnti spirituali del secolo XIV, in: L'infalibilità. L'aspetto filosofico e teologico, Padova 1970, S. 113-129.
- MANSELLI/GREGORY 1969: MANSELLI, Raoul/GREGORY, Tullio: Bonaventura da Bagnoregio, in: Dizionario Biografico degli Italiani 11 (1969), S. 612-630.
- MANSELLI 1965a: MANSELLI, Raoul: Spiritualità e Beghini nel Mezzogiorno della Francia, in: Annales de l'Institut d'études Occitanes. Recherches sur la vie religieuse en Pays d'oc 1 (1965), S. 37-57.
- MANSELLI 1959: MANSELLI, Raoul: Spiritualità e Beghini in Provenza (Studi Storici 31-34), Roma 1959.
- MANSELLI 1955: MANSELLI, Raoul: La Lectura super Apocalypsim di Pietro di Giovanni Olivi. Ricerche sull'escatologismo medievale, Roma 1955.
- MANSELLI 1951: MANSELLI, Raoul: La religiosità d'Arnaldo da Villanova (Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano 63), Roma 1951.
- MATTANÒ 2003: MATTANÒ, Vincenzo M.: La Basilica angioina di S. Chiara a Napoli. Apocalittica ed escatologia, Napoli 2003.
- MATTER 1992: MATTER, E. Ann: The Apocalypse in Early Medieval Exegesis, in: EMMERSON/McGINN 1992, S. 38-50.
- MATTHIAE 1961: MATTHIAE, Guglielmo: Gli affreschi di Castel Sant'Elia, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte, Roma 1961, S. 181-226.
- MAUCK 1975: MAUCK, Marchita B: The apocalypse frescos of the baptistery in Novara Italy (New Orleans, Univ. Diss. 1975).
- MAZZOLENI 1987: MAZZOLENI, Jole: Storia della ricostruzione della Cancelleria angioina 1265-1434 (Testi e

- documenti di Storia napoletana pubblicati dall'Accademia Pontiniana 37), Napoli 1987.
- Mc GINN 1992: Mc GINN, Bernard: Introduction. John's Apocalypse and the Apocalyptic Mentality, in: EMMERSON/McGINN, S. 3-19.
- Mc GINN 1988: Mc GINN, Bernard: Portraying Antichrist in the Middle ages, in: VERBEKE, Werner: Use and abuse of Eschatology, Leuven 1988, S. 1-48.
- Mc GINN 1979: Mc GINN, Bernard: Vision of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages, New York 1979.
- Mc GINN 1978: Mc GINN, Bernard: The Significance of Bonaventure's Theology of History, in: Celebrating the Medieval Heritage. A Colloquy on the Thought of Aquinas and Bonaventure, ed. By David Tracy, The Journal of Religion 58 (1978), Supplement, S. 64-81.
- MENTRÉ 1994: MENTRÉ, Mireille: Femme de l'Apocalypse et Vierge à l'Enfant, in: Marie, l'art et la société. Des origines du culte au XIIIe siècle (Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 25) 1994, S. 79-85.
- MEZOUGH 1978: MEZOUGH, Noureddine: Le Tympan de Moissac. Études d'iconographie, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 9 (1978), S. 171-200.
- MICHALSKY 2004: MICHALSKY, Tanja: Mater Serenissimi Principis. The tomb of Mary of Hungary, in: ELLIOTT/WARR 2004, S. 61-77.
- MICHALSKY 2001: MICHALSKY, Tanja (Hrsg.): Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, Berlin 2001.
- MICHALSKY 2000: MICHALSKY, Tanja: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Göttingen 2000.
- MINIERI-RICCIO 1883: MINIERI-RICCIO, Camillo: Genealogia di Carlo II d'Angiò, in: Archivio Storico per le Province Napoletane 8 (1883), S. 5-33, 197-226, 381-396.
- MINIERI-RICCIO 1882: MINIERI-RICCIO, Camillo: Genealogia di Carlo II d'Angiò, in: Archivio Storico per le Province Napoletane 7 (1882), S. 5-67, 201-262, 465-496, 653-664.

- MINISTERI 1960: MINISTERI, Biagio: Agostino d'Ancona (Agostino Trionfo), in: Dizionario Biografico degli Italiani 1, Roma 1960, S. 475-478.
- MITCHELL 1971: MITCHELL, Charles: The Imagery of the Upper Church at Assisi, in: Giotto e il suo tempo, Roma 1971, S. 113-134.
- MOLLAT 1950: MOLLAT, Guillaume: Les Papes d'Avignon, 1305-1378, Paris 1950.
- MOLLAT 1910: MOLLAT, Guillaume: L'élection du Pape Jean XXII, in: Revue d'histoire de l'Eglise en France 1 (1910), S. 147-166.
- MONCIATTI/FROSININI 2011: MONCIATTI, Alessio/FROSININI, Cecilia: La cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze, in: QUINTAVALLE 2011, S. 607-622.
- MONFERINI 1966: MONFERINI, Augusta: L'Apocalisse di Cimabue, in: Commentari XVII (1966), S. 25-55.
- MONIGHAN-SCHÄFER 2005: MONIGHAN-SCHÄFER, Johanna: Offenbarung 12 im Spiegel der Zeit. Eine Untersuchung theologischer und künstlerischer Entwicklungen anhand der apokalyptischen Frau (Marburg, Univ. Diss. 2005).
- MONTI 1941: MONTI, Gennaro M.: La dottrina anti-imperiale degli angioini di Napoli e i loro vicariati imperiali e Bartolomeo di Capua, in: Studi di Storia e Diritto in onore di Arrigo Solmi II, Milano 1941, S. 11-54.
- MORETTI 2010: MORETTI, Francesca Romana: Da Castel Sant'Elia ad Anagni. Storie e temi apocalittici nella pittura medievale del Lazio (Viterbo, Univ. Diss. 2010).
- MORISANI 1947: MORISANI, Ottavio: Pittura del Trecento a Napoli, Napoli 1947.
- MOSCHELLA 1991: MOSCHELLA, Maurizio: Dionigi da Borgo San Sepolcro, in: Dizionario Biografico degli Italiani 40 (1991), S. 194-197.
- MUCCILLO 1991: MUCCILLO, Maria: Andalò di Negro, in: Dizionario Biografico degli italiani 40 (1991), S. 126-131.

- MUIR-WRIGHT 2004: MUIR-WRIGHT, Rosemary: Living in the Final Countdown. The Angevin Apocalypse Panels in Stuttgart, in: MORGAN, Nigel J. (Hrsg.): Proceedings of the 2000 Symposium. Prophecy, Apocalypse and the Day of the Doom (Harlaxton medieval Studies XII), Donington 2004, S. 261-276.
- MÜLLER 2009: MÜLLER, Monika E.: Omnia in mensura et numero et pondere disposita: die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civate (Tübingen, Univ. Diss. 2005), Regensburg 2009.
- MUSTO 1997: MUSTO, Ronald G.: Franciscan Joachimism at the Court of Naples 1309-1345. A new Appraisal, in: Archivum Franciscanum Historicum 90 (1997), S. 419-486.
- MUSTO 1985: MUSTO, Ronald G.: Queen Sancia of Naples (1286-1345) and the Spiritual Franciscans, in: KIRSHER, Julius (Hrsg.): Women of the Medieval World, Oxford 1985, S. 179-214.
- NEUSS 1931: NEUSS, Wilhelm: Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Münster i.W. 1931.
- NEUSS 1922: NEUSS, Wilhelm: Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei, Bonn u. Leipzig 1922.
- NICHOLSON 1932: NICHOLSON, Alfred: Cimabue. A critical study, London 1932.
- NOLAN 1977: NOLAN, Barbara: The Gothic Visionary Perspective, Princeton 1977.
- OERTEL 1966: OERTEL, Robert: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart u.a. 1966.
- OERTEL 1949: OERTEL, Robert: Rezension von SINIBALDI/BRUNETTI, Pittura Italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra Giottesca di Firenze del 1937, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XII (1949), S. 125-127.
- PACE 1984: PACE, Valentino: Il "Nuovo Testamento" Vat. Lat. 39. Modelli europei e presenze locali in un codice del Duecento veronese, in: MORELLO,

- Giovanni/PACE, Valentino: Ricchezza iconografica e committenza laica. Volume di commento all'edizione in facsimile del Cod. Vat. Lat. 39 della Biblioteca Vaticana, Milano 1984, S. 51-101.
- PACIOCCO 1995: PACIOCCO, Roberto: Angioini e Spirituali. I differenti piani cronologici e tematici di un problema, in: *ÉTAT ANGEVIN* 1998, S. 253-287.
- PALLUCCHINI 1964: PALLUCCHINI, Rodolfo: La pittura veneziana del Trecento, Venezia/Roma 1964.
- PALMA 1976: PALMA, Marco: Caracciolo, Landolfo, in: *Dizionario Biografico degli italiani* 19 (1976), S. 406-410.
- PANOFSKY 1975: PANOFSKY, Erwin: Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento, Torino 1975.
- PAONE 2009: PAONE, Stefania: Giotto a Napoli. Un percorso indiziario tra fonti, collaboratori e seguaci, in: *GIOTTO* 2009, S. 179-195.
- PAONE 2004: PAONE, Stefania: Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia. Percorsi stilistici nella Napoli Angioina, in: *Arte Medievale* 3 (2004), S. 87-117.
- PARK 1997: PARK, Doo-Hwan: Tiere und Farben in der Offenbarung. Eine Untersuchung zur Herkunft, Funktion und theologischen Bedeutung der Tier- und Farbmotive in der Apokalypse des Johannes (Bielefeld, Univ. Diss., 1997).
- PÁSZTOR 1961: PÁSZTOR, Edith: Andrea da Gagliano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 3 (1961), S. 96-98.
- PÁSZTOR 1958: PÁSZTOR, Edith: Le polemiche sulla *Lectura super Apocalypsim* di Pietro di Giovanni Olivi fino alla sua condanna, Roma 1958.
- PÁSZTOR 1955: PÁSZTOR, Edith: Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274-1297), (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Studi Storici 10), Roma 1955.

- PÁSZTOR 1955b: PÁSZTOR, Edith: Il processo di Andrea da Gagliano (1337-38), in: *Archivum Franciscanum Historicum* 48 (1955), S. 252-297.
- PAZZELLI 1988: PAZZELLI, Raffaele: Movimenti e congregazioni con la regola di Niccolò IV, in: PAZZELLI, Raffaele: *La "Supra montem" di Niccolò IV (1289). Genesi e diffusione di una regola (Atti del 5 Convegno di Studi francescani Ascoli Piceno 26-27 ottobre 1987)*, Roma 1988, S. 249-288.
- PELLEGRINI 1995: PELLEGRINI, Luigi: Francescani, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale VI*, Roma 1995, S. 334-337.
- PERARNAU 1976: PERARNAU, Josep: *Traballa de tractats espirituals perduts d'Arnau de Vilanova*, in: *Revista Catalana de Teologia* 1 (1976), S. 489-512.
- PERONI 1998: PERONI, Adriano: Das Baptisterium von Novara. Architektur und Ausmalung. Zusammenfassung, in: EXNER, Matthias (Hrsg.): *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees)*, München 1998, S. 155-160.
- PERRICCIOLI-SAGGESE 2004b: PERRICCIOLI-SAGGESE, Alessandra: Orimina Cristoforo, in: BOLLATI, Milvia (Hrsg.): *Dizionario Biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano 2004, S. 838-840.
- PERRICCIOLI-SAGGESE 2002: PERRICCIOLI-SAGGESE, Alessandra: Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento, in: QUINTAVALLE 2002, S. 661-667.
- PERRICCIOLI-SAGGESE 1997: PERRICCIOLI-SAGGESE, Alessandra: Cristoforo Orimina, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale VIII*, Roma 1997, S. 870-871.
- PETRUCCI 1973: PETRUCCI, Enzo: Roberto d'Angiò, in: *Enciclopedia Dantesca IV*, Roma 1973, S. 1000-1004.
- PETTENATI 2001: PETTENATI, Silvana: I vetri decorati, in: CIATTI/SEIDEL 2001, S. 203-215.
- PIASTRA 2006: PIASTRA, Clelia M.: Maria, l'Apocalisse e il Medioevo (Atti del III Convegno Mariologico

- della Fondazione E. Franceschini, Parma 2002), Firenze 2006.
- PINTO 1999: PINTO, Giuliano: Il numero degli uomini. La crisi demografica del tardo Medioevo, in: COLLODO/PINTO 1999, S. 19-27.
- POESCH 1981: POESCH, Jessie: Revelation 11,7 and Revelation 13,1-10. Interrelated Antichrist Imagery in some English Apocalypse Manuscripts, in: BARASCH, Moshe/ FREEMAN-SANDLER, Lucy (Hrsg.): Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson, New York 1981, S. 15-53.
- POESCHKE 2003: POESCHKE, Joachim: Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003.
- POESCHKE 1985: POESCHKE, Joachim: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985.
- POTESTÀ 2012: POTESTÀ, Gian Luca: Gioacchino da Fiore, in: CILIBERTO 2012, S. 7-17.
- POTESTÀ/VIAN 2010: POTESTÀ, Gian Luca/VIAN, Paolo: Storia del cristianesimo, Bologna 2010.
- POU Y MARTÍ 1991: POU Y MARTÍ, José M.: Visionarios, Beguinos y fraticelos catalanes (Siglos XIII-XV), Madrid 1991 (Repr. d. Ausg. 1930).
- POU Y MARTÍ 1911: POU Y MARTÍ, José M.: Fr. Gonzalo de Balboa primer General español de la Orden, in : Revista de Estudios Franciscanos VII (1911), S. 332-42.
- PRANDI 1978: PRANDI, Adriano: L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi 4, Roma 1978.
- PRESSOUYRE 1966: PRESSOUYRE, Léon: Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni, in : Mélanges d'archéologie et d'histoire 78 (1966), S. 51-593.
- PRESSOUYRE 1965: PRESSOUYRE, Léon: Marcius Cornator. Notes sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 77 (1965), S. 395-473.
- PREVITALI 1967: PREVITALI, Giovanni: Giotto e la sua Bottega, Milano 1967.

- PRINGENT 1959: PRINGENT, Pierre: Apocalypse 12. Histoire de l'exégèse, Tübingen 1959 (Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese 2).
- PRYDS 2000: PRYDS, Darleen N.: The King embodies the word. Robert d'Anjou and the Politics of Preaching, Leiden 2000.
- PUJMANOVA 1979: PUJMANOVA, Olga: Robert of Anjou's unknown Tabernacle in Brno, in: The Burlington Magazine CXXI (1979), S. 483-491.
- QUACQUARELLI 1958: QUACQUARELLI, Antonio: La concezione della Storia in Ticonio, in: VACCARI, Pietro: Studi di Storia medievale e moderna, Roma 1958, S. 13-30.
- QUINTAVALLE 2011: QUINTAVALLE, Arturo C. (Hrsg.): Medioevo. I committenti (Atti del convegno internazionale di studi di Parma 2010), Milano 2011.
- QUINTAVALLE 2006: QUINTAVALLE, Arturo C. (Hrsg.): Medioevo. Il tempo degli antichi (Atti del Convegno internazionale di studi di Parma 2003), Milano 2006.
- QUINTAVALLE 2002: QUINTAVALLE, Arturo C. (Hrsg.): Medioevo: i modelli (Atti del convegno internazionale di studi di Parma 1999), Milano 2002.
- RAFF 1978-79: RAFF, Thomas: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: Aachener Kunstblätter 48 (1978-79), S. 71-218.
- RAININI 2006: RAININI, Marco: Disegni dei tempi. Il "Liber Figurarum" e la teologia figurativa di Giocchino da Fiore, Roma 2006.
- RAPETTI 2010: RAPETTI, Daniela: Le tavole dell'apocalisse nella Staatsgalerie di Stoccarda, in: ArcheoArte 1 (2010), S. 175-182.
- RAPONE 2014: RAPONE, Costanza: Tra Italia e Inghilterra nel medioevo. Storie di codici e di uomini giunti da Oltremarica tra i secoli XII e XIV (Viterbo, Univ. Diss. 2014).
- RATZINGER 1959: RATZINGER, Joseph: Die Geschichtstheologie des Heiligen Bonaventura (München, Habil.-Schr. 1959).

- RAVE 1999: RAVE, August Bernhard: Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1999.
- RAVE 1992: RAVE, August Bernhard: Die italienische Malerei in der Staatsgalerie Stuttgart. Charakterisierung einer mit Hilfe der Datenverarbeitung erschlossenen Sammlung, in: Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württembergs 7 (1992), S. 40-46.
- RÉAU 1958: RÉAU, Louis: Escatologia. Il mondo cristiano, in: Enciclopedia Universale dell'Arte IV, Roma 1958, Sp. 843-850.
- RÉAU 1957: RÉAU, Louis: Iconographie de l'art chrétien II. Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament, Paris 1957.
- REVEL-NEHER 1998: REVEL-NEHER, Elisabeth: Le témoignage de l'absence. Les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif du XI^e au XV^e siècle, Paris 1998.
- REVEL-NEHER 1995: REVEL-NEHER, Elisabeth: On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant, in: MOURIKI, Doula (Hrsg.): Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann, Princeton 1995, S. 405-414.
- REVEL-NEHER 1992: REVEL-NEHER, Elisabeth: The image of the Jew in Byzantine Art, Oxford u. a., 1992.
- REVEL-NEHER 1984: REVEL-NEHER, Élisabeth: L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle. Le signe de la rencontre, Paris 1984.
- RIGON 1999: RIGON, Antonio: Le istituzioni ecclesiastiche della cristianità, in: COLLODO/PINTO 1999, S. 217-253.
- RIVIÈRE-CIAVALDINI 2007: RIVIÈRE-CIAVALDINI, Laurence: Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen, Paris 2007.
- RIVIÈRE-CIAVALDINI 2000: RIVIÈRE CIAVALDINI, Laurence: Jean de Colombe entre Naples et la Savoie. À propos de l'Apocalypse des ducs de Savoie, in: Arte Cristiana 88 (2000), S. 181-200, 259-268.

- RIVIÈRE 1993: RIVIÈRE, Laurence: Le pouvoir exégétique de l'image dans un cycle illustré du XV^e siècle. L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie (El Escorial, B.L., ms E Vit. 5), in: *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval* (Sénéfiance 33), Aix-en-Provence 1993, S. 411-442.
- ROETTGEN 1996: ROETTGEN, Steffi: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, I. Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996.
- ROMANINI 1983: ROMANINI, Angiola M. (Hrsg.): *Roma anno 1300* (Atti della IV settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale, Università di Roma La Sapienza 1980), Roma 1983.
- ROLFS 1910: ROLFS, Wilhelm: *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910.
- ROMANO 2001: ROMANO, Serena: *La Basilica di Sa Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.
- ROMANO 1984: ROMANO, Serena: *Pittura ad Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi*, in: *Arte Medievale 2* (1984), S. 109-140.
- ROMANO 1920: ROMANO, Elena: *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*, Napoli 1920.
- RUF 2004: RUF, Gerhard: *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie*, Regensburg 2004.
- RUF 1981: RUF, Gerhard: *Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi*, Freiburg i. B. u. a. 1981.
- RUSSOLI 1958: RUSSOLI, Franco: *Cat. 41-42* in: LONGHI, Roberto (Hrsg.): *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958.
- SABATINI 1975: SABATINI, Francesco: *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli 1975.
- SAENGER 1988: SAENGER, Ernst: *Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou. Ein Beitrag zur Kunst- und Geistesgeschichte des Trecento*, in: *Jahrbuch der*

- kunsthistorischen Sammlungen in Wien 84 (1988), S. 6-91.
- SALMI 1937: SALMI, Mario: La mostra giottesca, in: Emporium LXXXVI (1937), S. 349-364.
- SALMI 1919: SALMI, Mario: Appunti per la storia della pittura in Puglia, in: L'Arte XXII (1919), S. 149-192.
- SALVINI 1943: SALVINI, Roberto: Cimabue, Roma, 1943.
- SANTI 1985: SANTI, Francesco: Gli 'Scripta spiritualia' di Arnau de Vilanova, in: Studi medievali, 3 ser. 26,2 (1985), S. 977-1014.
- SAPEGNO 1985: SAPEGNO, Natalino (Hrsg.): Dante Alighieri. La Divina Commedia. Paradiso, Firenze 1985.
- SCARPELLINI 1982: SCARPELLINI, Pietro (Hrsg.): Da Pietralunga, Ludovico. Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri saltuari di Assisi. Introduzione, note al testo e commento critico di Pietro Scarpellini, Treviso 1982.
- SCHILLER 1991: SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 5. Die Apokalypse des Johannes, Bildteil, Gütersloh 1991.
- SCHILLER 1990: SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 5. Die Apokalypse des Johannes, Textteil, Gütersloh 1990.
- SCHILLER 1976: SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst 4,1. Die Kirche, Gütersloh 1976.
- SCHIMMELPFENNIG 2009: SCHIMMELPFENNIG, Bernhard: Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance, Darmstadt 2009.
- SCHIMMELPFENNIG 2000: SCHIMMELPFENNIG, Bernhard: Ludwig der Bayer (1314-1347). Ein Herrscher zwischen Papst und Kurfürsten, in: KRAMP, Mario (Hrsg.): Krönungen. Könige in Aachen. Geschichte und Mythos, Mainz 2000, Bd. 2, S. 460-467.
- SCHMIDDUNSER 1990: SCHMIDDUNSER, Agathe : Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld, München 1990.

- SCHMITT 1995: SCHMITT, Jean-Claude: Gesti, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale VI, Roma 1995, S. 588-598.
- SCHMITT 1977: SCHMITT, Clemente: Fraticelles, in: Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques 18, Paris 1977, Sp. 1063-1108.
- SCHMITT 1970: SCHMITT, Annegrit: Die Apokalypse des Robert von Anjou, in: Pantheon XXVIII (1970), S. 475-503.
- SCHNEYER 1974: SCHNEYER, Johannes B.: Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350, Autoren R-Schluss (W), Münster 1974.
- SCHOLZ 1914: SCHOLZ, Richard: Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern (1327-1354) II, Rom 1914.
- SCHOLZ 1911: SCHOLZ, Richard: Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern (1327-1354) I, Rom 1911.
- SCHRAMM 1954: SCHRAMM, Percy Ernst: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert I, Stuttgart 1954.
- SCHREINER 1983: SCHREINER, Rupert: Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel. Materialien zur Weltgerichtskonographie (München, Univ. Diss. 1983).
- SCHÜSSLER 1975: SCHÜSSLER, Gosbert: Studien zur Ikonographie des Antichrist (Heidelberg, Univ. Diss. 1975).
- SCHWARZ 2008: SCHWARZ, Michael Viktor: Giottus Pictor 2. Giottos Werke, Wien u.a. 2008.
- SCOTTI 2009: SCOTTI, Suzette D.: Simone Martini's St. Louis of Toulouse and its cultural context (Charlottenville, Univ. Diss. 2009).
- SED-RAJNA 1991: SED-RAJNA, Gabrielle: Arca dell'Alleanza, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale II, Roma 1991, S. 262-266.
- SETTIS 1986: SETTIS, Salvatore: Continuità distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: SETTIS,

- Salvatore (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Torino 1986, S. 375-382.
- SETTIS-FRUGONI 1967: SETTIS-FRUGONI, Chiara: Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana, in: Memorie della Accademia Nazionale dei Lincei 13 (1967), S. 145-251.
- SINDONA 1975: SINDONA, Enio: L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco, Milano 1975.
- SINIBALDI/BRUNETTI 1943: SINIBALDI, Giulia/BRUNETTI, Giulia: Pittura italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra Giottesca di Firenze del 1937, Firenze 1943.
- SIRÉN 1922: SIRÉN, Osvald: Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert, Berlin 1922.
- SIRAGUSA 1891: SIRAGUSA, Giovanni Battista: L'ingegno, il sapere e gl'intendimenti di Roberto d'Angiò, Palermo 1891.
- STEINHAUSER 1987: STEINHAUSER, Kenneth B.: The Apocalypse Commentary of Tyconius. A History of Its Reception and Influence (Freiburg, Univ. Diss. 1986), Frankfurt a. M. 1987.
- STRZYGOWSKI 1888: STRZYGOWSKI, Josef: Cimabue und Rom, Wien 1888.
- STUTTGART 2008: Staatsgalerie Stuttgart. Die Sammlung. Meisterwerke von 14. bis zum 21. Jahrhundert, Stuttgart 2008.
- STUTTGART 1999: Staatsgalerie Stuttgart II. Italian Paintings, Stuttgart 1999.
- STUTTGART 1992: RETTICH, Edeltraud/KLAPPROTH, Rüdiger/EWALD, Gerhard: Alte Meister, Altdeutsche Gemälde, Niederländische Gemälde, Italienische Gemälde, Stuttgart 1992.
- STUTTGART 1991: BEYE, Peter/THIEM, Gunther: Die Staatsgalerie Stuttgart. Graphische Sammlung, Stuttgart 1991.
- SUPINO 1920: SUPINO, Iginio B.: Giotto, Firenze 1920.
- SWARZENSKI 1908: SWARZENSKI, Georg: Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des

- romanischen Stils (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II), Leipzig 1908.
- SWARZENSKI 1901: SWARZENSKI, Georg: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters I), Leipzig 1901.
- SYRE 1990: SYRE, Cornelia: Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek, München 1990.
- TABACCO 1949: TABACCO, Giovanni: Un presunto disegno domenicano-angiono per l'unificazione politica dell'Italia, in: Rivista Storica Italiana LXI (1949), S. 489-525.
- TABARRONI 1992: TABARRONI, Andrea: Visio beatifica e Regnum Christi nell'escatologia di Giovanni XXII, in: RUGGIERI, Giuseppe (Hrsg.): La cattura della fine. Variazioni dell'escatologia in regime di cristianità, Genova 1992, S. 125-147.
- TABARRONI 1990: TABARRONI, Andrea: Paupertas Christi et apostolorum. L'ideale francescano in discussione (1322-1324), Roma 1990.
- TANTILLO-MIGNOSI 1975: TANTILLO-MIGNOSI, Almamaria: Osservazioni sul transetto della Basilica Inferiore di Assisi, in: Bollettino d'Arte 1975, S. 129-142.
- TARTUFERI 2000: TARTUFERI, Angelo: Una mostra e alcune spigolature giottesche, in: GIOTTO 2000, S. 19-32.
- THODE 1885: THODE, Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885.
- THOMAS 1983: THOMAS, Hans Michael: Giottos Ordensallegorien in der Basilika S. Francesco in Assisi, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 35/I (1983), S. 72-80.
- TINTORI/BORSOOK 1965: TINTORI, Leonetto/BORSOOK, Eve: Giotto. La Cappella Peruzzi, Torino 1965.
- TOGNETTI 1982-83: TOGNETTI, Giampaolo: I fraticelli, il principio di povertà e i secolari, in: Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 90 (1982-83), S. 77-145.

- TOESCA 1951: TOESCA, Pietro: *Il Trecento*, Torino 1951.
- TOMEI 2009: TOMEI, Alessandro: *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*, in: *GIOTTO 2009*, S. 31-50.
- TOMEI 1997: TOMEI, Alessandro: *Cimabue*, Firenze 1997.
- TOMEI 1996: TOMEI, Alessandro (Hrsg.): *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996.
- TOMEI 1993: TOMEI, Alessandro: *Cimabue*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale 4*, Roma 1993, S. 586-594.
- TONDELLI 1953: TONDELLI, Leone: *Il Libro delle Figure dell'Abate Gioacchino da Fiore*, Torino 1953.
- TORRITI 1991: TORRITI, Piero: *Simone Martini*, Firenze 1991.
- TROTTMANN 2001: TROTTMANN, Christian: *Guiral Ot. De l'éternité au temps et retour. Conjectures à partir du De multiformi visione Dei*, in: *The Medieval concept of time. The scholastic debate and its reception in early modern philosophy (Studien und Texte zur Geistgeschichte des Mittelalters LXXV)*, Leiden u.a. 2001, S. 287-317.
- TROTTMANN 2000: TROTTMANN, Christian: *Giovanni XXII*, in: *Enciclopedia dei Papi Treccani II*, S. 512-522.
- TROTTMANN 1995: TROTTMANN, Christian: *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benôit XII*, Rome 1995.
- TROTTMANN 1993: TROTTMANN 1993: *Deux interprétations contradictoires de Saint Bernard. Les sermons de Jean XXII sur la vision béatifique et les traités inédits du cardinal Jacques Fournier*, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-âge, Temps modernes*, t. 105, n.1 (1993), S. 327-379.
- VAN DER MEER 1978: VAN DER MEER, Frits: *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*, Freiburg i.B. u.a. 1978.
- VAN MARLE 1925: VAN MARLE, Raimond: *The development of the Italian School of Painting V*, The Hague 1925.

- VAN HEUCKELUM 1912: VAN HEUCKELUM, Mercedes: *Spiritualistische Strömungen an den Höfen von Aragon und Anjou während der Höhe des Armutsstreites*, Leipzig 1912.
- VAUCHEZ 1977: VAUCHEZ, André: 'Beata Stirps'. Sainteté et lignage en occident aux XIII^e et XIV^e siècles, in: DUBY, George/LE GOFF, Jacques: *Famille et parenté dans l'Occident médiéval (Actes du colloque de Paris 6-8 Juni 1974)*, Rome 1977, S. 377-411.
- VENTURI 1907: VENTURI, Adolfo: *Storia dell'arte italiana V. La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907.
- VIDAL 1910: VIDAL, Jean- Marie: Un ascète de sang royal. Philippe de Majorque, in: *Revue des questions historiques*, n.s. 44, 1910, S. 361-403.
- VISSER 1996: VISSER, Derk: *Apocalypse as utopian expectation (800-1500). The apocalypse commentary of Berengaudus of Ferrières and the relationship between exegesis, liturgy and iconography*, Leiden u.a. 1996.
- VOLPE 2002: VOLPE, Alessandro: Presbiterio, in: BONSANTI 2002d, S. 394-399.
- VON AUW 1980: VON AUW, Lydia: *Angeli Clareni Opera I. Epistole*, Roma 1980.
- VON SEIDLIZ 1883: VON SEIDLIZ, Woldemar: Die illustrierten Handschriften der Hamilton-Sammlung zu Berlin, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 6 (1883), S. 256-273.
- WALTER 1977: WALTER, Ingeborg: Carlo Martello d'Angiò, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 20 (1977), S. 379-382.
- WESCHER 1931: WESCHER, Paul: *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin*, Leipzig 1931.
- WILLE 2001: WILLE, Friederike: Quod sumus hoc eritis. Die Begegnung von Lebenden und Toten im Regnum der Anjou, in: MICHALSKY 2001, S. 225-239.
- WILLIAMS 1994-2003: WILLIAMS, John: *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on*

the Apocalypse, I: Introduction, 1994, II: The 9th and 10th Centuries, 1994, III: The 10th and 11th Centuries, 1998, IV: The 11th and 12th Centuries, 2002, V: The 12th and 13th Centuries, 2003.

WILLIAMS 1992:

WILLIAMS, John: Beato de Liébana, Santo, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale I, Roma 1992, S. 266-272.

WÖLFFLIN 1921:

WÖLFFLIN, Heinrich: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000, München 1921.

YAKOU 2004:

YAKOU, Hisashi: Contemplating angels and the Madonna of the Apocalypse, in: ELLIOTT/WARR 2004, S. 93-106.

ZANARDI 2002:

ZANARDI, Bruno: Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco, Milano 2002.

ZARU 2009:

ZARU, Denise: Les panneaux de l'”Apocalypse” de Stuttgart. Une syntaxe figurative originale de la “Vision”, in: PRALORAN, Marco (Hrsg.): Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento, Firenze 2009, S. 111-162.

ZIMMERMANN 1899:

ZIMMERMANN, Max Georg: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter 1. Voraussetzung und erste Entwicklung von Giotto's Kunst, Leipzig 1899.

ZOCCA 1943:

ZOCCA, Emma: Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Assisi, Roma 1943.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Meister der Erbachschen Tafeln“, Szenen aus der Apokalypse (Kap. 1-13), Stuttgart, Staatsgalerie, cm. 34,9 x 86,3 (RAVE 1999, S. 131-132).	312
Abb. 2: „Meister der Erbachschen Tafeln“, Szenen aus der Apokalypse (Kap. 14-22), Stuttgart, Staatsgalerie, cm. 34,9 x 86,3 (RAVE 1999, S. 133-134).	312
Abb. 3: Cristoforo Orimina, Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r, Detail (BRÄM 2007, Abb. 539).	314
Abb. 4: Cristoforo Orimina, Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r, Detail (BRÄM 2007, Abb. 539).	314
Abb. 5: Cimabue, östliche Wand des Südquerhausarms mit der Kreuzigung (RUF 2004, S. 281).	315
Abb. 6: Cimabue, Anbetung des Lammes, Assisi, Oberkirche, südliche Wand des Querhauses (TOMEI 1997, S.29).	315
Abb. 7: Cimabue, Anbetung des Lammes, Detail, Assisi, Oberkirche, südliche Wand des Querhauses (TOMEI 1997, S. 29).	315
Abb. 8: Cimabue, „zweite Szene“: Engel des sechsten Siegels und vier Engel, südliche Wand (RUF 2004, S. 297).	316
Abb. 9: Cimabue, „dritte Szene“: Christus und die Posaenengel, südliche Wand (TOMEI 1997, S. 28).	316
Abb. 10: Cimabue, „vierte Szene“: der Fall Babylons, westliche Wand des Südquerhausarms (RUF 2004, S. 302).	316
Abb. 11: Cimabue, „fünfte Szene“: Johannes auf Patmos, westliche Wand des Südquerhausarms (RUF 2004, S. 279).	316
Abb. 12: Cimabue, Kampf Michaels, westliche Lünette (RUF 2004, S. 279).	317
Abb. 13: Seroux d’Agincourt, Cimabues Kampf Michaels (BELTING 1977, S. 123, Textabb. G).	317
Abb. 14: Cimabue, Kreuzigung des linken Querhausarms (POESCHKE 2003, S. 57, Abb. 7).....	317
Abb. 15: Giotto, Florenz, S. Croce, Peruzzi-Kapelle, Szenen aus der Apokalypse, um 1320 bzw. um 1335 (©GrooveArt online).	317
Abb. 16: Cavallinis Kreis, Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Supraporte über dem Eingang zur Loffredo-Kapelle (ELLIOTT/WARR 2004, Abb. VII).	318

Abb. 17: Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Schema der Szenen (DR).....	318
Abb. 18: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Schlussstein, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 441, Abb. 870).....	319
Abb. 19: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Leuchter, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 444, Abb. 910).....	319
Abb. 20: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Fackel, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 443, Abb. 895).	319
Abb. 21: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Altar der Märtyrer um 1330 (BONSANTI 2002, S. 442, Abb. 872).....	320
Abb. 22: Ältester (BONSANTI 2002, S. 445, Abb. 929).....	320
Abb. 23: Engel des 6. Siegels (?) (BONSANTI 2002, S. 437, Abb. 844).	320
Abb. 24: Erster Reiter (BONSANTI 2002, S. 440, Abb. 863).	320
Abb. 25: Zweiter Reiter (BONSANTI 2002, S.438, Abb. 849).....	320
Abb. 26: Dritter Reiter (BONSANTI 2002, S. 439, Abb. 860).	320
Abb. 27: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Engel der Winde (BONSANTI 2002, S. 439, Abb. 856).	320
Abb. 28: Assisi, Unterkirche, Posaunenengel (BONSANTI 2002, S. 439, Abb. 858).	320
Abb. 29: Assisi, Unterkirche, Engel mit Schlüssel u. Kette (BONSANTI 2002, S. 440, Abb. 866).	320
Abb. 30: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Schema der franziskanischen Allegorien und der apokalyptischen Szenen des Vierungsgewölbes (bearbeitet aus POESCHKE 1985, S. 109, Fig. 8).	321
Abb. 31: Erbach-Fürstenauer Apokalypse, Johannes auf Patmos, Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 131, Detail).	322
Abb. 32: Johannes auf Patmos und die Posaunenstimme, Detail der ersten Tafel (DR).	322
Abb. 33: Vision des Menschensohnes zwischen den sieben Leuchtern, Detail der ersten Tafel (DR).....	322
Abb. 34: Die Große Anbetung, Detail der ersten Tafel (DR).	323
Abb. 35: Der starke Engel und die Tröstung des Johannes, Detail der ersten Tafel (DR).....	323
Abb. 36: Die siebte nicht geblasene Posaune, Detail der ersten Tafel (DR).	323
Abb. 37: Große Anbetung, Schema (DR).....	324

Abb. 38: Öffnung der ersten vier und des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 132, Detail).	324
Abb. 39: Anagni, Krypta der Kathedrale, um 1250 (POESCHKE 2003, S. 25).	325
Abb. 40: Krypta der Kathedrale, Gewölbe mit der Leuchtervision, um 1250 (CAPPELLETTI 2002, S. 322, Abb. 30).	325
Abb. 41: Anagni, Krypta der Kathedrale, Apsis mit der Huldigung des Lammes, um 1250 (CAPPELLETTI 2002, S. 303, Abb. 1).	325
Abb. 42: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 103v, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 248, Abb. 32).	326
Abb. 43: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 3v (WILLIAMS 2002, Abb. 366).	326
Abb. 44: Liber Floridus (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 9v (SCHILLER 1991, S. 249, Abb. 36).	326
Abb. 45: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 105v, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 274, Abb. 79).	326
Abb. 46: Vat. Lat. 39 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 158r (SCHILLER 1991, S. 279, Abb. 86a).	327
Abb. 47: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 38r (WILLIAMS 2002, Abb. 374).	327
Abb. 48: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 107r, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 359, Abb. 223).	327
Abb. 49: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 60r (WILLIAMS 2002, Abb. 380).	327
Abb. 50: Simone Martini, Ludwigstafel, Neapel, Museo di Capodimonte, Detail mit dem Porträt Roberts, 1317 (©2008 Archivio fotografico Scala, Firenze).	328
Abb. 51: „Maestro delle Tempere francescane“, Kreuzigungstafel, Privatbesitz, Detail mit den Porträts von Robert und Sancia (CASTELNUOVO 1986, S. 499, Abb. 776).	328
Abb. 52: „Maestro di Giovanni Barrile“, Ludwigstafel, Musée Granet, Aix-en-Provence, Detail mit dem Porträt Roberts, um 1331-32 (ELLIOTT/WARR 2004, S. 30, Abb. 13).	328
Abb. 53: Roberto d’Oderisio, Trionfo della Chiesa, Neapel, Santa Maria dell’Incoronata, Detail mit dem Porträt Roberts, um 1352-54 (BOLOGNA 1969a, VII-26, Abb. 30, Detail).	328
Abb. 54: Lello da Orvieto, Neapel, Kapitelsaal des Klosters zu Santa Chiara, Details der Porträts von Karl von Kalabrien u. Robert, um 1340 (BOLOGNA 1969a, III-40, Abb. 47, Detail).	329

Abb. 55: Lello da Orvieto, Neapel, Kapitelsaal des Klosters zu Santa Chiara, Details der Porträts von Sancia u. Johanna, um 1340 (BOLOGNA 1969a, III-41, Abb. 49, Detail).	329
Abb. 56: Andreas-von-Ungarn-Bibel (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät, Ms. 1), Genealogie der Anjous, fol. 4r, Detail mit den Porträts von Karl II. und Robert, um 1340-43 (BOLOGNA 1969a, VI-63, Abb. 77, Detail).....	329
Abb. 57: Andreas-von-Ungarn-Bibel (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät, Ms. 1), Genealogie der Anjous, fol. 4r, Detail mit den Porträts von Robert und Andreas, um 1340-43 (BOLOGNA 1969a, VI-63, Abb. 77, Detail).....	329
Abb. 58: Die Seelen der Märtyrer unter dem Altar, Detail der ersten Tafel (DR).....	330
Abb. 59: Wiener Bibel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1191), fol. 451v, Detail (BRÄM 2007, Abb. 561).....	330
Abb. 60: Cristoforo Orimina, Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 455v (BRÄM 2007, Abb. 538).....	330
Abb. 61: Cristoforo Orimina, Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r (BRÄM 2007, Abb. 539).....	330
Abb. 62: Erster und zweiter apokalyptischer Reiter, Detail der ersten Tafel (DR).	331
Abb. 63: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 19v (SCHILLER 1991, S. 302, Abb. 124).....	331
Abb. 64: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 106r, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991). ...	331
Abb. 65: Dritter und vierter apokalyptischer Reiter, Detail der ersten Tafel (DR).	332
Abb. 66: Haimocodex (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 6v, Detail (SCHILLER 1991, S. 304, Abb. 129, Detail).	332
Abb. 67: Liber Floridus (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 11v, Detail (SCHILLER 1991, S. 305, Abb. 130, Detail).....	332
Abb. 68: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms Theol. Lat. Fol. 561), fol. 47r (WILLIAMS 2002, Abb. 375).....	333
Abb. 69: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Franziskus und der Tod, um 1310 (MICHALSKY 2001, S. 235, Abb. 5).	333
Abb. 70: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Mors, Detail der Allegorie der Keuschheit, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 427, Abb. 739, Detail).....	333
Abb. 71: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, vierter apokalyptischer Reiter, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 437, Abb. 848).	333
Abb. 72: Öffnung des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (DR).	334

Abb. 73: Giotto, Padua, Arena-Kapelle, Detail des Jüngsten Gerichtes, vor 1305 (BANZATO 2005, S. 161, Abb. 127).	334
Abb. 74. Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms Theol. Lat. Fol. 561), fol. 50r (WILLIAMS 2002, Abb. 377).	334
Abb. 75: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 106v, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 336, Abb. 191, Detail).....	334
Abb. 76: Johannes und eines der Wesen, die Engel der Winde, Detail der ersten Tafel (DR)..	335
Abb. 77: Die vier Engel und der Engel des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (DR).	335
Abb. 78: Der Engel des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (DR).	336
Abb. 79: Cristoforo Orimina, Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 457v, Detail (BRÄM 2007, Abb.524).	336
Abb. 80: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV) fol. 106v, Detail, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 336, Abb. 191).	337
Abb. 81: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 51v (WILLIAMS 2002, Abb. 378).	337
Abb. 82: Vat. Lat. 39 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 159v (SCHILLER 1991, S. 339, Abb. 194a).	337
Abb. 83: Giotto, Firenze, S. Croce, Peruzzi-Kapelle, Detail mit zwei Engeln der Winde (©GrooveArt online, Detail).	337
Abb. 84: Anbetung der Palmenträger, Altar der Märtyrer und Engel mit dem Rauchfass, Folgen der ersten sechs Posaunenstöße, Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 131, Detail).	338
Abb. 85: Anbetung des Lammes, Seelen der Märtyrer unter dem Altar, Engel mit dem Rauchfass, Folgen der ersten vier Posaunenstöße, Detail der ersten Tafel (DR).	338
Abb. 86: Haimocodex (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 7r, Detail (SCHILLER 1991, S. 337, Abb. 192, Detail).	339
Abb. 87: Vat. Lat. 39, fol. 160r (SCHILLER 1991, S. 339, Abb. 194b, Detail).....	339
Abb. 88: Vat. Lat. 39, fol. 160r, Detail (SCHILLER 1991, S. 339, Abb. 194b, Detail).	339
Abb. 89: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol.48v (WILLIAMS 2002, Abb. 376).	339
Abb. 90: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 19v (SCHILLER 1991, S. 360, Abb. 226).	339
Abb. 91: Pedret, St. Quirze, Engel mit Rauchfass und Seelen der Märtyrer, Detail (SCHMIDDUNSER 1990, Abb. 7).	340

Abb. 92: Anagni, Krypta der Kathedrale, Seelen der Märtyrer unter dem Altar und Engel mit dem Rauchfass (CAPPELLETTI 2002, Abb. 38).....	340
Abb. 93: Folgen der ersten vier Posaunenstöße, Detail der ersten Tafel (DR).....	341
Abb. 94: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibl., Ms. 31), fol. 25r (SCHILLER 1991, S. 358, Abb. 221).	341
Abb. 95: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 21v (SCHILLER 1991, S. 360, Abb. 228).	341
Abb. 96: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), Erste Posaune, fol. 60v (WILLIAMS 2002, Abb. 381).	341
Abb. 97: Novara, Baptisterium, Apokalyptisches Weib, Engel mit dem Rauchfass und Posaunenengel (CHIERICI 1967, S. 82, Detail).....	342
Abb. 98: Liber Floridus (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 12r, (SCHILLER 1991, S. 362, Abb. 232a).	342
Abb. 99: Poitiers, Saint-Hilaire-le-Grad, Übergabe der Stolen und Engel mit dem Rauchfass (CAMUS 1989, Abb. 15).....	342
Abb. 100: Folgen des fünften und sechsten Posaunenstoßes, Detail der ersten Tafel (DR). ...	343
Abb. 101: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibl., Ms. 31), fol. 28r (SCHILLER 1991, S. 376, Abb. 264).	343
Abb. 102: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 23r (SCHILLER 1991, S. 376, Abb. 266).	343
Abb. 103: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), Fünfte Posaune, fol. 63r (WILLIAMS 2002, Abb. 385).	344
Abb. 104: C. Orimina, Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r (BRÄM 2007, Abb. 539, Detail).....	344
Abb. 105: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 29r (KLEIN 2001).	345
Abb. 106: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 24v (SCHILLER 1991, S. 392, Abb. 294).	345
Abb. 107: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°) 6. Posaune, fol. 64v (WILLIAMS 2002, Abb. 388).	345
Abb. 108: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 25v (SCHILLER 1991, S. 405, Abb. 322).	345
Abb. 109: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 26v (SCHILLER 1991, S. 405, Abb. 323).	345

Abb. 110: Civate, San Pietro al Monte (DEMUS 1992, Abb. 12/l).....	346
Abb. 111: Liber Floridus (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 13v (SCHILLER 1991, S. 406, Abb. 324).	346
Abb. 112: Vat. Lat. 39, fol. 161v (SCHILLER 1991, S. 408, Abb. 327a).....	346
Abb. 113: Vat. Lat. 39, fol. 162r (SCHILLER 1991, S. 408, Abb. 327b).	346
Abb. 114: Vermessung des Tempels und Erscheinung der Bundeslade, Geschichte der beiden Zeugen, Drache und apokalyptisches Weib (in der Mitte), Kampf Michaels (oben rechts), die beiden Tiere aus Ap. 13 (unten rechts), Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 131-132, Detail).	347
Abb. 115: Vermessung des Tempels und Erscheinung der Bundeslade, Tötung der beiden Zeugen und Zurschaustellung ihrer Leichen (unten), Entrückung in den Himmel (oben in der Mitte), Drache und apokalyptisches Weib (oben rechts), Detail der ersten Tafel (DR).	347
Abb. 116: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 67v (WILLIAMS 2002, Abb. 391).	348
Abb. 117: Vat. Lat. 39, fol. 162r, Detail (SCHILLER 1991, S. 428, Abb. 370a).	348
Abb. 118: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 37r (KLEIN 2001).	348
Abb. 119: Bamberger Apokalypse, fol. 29v (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. 119).	348
Abb. 120: Drache und apokalyptisches Weib, Detail der ersten Tafel (DR).	349
Abb. 121: Kampf Michaels, Detail der ersten Tafel (DR).	349
Abb. 122: Flucht der Frau in die Wüste, Detail der ersten Tafel (DR).	349
Abb. 123: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 38r (KLEIN 2001).	350
Abb. 124: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 30v (SCHILLER 1991, S. 449, Abb. 407).	350
Abb. 125: Vat. Lat. 39 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 163r (KLEIN 1983, Abb. 94).	350
Abb. 126: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 70r (WILLIAMS 2002, Abb. 393).	350
Abb. 127: Der Drache übergibt seine Macht dem Tier aus dem Meer, Anbetung des Tieres, Detail der ersten Tafel (DR).	351
Abb. 128: Zweites Tier und Anbetung des Bildes des ersten Tieres, Detail der ersten Tafel (DR).	351
Abb. 129: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 42r (KLEIN 2001).	352

Abb. 130: Bamberger Apokalypse, fol. 32v (SCHILLER 1991, S. 469, Abb. 448).....	352
Abb. 131: Bamberger Apokalypse, fol. 33v (SCHILLER 1991, S. 469, Abb. 449).....	352
Abb. 132: Berliner Beatus, fol. 72r (WILLIAMS 2002, Abb. 394).....	353
Abb. 133: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 73v (WILLIAMS 2002, Abb. 395).....	353
Abb. 134: Vat. Lat. 39, f. 163v (SCHILLER 1991, S. 470, Abb. 453).....	353
Abb. 135: Vat. Lat. 39, fol. 164r (SCHILLER 1991, S. 489, Abb. 495, Detail).....	353
Abb. 136: Lamm auf dem Berg Zion, drei Engel kündigen den Untergang Babylons an, Aufforderung zur Weizen- und Weinernte, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).....	354
Abb. 137: Anbetende, Detail der zweiten Tafel (DR).....	354
Abb. 138: Drei Engel kündigen das Gericht an, Detail der zweiten Tafel (DR).	354
Abb. 139: Der Mensch mit der Sense, Detail der zweiten Tafel (DR).	355
Abb. 140: Das Blut geht bis an die Zäune der Pferde (Ap. 14,20) Detail der zweiten Tafel (DR).	355
Abb. 141: Der Engel aus dem Tempel, der Engel mit der Sichel, der Engel vor dem Altar, Detail der zweiten Tafel (DR).....	355
Abb. 142: Die Sieger über das Tier, Detail der zweiten Tafel (DR).....	355
Abb. 143: Haimocodex (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 9v (SCHILLER 1991, S. 487, Abb. 490).	356
Abb. 144: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 77r (WILLIAMS 2002, Abb. 397).....	356
Abb. 145: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 44r (KLEIN 2001).	356
Abb. 146: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 45r (KLEIN 2001).	356
Abb. 147: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 77v (WILLIAMS 2002, Abb. 398).....	357
Abb. 148: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 46r (KLEIN 2001).	357
Abb. 149: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 47r (KLEIN 2001).	357
Abb. 150: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 37r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXII).....	357
Abb. 151: Berliner Beatus, fol. 78v (WILLIAMS 2002, Abb. 399).	357

Abb. 152: Übergabe der sieben Schalen, Ausgießung der Schalen, Versammlung der Könige aus der ganzen Welt, Hagel auf die Stadt, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).	358
Abb. 153: Die Ausgießung der sieben Schalen, Detail der zweiten Tafel (DR).	358
Abb. 154: Liber Floridus (Paris, BN, Ms. Lat. 8865), fol. 41r (SCHILLER 1991, S. 529, Abb. 574, Detail).....	358
Abb. 155: Die drei unreinen Geister und die Versammlung der Könige der Erde, Detail der zweiten Tafel (DR).	359
Abb. 156: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 82v (WILLIAMS 2002, Abb. 407).	359
Abb. 157: Haimocodex (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 10v. (SCHILLER 1991, S. 528, n. 573, Detail).	359
Abb. 158: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 83v (WILLIAMS 2002, Abb. 408).	360
Abb. 159: Liber Floridus (Paris, BN, Ms. Lat. 8865), fol. 41r (SCHILLER 1991, S. 529, Abb. 574, Detail).....	360
Abb. 160: Der Hagel auf Babylon, Detail der zweiten Tafel (DR).	360
Abb. 161: Die große Hure und der Fall Babylons, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).	361
Abb. 162: Die Vision der großen Hure, Detail der zweiten Tafel (DR).	361
Abb. 163: Der Fall Babylons, Detail der zweiten Tafel (DR).	361
Abb. 164: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 54r (KLEIN 2001).	362
Abb. 165: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 43r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXIV).	362
Abb. 166: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 57r (KLEIN 2001).	362
Abb. 167: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 16v (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. X).....	362
Abb. 168: Berliner Beatus, fol. 84v (WILLIAMS 2002, Abb. 411).	362
Abb. 169: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 87v (WILLIAMS 2002, Abb. 412).	362
Abb. 170: Vernichtung der Feinde, der König der Könige und sein Heer, Engel in der Sonne, Fesselung des Drachen, thronende Richter, letzter Angriff auf die Heilige Stadt, Jüngstes Gericht, Himmlisches Jerusalem, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail). ..	363

Abb. 171: Der Engel in der Sonne und die Bindung Satans, Detail der zweiten Tafel (DR).	363
Abb. 172: Die Vernichtung der Feinde, Detail der zweiten Tafel (DR).....	363
Abb. 173: Der König der Könige und sein Heer, Detail der zweiten Tafel (DR).	364
Abb. 174: Cavallinis Kreis, Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Detail des Königs der Könige und seines Heeres (ELLIOT/WARR 2004, Abb. VII, Detail).	364
Abb. 175: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 64r (KLEIN 2001).	365
Abb. 176: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 48v (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXVIII).	365
Abb. 177: Haimocodex (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), (SCHILLER 1991, S. 574, Abb. 681, Detail).....	365
Abb. 178: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°) fol. 89r (WILLIAMS 2002, Abb. 415).....	365
Abb. 179: Vat. Lat. 39 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 168r (SCHILLER 1991, S. 579, Abb. 684).	365
Abb. 180: Die thronenden Richter, Detail der zweiten Tafel (DR).....	366
Abb. 181: Letzter Angriff auf die Heilige Stadt, Detail der zweiten Tafel (DR).	366
Abb. 182: Angriff auf die Heilige Stadt, Detail der zweiten Tafel (DR).....	366
Abb. 183: Das Jüngste Gericht, Details der zweiten Tafel (DR).....	367
Abb. 184: Das neue Jerusalem, Details der zweiten Tafel (DR).	367
Abb. 185: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°) fol. 90v (WILLIAMS 2002, 418).	368
Abb. 186: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), Die Bindung und Lösung Satans, fol. 51r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXX).	368
Abb. 187: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 42r (KLEIN 2001).	368
Abb. 188: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), Das Jüngste Gericht, fol. 53r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXXI).	368
Abb. 189: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 71r (KLEIN 2001).	369
Abb. 190: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 55r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXXII).	369
Abb. 191: Rom, Santa Maria Maggiore, Himmlisches Jerusalem, um 432-440 (BELCARI/MARRUCCHI 2008, S. 32, Abb. 34, Detail).	369

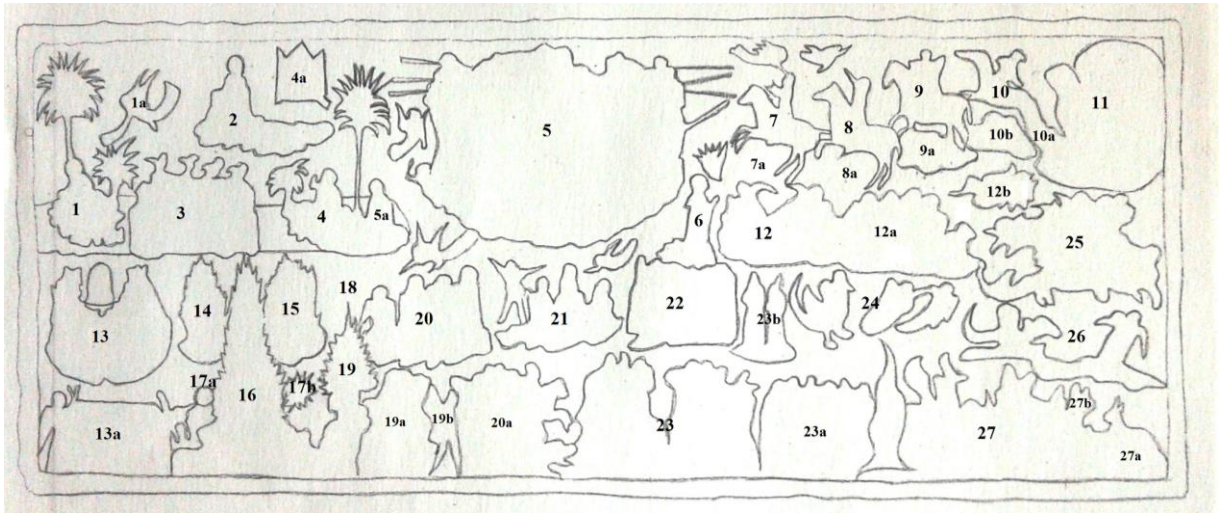
Abb. 192: Ravenna, San Vitale, Himmlisches Jerusalem, um 526-547 (GATTI-PERRER 1983, S. 186, Kat. 72).	369
Abb. 193: Rom, Santa Prassede, Himmlisches Jerusalem, um 817-824 (© B. N. MARCONI-GENOVA)	370
Abb. 194: Vat. Lat. 39, fol. 169r (GATTI-PERRER 1983, S. 186, Kat. 72).....	370



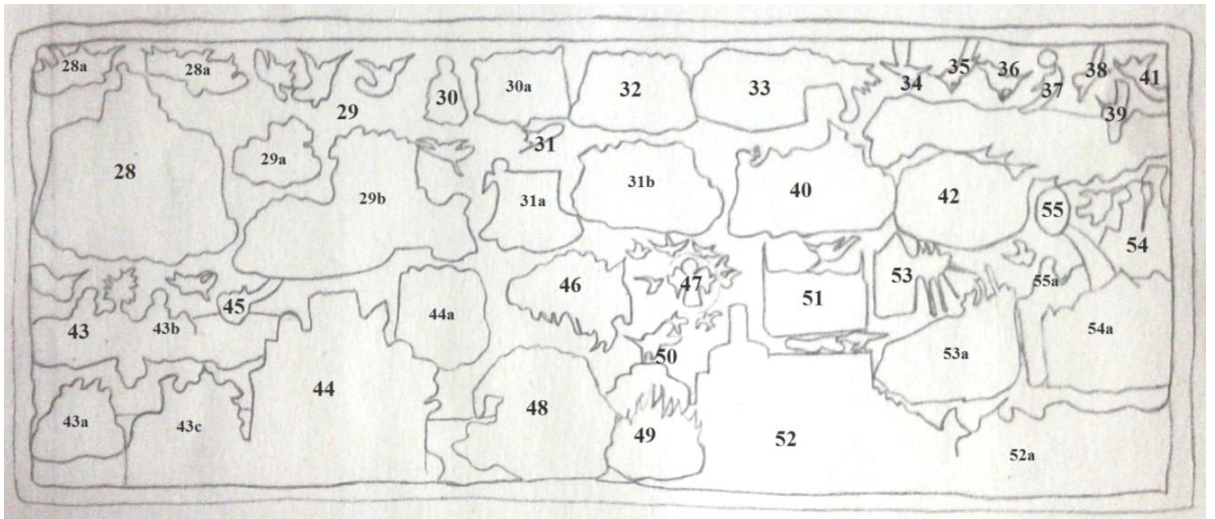
Abb. 1: „Meister der *Erbachschen Tafeln*“, Szenen aus der Apokalypse (Kap. 1-13), Stuttgart, Staatsgalerie, cm. 34,9 x 86,3 (RAVE 1999, S. 131-132).



Abb. 2: „Meister der *Erbachschen Tafeln*“, Szenen aus der Apokalypse (Kap. 14-22), Stuttgart, Staatsgalerie, cm. 34,9 x 86,3 (RAVE 1999, S. 133-134).



Schema A: Szenen auf der ersten Tafel (DR).



Schema B: Szenen auf der zweiten Tafel (DR).



Abb. 3: Cristoforo Orimina, *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r, Detail (BRÄM 2007, Abb. 539).



Abb. 4: Cristoforo Orimina, *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r, Detail (BRÄM 2007, Abb. 539).



Abb. 5: Cimabue, östliche Wand des Südquerhausarms mit der Kreuzigung (RUF 2004, S. 281).

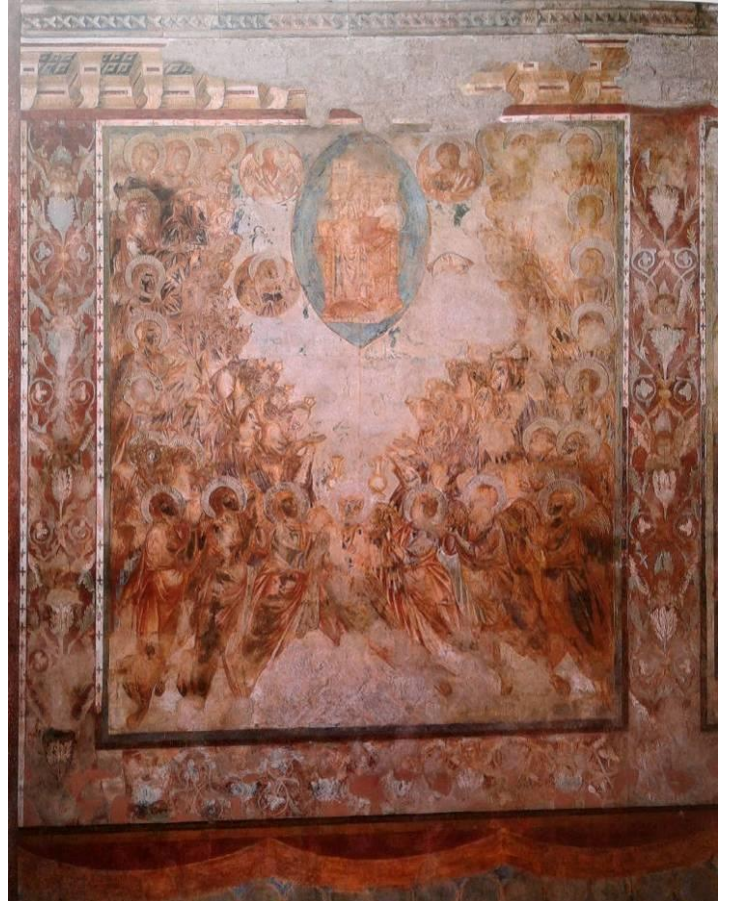


Abb. 6: Cimabue, Anbetung des Lammes, Assisi, Oberkirche, südliche Wand des Querhauses (TOMEI 1997, S.29).



Abb. 7: Cimabue, Anbetung des Lammes, Detail, Assisi, Oberkirche, südliche Wand des Querhauses (TOMEI 1997, S. 29).



Abb. 8: Cimabue, „zweite Szene“: Engel des sechsten Siegels und vier Engel, südliche Wand (RUF 2004, S. 297).



Abb. 9: Cimabue, „dritte Szene“: Christus und die Posaunengel, südliche Wand (TOMEI 1997, S. 28).



Abb. 10: Cimabue, „vierte Szene“: der Fall Babylons, westliche Wand des Südquerhausarms (RUF 2004, S. 302).

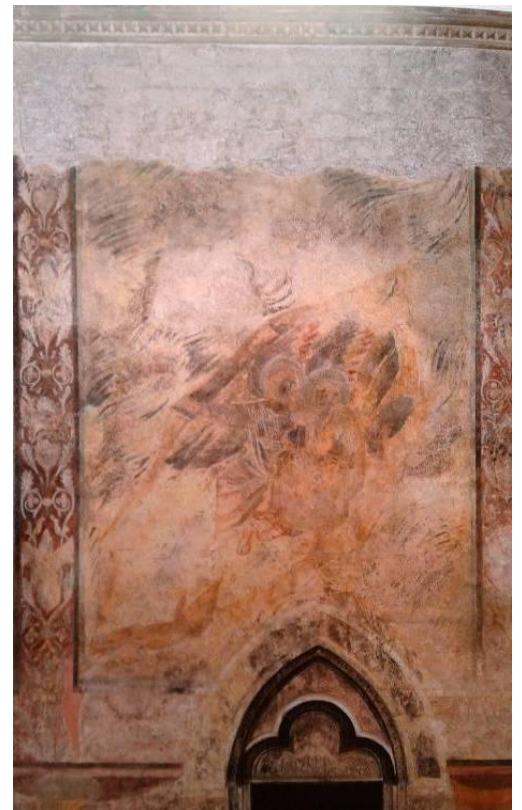


Abb. 11: Cimabue, „fünfte Szene“: Johannes auf Patmos, westliche Wand des Südquerhausarms (RUF 2004, S. 279).



Abb. 12: Cimabue, Kampf Michaels, westliche Lünette (RUF 2004, S. 279).

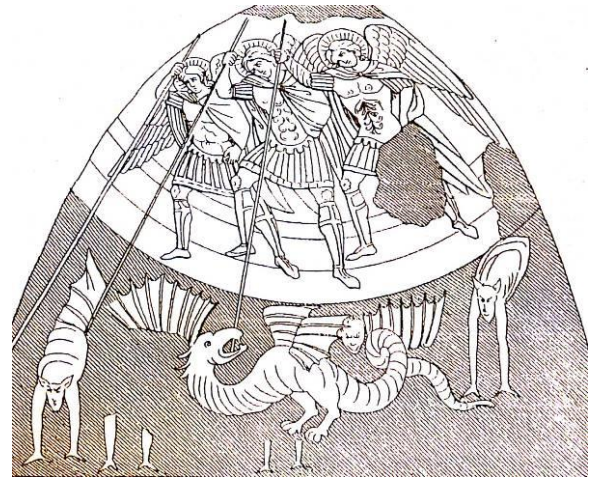


Abb. 13: Seroux d'Agincourt, Cimabues Kampf Michaels (BELTING 1977, S. 123, Textabb. G).



Abb. 14: Cimabue, Kreuzigung des linken Querhausarms (POESCHKE 2003, S. 57, Abb. 7).



Abb. 15: Giotto, Florenz, S. Croce, Peruzzi-Kapelle, Szenen aus der Apokalypse, um 1320 bzw. um 1335 (©GrooveArt online).



Abb. 16: Cavallinis Kreis, Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Supraporte über dem Eingang zur Loffredo-Kapelle (ELLIOTT/WARR 2004, Abb. VII).

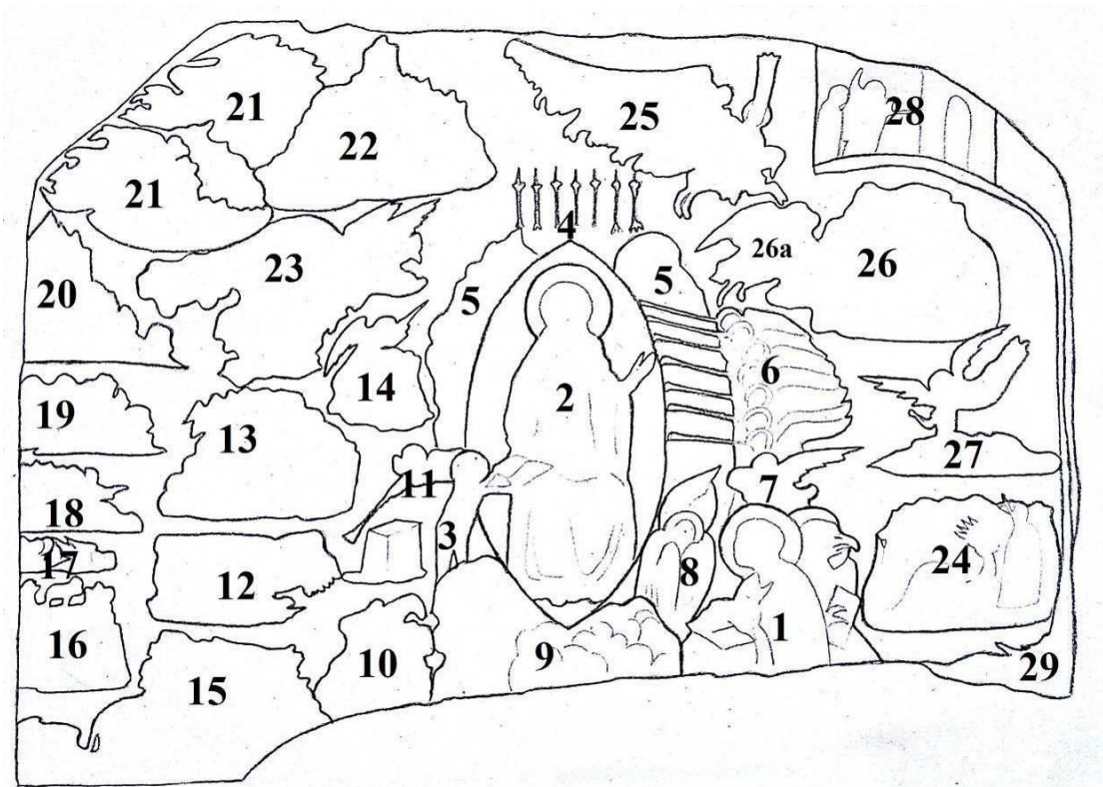


Abb. 17: Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Schema der Szenen (DR).



Abb. 18: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Schlussstein, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 441, Abb. 870).



Abb. 19: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Leuchter, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 444, Abb. 910).



Abb. 20: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Fackel, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 443, Abb. 895).

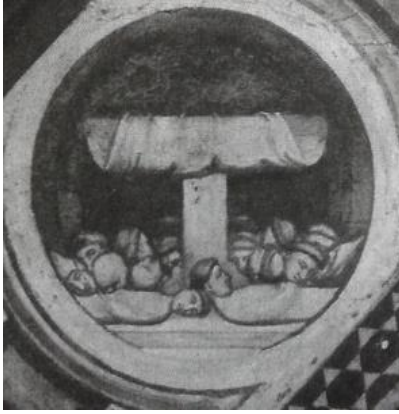


Abb. 21: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Altar der Märtyrer um 1330 (BONSANTI 2002, S. 442, Abb. 872).



Abb. 22: Ältester (BONSANTI 2002, S. 445, Abb. 929).



Abb. 23: Engel des 6. Siegels (?) (BONSANTI 2002, S. 437, Abb. 844).



Abb. 24: Erster Reiter (BONSANTI 2002, S. 440, Abb. 863).



Abb. 25: Zweiter Reiter (BONSANTI 2002, S. 438, Abb. 849).



Abb. 26: Dritter Reiter (BONSANTI 2002, S. 439, Abb. 860).



Abb. 27: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Engel der Winde (BONSANTI 2002, S. 439, Abb. 856).



Abb. 28: Assisi, Unterkirche, Posaunenengel (BONSANTI 2002, S. 439, Abb. 858).



Abb. 29: Assisi, Unterkirche, Engel mit Schlüssel u. Kette (BONSANTI 2002, S. 440, Abb. 866).

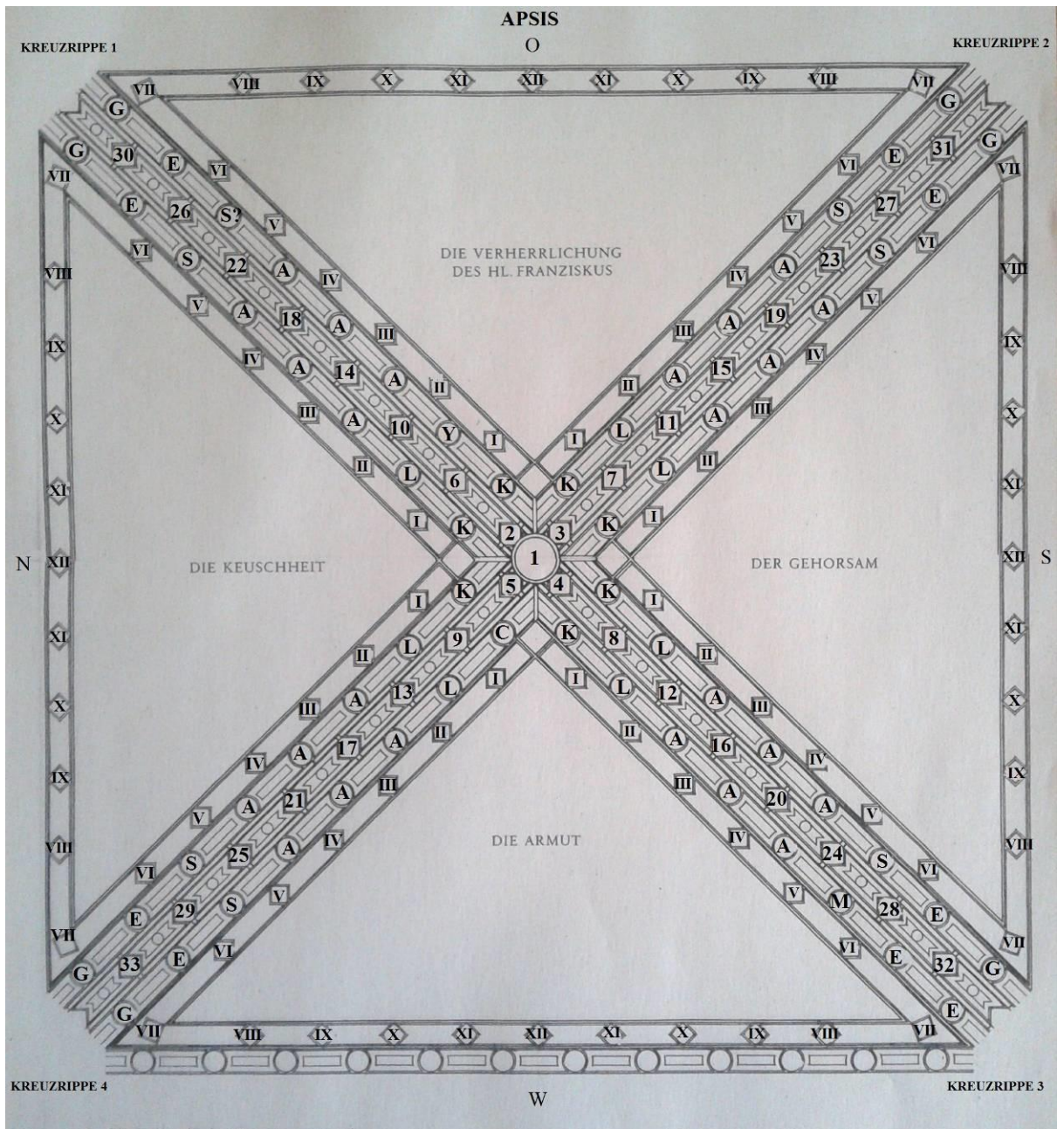


Abb. 30: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Schema der franziskanischen Allegorien und der apokalyptischen Szenen des Vierungsgewölbes (bearbeitet aus POESCHKE 1985, S. 109, Fig. 8).



Abb. 31: *Erbach-Fürstenaue Apokalypse*, Johannes auf Patmos, Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 131, Detail).



Abb. 32: Johannes auf Patmos und die Posaunenstimme, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 33: Vision des Menschensohnes zwischen den sieben Leuchtern, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 34: Die Große Anbetung, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 35: Der starke Engel und die Tröstung des Johannes, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 36: Die siebte nicht geblasene Posaune, Detail der ersten Tafel (DR).

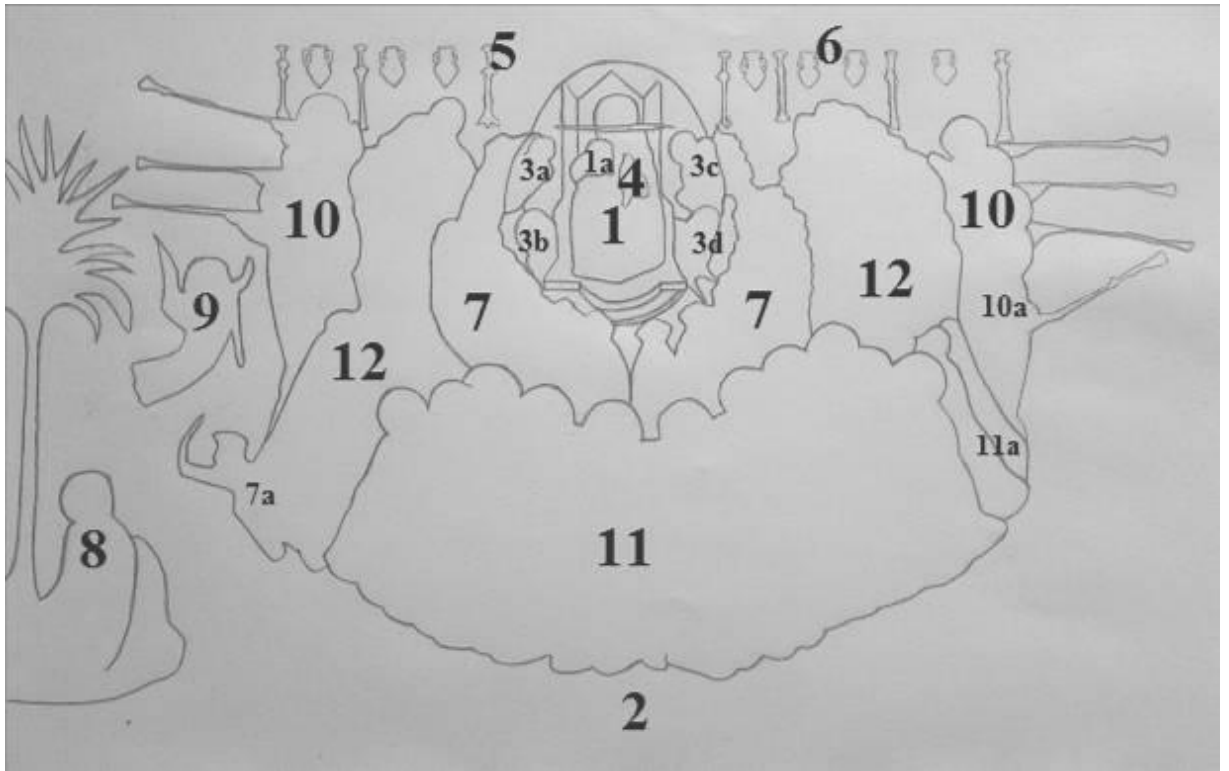


Abb. 37: Große Anbetung, Schema (DR).



Abb. 38: Öffnung der ersten vier und des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 132, Detail).



Abb. 39: Anagni, Krypta der Kathedrale, um 1250 (POESCHKE 2003, S. 25).

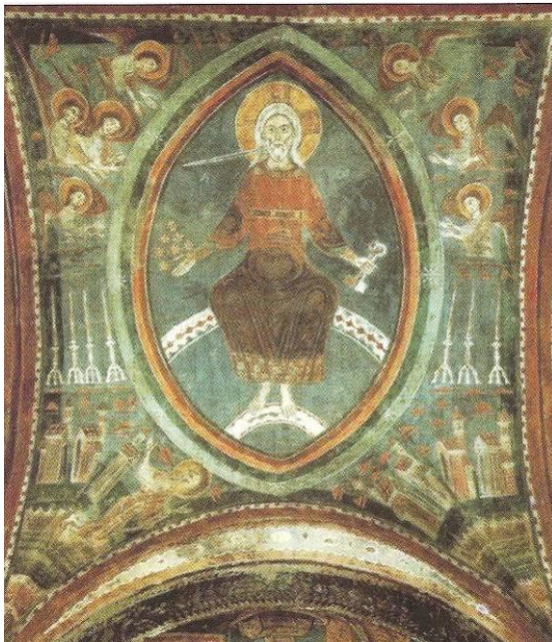


Abb. 40: Krypta der Kathedrale, Gewölbe mit der Leuchtervision, um 1250 (CAPPELLETTI 2002, S. 322, Abb. 30).

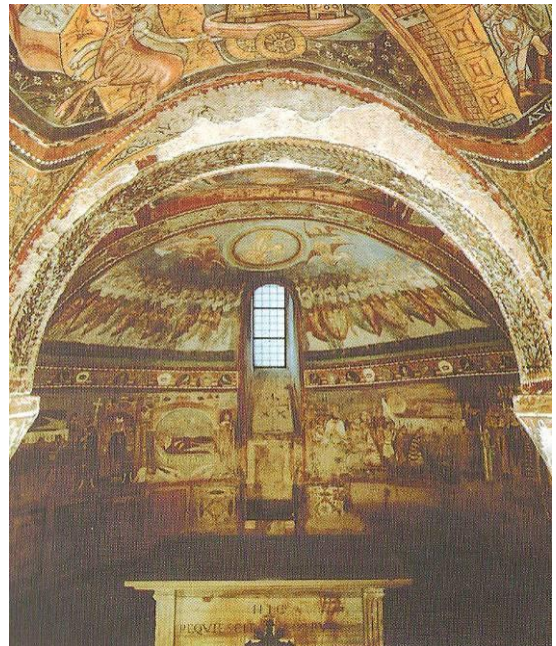


Abb. 41: Anagni, Krypta der Kathedrale, Apsis mit der Huldigung des Lammes, um 1250 (CAPPELLETTI 2002, S. 303, Abb. 1).



Abb. 42: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 103v, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 248, Abb. 32).



Abb. 43: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 3v (WILLIAMS 2002, Abb. 366).



Abb. 44: Liber Floridus (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 9v (SCHILLER 1991, S. 249, Abb. 36).

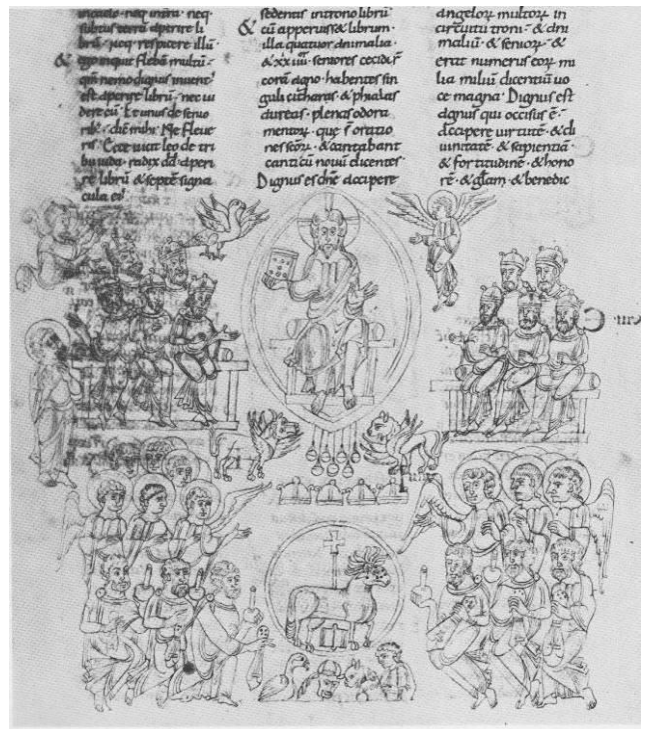


Abb. 45: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 105v, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 274, Abb. 79).



Abb. 46: *Vat. Lat. 39* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 158r (SCHILLER 1991, S. 279, Abb. 86a).

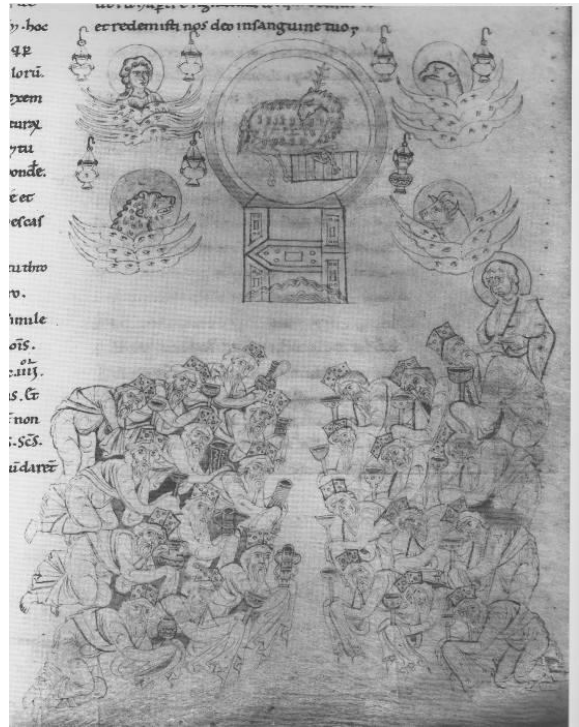


Abb. 47: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 38r (WILLIAMS 2002, Abb. 374).



Abb. 48: *Roda-Bibel* (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 107r, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 359, Abb. 223).

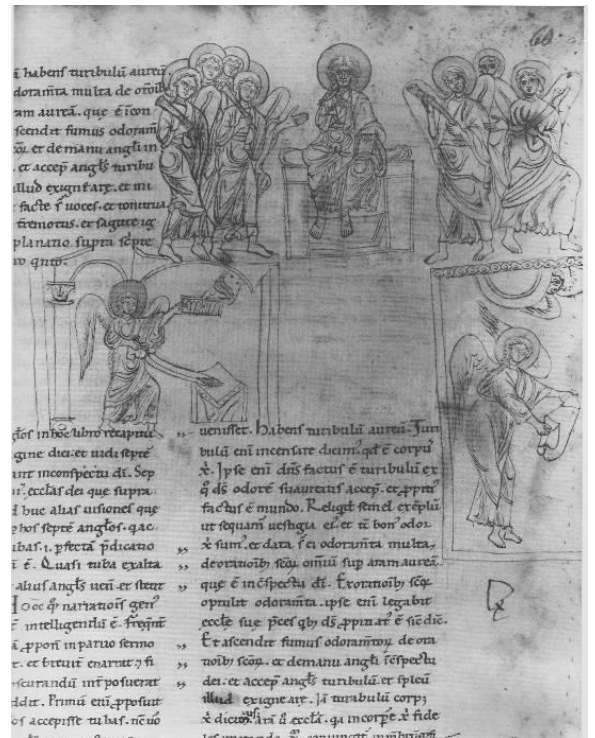


Abb. 49: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 60r (WILLIAMS 2002, Abb. 380).



Abb. 50: Simone Martini, *Ludwigstafel*, Neapel, Museo di Capodimonte, Detail mit dem Porträt Roberts, 1317 (©2008 Archivio fotografico Scala, Firenze).

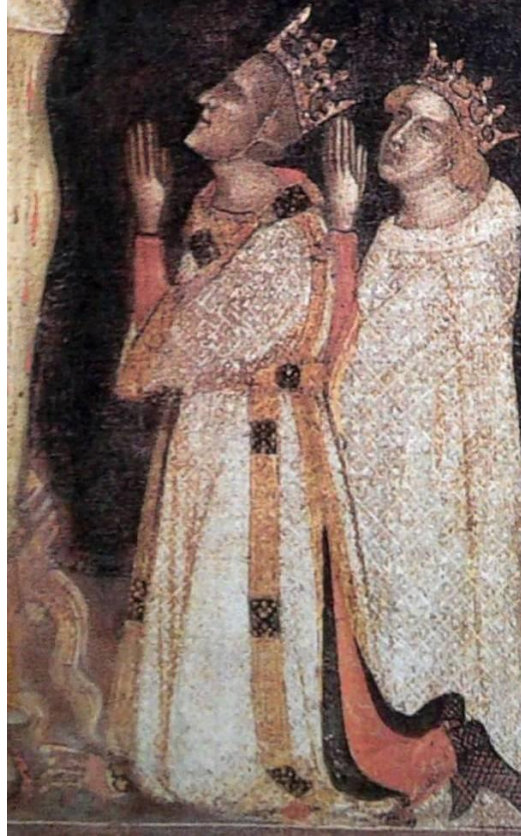


Abb. 51: „Maestro delle Tempere francescane“, *Kreuzigungstafel*, Privatbesitz, Detail mit den Porträts von Robert und Sancia (CASTELNUOVO 1986, S. 499, Abb. 776).



Abb. 52: „Maestro di Giovanni Barrile“, *Ludwigstafel*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Detail mit dem Porträt Roberts, um 1331-32 (ELLIOTT/WARR 2004, S. 30, Abb. 13).

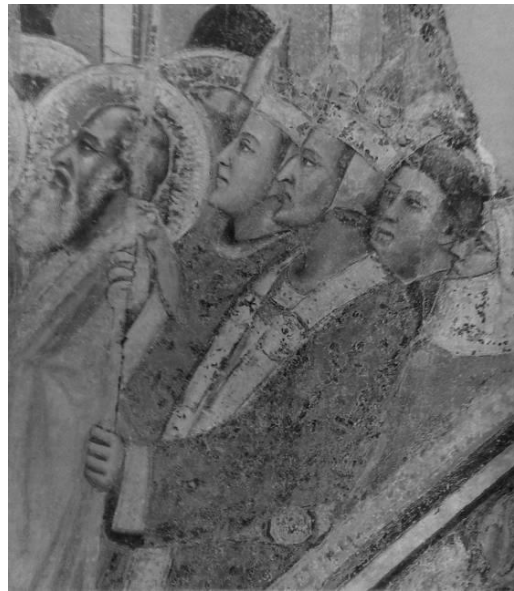


Abb. 53: Roberto d'Oderisio, *Trionfo della Chiesa*, Neapel, Santa Maria dell'Incoronata, Detail mit dem Porträt Roberts, um 1352-54 (BOLOGNA 1969a, VII-26, Abb. 30, Detail).



Abb. 54: Lello da Orvieto, Neapel, Kapitelsaal des Klosters zu Santa Chiara, Details der Porträts von Karl von Kalabrien u. Robert, um 1340 (BOLOGNA 1969a, III-40, Abb. 47, Detail).



Abb. 55: Lello da Orvieto, Neapel, Kapitelsaal des Klosters zu Santa Chiara, Details der Porträts von Sancia u. Johanna, um 1340 (BOLOGNA 1969a, III-41, Abb. 49, Detail).



Abb. 56: *Andreas-von-Ungarn-Bibel* (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät, Ms. 1), Genealogie der Anjous, fol. 4r, Detail mit den Porträts von Karl II. und Robert, um 1340-43 (BOLOGNA 1969a, VI-63, Abb. 77, Detail).



Abb. 57: *Andreas-von-Ungarn-Bibel* (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät, Ms. 1), Genealogie der Anjous, fol. 4r, Detail mit den Porträts von Robert und Andreas, um 1340-43 (BOLOGNA 1969a, VI-63, Abb. 77, Detail).



Abb. 58: Die Seelen der Märtyrer unter dem Altar, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 59: Wiener Bibel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1191), fol. 451v, Detail (BRÄM 2007, Abb. 561).

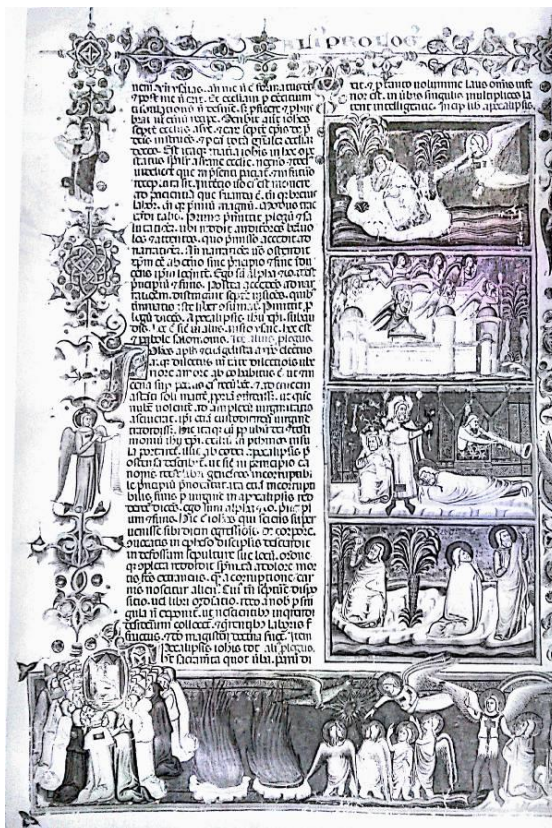


Abb. 60: Cristoforo Orimina, *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 455v (BRÄM 2007, Abb. 538).

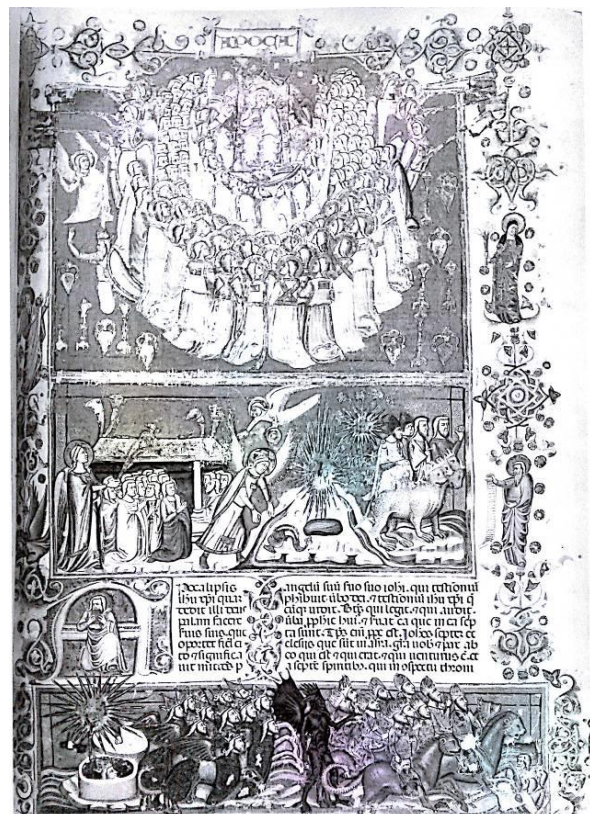


Abb. 61: Cristoforo Orimina, *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r (BRÄM 2007, Abb. 539).



Abb. 62: Erster und zweiter apokalyptischer Reiter, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 63: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 19v (SCHILLER 1991, S. 302, Abb. 124).



Abb. 64: Roda-Bibel (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 106r, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991).



Abb. 65: Dritter und vierter apokalyptischer Reiter, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 66: *Haimocodex* (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 6v, Detail (SCHILLER 1991, S. 304, Abb. 129, Detail).

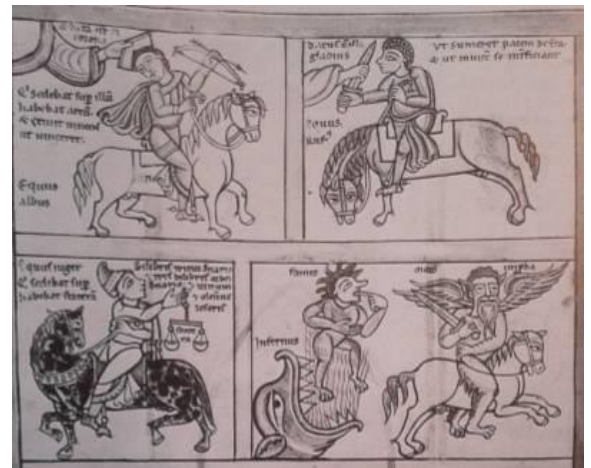


Abb. 67: *Liber Floridus* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 11v, Detail (SCHILLER 1991, S. 305, Abb. 130, Detail).



Abb. 68: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms Theol. Lat. Fol. 561), fol. 47r (WILLIAMS 2002, Abb. 375).



Abb. 69: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, Franziskus und der Tod, um 1310 (MICHALSKY 2001, S. 235, Abb. 5).



Abb. 70: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, *Mors*, Detail der Allegorie der Keuschheit, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 427, Abb. 739, Detail).



Abb. 71: Assisi, Unterkirche des Hl. Franziskus, vierter apokalyptischer Reiter, um 1330 (BONSANTI 2002, S. 437, Abb. 848).



Abb. 72: Öffnung des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 73: Giotto, Padua, Arena-Kapelle, Detail des Jüngsten Gerichtes, vor 1305 (BANZATO 2005, S. 161, Abb. 127).



Abb. 74. *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms Theol. Lat. Fol. 561), fol. 50r (WILLIAMS 2002, Abb. 377).

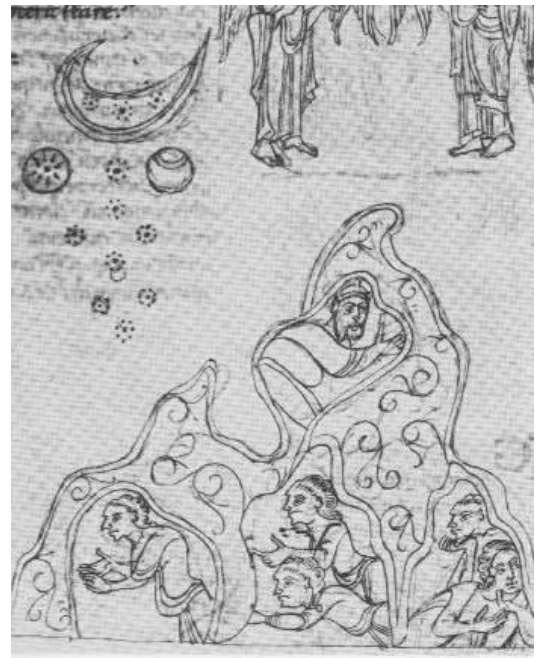


Abb. 75: *Roda-Bibel* (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV), fol. 106v, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 336, Abb. 191, Detail).



Abb. 76: Johannes und eines der Wesen, die Engel der Winde, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 77: Die vier Engel und der Engel des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 78: Der Engel des sechsten Siegels, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 79: Cristoforo Orimina, *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 457v, Detail (BRÄM 2007, Abb.524).

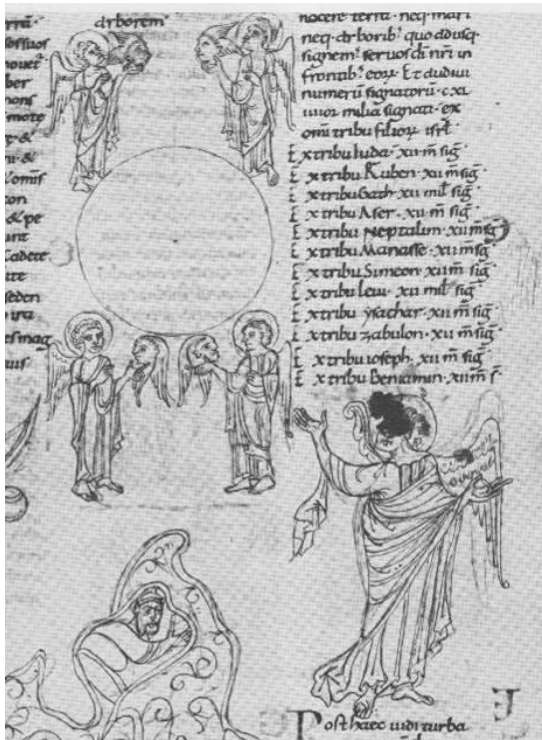


Abb. 80: *Roda-Bibel* (Paris, BN, Ms. Lat. 6, vol. IV) fol. 106v, Detail, 2. H. 11. Jh. (SCHILLER 1991, S. 336, Abb. 191).



Abb. 81: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 51v (WILLIAMS 2002, Abb. 378).

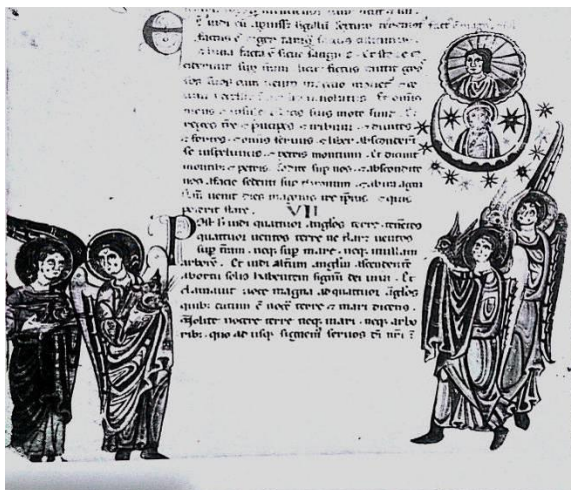


Abb. 82: *Vat. Lat. 39* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 159v (SCHILLER 1991, S. 339, Abb. 194a).



Abb. 83: Giotto, Firenze, S. Croce, Peruzzi-Kapelle, Detail mit zwei Engeln der Winde (©GrooveArt online, Detail).



Abb. 84: Anbetung der Palmenträger, Altar der Märtyrer und Engel mit dem Rauchfass, Folgen der ersten sechs Posaunenstöße, Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 131, Detail).



Abb. 85: Anbetung des Lammes, Seelen der Märtyrer unter dem Altar, Engel mit dem Rauchfass, Folgen der ersten vier Posaunenstöße, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 86: *Haimocodex* (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 7r, Detail (SCHILLER 1991, S. 337, Abb. 192, Detail).



Abb. 87: *Vat. Lat. 39*, fol. 160r (SCHILLER 1991, S. 339, Abb. 194b, Detail).



Abb. 88: *Vat. Lat. 39*, fol. 160r, Detail (SCHILLER 1991, S. 339, Abb. 194b, Detail).



Abb. 89: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. Fol. 561), fol. 48v (WILLIAMS 2002, Abb. 376).



Abb. 90: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 19v (SCHILLER 1991, S. 360, Abb. 226).



Abb. 91: Pedret, St. Quirze, Engel mit Rauchfass und Seelen der Märtyrer, Detail (SCHMIDDUNSER 1990, Abb. 7).



Abb. 92: Anagni, Krypta der Kathedrale, Seelen der Märtyrer unter dem Altar und Engel mit dem Rauchfass (CAPPELLETTI 2002, Abb. 38).



Abb. 93: Folgen der ersten vier Posaunenstöße, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 94: Trierer Apokalypse (Trier, Stadtbibl., Ms. 31), fol. 25r (SCHILLER 1991, S. 358, Abb. 221).



Abb. 95: Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 21v (SCHILLER 1991, S. 360, Abb. 228).

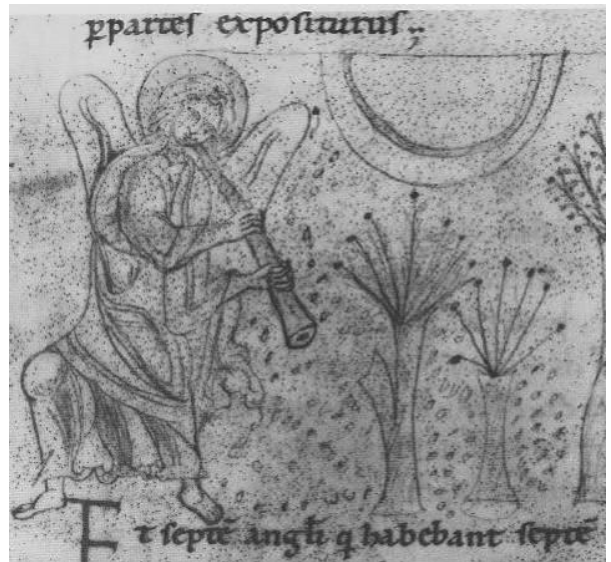


Abb. 96: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), Erste Posaune, fol. 60v (WILLIAMS 2002, Abb. 381).

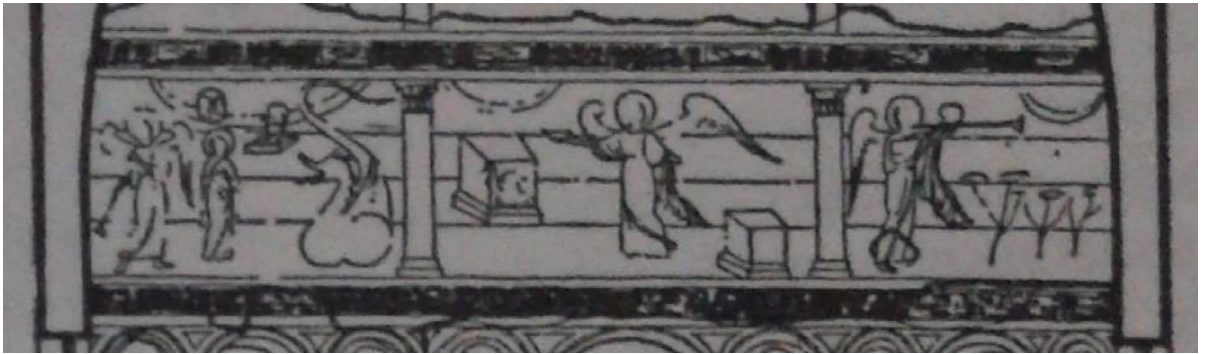


Abb. 97: Novara, Baptisterium, Apokalyptisches Weib, Engel mit dem Rauchfass und Posaunenengel (CHIERICI 1967, S. 82, Detail).

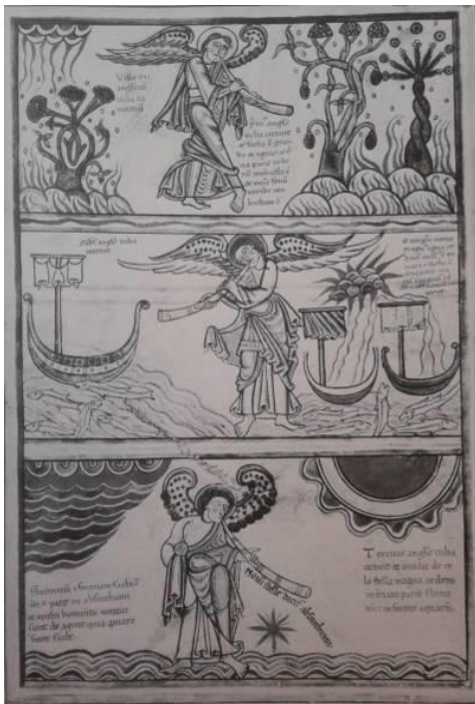


Abb. 98: *Liber Floridus* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 12r, (SCHILLER 1991, S. 362, Abb. 232a).



Abb. 99: Poitiers, Saint-Hilaire-le-Grad, Übergabe der Stolen und Engel mit dem Rauchfass (CAMUS 1989, Abb. 15).



Abb. 100: Folgen des fünften und sechsten Posaunenstoßes, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 101: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibl., Ms. 31), fol. 28r (SCHILLER 1991, S. 376, Abb. 264).



Abb. 102: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 23r (SCHILLER 1991, S. 376, Abb. 266).



Abb. 103: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), Fünfte Posaune, fol. 63r (WILLIAMS 2002, Abb. 385).



Abb. 104: C. Orimina, *Hamilton-Bibel* (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), fol. 456r (BRÄM 2007, Abb. 539, Detail).



Abb. 105: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 29r (KLEIN 2001).



Abb. 106: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 24v (SCHILLER 1991, S. 392, Abb. 294).



Abb. 107: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2^o) 6. Posaune, fol. 64v (WILLIAMS 2002, Abb. 388).



Abb. 108: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 25v (SCHILLER 1991, S. 405, Abb. 322).



Abb. 109: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 26v (SCHILLER 1991, S. 405, Abb. 323).



Abb. 110: Civate, San Pietro al Monte (DEMUS 1992, Abb. 12/1).

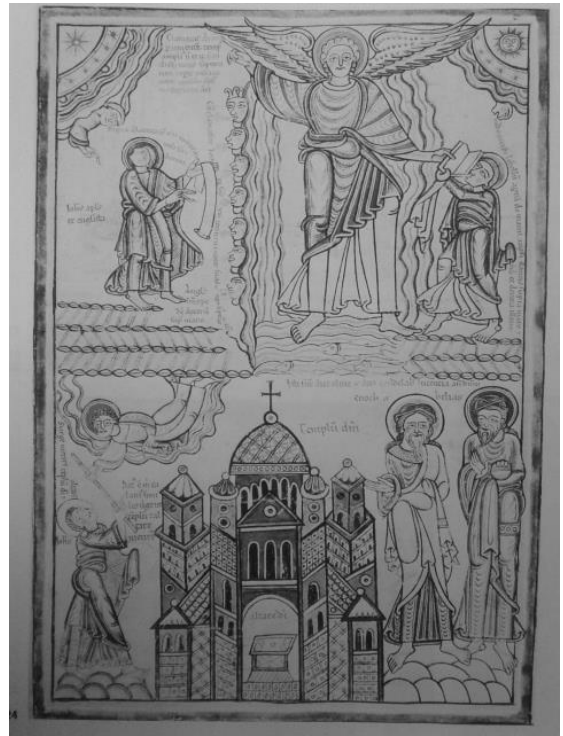


Abb. 111: *Liber Floridus* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelf. I Gud. Lat. 2°), fol. 13v (SCHILLER 1991, S. 406, Abb. 324).



Abb. 112: *Vat. Lat. 39*, fol. 161v (SCHILLER 1991, S. 408, Abb. 327a).



Abb. 113: *Vat. Lat. 39*, fol. 162r (SCHILLER 1991, S. 408, Abb. 327b).

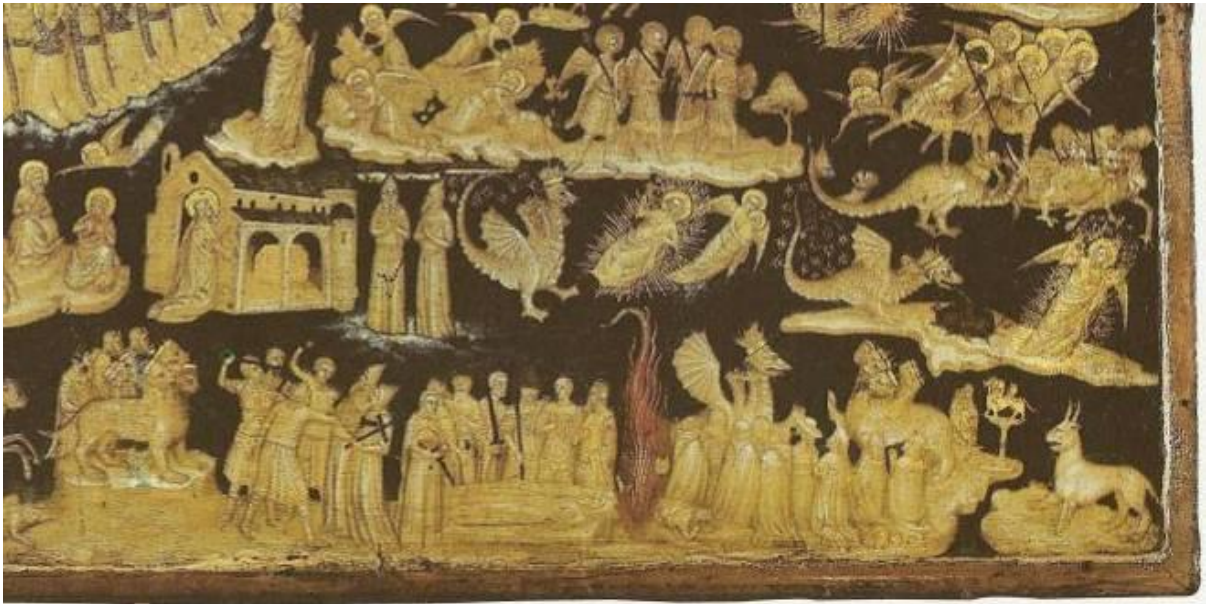


Abb. 114: Vermessung des Tempels und Erscheinung der Bundeslade, Geschichte der beiden Zeugen, Drache und apokalyptisches Weib (in der Mitte), Kampf Michaels (oben rechts), die beiden Tiere aus Ap. 13 (unten rechts), Detail der ersten Tafel (RAVE 1999, S. 131-132, Detail).



Abb. 115: Vermessung des Tempels und Erscheinung der Bundeslade, Tötung der beiden Zeugen und Zurschaustellung ihrer Leichen (unten), Entrückung in den Himmel (oben in der Mitte), Drache und apokalyptisches Weib (oben rechts), Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 116: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 67v (WILLIAMS 2002, Abb. 391).



Abb. 117: *Vat. Lat. 39*, fol. 162r, Detail (SCHILLER 1991, S. 428, Abb. 370a).



Abb. 117a: *Vat. Lat. 39*, fol. 162r, Detail (SCHILLER 1991, S. 428, Abb. 370b).



Abb. 118: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 37r (KLEIN 2001).

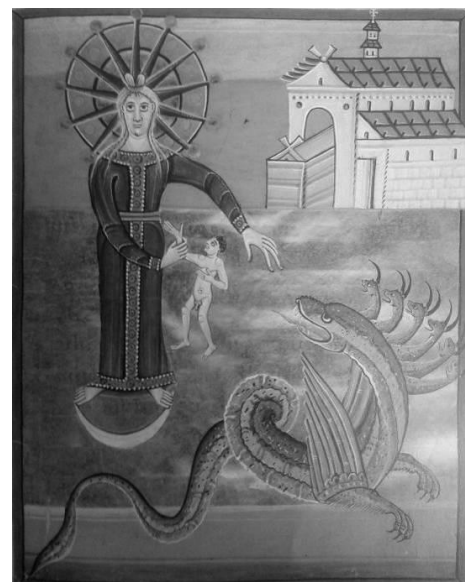


Abb. 119: *Bamberger Apokalypse*, fol. 29v (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. 119).



Abb. 120: Drache und apokalyptisches Weib, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 121: Kampf Michaels, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 122: Flucht der Frau in die Wüste, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 123: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 38r (KLEIN 2001).



Abb. 124: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 30v (SCHILLER 1991, S. 449, Abb. 407).



Abb. 125: *Vat. Lat. 39* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 163r (KLEIN 1983, Abb. 94).



Abb. 126: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 70r (WILLIAMS 2002, Abb. 393).



Abb. 127: Der Drache übergibt seine Macht dem Tier aus dem Meer, Anbetung des Tieres, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 128: Zweites Tier und Anbetung des Bildes des ersten Tieres, Detail der ersten Tafel (DR).



Abb. 129: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 42r (KLEIN 2001).



Abb. 130: *Bamberger Apokalypse*, fol. 32v (SCHILLER 1991, S. 469, Abb. 448).



Abb. 131: *Bamberger Apokalypse*, fol. 33v (SCHILLER 1991, S. 469, Abb. 449).

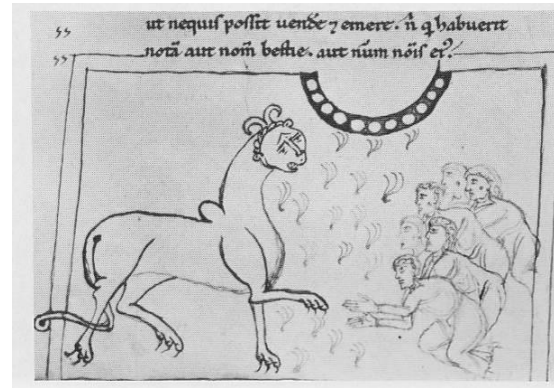
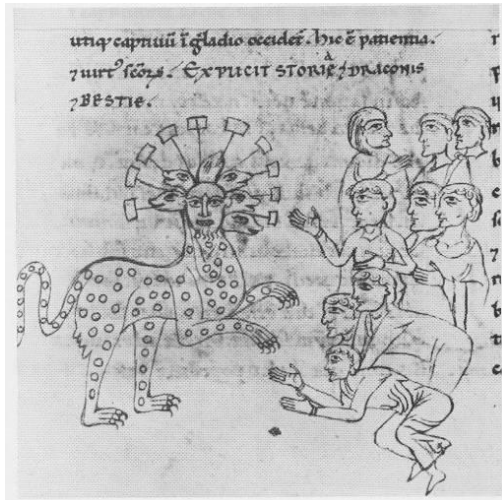


Abb. 133: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 73v (WILLIAMS 2002, Abb. 395).

Abb. 132: *Berliner Beatus*, fol. 72r (WILLIAMS 2002, Abb. 394).



Abb. 134: *Vat. Lat. 39*, f. 163v (SCHILLER 1991, S. 470, Abb. 453).



Abb. 135: *Vat. Lat. 39*, fol. 164r (SCHILLER 1991, S. 489, Abb. 495, Detail).

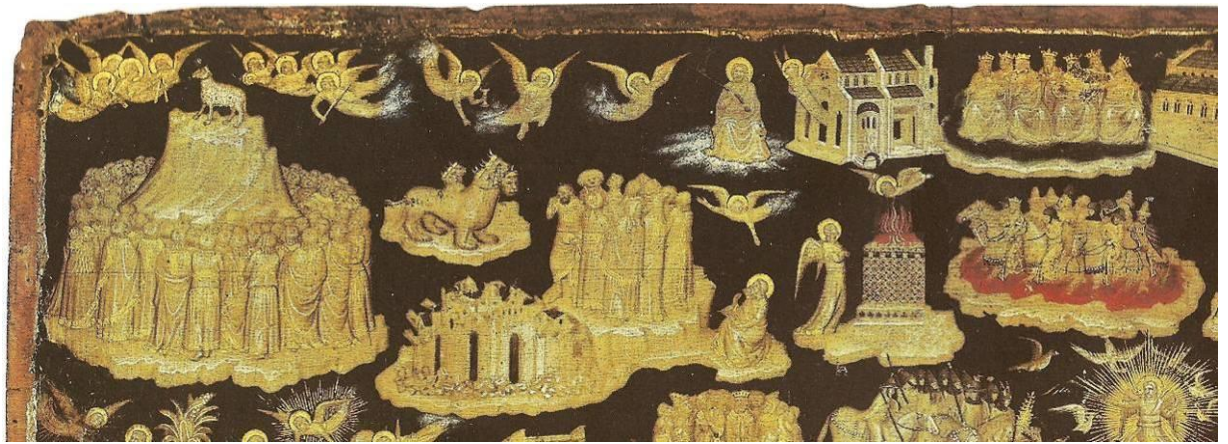


Abb. 136: Lamm auf dem Berg Zion, drei Engel kündigen den Untergang Babylons an, Aufforderung zur Weizen- und Weinernte, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).

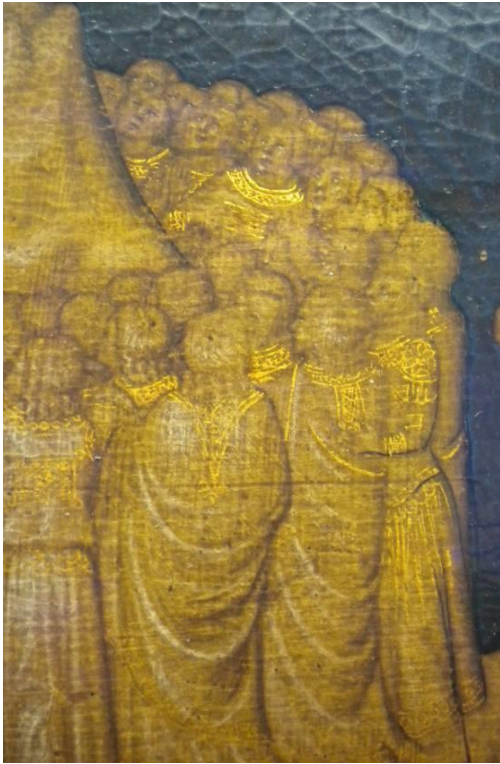


Abb. 137: Anbetende, Detail der zweiten Tafel (DR).

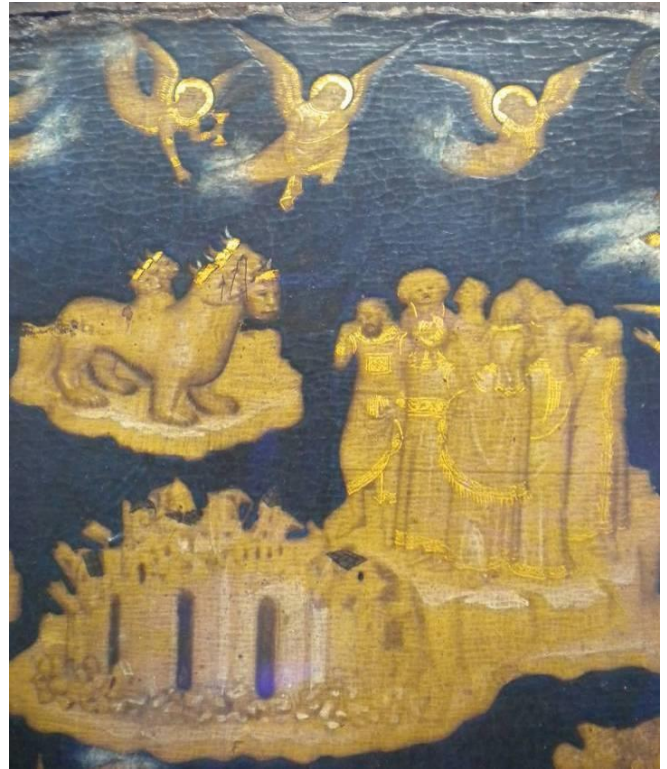


Abb. 138: Drei Engel kündigen das Gericht an, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 139: Der Mensch mit der Sense, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 140: Das Blut geht bis an die Zäume der Pferde (Ap. 14,20) Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 141: Der Engel aus dem Tempel, der Engel mit der Sichel, der Engel vor dem Altar, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 142: Die Sieger über das Tier, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 144: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 77r (WILLIAMS 2002, Abb. 397).

Abb. 143: *Haimocodex* (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 9v (SCHILLER 1991, S. 487, Abb. 490).



Abb. 145: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 44r (KLEIN 2001).



Abb. 146: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 45r (KLEIN 2001).



Abb. 147: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 77v (WILLIAMS 2002, Abb. 398).



Abb. 148: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 46r (KLEIN 2001).



Abb. 149: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 47r (KLEIN 2001).

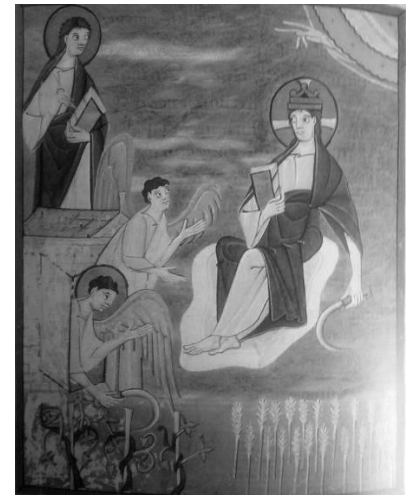


Abb. 150: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 37r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXII).



Abb. 151: *Berliner Beatus*, fol. 78v (WILLIAMS 2002, Abb. 399).



Abb. 152: Übergabe der sieben Schalen, Ausgießung der Schalen, Versammlung der Könige aus der ganzen Welt, Hagel auf die Stadt, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).



Abb. 153: Die Ausgießung der sieben Schalen, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 154: *Liber Floridus* (Paris, BN, Ms. Lat. 8865), fol. 41r (SCHILLER 1991, S. 529, Abb. 574, Detail).



Abb. 155: Die drei unreinen Geister und die Versammlung der Könige der Erde, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 156: Berliner Beatus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2^o), fol. 82v (WILLIAMS 2002, Abb. 407).



Abb. 157: Haimocodex (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), fol. 10v. (SCHILLER 1991, S. 528, n. 573, Detail).



Abb. 158: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 83v (WILLIAMS 2002, Abb. 408).



Abb. 159: *Liber Floridus* (Paris, BN, Ms. Lat. 8865), fol. 41r (SCHILLER 1991, S. 529, Abb. 574, Detail).



Abb. 160: Der Hagel auf Babylon, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 161: Die große Hure und der Fall Babylons, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).



Abb. 162: Die Vision der großen Hure, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 163: Der Fall Babylons, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 164: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 54r (KLEIN 2001).



Abb. 165: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 43r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXIV).



Abb. 166: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 57r (KLEIN 2001).



Abb. 167: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 16v (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. X).



Abb. 168: *Berliner Beatus*, fol. 84v (WILLIAMS 2002, Abb. 411).



Abb. 169: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°), fol. 87v (WILLIAMS 2002, Abb. 412).

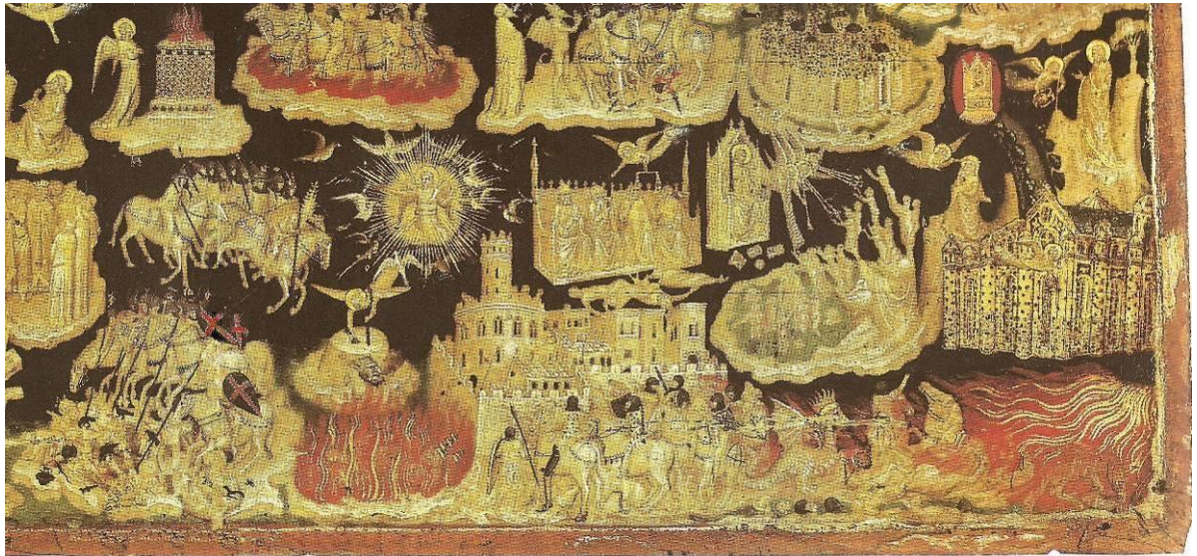


Abb. 170: Vernichtung der Feinde, der König der Könige und sein Heer, Engel in der Sonne, Fesselung des Drachen, thronende Richter, letzter Angriff auf die Heilige Stadt, Jüngstes Gericht, Himmlisches Jerusalem, Detail der zweiten Tafel (RAVE 1999, S. 133-134, Detail).



Abb. 171: Der Engel in der Sonne und die Bindung Satans, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 172: Die Vernichtung der Feinde, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 173: Der König der Könige und sein Heer, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 174: Cavallinis Kreis, Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Detail des Königs der Könige und seines Heeres (ELLIOT/WARR 2004, Abb. VII, Detail).



Abb. 175: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 64r (KLEIN 2001).



Abb. 176: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 48v (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXVIII).



Abb. 177: *Haimocodex* (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Bodl. 352), (SCHILLER 1991, S. 574, Abb. 681, Detail).



Abb. 178: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°) fol. 89r (WILLIAMS 2002, Abb. 415).



Abb. 179: *Vat. Lat. 39* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 39), fol. 168r (SCHILLER 1991, S. 579, Abb. 684).



Abb. 180: Die thronenden Richter, Detail der zweiten Tafel (DR).

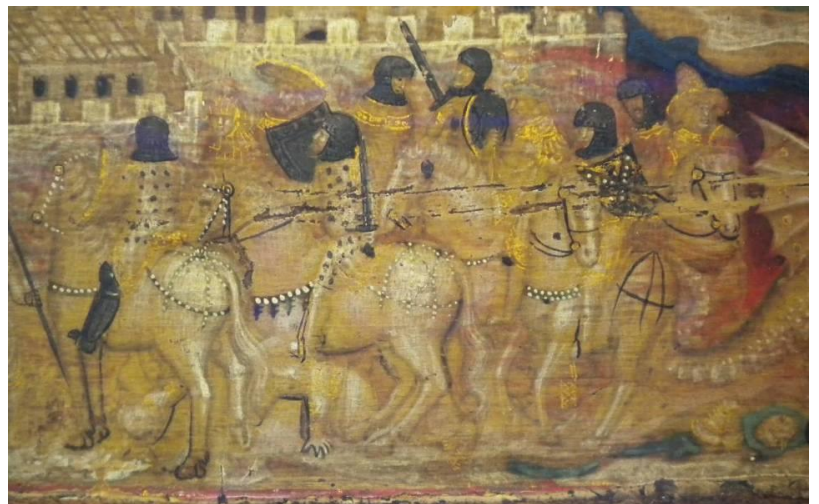


Abb. 181: Letzter Angriff auf die Heilige Stadt, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 182: Angriff auf die Heilige Stadt, Detail der zweiten Tafel (DR).



Abb. 183: Das Jüngste Gericht, Details der zweiten Tafel (DR).



Abb. 184: Das neue Jerusalem, Details der zweiten Tafel (DR).



Abb. 185: *Berliner Beatus* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Theol. Lat. 2°) fol. 90v (WILLIAMS 2002, 418).



Abb. 186: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), Die Bindung und Lösung Satans, fol. 51r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXX).



Abb. 187: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 42r (KLEIN 2001).

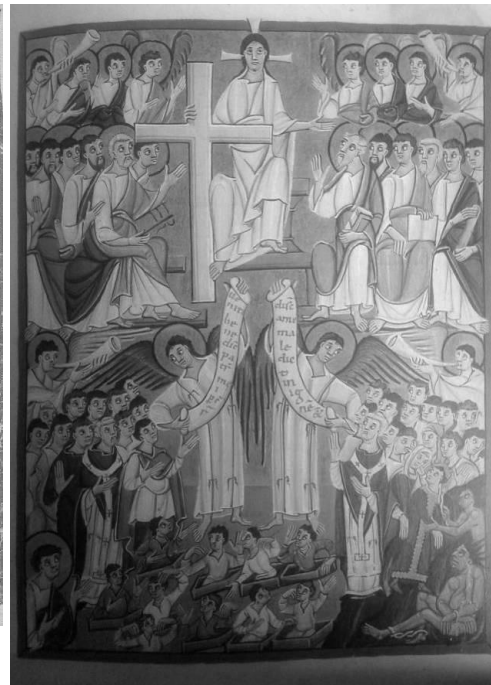


Abb. 188: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), Das Jüngste Gericht, fol. 53r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXXI).



Abb. 189: *Trierer Apokalypse* (Trier, Stadtbibliothek, Ms. 31), fol. 71r (KLEIN 2001).

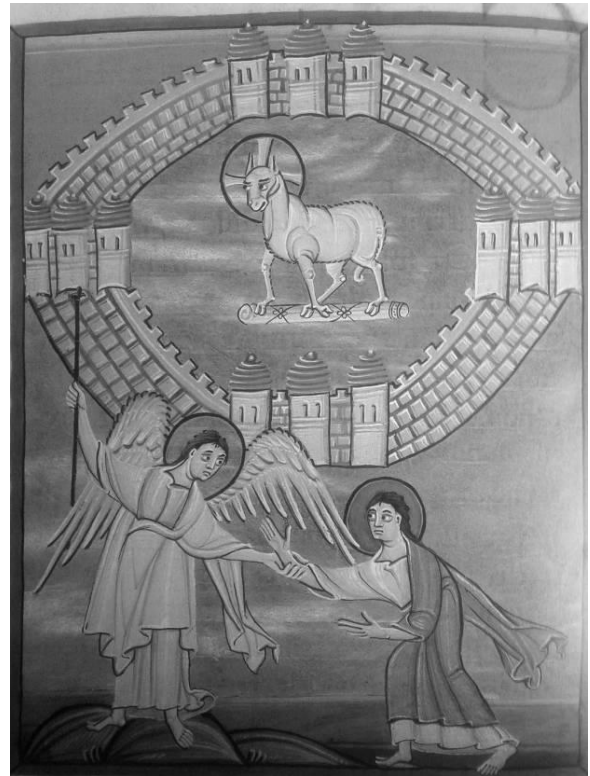


Abb. 190: *Bamberger Apokalypse* (Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 140), fol. 55r (BAMBERGER APOKALYPSE 2000, Taf. XXXII).



Abb. 191: Rom, Santa Maria Maggiore, Himmlisches Jerusalem, um 432-440 (BELCARI/MARRUCCHI 2008, S. 32, Abb. 34, Detail).



Abb. 192: Ravenna, San Vitale, Himmlisches Jerusalem, um 526-547 (GATTI-PERRER 1983, S. 186, Kat. 72).



Abb. 193: Rom, Santa Prassede, Himmlisches Jerusalem, um 817-824 (© B. N. MARCONI-GENOVA).



Abb. 194: Vat. Lat. 39, fol. 169r (GATTI-PERRER 1983, S. 186, Kat. 72).