

Ulrich Rehm

Eine Bildfolge des 14. Jahrhunderts zur Apokalypse des Johannes Das Bild als Medium des kulturellen Gedächtnisses

Zusammenfassung

Der Verfasser bespricht und vergleicht zwei Apokalypse-Handschriften, von denen sich die eine im Germanischen Nationalmuseum (Hz 1279–1283 und Hz 6412) und die andere in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Zentralbibliothek der Deutschen Klassik in Weimar fol. max. 4) befindet. Beide Handschriften werden in das 14. Jahrhundert datiert. Als Entstehungsort ist ein Kloster in der Umgebung von Erfurt wahrscheinlich, wenn auch angrenzende Regionen nicht ausgeschlossen werden können. Die Weimarer Handschrift stammt laut einem Vermerk aus dem Erfurter Benediktinerkloster St. Peter, welches bisher auch als ihr Herstellungsort angenommen wird. Beide Zyklen sind sowohl ikonographisch als auch im Hinblick auf die Inschriften abhängig von einem Zyklus der Apokalypse, der im 12. Jahrhundert im französisch-flämischen Gebiet entstanden ist. Bei den Beischriften stehen neben Apokalypsezitaten vielfach Glossen, die den Apokalypsenkommentar des Augustiner-Eremit Augustinus Triumphus von Ancona zitieren. An drei Bildbeispielen wird dargestellt, mit welchen Intentionen das Bildprogramm der zwei Apokalypsehandschriften konzipiert wurde und wie man derartige Bildfolgen im Spätmittelalter las. Die ausgiebige Zitierung des Augustinus-Kommentars verbindet die Handschriften theologisch eher mit den Augustiner-Eremiten als mit den Benediktinern. Der Verfasser wirft daher die Frage auf, ob nicht zumindest die Weimarer Handschrift im Erfurter Augustiner-Eremitenkloster entstanden sein könnte.

Als eine der vorrangigen Aufgaben der Theologie sah man im Mittelalter das symbolhafte Sichtbarmachen der nicht sichtbaren Glaubenswahrheiten an. Dementsprechend faßte man Bilder vorwiegend als sinnlich wahrnehmbare, der menschlichen Vorstellungskraft eingängige und dem Gedächtnis einprägsame Gegenstände zu der nicht sichtbaren Wahrheit auf. An der theoretischen Formulierung dieser Aufgabe hatte unter anderem die Schule von St. Viktor in Paris wichtigen Anteil. So liest man im Dionysius Areopagita-Kommentar des Hugo von St. Viktor (gestorben 1141): »Unmöglich nämlich ist es, Nicht-Sichtbares zu demonstrieren, wenn nicht durch Sichtbares. Und deshalb bedarf alle Theo-

Abstract

The author discusses and compares two Apocalypse manuscripts, one in the Germanisches Nationalmuseum (HZ 1279–1283 and HZ 6412) and the other in the Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Zentralbibliothek der Deutschen Klassik in Weimar fol. max. 4). Both manuscripts are dated to the 14th century. In all likelihood, they were produced in a monastery in or near Erfurt, although neighboring regions cannot be entirely ruled out. An annotation on the Weimar manuscript indicates that it comes from the Benedictine abbey of St. Peter in Erfurt, which has thus also been taken to be its place of production. Iconographically and with regard to the texts, both cycles are dependent upon an Apocalypse cycle which was produced during the 12th century in the French-Flemish sphere. The texts include not only citations from the Apocalypse, but also a considerable number of glosses derived from an Apocalypse commentary by the Augustinian hermit, Augustinus Triumphus of Ancona. On the basis of three illustrative motifs, the author demonstrates which intentions lay behind the pictorial program for the two Apocalypse manuscripts and how such pictorial cycles were construed in the late Middle Ages. The extensive use of the commentary of Augustinus indicates a closer association, theologically, with the Augustinian Eremites than with the Benedictines. The author therefore raises the question whether at least the Weimar manuscript might have been produced in the Erfurt Augustinian monastery.

logie des Gebrauchs sichtbarer Veranschaulichungen, um das Nicht-Sichtbare zu offenbaren«¹.

Die symbolhafte Veranschaulichung (*symbolica demonstratio*) war eine der Grundlagen mittelalterlicher Erkenntnistheorie², in welcher Erkenntnis und Memorierung als untrennbar miteinander verknüpft galten³. Damit waren Bilder neben geschriebenen oder gesprochenen Texten stets auch das wichtigste Medium des Gedächtnisses der christlich abendländischen Kultur. Als solches wurden sie nicht als ergänzendes, bloß Texte illustrierendes Medium angesehen, sondern als eigenständiges Mittel intellektueller Erkenntnis und memoria. So verkündet eine Bildbeischrift des 12. Jahr-



Abb. 1 Das Austeilen der sieben »tubae«, das Opfer des Engels am Altar, das Blasen der ersten vier »tubae« und der »Weh« rufende Adler (Miniatur zu Kap. 8 der Apokalypse). Paris, Bibliothèque Nationale de France

hunderts, daß dem Intellekt die Sprache allein nicht genüge, sondern daß er ebenso der Veranschaulichung durch das Bild bedürfe: »Subscribatur figura, ut quibus ad intellectum nostra / non sufficit lingua, his ad videndum satisfaciatur pictura«⁴.

Im späteren Mittelalter wurden, wie Frances Amelia Yates gezeigt hat, die Prinzipien der Gedächtniskunst in zahlreichen Schriften niedergelegt, oft in Form von Florilegien mit Äußerungen anerkannter Kirchenautoren. So liest man in Bartolomeo di San Concordio (1262–1337)⁵ *Ammaestramenti degli antichi* (vor 1323)⁶ unter Berufung auf Thomas von Aquin: »Das Auffinden von Bildern ist nützlich und notwendig für das Gedächtnis; denn rein geistige Intentionen entgleiten dem Gedächtnis, wenn sie nicht mit körperhaften Bildvorstellungen in Verbindung gebracht sind«⁷.

Zwar bezieht sich diese Äußerung auf eine Methode der Mnemotechnik, jedoch ist damit zugleich erstaunlich präzise eine Hauptaufgabe der bildenden

Kunst des Mittelalters beschrieben, wie sie ähnlich bereits in der zitierten Bildbeischrift formuliert ist. Ebenfalls auf Thomas von Aquin gestützt schreibt Bartolomeo: »Von den Dingen, die einer erinnern will, sollte er passende Bildvorstellungen wählen, nicht zu alltägliche, denn wir wundern uns mehr über ungewöhnliche Dinge, und der Geist wird durch sie stärker bewegt«⁸.

Übertragen auf die bildende Kunst bedeutet das: Zur Darstellung eines bestimmten Gegenstands sind diesem angemessene Bildvorstellungen zu wählen. Der Betrachter muß den dargestellten Inhalt relativ leicht (wieder)erkennen können. Zugleich aber darf die Bildvorstellung, wenn sie einprägsam sein soll, nicht allzu alltäglich und gewöhnlich sein, da das Besondere einen stärkeren Eindruck hinterläßt. Auf eben diesem Prinzip basiert die Ikonographie: das Anknüpfen an Bildtraditionen auf der einen Seite und deren Variieren auf der anderen. So verwundert es nicht, daß Filippo Vilani im frühen 15. Jahrhundert dem »ingenium« die »memoria« als wichtigste Eigenschaft des Malers zur Seite stellte⁹.

Selbst dort, ja gerade dort, wo man Texte illustrierte, ließen sich Auftraggeber, Bildkonzeptoren und Illustratoren in der Regel nicht vom Text selbst inspirieren. Vielmehr griff man immer wieder auf bestimmte ikonographische Vorgaben zurück – zumindest für einzelne Bildmotive – meistens aber, indem man ganze bereits bestehende Bilderzyklen kopierte oder variierte, wobei man nicht selten in Kauf nahm, daß dies zu Divergenzen zwischen Text und Bild führte.¹⁰

Zahlreiche Belege dafür finden sich in Bildzyklen zur Apokalypse, einem derjenigen Bibeltexte, die im Mittelalter außerordentlich häufig kopiert, kommentiert und illustriert wurden. Damit sind sie ein Beispiel dafür, wie der Inhalt eines Buches – und in diesem Fall zugleich eine göttliche Offenbarung – mit Hilfe von Bildern dargestellt, erläutert und vermittelt wurde¹¹. Im hohen Mittelalter entstand neben illustrierten Apokalypse-Handschriften auch eine große Zahl sogenannter Bildapokalypsen: Bildfolgen, die den Inhalt der Offenbarung in Bildern, meistens durch knappe Texte ergänzt, nach unterschiedlichen Gesichtspunkten wiedergaben, zusammenfaßten oder kommentierten. Diese verschiedenen Aufgaben konnten in ebenso unterschiedlichem Verhältnis zueinander stehen. Nur drei Beispiele seien herausgegriffen:

In der flämischen Apokalypse-Handschrift der Pariser Bibliothèque Nationale aus der Zeit um 1400 nehmen die ganzseitigen Darstellungen Bezug auf die Disposition des Apokalypsetextes: Jedem Kapitel, dessen Text jeweils auf einer verso-Seite steht, ist auf der recto-Seite eine Miniatur gegenübergestellt, in der möglichst



Abb. 2 Das Opfer des Engels am Altar. New York, Pierpont Morgan Library

der gesamte Inhalt des Kapitels wiedergegeben ist (Abb. 1)¹². Für die Darstellungen kombinierte man in den meisten Fällen Szenen miteinander, deren Gestalt bereits in früheren Zyklen vorgeprägt worden war. In ihrer Kombination dienen sie hier als Merkhilfe für jeweils ein Kapitel. Auf Kommentierung wurde dabei verzichtet.

Die sogenannten anglo-normannischen Bildapokalypsen, von denen zahlreiche seit dem 13. Jahrhundert überliefert sind und die in Gestalt von Blockbüchern im 15. Jahrhundert noch einmal weite Verbreitung fanden, bieten in jeweils zwei untereinander liegenden Bildfeldern pro Seite eine umfangreiche Auswahl einzelner in der Apokalypse überlieferter Inhalte¹³. Die vorwiegend auf heilsgeschichtliche Ereignisse bezogenen Deutungen erfolgen in Textbeischriften, die meistens auf dem Berengaudus-Kommentar (vermutlich 11. Jh.) beruhen¹⁴. Außer diesen finden sich abbreviierte Zita-

te aus der Apokalypse selbst. Als Beispiel sei auf die Darstellung des Opfers des Engels am Altar hingewiesen (Abb. 2): Im Bild ist hier keine nähere Erläuterung der Szene zu erkennen. In den Beischriften hingegen wird, dem Berengaudus-Kommentar gemäß, diese Vision als Hinweis auf die Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel zu Pfingsten gedeutet: »Turibulum corda apostolorum significat«¹⁵. Die Kenntnis dieser Deutung erlaubte es, die entsprechende Szene in Bildprogrammen zum Pfingstfest wiederzugeben¹⁶.

Ganz anders die Bildfolgen zum Apokalypse-Kommentar des Alexander von Bremen, wie sie in mehreren Handschriften¹⁷, aber auch in einem Altarretabel, heute im Londoner Victoria and Albert Museum, erhalten sind¹⁸: Hier werden mit der Auswahl von Inhalten des Apokalypse-Textes zugleich die im Alexander-Text gegebenen historisch-chronistischen Deutungen ins Bild umgesetzt, wo immer sich dies anbot. So sind die vier Reiter der Apokalypse als vier den Christen feindliche römische Kaiser dargestellt: der dritte Reiter zum Beispiel als Titus (Abb. 3). Der Deutung Alexanders von Bremen entsprechend wurden in der linken Waagschale die Köpfe von fünf Juden wiedergegeben, in der



Abb. 3 Der dritte Reiter, Altarretabel (Ausschnitt). London, Victoria and Albert Museum

rechten ein Denar; Titus habe nämlich nach der Eroberung Jerusalems Juden für je einen Fünftel Denar verkauft¹⁹. Hier werden also Darstellungen zum Apokalypsetext mit Deutungen des Alexanderkommentars kombiniert wiedergegeben.

Die Apokalypse-Handschriften in Nürnberg und Weimar

Eine andere Art der Darstellung bietet eine in zwei Handschriften erhaltene Bildfolge des 14. Jahrhunderts, von denen eine Fragment ist. Diese fragmentarische Apokalypse-Handschrift – sechs einzelne Pergamentblätter von ca. 47,5 cm x 32 cm Größe – wird im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrt²⁰. Fünf der in mehrfacher Hinsicht stark beschädigten Blätter wurden im Jahr 1872 aus der Sammlung Theodor O. Weigel, Leipzig, erworben, ein weiteres, aus dem Kunsthandel stammendes kam als Leihgabe des Ernst von Siemens Kunstfonds im Jahr 1986 hinzu. Die wohl vollständige Bildfolge bildet den zweiten Teil der seit dem Jahr 1809 in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Zentralbibliothek der Deutschen Klassik) in Weimar aufbewahrten Pergamenthandschrift von ca. 48 cm x 33 cm²¹. Die der Apokalypse vorangehende Biblia Pauperum umfaßt fol. 1–10, die Apokalypse fol. 11r–22r. Es handelt sich um eine Lage, zusammengesetzt aus fünf Doppelblättern, die fol. 11–20 umfassen, sowie einem einzelnen Doppelblatt, fol. 21–22 (zum Aufbau vgl. Anhang).

Obwohl die Nürnberger und die Weimarer Handschriften mit ihren qualitätvollen, zum Teil die großformatigen Doppelseiten übergreifenden kolorierten Federzeichnungen herausragende Beispiele für die Entwicklung der Buchillustration im deutschsprachigen Raum um die Mitte des 14. Jahrhunderts darstellen, sind sie bisher relativ wenig bekannt²².

Etwas ausführlicher untersucht ist – vor allem aufgrund der ihr vorangehenden Biblia Pauperum – die Weimarer Handschrift, für die auf den 1970 erschienenen kommentierten Faksimile-Band verwiesen werden kann²³. Sie gilt als wichtiger Zeuge der lateinisch-deutschen Armenbibel-Tradition und ist dementsprechend in der Literatur zur Typologie häufig erwähnt²⁴. Dort kam man zu dem Schluß, das Manuskript sei um die Mitte 14. Jahrhunderts zu datieren und stamme höchstwahrscheinlich aus dem Skriptorium des Erfurter St. Peterskloster, aus dem der Codex in die Herzogliche Bibliothek Weimar gelangte; eine Inschrift auf fol. 1r, wohl aus dem 18. Jahrhundert, kennzeichnet das Buch als Eigentum dieses Benediktinerklosters²⁵. Die häufig



Abb. 4 Johannes als Autor der Apokalypse. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

belegte Herkunft von Biblia Pauperum-Handschriften aus Benediktiner- oder Augustiner-Chorherren-Besitz wurde als Indiz für die ursprüngliche Herkunft der Handschrift aus dem benediktinischen Peterskloster angesehen. Damit gilt die Handschrift als herausragendes Beispiel der thüringischen Buchmalerei und der Erfurter Kunst des 14. Jahrhunderts²⁶.

Die einzelnen Apokalypse-Szenen sind im Weimarer Codex mit arabischen Ziffern durchnummeriert, wobei die Zählung der Biblia Pauperum fortgeführt ist (von Nr. 37 bis 61; manchmal durch »figura« ergänzt); maximal zwei Ziffern stehen auf einer Seite. Figura 61 (fol. 22r) fällt aus dem Apokalypse-Bildprogramm heraus: Hier ist die Kreuzigung Christi mit Ekklesia und Synagoge dargestellt, begleitet von lateinischen Versen.

Die in einigen Fällen von der Chronologie des Bibeltextes abweichende Abfolge der Bilder, die man

sich bisher nicht erklären konnte, wurde bereits zur Entstehungszeit korrigiert: Auf fol. 11v steht von zeitgenössischer Hand notiert: »Nota: Hic deberet sequi figura 59, 60, praeterea 41, 42« (Abb. 4)²⁷. Damit ist klar, daß auf fol. 11 eigentlich fol. 21 und dann fol. 13 folgen müßte, was noch einmal dadurch bestätigt wird, daß auf fol. 21 Nr. 49 in Nr. 39 korrigiert wurde. Nicht eindeutig geklärt bleibt, wo ursprünglich die Darstellungen von fol. 12 stehen sollten. In der deutschsprachigen Apokalypse in London vom Ende des 14. Jahrhunderts, deren Bildzyklus eng verwandt ist, sind sie nicht enthalten²⁸. Da die Bilder der Textchronologie der Apokalypse zufolge die letzten Szenen betreffen, wird man sie wohl direkt vor die Kreuzallegorie von fol. 22 stellen müssen, womit die dem Bibeltext entsprechende Abfolge zur Gänze hergestellt wäre (vgl. Anhang). Das Nürnberger Fragment bietet keine zusätzlichen Hinweise auf die Abfolge. Die jeweilige Verteilung der Darstellungen auf recto- und verso-Seiten entspricht der in der Weimarer Handschrift.

Schon durch die mit dem Lineal gezogene Seiten disposition wirkt das Nürnberger Exemplar klarer strukturiert als das Weimarer. Die Übereinstimmungen zwischen den Illustrationen beider Manuskripte reichen bis hin zu einzelnen Gewandfalten. Dabei fehlen der Weimarer Handschrift gegenüber der Nürnberger jedoch kompliziertere Einzelformen; so z. B. bei der Darstellung Christi zum Opfer des Engels am Altar (Abb. 9 und 25) die Schüsselfalten des Gewands und die sich vom Oberkörper zum rechten Arm ziehenden Gewandfalten. Hinsichtlich der Proportionierung der Gesichter und Hände war im Fall der Nürnberger Apokalypse der weitaus souveränere Zeichner am Werk. Es scheint, als sei die Weimarer Handschrift von einem weniger versierten Künstler getreu, aber im Detail vereinfachend nach dem Nürnberger Exemplar oder nach einer gemeinsamen Vorlage kopiert worden.

Die schwarzen Federzeichnungen der Nürnberger Apokalypse sind unter Verwendung eines einheitlichen Farbrepertoires koloriert: leuchtendes Hellrot, dunkleres Violett-Rot, Hell- und Dunkelblau, Gelb und Grün sind die Hauptfarben. Daneben wurde ein gelblich-beiger Farbton in unterschiedlichen Abstufungen verwendet. Dem Inkarnat ist ein eigener rosafarbener Ton vorbehalten. Das für Nimben, Sterne, liturgisches Gerät usw. verwendete Blattgold und das heute stark geschwärzte Silber für Darstellungen profaner Metallgegenstände wurde auf dunkelroten Bolus aufgetragen. Die einfachen, meist rechteckigen Grundformen der Metallblättchen wurden in der Regel nachträglich auf die gewünschten Umrißlinien zurückradiert²⁹. Die an-

schließenden Übermalungen der radierten Stellen sind zumeist verloren.

Das erste im Nürnberger Fragment erhaltene Bild der Apokalypse (Abb. 5) zeigt die große Anfangsvision des Johannes vom Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern (Apc 1, 11 ff.), von der noch ausführlicher die Rede sein wird³⁰. In der Weimarer Apokalypse gehen noch zwei Bilder mit dem Autor Johannes voraus (Abb. 27 und 4). Auf der Rückseite des ersten Nürnberger Blattes ist der Apostel auf einer reich verzierten Bank zu sehen (Abb. 6). Mit erhobenen Händen lauscht er der Stimme, die – personifiziert – oben am Himmel erscheint (Apc 4, 1 ff.)³¹. Bei der nächsten erhaltenen Illustration fällt deutlich das Fehlen des vorangehenden Blattes ins Auge (Abb. 7). Dem Löwen mit dem Buch (Apc 4, 4 ff.) fehlen die in der Weimarer Apokalypse gegenüberstehenden Vierundzwanzig Ältesten (fol. 13v). Selbst Johannes und der starke Engel scheinen auf ein Gegenüber bezogen, obwohl ihre Blicke, Gesten und Worte dem Löwen und dem Buch über ihnen gelten (Apc 5, 1 ff.)³². Die verso-Seite zeigt wiederum den auf einer Bank sitzenden Johannes, der den ersten der apokalyptischen Reiter mit gespanntem Bogen über sich erblickt (Apc 6, 2 ff.) (Abb. 8)³³. Auch hier ist die Bildkomposition auf ein Gegenüber angelegt, das in der Weimarer Handschrift die zwei folgenden Reiter bilden (Abb. 20). Das nächste Blatt schließt eine ehemals besonders schmerzliche Lücke des Nürnberger Fragments. Die recto-Seite des erst 1986 wieder hinzugekommenen Blattes enthält die außergewöhnliche Darstellung des Opfers des Engels am Altar (Apc 8, 3 ff.), die unten im Detail behandelt wird (Abb. 9)³⁴. Die Rückseite gibt die nicht minder interessante Deutung von Apokalyptischer Frau und Tempel Gottes wieder (Apc 11, 19 ff.) (Abb. 10)³⁵. Die thronende, hier als »Ecclesia« bezeichnete Frau, umgeben von den als die zwölf Apostel gedeuteten Sternen, hält den Sohn auf ihrem Schoß und vertraut den von der Beischrift »Fides« (Glaube) Begleiteten der aus dem Himmel ragenden rechten Hand an, über der in einem Ton- do der Tempel Gottes erscheint. Die anschließende Flucht der Frau in die Wüste zeigt das folgende Blatt (Abb. 11)³⁶: Ekklesia rettet sich auf großen Adlerflügeln vor dem Drachen, der am Boden einen Wasserstrom ausspeit, welcher von der Erde aufgesogen wird (Apc 12, 14 ff.). Daneben steht – abgewandt – Johannes, den eine weitere Vision erfüllt (Apc 14, 14). Auf der Rückseite ist zu sehen, wie der Erzengel Michael dem Drachen die Lanze in den Rachen stößt (Abb. 12)³⁷. Unten links davon verweist wieder der Visionär und Autor auf das Geschehen (Apc 12, 7). Die folgen-



Abb. 5 Die Vision vom Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 6 Johannes hört die Stimme vom Himmel.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 7 Johannes und der starke Engel.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 8 Johannes sieht den ersten und zweiten Reiter.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 9 Das Opfer
des Engels am Altar.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum



Abb. 10 Die apokalyptische Frau und der Tempel Gottes.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum



Abb. 11 Die Frau
flieht vor dem Drachen
in die Wüste.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum



Abb. 12 Der Erzengel
Michael überwindet den
Drachen.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum



Abb. 13 Vision des gekrönten Menschensohns mit der scharfen Sichel auf dem Wolkenthron; Engel der zur Ernte auffordert, und Engel, der die Trauben abschneidet. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 14 Die Hure Babylon. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 15 Der Engel fesselt Satan, der falsche Prophet brennt im feurigen Pfuhl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

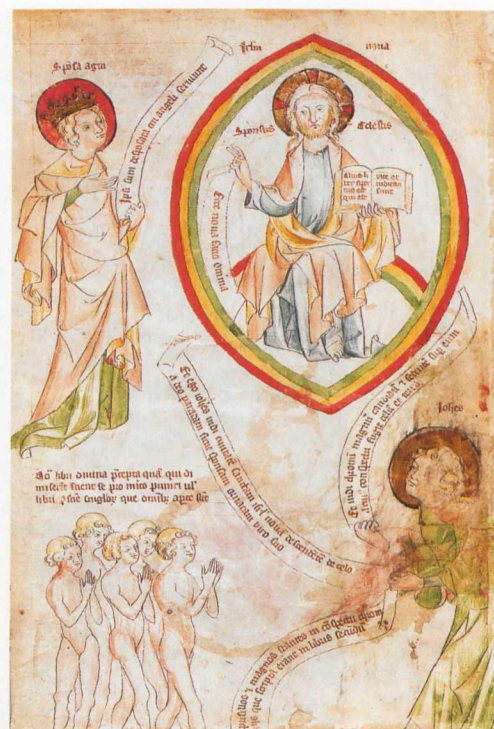


Abb. 16 Vision des neuen Jerusalem als geschmückte Braut. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

de Bildseite zeigt den gekrönten Menschensohn auf dem Wolkenthron, der mit der Rechten die scharfe Sichel erhebt (Abb. 13)³⁸. Unterhalb fordert ein Engel zur Ernte auf, während der andere die Reben schneidet (Apc 14, 14 ff.). Der verso-Seite fehlt wiederum das gegenüberliegende Pendant, wie es die Weimarer Handschrift auf fol. 19r zeigt (Abb. 14). Den stürzenden Königen (Apc 18, 2 ff.) steht dort das Lamm gegenüber, das diese besiegt. Hier ist lediglich das obere Ende des Kreuzstabes des Lamms mit der Siegesfahne erhalten. Den größten Teil dieser Seite nimmt ein anderes apokalyptisches Motiv ein: die auf dem Drachen reitende Hure Babylon, »mater fornicationum« (Apc 17, 1 ff.)³⁹. Nach einem weiteren fehlenden Blatt folgt die Darstellung des Engels, der Satan mit der Linken an der Kette, mit der Rechten am Horn hält, während im weit aufgerissenen Höllenschlund, dem »feurigen Pfuhl«, der nackte, an den Füßen gefesselte falsche Prophet schmort (Apc. 19, 19 ff.) (Abb. 15)⁴⁰. Die Vision des Neuen Jerusalem als geschmückte Braut ist durch die Gegenüberstellung der gekrönten Braut zum Himmlischen Bräutigam vorgestellt, der in einer Mandorla auf dem Regenbogen thront (Apc 20, 11 ff.) (Abb. 16)⁴¹. Im unteren Teil des Blattes hat dessen Beschneidung zu Bild-

und Textverlust geführt. Während unten rechts Johannes besonders viel Text zu verkünden hat, erwartet links eine Schar auferstandener nackter Menschen das Gericht.

Datierung und Lokalisierung

Je nach den Gesichtspunkten der Untersuchung wurden für die Nürnberger und die Weimarer Handschrift unterschiedliche Vergleichshandschriften benannt, die dem selben Atelier entstammen sollen oder in einem weiteren stilistischen oder ikonographischen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Biblia pauperum-Forscher nannten zwei verwandte Handschriften, von denen zumindest die eine für ein Werk des selben Ateliers gehalten wird: die Armenbibel in Berlin, Mitteldeutsch, um 1350–1360⁴². Von Seiten der Apokalypse-Forscher wurden zwei Handschriften in die Diskussion gebracht, ohne daß die Art der vermeintlichen Verwandtschaft näher benannt worden wäre. Die eine ist die bereits erwähnte deutschsprachige Apokalypse-Handschrift in London (Abb. 22 und 28)⁴³. Sie ist wegen ihrer in das spätere 14. Jahrhundert anzusetzenden Entstehung schwer vergleichbar⁴⁴, enthält aber eine ikonogra-

phisch weitgehend übereinstimmende Bildfolge, allerdings ohne die Beischriften der Nürnberger und Weimarer Handschrift. Die andere ist eine Apokalypse-Handschrift in Hamburg, die man dem 1. Viertel des 14. Jahrhunderts zurechnet⁴⁵. Sie enthält einen nur entfernt verwandten, im Detail deutlich differierenden Bildzyklus, wurde aber wohl wegen ihrer möglicherweise ebenfalls mitteldeutschen Herkunft in Erwägung gezogen, was allerdings über die Feststellung regionaler und zeitlicher Nähe zu keiner genaueren Orientierung führt⁴⁶.

Die Schwierigkeit der Lokalisierung und Datierung beider hier vorgestellten Handschriften liegt an der spärlichen Kenntnis der Kunst des 14. Jahrhunderts im allgemeinen, wie an der Tatsache, daß man – besonders mangels genauerer Kenntnis der Skriptorienverhältnisse – zum Vergleich auch auf Werke der Wand- und Tafelmalerei angewiesen ist, die nicht nur das Problem des anderen Mediums, sondern auch des mehr oder weniger fragwürdigen Erhaltungszustands mit sich bringen.

Unverkennbar ist der böhmische Einfluß, was allerdings für weite Teile der Kunst jener Zeit, besonders im deutschsprachigen Raum, zutrifft. Die qualitativollen Federzeichnungen schließen an bestimmte wegweisende Tendenzen in der böhmischen Buchmalerei an, wie sie seit etwa 1320 zu beobachten sind. Bereits in dem um diese Zeit entstandenen Kunigunden-Passionale hatte man mit den »monumentalen und andachtsbildartigen isolierten Darstellungen wie der schmerzhaften Maria des fol. 11v« (Abb. 17) großzügig angelegte Federzeichnungen mit starker Licht-Schatten-Bildung geschaffen und damit eine Entwicklung der Buchillustration eingeleitet, die – im Nachhinein betrachtet – konsequent auf die frühe Druckgraphik zuzusteuern scheint, während gleichzeitig – so besonders in Frankreich – weiterhin die traditionelle Miniaturmalerei gepflegt wurde⁴⁷.

Eine Lokalisierung der Weimarer ebenso wie der Nürnberger Handschrift im Umkreis Erfurts erscheint vor dem Hintergrund der bisherigen Kenntnis der thüringischen Kunst des 14. Jahrhunderts durchaus wahrscheinlich. Eine Einordnung etwa zwischen den Wandgemälden der Erfurter Predigerkirche⁴⁸ und dem Altartafel aus der Erfurter Eremitenkirche⁴⁹ und damit in die Zeit nach der Jahrhundertmitte ist gut vorstellbar. Allerdings ist die Entstehung auch in angrenzenden Regionen bislang nicht sicher auszuschließen. Eine aus dem nordhessischen Hofgeismar und eine aus Wehrden stammende Tafel wurde bereits früher in diesem Zusammenhang diskutiert⁵⁰. Unter den als stilistisch ver-

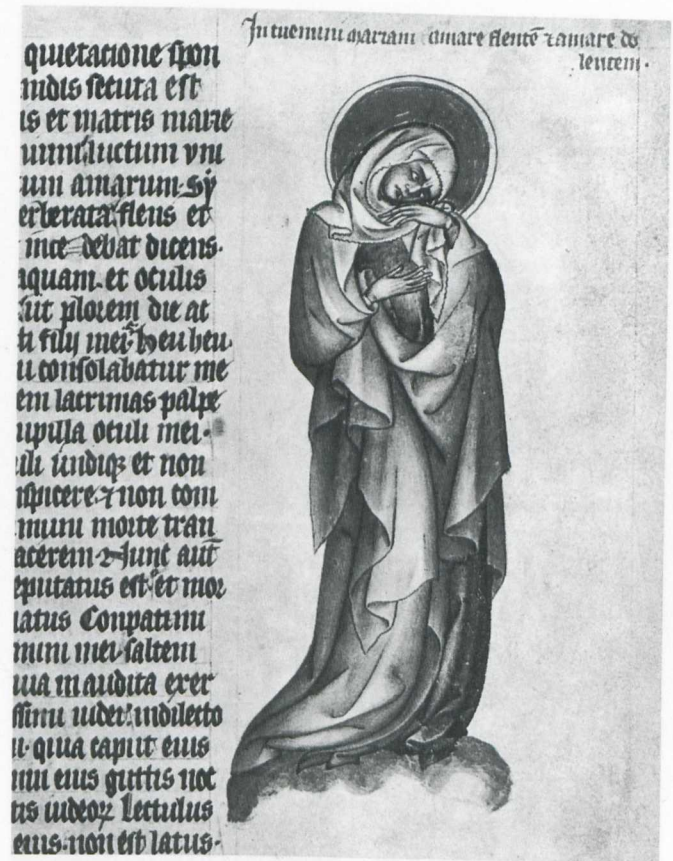


Abb. 17 Maria, Kunigunden-Passionale. Prag, Universitätsbibliothek

wandt angesehenen Handschriften wurden sowohl solche nordhessischen wie auch thüringisch-sächsischen Ursprungs genannt; so das Kanonbild eines aus dem Fritzlarer Petersstift stammenden Missales, um 1320–1330⁵¹, die Verdener Bischofschronik in Dresden, aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts⁵² sowie das 1351 datierte Erfurter Missale in London⁵³. Gelegentlich wurden zudem westliche Einflüsse konstatiert und die Entstehung bereits um 1330 angesetzt⁵⁴. Das Spektrum an Vergleichen ließe sich mit gutem Grund noch erweitern, so auf Beispiele, die wahrscheinlich im angrenzenden Franken entstanden. Der Schmerzensmann des Epitaphs Friedrichs von Hirschlach, Abt des Zisterzienserklosters Heilsbrunn von 1346–1350, zeigt zwar deutliche motivische Parallelen, besonders in Hinblick auf Gewand- und Körperwiedergabe, kommt jedoch aufgrund vielfacher Übermalungen zum Vergleich kaum in Betracht⁵⁵. Zu diskutieren wäre der Zusammenhang mit dem vielleicht Nürnberger Reli-

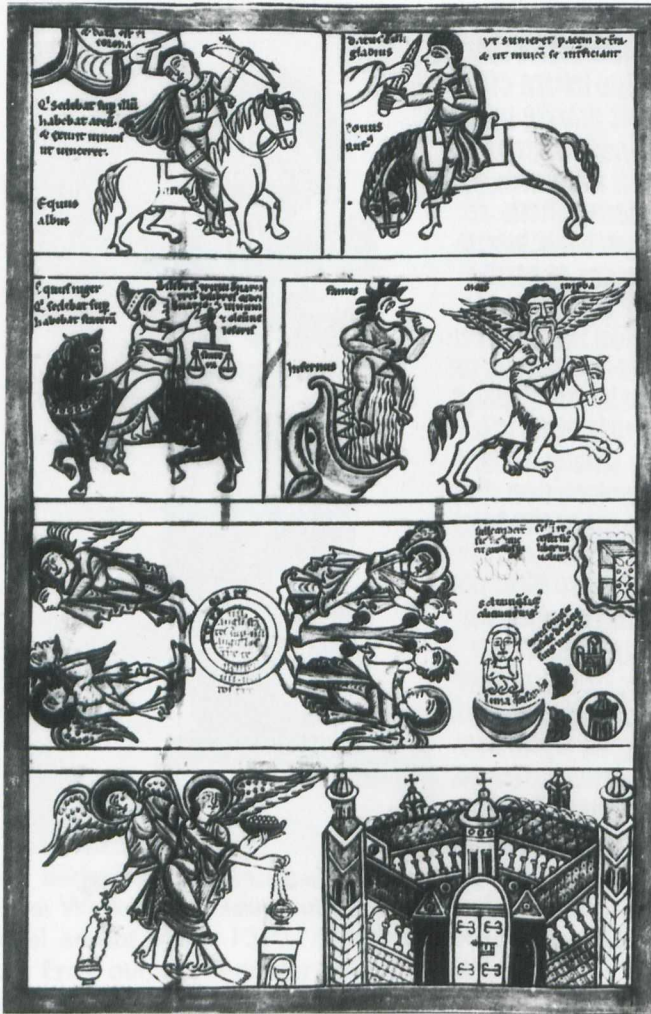


Abb. 18 Die vier Reiter, die vier Winde haltenden Engel, das Opfer des Engels am Altar.
Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek

quienaltärchen von ca. 1360, Germanisches Nationalmuseum, das ebenfalls motivische und stilistische Ähnlichkeiten aufweist⁵⁶.

Die in den beiden Apokalypse-Handschriften vorherrschende starke Betonung von Licht und Schatten im Gewand, hervorgerufen durch teils flächige, teils geradezu graphisch schraffierende Farblagen, spricht bei der durch die Provenienz der Weimarer Handschrift naheliegenden Lokalisierung in Thüringen oder Umgebung m. E. für die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit, jedoch wird man diese Frage erst mit genauerer Kenntnis der deutschen (Buch-)Malerei des 14. Jahrhunderts klären können.



Abb. 19 Die apokalyptische Frau und der Tempel Gottes.
Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek

Das ikonographische Urbild

Sowohl ikonographisch wie auch in Hinblick auf Inschriften sind die Nürnberger und die Weimarer Apokalypse abhängig von einem weit älteren Bildzyklus zur Apokalypse, der wohl im 12. Jahrhundert im französisch-flämischen Gebiet entstand und in mehreren Handschriften des Liber Floridus überliefert ist. Die älteste bisher bekannte, wenn auch unvollständige Bildfolge enthält der Wolfenbütteler Liber Floridus, flämisch, aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts⁵⁷. Der wohl vollständige Zyklus mit 32 Bildfeldern auf 15 Seiten ist in einer um 1260 entstandenen, nordfranzösischen Handschrift in Paris überliefert⁵⁸.



Abb. 20 Der zweite und dritte Reiter. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek



Abb. 21 Der vierte Reiter. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Deutlich ist das Prinzip von Übernahme und Variation zum Beispiel an den Darstellungen der apokalyptischen Reiter (Abb. 18 oben, Abb. 8 und 20–21) und der Apokalyptischen Frau zu sehen (Abb. 19, 10)⁵⁹. Die jeweilige Ausrichtung der vier Reittiere nach links oder rechts in den zwei Handschriften des 14. Jahrhunderts (Abb. 8 und 20–21) entspricht der im Liber Floridus, wenn dort auch jeder Reiter in einem eigenen Bildfeld erscheint (Abb. 18). Bei allen Änderungen, wie der Verwandlung des vierten Rosses in einen Löwen (Abb. 21), bleibt das Vorbild klar erkennbar. Nur auf zwei charakteristische Merkmale sei hingewiesen: die ungewöhnliche Illustrierung des »data (datus) est illi« durch die Rechte Gottes jeweils in der oberen Bildecke (Abb. 8 und 20) und die »Fames« personifizierende Gestalt mit auf den Mund zeigender Linker und einer Art Hahnenkammfrisur (Abb. 21)⁶⁰.

Auch im Fall der Apokalyptischen Frau (Abb. 10 und 19) ist trotz der Veränderung nahezu aller Einzelformen das Vorbild noch deutlich: Die Verteilung der einzelnen Motive über die Seite ist weitgehend von der früheren Darstellung übernommen, wobei man auf die Darstellung Johannis verzichtete. Auch die in den Beischriften wiedergegebenen Bibelzitate stimmen weitgehend überein. Die in der Wolfenbütteler Handschrift nur ausnahmsweise auftretende großzügige Anordnung einer einzelnen Szene über eine ganze Seite hinweg wurde in den Handschriften des 14. Jahrhunderts unter Verzicht auf rahmende Elemente auf die gesamte Bildfolge übertragen.

Die bereits genannte Apokalypse-Handschrift in London läßt vermuten, daß es zwischen dem Liber Floridus-Zyklus und dem der Nürnberger und Weimarer Apokalypse eine Zwischenstufe gegeben hat⁶¹. Die in der



Abb. 22 Johannes mit der Apokalyptischen Frau und der Tempel Gottes. London, British Library

Londoner Handschrift stark vereinfachten, bis auf eine Ausnahme inschriftlosen Darstellungen⁶², stehen ikonographisch zwar eindeutig den beiden Handschriften des 14. Jahrhunderts näher als der Liber Floridus-Tradition; einzelne Darstellungen oder Motive zeigen jedoch engeren Bezug zum Liber Floridus; so die Verbindung der Apokalyptischen Frau mit der Darstellung Johannis (Abb. 22)⁶³. Beide Zyklen enthalten Bilder, die dem jeweils anderen fehlen⁶⁴.

Im Vergleich zu der Bildfolge des Liber Floridus, aber auch zu den meisten anderen Bildzyklen zur Apokalypse zeichnet sich die rigorose Auswahl von nur 22 Szenen in der Weimarer Apokalypse ab (vgl. Anhang): Ganze sonst üblicherweise illustrierte Abschnitte fehlen; so die vier von Engeln festgehaltenen Winde (Abb. 18, 3. Reihe), oder die tuba blasenden Engel (Abb. 1). Angesichts der fortlaufenden Ziffern im Weimarer Manuskript scheint dies beabsichtigt.

Die kommentierenden Beischriften

Auffällig im Vergleich zum Liber Floridus ist auch das erweiterte Repertoire an Beischriften. Neben Zitaten oder Paraphrasen nach dem biblischen Apokalypsetext und Benennungen einzelner Personen oder Gegenstände finden sich in der Bildfolge des 14. Jahrhunderts auch Glossen, denen häufig ein Verfassername voransteht. Von den in den Handschriften erwähnten Autoren der kommentierenden Beischriften kommt der Name des Augustinus (»Augustus«) in der Weimarer Handschrift mit elf Malen am häufigsten vor⁶⁵. Ein einziges Mal ist Gregorius genannt (»g'gus«, fol. 15r), die übrigen Glossen sind lediglich als »Glossa« bezeichnet, mit »Nota« eingeleitet oder gar nicht näher gekennzeichnet.

Die häufige Berufung auf Augustinus sorgt zunächst für Verwirrung, weil im Werk des Kirchenvaters die Apokalypse des Johannes nahezu keine Rolle spielt. Zu den zitierten Aussagen ist in dem heute Augustinus zugeschriebenen Werk beinahe nichts zu finden. Aber auch die im Mittelalter geläufigsten Apokalypse-Kommentare, soweit sie hier berücksichtigt werden konnten, helfen nicht weiter.

Das häufige Vorkommen des Namens verleitet dazu, sich über das in neueren Publikationen Edierte hinaus in der Literatur der sich auf Augustinus berufenden Orden umzusehen. Tatsächlich gibt es hier einen Kommentar zur Apokalypse, der nicht nur zahlreiche dem Kirchenvater Augustinus zugeschriebene Zitate zur Apokalypse enthält, sondern auch manche der hier zitierten Glossen. Es ist der unpublierte Kommentar des Augustiner-Eremiten Augustinus Triumphus von Ancona (ca. 1270–1328)⁶⁶. Von diesem Werk verzeichnet Stegmüller eine heute in Berlin aufbewahrte Handschrift des 15. Jahrhunderts aus Erfurt⁶⁷; drei weitere, in Augsburg, Nürnberg und Stuttgart befindliche, nennt Zumkeller⁶⁸. Der zum größten Teil aus verschiedenen Schriften kompilierte Text, dessen Quellen eine eigene Untersuchung erforderten, enthält zahlreiche Aussagen, die helfen, die hier vorgelegte Bildfolge zu deuten, auch wenn man den Text nicht als unmittelbare Quelle für die Bilder und deren Beischriften ansehen kann. Denn in manchen Fällen hat man für das Bildprogramm für Augustinisch gehaltene oder dafür erklärte Glossen verwendet, die sich in der Auslegung des Augustinus Triumphus nicht finden lassen. Sicher aber gehört dieser Text – betrachtet man die ganz andere Ausrichtung der meisten anderen Kommentare – in das nähere theologische Umfeld des Bild- und Textzyklus der Nürnberger und Weimarer Handschriften.



Abb. 23 Die Vision vom Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern.
Weimar, Herzogin Anna Amalia

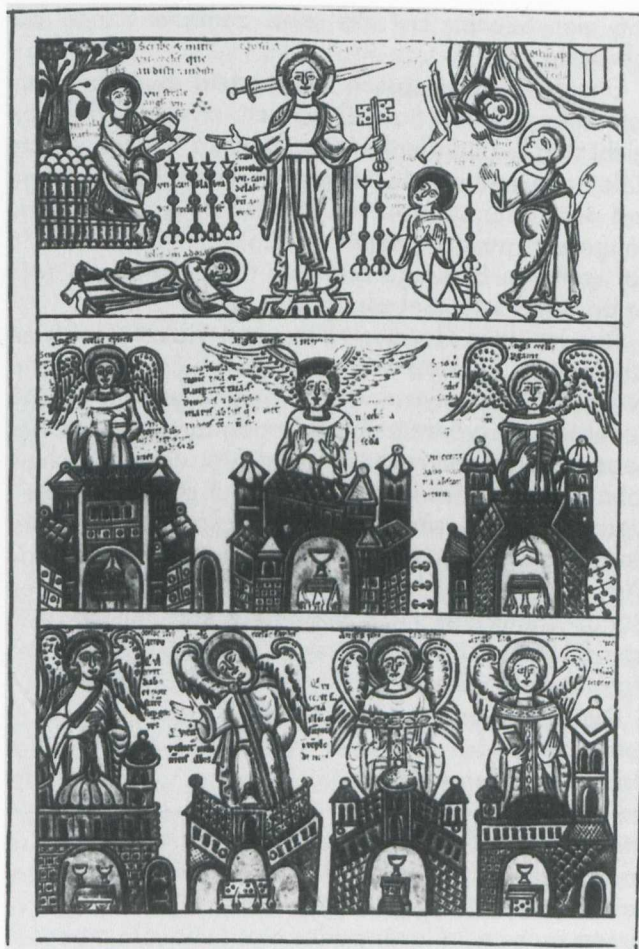


Abb. 24 Die Vision vom Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern und die sieben Engel der Gemeinden Asiens.
Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek

Deutungs- und Vermittlungstendenzen

Die Art der Darstellungen, insbesondere in ihrem Verhältnis zum Text erlaubt manchen Rückschluss auf die Art und Weise, mit welchen Intentionen das Bildprogramm konzipiert wurde, und wie man Folgen dieser Art im Spätmittelalter las. Drei Beispiele sollen dies verdeutlichen.

Die Vision vom Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern

Diese erste im Apokalypsetext beschriebene Vision (Apc 1, 13–20) ist in der Weimarer Apokalypse und im Nürnberger Fragment bis ins Detail übereinstimmend wiedergegeben (Abb. 5 und 23). Das Nürnber-

ger Blatt trägt zusätzlich die Überschrift »Apocalypsis«. Dem erwähnten Hinweis auf fol. 11v der Weimarer Apokalypse zufolge handelt es sich um die dritte Szene der Bildfolge.

Im Vergleich zum Wolfenbütteler Liber Floridus zeichnen sich deutlich die bereits erwähnten Prinzipien von Übernahme und Neugestaltung ab. Wurde im Liber Floridus die Seite meistens in drei horizontale Abschnitte unterteilt, wodurch sich querformatige Bildfelder ergaben (Abb. 24 oben), entschied man sich in den beiden Handschriften des 14. Jahrhunderts für das Hochformat der ganzen Seite ohne jegliche Rahmenform. Gegenüber der früheren Bildfolge reduzierte man die Darstellungen deutlich, so daß man sich in diesem Fall gegenüber der simultanen Darstellung

von vier Szenen auf die eine zentrale Szene beschränkte.

Einzelne Motive lassen das Vorbild deutlich erkennen. Hier wie dort handelt es sich um den stehenden (nicht den thronenden) Menschensohn, dessen nackte Füße auf einem eigens ausgezeichneten Grund stehen, und der in der Linken zwei große Schlüssel mit entgegengesetzt ausgerichteten Bärten nach oben hält. In der späteren Bildfolge scheinen diese zu einem doppelbartigen Schlüssel vereinigt.

Das im Liber Floridus hinter dem Haupt Christi erscheinende Schwert wurde in der Nürnberger und Weimarer Apokalypse, dem Bibeltext gemäß, als aus dem Mund hervortretend wiedergegeben. Anstelle des Segensgestus der rechten Hand hält der Menschensohn hier eine Art blaues Band, auf dem die sieben Sterne zu sehen sind. Die ursprünglich oberhalb des Hauptes zitierte Textstelle »ego sum alpha et omega« (Apc 1, 8; vgl. auch 21, 6 und 22, 13) wurde in den Handschriften des 14. Jahrhunderts von der Beischrift zum Bildmotiv: In roten Feldern zu beiden Seiten des Hauptes erscheinen in Gold die zwei Buchstaben.

Deutlich abgewandelt wurde die Darstellung des zu Füßen liegenden Johannes. Während dieser im Liber Floridus mit der erläuternden Beischrift »Johannes deum adorans« in Proskynesis den Menschensohn verehrt, ist in der Nürnberger und Weimarer Apokalypse das »tamquam mortuus« mit dem entsprechenden Zitat betont. Wie tot liegt Johannes am Boden: »Et cum visissem eum cecidi ante pedes eius tamquam mortuus« (Apc 1, 17).

Von den Beischriften des Liber Floridus wurden im übrigen nur die auf die einzig rezipierte Szene bezogen übernommen: die Deutung der sieben Kandelaber und der sieben Sterne (nach Apc 1, 20): »Septem stelle angeli sunt septem ecclesiarum. / Septem candelabra aurea septem ecclesie sunt«.

Das Zitat über dem Haupt Christi »primus et novissimus et vivus« (Apc 1, 17) im Liber Floridus ist hier in größerem Ausschnitt wiedergegeben: »Noli timere ego sum primus et novissimus et vivus et fui mortuus et ecce sum vivens in secula seculorum et habeo claves mortis et inferni, scribe ergo que vidisti et que sunt et que oportet fieri cito post hec« (Apc 1, 17-19).

Diese Ergänzung war vielleicht nicht zufällig. Die zentrale Aussage »Ich war tot, doch siehe, ich bin lebendig in alle Ewigkeit und halte die Schlüssel des Todes und der Unterwelt« (Vers 18) spielte in der Liturgie des 14. Jahrhunderts eine besondere Rolle, da sie zur Lesung des in Deutschland und Böhmen 1353 eingeführten Festes der Heiligen Lanze wurde, die man seit



Abb. 25 Das Opfer des Engels am Altar. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

1350 in Prag aufbewahrte – mögliches Indiz für eine Datierung nach der Jahrhundertmitte.

Hinzu kommen in der Nürnberger und Weimarer Apokalypse drei glossierende Beischriften. Zwei berufen sich auf Augustinus: Der goldene Gürtel (Apc 1, 13) sei der Chor oder die Vielzahl der Heiligen: »Augustinus: Zona aurea chorus sive multitudo sanctorum«. Das Schwert (Apc 1, 16) aber sei Christus selbst: »Augustinus: Gladium bis acutum de ore ipsius procedentem ipsum Christum signatur«. Das »Sacramentum vii stellarum« (Apc 1, 20) ist – anonym – als der allmächtige Gott, »deus omnipotens«, gedeutet. Ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang, daß der Menschensohn nicht mit dem in der Beischrift genannten Gürtel (zona) bekleidet ist. Offenbar hat man hier das blaue Band mit den goldenen Sternen, die den Chor der Heiligen be-

deuten, zugleich als »zona aurea« des Menschensohns angesehen.

Der auf die sieben Gemeinden bezogenen Deutung des Apokalypsetextes selbst folgend, die im Mittelalter als Hinweis auf die eine katholische Kirche verstanden wurde, nutzte der Konzeptor des Bildprogramms die erste Vision der Apokalypse, um die himmlische Hierarchie der Gesamtkirche ausschnittshaft vorzustellen: den allmächtigen Gott und Christus als Weltenrichter mit der Schar der Heiligen, diejenigen göttlichen Personen also, von denen es später in der Handschrift heißt, sie werden die Welt richten (Abb. 10). Ob diese Deutung eigens für das vorliegende Bildprogramm kreiert wurde, läßt sich bisher nicht sicher feststellen; auf Augustinus Triumphus konnte man sich in diesem Fall jedenfalls nicht stützen.⁶⁹ Auch wie es zur Zuschreibung zweier Deutungen an Augustinus kam, muß zunächst offenbleiben.

Die vorliegende Art bildlicher Darstellung und Glossierung gleicht der in den sogenannten anglo-normannischen Bildapokalypsen (Abb. 2). Eine – von besonderen Einzelmotiven abgesehen – traditionelle Ikonographie ohne weiterreichende Deutungen im Bild ist durch Bibeltext und erläuternde Inschriften ergänzt⁷⁰.

Das Opfer des Engels am Altar

Ganz anders die Bildseite zum Opfer des Engels am Altar nach Apc 8, 3–5 (Abb. 9, 25): Hier ist innerhalb der ikonographisch nicht ungewöhnlichen Wiedergabe des Opfers selbst ein weiteres, ganz außergewöhnliches Motiv ins Bild gesetzt, durch den das Opfer des Engels erläutert wird. Unter einem krabbenbesetzten Spitzbogen, der von zwei Türmen flankiert ist, sieht man den kreuznimbierten Christus auf der Mensa eines Altars stehen, auf welcher Flammen lodern. In der verhüllten Linken hält er ein geschlossenes Buch, die Rechte ist zum Segen erhoben. Der darunter zweimal simultan dargestellte Engel mit dem Rauchgefäß opfert an diesem Altar. Damit verschwimmt die Grenze zwischen der Illustrierung des Apokalypsetextes und der Erläuterung des Dargestellten im Bild.

Auch in diesem Fall ging der Bildkonzeptor vom Vorbild des Liber Floridus aus. So übernahm er die simultane Darstellung zweier Szenen: Opferhandlung und Ausgießung des Feuers (Abb. 18 unten). Bei der Opferhandlung hält der Engel das Gefäß mit dem Räucherwerk – wie im Liber Floridus – in die Höhe. Nicht aus dem entsprechenden Bild, aber aus anderen Bildern des Liber Floridus hat der Zeichner die Rechte Gottes zur Illustrierung des »data sunt ei« übernommen (Abb. 18 oben)⁷¹: »Et angelus stetit ante altare habens

thuribulum aureum in manu sua et data sunt ei incensa multa ut daret orationibus sanctorum super altare aureum quod est ante thronum« (Apc 8, 3).

Zugleich sieht man die dem Opfer folgende Ausgießung des Feuers: »Et implevit thuribulum de igne altaris et misit in terram et facta sunt tonitrua et voces et fulgura et terremotus magnus« (Apc 8, 5).

Auch die in diesem Zusammenhang ungewöhnliche Wiedergabe eines Tempelgebäudes – im Pariser Exemplar als »Templum domini« bezeichnet (Abb. 26) – ist aus dem Liber Floridus übernommen⁷². Die Turmarchitektur der Nürnberger und Weimarer Apokalypse läßt das Vorbild noch erahnen. Allerdings wurde hier der Tempel gleichsam geöffnet und der Opferaltar im Innern wiedergegeben. Die Darstellung Christi im Feuer des Altars legt die in den Beischriften getroffene, ekklesiologische Deutung nahe und veranschaulicht sie: Der Engel am Altar sei Christus, die Räucherpfanne sein Körper, durch den Gottvater das Feueropfer der Passion annehme. Der Altar aber sei die Kirche. Dadurch wird über das eine Opfer hinaus auf das der Eucharistie verwiesen. Zwar ist auch in den bereits genannten anglo-normannischen Bildapokalypsen der Altar als Ecclesia gedeutet (Abb. 2)⁷³, dort ist jedoch mit den weiteren Beischriften auf das historische Pfingstereignis Bezug genommen und damit auf den einen heilsgeschichtlichen Moment der Entstehung der Kirche. Hier hingegen wird mit Hinweis auf das Corpus Christi die Engelsvision auf das Sakrament der Eucharistie bezogen: »Augustinus: Angelus ante altare est Christus. Thuribulum aureum est corpus suum per quod deus pater incensum passionis accepit«. – »Altare ecclesia que caritatis igne accensa domino per Christum mittit sua munera«.

Diese Identifizierung der Räucherpfanne mit dem Corpus Christi bietet – unter Berufung auf »Haymo« – auch der Augustinus Triumphus-Kommentar zur Apokalypse: »thuribulum in quo ignis [...] corpus domini intelligere debemus«⁷⁴. Eine solche ekklesiologische Ausrichtung der Interpretation lag durch die liturgische Verwendung der Apokalypse-Stelle zum Engelsopfer (Apc 8, 3–4) nahe: Sie war unter anderem Antiphon und Responsorium zum Kirchweihfest.

Auch die zweite Szene, das Ausgießen des Feuers durch den Engel, der noch einmal mit Christus identifiziert ist (Angelus id est Christus), ist erläutert. Die Folgen werden – wiederum wie bei Augustinus Triumphus – als Metaphern für die Tätigkeit von Predigern angesehen: »Nota: tonitrua sunt mine predicatorum, voces suasiones, fulgura miracula, terremotus quibusdam in bonum quibusdam in malum«⁷⁵.



Abb. 26 Das Opfer des Engels am Altar (Ausschnitt). Paris,

Ein traditioneller Concetto zur Illustrierung der Opferszene wurde hier durch ein ganz ungewöhnliches Bildmotiv erweitert, das die in der Beischrift gegebene Deutung einprägsam im Bild ergänzt. Insofern steht die Art der Darstellung den Alexander-Kommentar-Illustrationen nahe, wenn auch dort die deutenden Bildmotive zumeist unmittelbarer aus dem Text hervorgehen (Abb. 3).

Johannes inmitten der sieben Engel der Gemeinden Das erste, nur hier erhaltene Bild der Weimarer Apokalypse (Abb. 27) ist gleich in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich und in der Art der Darstellung von den vorangehenden wiederum deutlich verschieden. Schon die Wahl des Themas, der Autor Johannes mit den Engeln der Gemeinden, ist als Eröffnungsbild zur Apokalypse nicht üblich; aber auch für die Art und Weise der Darstellung ist bisher keine Parallele bekannt.

Das architektonische Grundgerüst des Bildes bietet eine zweigeschossige Arkadenwand, die oben vier, unten drei Bogenöffnungen zeigt, welche abwechselnd blau und rot hinterlegt sind. Unten handelt es sich um Rundbogen, oben um Spitzbogen mit eingestellten Rundbogen. Unter jedem Bogen steht mit jeweils unterschiedlicher Gestik ein Engel mit goldener kreuzbekrönter Kugel. Engel mit Reichskugel begegnen des öfteren in dieser Zeit, offenbar besonders in der böhmischen Malerei und hier auffälligerweise in mariologischem Kontext; so z. B. bei der aus dem Glatzer Augustiner-Eremitenloster stammenden Madonnentafel, um 1345/1350 in der Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem⁷⁶, oder bei der Hohenfurter Verkündigungstafel, um 1350/1355, in der Prager Nationalgalerie⁷⁷. Hatte in anderen Darstellungen üblicherweise Maria dem Kind einen Apfel ge-

reicht, so ist in diesen Gemälden anscheinend die Rolle der Gottesmutter (Ekklesia) als stellvertretende Trägerin der Herrscherinsignie betont⁷⁸.

Im Zentrum der Arkadenwand, die eine Abbeviatur der ikonographisch üblichen sieben Kirchengebäude darstellt, wie sie im Liber Floridus zum Beispiel im zweiten und dritten Bild als Illustrationen der sieben asiatischen Gemeinden zu sehen sind (Abb. 24), ist ein Tondo eingefügt, das rot hinterlegt und mit Ranken in etwas dunklerem Rot geschmückt ist. Darin ist, auf einer Bank sitzend, Johannes dargestellt, der einen goldenen Nimbus trägt und mit beiden Händen ein Spruchband hält.

Auf dem die beiden Arkaden trennenden Schriftstreifen in der Mitte steht, gleichsam als Titel der Bildfolge, der Name des Autors und der Buchtitel: »Johannes Ewangelista. Apokalipsis Ihesu Christi domini nostri«.

Am oberen Bildrand und in der oberen Hälfte des rechten Randes weitergeführt, steht, mit einer roten Fleuronée-Initiale eingeleitet, der Beginn des Apokalypsetextes: »Apokalipsis est Ihesu quam dedit deus palam facere servis suis que oportet fieri et significavit mittens per angelum suum servo suo Johanni qui testimonium verbo dei perhibuit et testimonium Ihesu Christi in hiis quecumque vidit« (Apc 1, 1–2).

Die Fortsetzung findet sich im Tondo. Das Spruchband des Johannes enthält Absender und Anrede seines Schreibens an die sieben asiatischen Gemeinden sowie dessen Anfang: »Johannes vii ecclesiis que sunt in asya. Gratia vobis et pax ab eo qui erat, est et qui venturus [est]« (Apc 1, 4).

In dem das Tondo begrenzenden Schriftband ist der Text in Verbindung mit einer Glosse fortgesetzt, wobei ausnahmsweise die Glosse dem Apokalypsetext vorangeht: »Nota: primogenitus mortuorum dicit propter desperantes de morte Christi ut illi qui dixerint Nos putabamus quod ipse esset redempturus israel a septem spiritibus qui in conspectu throni eius sunt et ab Ihesu Christo qui est testis fidelis primogenitus mortuorum et princeps regum terre« (Apc 1, 4–5).

Die in diesem Fall anonym gehaltene Erläuterung des »Erstgeborenen der Toten« unter Hinweis auf die über Christi Tod Verzweifelten findet sich beinahe wörtlich im Apokalypsekommentar des Augustinus Triumphus wieder, wo sie Hieronymus zugeschrieben ist⁷⁹. Warum im Bild ausgerechnet dieser eine Begriff erläutert wurde, ist nicht ohne weiteres zu erklären. Auch die hier zitierten Aussagen aus dem Text der Apokalypse spielten in der Liturgie eine wichtige Rolle: So war der Abschnitt Apc 1, 1–19 Lesung zum dritten Sonntag

nach Ostern, die Zeilen 1–5 Lesung zum Fest des Erzengels Michael.

Weitere Inschriften sind auf den Arkadenbögen erhalten. Man erfährt, der Engel welcher Gemeinde jeweils dargestellt ist; außerdem ist jedem eine Gabe des Heiligen Geistes nach Isaias, Kap. 11, Vers 2–3 zugeordnet, ebenso jeweils eine der sieben Bitten des Vaterunser (Matthäus, Kap. 6, Vers 9–13; Lukas, Kap. 11, Vers 2–4)⁸⁰:

»Angelus Ephesi. Spiritus sapientie. – Pater noster qui es in celis sanctificetur nomen tuum.

Angelus Smirne. Spiritus intellectus. – Adveniat regnum tuum.

Angelus Pergami. Spiritus consilii. – Fiat voluntas tua sicut in celo et in terra.

Angelus Thyathire. Spiritus fortitudinis. – Panem nostrum cottidianum da nobis hodie.

Angelus Sardis. Spritus scientie. – Et dimitte nobis debita nostra sicut in celo et in terra.

Angelus Philadelfie. Spiritus pietatis. – Et ne nos inducas in temptationem.

Angelus Laodicie. Spiritus timoris domini. – Sed libera nos a malo«.

Den Grundgedanken der Bildidee lieferte offenbar ein Text, der in diesem Fall nicht als Beischrift zitiert ist, mit dem aber der Apokalypse-Kommentar des Augustinus Triumphus beginnt. Dieser stellt zunächst den Autor Johannes und seinen Text vor, bevor er zur Textkommentierung übergeht: »Beati Johannis evangelistae doctrine sinceritatem, utilitatem atque claritatem insinuat spiritus sanctus Ecclesiasticum 15, cum ait: In medio ecclesiae aperuit os eius (Sirach, Kap. 15, Vers 5). Glossa: Tunc doctrina ostenditur esse in medio [...]. Augustinus: Vide quod beati Iohannis doctrina tenuit medium«⁸¹.

Das Zitat »Inmitten der Gemeinden öffnet sie ihm den Mund« aus Jesus Sirach (= Ecclesiasticus) wird auf Johannes und die sieben asiatischen Gemeinden bezogen, wodurch die Apokalypse Johannis als Erfüllung einer alttestamentlichen Prophetie erscheint. Johannes mit diesem Vers des Alten Testaments einzuführen, war dadurch legitimiert, daß Ecclesiasticus Kap. 15, Vers 1–6 Lesung zum Fest des Apostels war⁸². Die merkwürdige Bilddisposition wird damit verständlich: Die sieben Engel wurden mit Hilfe der architektonischen Rahmung zu einer Einheit zusammengefaßt, in deren von einem Tondu gebildeter Mitte Johannes wiedergegeben ist, um so das »Inmitten der Gemeinde« vor Augen zu stellen.

Die besagte liturgische Lesung als ganze führt auf die Fährte zum Verständnis der zweiten Besonderheit der Darstellung: Diejenige, die dem Text der Lesung zu-



Abb. 27 Johannes inmitten der sieben Engel der Gemeinden. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

folge den Mund öffnet, ist Sapientia, deren Name dem der höchsten der sieben Geistesgaben entspricht. Jesus Sirach führt den zitierten Vers in der Vulgata-Fassung fort mit »et adimplebit illum spiritu sapientiae et intellectus.« Die Weisheit selbst erfüllt den Betreffenden mit dem Geist der Weisheit und des Intellekts. Eben diese zwei Gaben sind es, mit denen bei Isaias die Reihe der sieben Geistesgaben eröffnet wird: »et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis, et replebit eum spiritus timoris Domini« (Isaias, Kap 11, Vers 2–3).

Der Lesungstext suggeriert außerdem, daß das Erlangen dieser Gaben nach der im Mittelalter üblichen stufenweise aufsteigenden Anordnung der Gaben geschieht, die der des Isaias-Textes entgegengesetzt ist:

Derjenige, dem sie verliehen werden, ist nach Vers 1 der Lesung »Qui timet Deum«, derjenige also, der bereits mit der ersten Gabe, der Gottesfurcht (*spiritus timoris Domini*), versehen wurde.

Da die sieben Geistesgaben nach Isaias neben Vaterunser und Credo zu den grundlegenden katechetischen Lehrstoffen gehörten, muß diese Assoziation nahegelegen haben. Zudem suggerieren die Verben »adimplebit« und »replebit« ein und denselben Vorgang.

Abgesehen davon spielten die Geistesgaben seit Jahrhunderten eine wichtige Rolle in der Deutung der Siebenzahl der asiatischen Gemeinden⁸³. Bereits Gregorius berief sich, als er die Siebenzahl der Gemeinden als Zahl der »universitas« deutete, auf die Siebenzahl der Geistesgaben, in denen sich der eine Heilige Geist offenbare⁸⁴. Beda brachte dieses Argument später auf die knappe Formel, der eine Geist heiße siebengestaltig, weil der Geist ein einziger sei, die Siebengestaltigkeit aber Vollendung und Fülle: »Unum Spiritum dicit septiformem, unus est enim Spiritus, septiformitas autem perfectio est et plenitudo«⁸⁵.

Dementsprechend wurden die sieben Gemeinden immer wieder als die eine weltweite Gesamtkirche verstanden⁸⁶, die vom Heiligen Geist in seiner Siebengestalt erfüllt ist⁸⁷. Auch Augustinus Triumphus brachte die siebengestaltige Gnade der Geistesgaben (*septiformem gratiam spiritus sancti donorum*) mit der Apokalypse-Stelle »Johannes an die sieben Gemeinden in Asien« (Apc 1, 4) in Verbindung⁸⁸.

Die zitierte Ecclesiasticus-Lesung bringt über den Hinweis auf einzelne Geistesgaben hinaus auch eine zusätzliche, ekklesiologische Komponente ins Spiel: In Vers 2 heißt es: »Sie geht ihm entgegen wie eine Mutter, und wie eine junge Gattin nimmt sie ihn auf«⁸⁹. Als Lesung zum Johannesfest wurde diese Stelle vielleicht auch auf die Adoption des Lieblingsjüngers Jesu durch Maria unter dem Kreuz bezogen. Im hiesigen Zusammenhang ist »mulier« – wie in der entsprechenden Beischrift zur Apokalyptischen Frau zu sehen (Abb. 10) – sicher als *Ekklesia* verstanden worden, aus der der Apostel die Geistesgaben schöpft. Ebenso muß wohl – wie oben angedeutet – der jedem der Engel beigegebene Reichsapfel als Hinweis auf Maria-*Ekklesia* verstanden werden, der die Insignie in Stellvertretung Christi zugeordnet ist.

Ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang das Auftreten der sieben Bitten des Vaterunser. Diese begegnen gewöhnlich in Apokalypse-Kommentaren nicht, und auch Augustinus Triumphus ließ sie in diesem Zusammenhang außer Acht. Offenbar kommt hier eine über die Kommentierung der Apokalypse hinausrei-

chende theologische Tradition ins Spiel, deren Kenntnis für das Verständnis des Bildes vorausgesetzt wurde.

Tatsächlich war die Verknüpfung der sieben Vaterunserbitten mit den Geistesgaben mindestens so verbreitet wie die der Geistesgaben mit den sieben Gemeinden. Allein die Verbindung zwischen Vaterunserbitten und sieben Gemeinden ist ungewöhnlich, obwohl die theologische Begründung einer Verknüpfung nach dem bisher Gesagten auf der Hand liegt: Das Vaterunser ist, seit es Nachrichten über christliche Gemeinden gibt, das zentrale Gebet der Kirche⁹⁰. Wenn die sieben Gemeinden Asiens für die universale Kirche stehen, so scheint es nur konsequent, ihnen, dem siebengestaltigen Wirken des Heiligen Geistes entsprechend, auch die sieben Bitten des zentralen Kirchengebets zuzuordnen.

Darüber hinaus gibt die Verknüpfung Auskunft darüber, wie man sich das Wirken des Heiligen Geistes in den sieben Gemeinden und der Kirche überhaupt vorstellte: In – oft auch in Bildform auftretenden – Vaterunser-Erklärungen wurde immer wieder dargelegt, daß man mit jeder der sieben Vaterunserbitten sich für den Empfang je einer bestimmten Geistesgabe öffne⁹¹; eine Auslegungstradition, die erstmals in Augustinus' Kommentar zur Bergpredigt nachgewiesen ist⁹², und die dementsprechend auch Augustinus Triumphus in seiner Vaterunser-Erklärung bot⁹³.

Anders als im Bild zum Opfer des Engels am Altar hat man hier nicht ein traditionelles Bildkonzept für die zu illustrierende Szene gewählt und dieses durch ein erläuterndes Bildmotiv ergänzt. Vielmehr verwandte man das Bildkonzept einer späteren Apokalypse-Szene – der sieben Engel der asiatischen Gemeinden – als Grundlage für ein ganz neues Titelbild zur Apokalypse. Das Verständnis dieses Bildes ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Bild und Inschriften, erfordert aber auch weitere Kenntnisse aus Liturgie und Theologie. So ist der Grundgedanke der Bildidee selbst nicht genannt: die – auch den Augustinus Triumphus-Kommentar einleitende – Lesung zum Fest Johannis.

Aktualität in traditionellem Gewand

Für die mit der Nürnberger und der Weimarer Handschrift überlieferte Bildfolge zur Apokalypse wurde ein breites Spektrum an Möglichkeiten genutzt, den Apokalypsetext zu illustrieren und dessen Inhalt unter einem bestimmten Gesichtspunkt zusammenzufassen und zu erläutern. Zum Ausgangspunkt der Bildfolge wählte man einen damals rund 200 Jahre alten Bildzyklus: Das Figuren- und Motivrepertoire wurde, in der Regel

leicht reduziert, übernommen, und auch für die Beischriften orientierte man sich an den in der älteren Folge vorliegenden Apokalypse-Zitaten und Benennungen einzelner Figuren. Allerdings wählte man rigoros der Auslegungsabsicht entsprechende Szenen aus und variierte den ästhetischen Ansprüchen der Zeit folgend. Selbst dort, wo man durch ungewöhnliche Bildschöpfungen – wie Christus auf der flammenlodernden Altarmensa – Deutungen im Bild bot, ging man von den Darstellungen des Vorbildzyklus aus. Allein das Eingangsbild der Weimarer Handschrift bietet ein einzigartiges Bildkonzept, das zwar zu einem guten Teil auf anderen aus der Apokalypse-Illustration bekannten Motiven basiert, jedoch in der hier vorgestellten Form auch mit Hilfe der Beischriften nicht ohne weitere Kenntnisse verständlich ist.

Über die Rezeption eines älteren Bildprogramms hinaus wurden in Bild und Text Deutungen mitgeliefert, die manche der Bilderfindungen erklären lassen. Die Art der Auslegung ist dabei gegenüber anderen deutlich verschieden: Herrscht dort z. B. der Bezug auf bestimmte heilsgeschichtliche Ereignisse oder auf historische Geschehnisse vor, so liegt hier eine deutliche ekklesiologisch ausgerichtete Auslegung vor. Dies zeigen exemplarisch die oben getroffene Interpretation des Eingangsbildes und die sakramentale Auslegung des Engelsopfers. Dasselbe ließe sich aber auch an den übrigen Bildern demonstrieren, besonders an der Darstellung der apokalyptischen Frau (Abb. 10)⁹⁴. Als personalisierte Ekklesia wird sie von dem Drachen, dessen sieben Häupter als alle weltlichen Herrscher und dessen Hörner als alle weltlichen Reiche gedeutet sind, bedroht. Der Sohn aber wird entrückt, um mit dem Vater die Welt zu richten. Für den mit der Liturgie vertrauten Zeitgenossen wird die ekklesiologische Tendenz noch deutlicher gewesen sein, da viele der hier ausgewählten Apokalypse-Texte eine wichtige Rolle im Kirchenjahr spielten.

Die häufige und fast ausschließliche Nennung des Namens Augustinus in Verbindung mit den Glossen läßt vermuten, daß die Konzeption von einem sich auf diesen berufenden Orden ausging. Die ekklesiologische Tendenz stimmt mit der von Augustinus Triumphus geprägten Theologie der Zeit um 1300 deutlich überein. Eine der zentralen Leistungen des Eremitentheologen bestand in der Rechtfertigung kirchlicher gegenüber weltlicher potestas⁹⁵ – eine Aufgabe, der auch das untersuchte Bildprogramm zahlreiche Argumente liefert. Der Apokalypse-Kommentar des Augustinus Triumphus bietet viele der in den Bildbeischriften gelieferten Glossen und regte vielleicht auch darüber hinausgehende glossierende Beischriften an. Bestimmte, die

sen Text prägende Inhalte wurden für das Verständnis der Bildfolge vorausgesetzt. Der aus der Liturgie bekannte, aber als Beischrift gerade nicht zitierte Anfang des Kommentars liefert einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Eingangsbildes. Auch darüber hinaus setzte man bei der Konzeption des Programms gewisse theologische Grundkenntnisse voraus. Nur so wird zum Beispiel die im Eingangsbild getroffene Zuordnung der sieben Engel der asiatischen Gemeinden mit den sieben Geistesgaben und Vaterunserbitten verständlich. In Anlehnung an einen traditionellen Bildzyklus, der bis hin zur Erfindung neuer Bildkonzepte variiert wurde, entstand somit eine ebenso anspruchsvolle wie einprägsame Bildfolge.

Die untersuchten Handschriften boten somit zu einer Zeit, als dem Papsttum in Avignon der Verlust der Weltherrschaft drohte, ein Bildprogramm, das den Anspruch auf die weltliche Oberhoheit der Kirche unterstützt. Die Wahl eines weit älteren Bildprogramms als Ausgangspunkt steigert den Wahrheitsanspruch der in diesem Rahmen geäußerten aktuellen politischen Stellungnahme.

Folgt man der Interpretation Robert Suckales, so wurde die Hervorhebung der kirchlichen potestas gegenüber der weltlichen in der deutschsprachigen Londoner Apokalypse nicht nur partiell verstärkt, sondern auch konkretisiert: Der vom Himmel herniederfahrende Engel mit Kette und Schlüssel zum Abgrund ist im Londoner Codex durch den Apostelfürsten Petrus mit dem Schlüssel ersetzt (Abb. 15, 28). Dieser hält den im Höllenschlund schmorenden Teufel an einer Kette, der von einem Bekrönten begleitet ist – laut Suckale Kaiser Ludwig der Bayer. Dies wäre eine direkte Anspielung auf die Auseinandersetzungen von Papst und Kaiser, die in der Bannbulle des Papstes Clemens VI. 1346 gipfelten, und in denen am Hof Ludwigs vor allem Wilhelm von Ockham die kaiserliche Position theoretisch unterstützte⁹⁶.

Ähnlich der Biblia pauperum, die – ebenso wie das Speculum humanae salvationis und die meisten anderen typologischen Bild-Text-Zyklen – als Predigthandbücher dienten, wird es auch Aufgabe der Folge zur Apokalypse gewesen sein, Geistlichen ein anschauliches und einprägsames Repertorium zur Auslegung der Apokalypse zu bieten, die in diesem Fall zugleich eine klare zeitpolitische Stellungnahme vermittelt.

Ein Werk des Erfurter Augustiner-Eremitenklosters?

Einzuschränken ist die Ansicht, es handle sich bei dem Weimarer Codex um eine Handschrift typisch bene-



Abb. 28 Der vom Himmel herniederfahrende Engel mit Kette und Schlüssel zum Abgrund. London, British Library

diktinischen Inhalts. Für den Abschnitt der Apokalypse wurde hier auf den engen Bezug zur Theologie der Augustiner-Eremiten hingewiesen. Damit stellt sich die Frage, ob die Entstehung im Benediktinerkloster St. Peter nach wie vor für wahrscheinlich zu halten ist, oder ob die Augustiner-Eremiten möglicherweise ein eigenes Skriptorium unterhielten, das als Produktionsort in Frage käme⁹⁷. Über die Bibliotheken der Augustiner-Eremiten im 14. Jahrhundert weiß man bisher wenig. Der älteste bisher bekannte Bibliothekskatalog stammt aus Regensburg, 1347, er verzeichnet 57 Bände⁹⁸; zwei weitere Kataloge von 1368 und 1382 stammen aus Gubbio⁹⁹. Für die Erfurter Augustiner-Eremiten ist die Existenz einer Bibliothek, die im deutschsprachigen Raum sicher eine der bedeutenderen des Ordens war, im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts belegt¹⁰⁰; so heißt es

in einem Brief aus dem Jahr 1329: »... libros pro libra-ria deputatos vel res sacristia aut etiam redditus pro con-ventus sustentatione divinitus provisos aut bonorum fra-trum studio comparatos distrahere vel alienare prae-sumpsit, ...«¹⁰¹. Ein Brief des Sächsischen Ordenspro-vincialis Jordanus von Quedlinburg von 1346 unter dem Titel »Littera provincialis pro conservatione li-brorum in libraria Erfordensi« beginnt mit den Worten: »Cum Ordo noster meliorem ac cariorem thesaurum non habeat quam libros ...«¹⁰².

Bisher ist weder auszuschließen, daß die Weimarer Handschrift aus dem Erfurter Eremitenkloster in die Bi-bliothek der Benediktiner gelangte, noch daß sie viel-leicht vom Benediktiner-Skriptorium nach einem dem Eremitenkloster gehörenden Original (der Nürnberger Handschrift?) kopiert wurde. Welche Bücher zum Be-stand des Eremitenklusters gehörten und woher diese bezogen wurden, werden weitere Forschungen erwei-sen müssen.

Anhang:

Rekonstruktion der Reihenfolge der Illustrationen in den Apokalypsehandschriften in Weimar und Nürnberg

W – Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Ms.fol. max. 4

N – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

L – London, British Library, Ms.Add. 15243

1. Johannes und die sieben Gemeinden Asiens (Apc 1, 1–5)
W, fol. 11r (Nr. 37) – (Abb. 27)
2. Johannes als Autor der Apokalypse (Apc 1, 9–16)
W, fol. 11v (Nr. 38) – (Abb. 4)
3. Die Vision vom Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern (Apc 1, 13–20)
W, fol. 21r (Nr. 59) – (Abb. 23)
N, Hz. 1279 – (Abb. 5)
vgl. L, fol. 4r
4. Johannes hört die Stimme vom Himmel (Apc 4, 1–7)
W, fol. 21v (Nr. 60)
N, Hz. 1279 – (Abb. 6)
5. Der Menschensohn auf dem Regenbogenthron mit dem Buch, umgeben von den vier Wesen (Apc 4, 5–8; 5, 1)
W, fol. 13r (Nr. 41)
6. (a) Die vierundzwanzig Ältesten vor dem Thron und der Löwe (Apc 4, 4; 4, 10; 5, 5–6)
W, fol. 13v (Nr. 42)
vgl. L, fol. 10r (incl. des in W auf fol. 14r dargestellten Löwen)
6. (b) Johannes und der starke Engel (Apc 5, 2–5)
W, fol. 14r (Nr. [43])
N, Hz. 1280 – (Abb. 7)
vgl. L, fol. 12r
7. Johannes sieht den ersten und zweiten Reiter (Apc 6, 2–4)
W, fol. 14v (Nr. 44)
N, Hz. 1280 – (Abb. 8)
8. Der zweite und dritte Reiter (Apc 6, 4–5)
W, fol. 15r (Nr. 45) – (Abb. 20)
vgl. L, fol. 12r
9. Der vierte Reiter (Apc 6, 8)
W, fol. 15v (Nr. 46) – (Abb. 21) vgl. L, fol. 12r
10. Das Opfer des Engels am Altar (Apc 8, 3–5)
W, fol. 16r (Nr. 47) – (Abb. 25)
N, Hz. 6412 – (Abb. 9)
11. Die apokalyptische Frau und der Tempel Gottes (Apc 11, 19 – 12, 5)
W, fol. 16v (Nr. 48)
N, Hz. 6412 – (Abb. 10)
vgl. L, fol. 19r – (Abb. 22)
12. Die Frau flieht vor dem Drachen in die Wüste; der Drache speit einen Wasserstrom hinterher, der von der Erde aufgesogen wird (Apc 12, 14–16 und 14, 14)
W, fol. 17r (Nr. 49)
N, Hz. 1281 – (Abb. 11)
vgl. L, fol. 21r
13. Der Erzengel Michael überwindet den Drachen (Apc 12, 7)
W, fol. 17v (Nr. [50])
N, Hz. 1281 – (Abb. 12)
14. Vision des gekrönten Menschensohns mit der scharfen Sichel auf dem Wolkenthron; Engel der zur Ernte auffordert, und Engel, der die Trauben abschneidet (Apc 14, 15–19)
W, fol. 18r (Nr. 51)
N, Hz. 1282 – (Abb. 13)
vgl. L, fol. 25r
15. (a) Die zehn Könige ... (Apc 18, 2–5)
W, fol. 18v, oben (Nr. 52)
vgl. L, fol. 23r
15. (b) ... werden vom Lamm besiegt
W, fol. 19, oben (Nr. 54)
vgl. L, fol. 23r
16. (a) Die Hure Babylon, ... (Apc 17, 4–5)
W, fol. 18v, unten (Nr. 53)
N, Hz. 1282 – (Abb. 14)
16. (b) ... der Engel mit dem Mühlstein und Johannes (Apc 17, 1–14; 18, 21)
W, fol. 19r, unten (Nr. 54)
vgl. L, fol. 31r
17. Der vom Himmel herniederfahrende Engel mit Kette und Schlüssel zum Abgrund (Apc 20, 1)
W, fol. 19v (Nr. 55)
vgl. L, fol. 34r – (Abb. 28)
18. Reiter »Treu und Wahrhaftig« im blutigen Rock und mit fünf Kronen, gefolgt vom himmlischen Heer (Apc 19, 11–16)
W, fol. 19v (Nr. 56)
vgl. L, fol. 32r
19. Der Engel fesselt Satan, der falsche Prophet brennt im feurigen Pfuhl (Apc 19, 20–21 und 20, 2)
W, fol. 20r (Nr. 57)
N, Hz. 1283 – (Abb. 15)
20. Vision des neuen Jerusalem als geschmückte Braut (Apc 20, 11–12 und 21, 2)
W, fol. 20v (Nr. 58)
N, Hz. 1283 – (Abb. 16)
vgl. L, fol. 35r
21. Einer der sieben Engel mit den Schalen will Johannes die Braut des Lamms zeigen (Apc 19, 10; 21, 9; 22, 8)
W, fol. 12r (Nr. 39)
22. Der Menschensohn thront auf Wolken mit dem Buch des Anfangs und des Endes, umgeben von den vier Wesen (Apc 22, 13)
W, fol. 12v (Nr. 40)
23. Kreuzigung Christi mit Ekklesia und Synagoge
W, fol. 22r (Nr. 61)

Anmerkungen

- 1 Hugo von St. Viktor: In hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagita, lib. I, cap. I: »Impossibile enim est invisibilia nisi per visibilia demonstrari: et propterea omnis theologia necesse habet visibilibus demonstrationibus uti in invisibilium declaratione«. Textedition: Jacques Paul Migne (Hrsg.): *Patrologiae cursus completus . . . , series Latina* Bd. 175. Turnhout 1850, Sp. 926.
- 2 Hugo von St. Viktor, lib. II. J. P. Migne (Anm. 1), Sp. 941.
- 3 z. B. Hugo von St. Viktor: De tribus maximis circumstantiis gestorum. Hrsg. von William M. Green. In: *Speculum*, Bd. 18, 1943, S. 488.
- 4 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7361 (Adalbold von Utrecht, Kommentar zu Boethius' »De consolatione philosophiae«); zitiert nach Leon Pressouyre: *Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni*. In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Bd. 78, 1966, S. 565. Zur Gedächtniskunst im Mittelalter z. B. Frances Amelia Yates: *The art of memory*. London 1966; hier zitiert: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*. 2. Aufl. Weinheim 1991, S. 85 f. – Mary J. Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge Studies in Medieval Literature, Bd. 10). Cambridge 1990. – Jean Michel Massing: *From Manuscript to Engravings. Late Medieval Mnemonic Bibles*. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*. Hrsg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber (Frühe Neuzeit, Bd. 15). Tübingen 1993, S. 101–115. – Ulrich Ernst: *Ars memorativa und Ars poetica in Mittelalter und früher Neuzeit*. In: *Ars memorativa* (diese Anm.), S. 73–100.
- 5 F. A. Yates (Anm. 4), S. 85 f.
- 6 Ed. princ. Florenz 1585.
- 7 Zitiert nach F. A. Yates (Anm. 4), S. 85 f.
- 8 F. A. Yates (Anm. 4), S. 85 f.
- 9 »Extimantibus multis nec stulte quidem pictores non inferioris ingenii his quos liberales artes fecere magistros, cum illi artium precepta scriptis demandata studio et doctrina percipiant, hii solum ab alto ingenio tenacis memoriae in arte sentiant mutentur«: Filippo Vilani: *De famosis civibus*. In: *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts, gesammelt von Julius von Schlosser (Quellenchriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F., Bd. 7). Wien 1896, S. 370.
- 10 Die »wortwörtliche« Kopie ist dabei eher selten und spielt vor allem dann eine Rolle, wenn im selben Skriptorium ein bestimmtes Bildprogramm zur selben Zeit gleich in mehreren Exemplaren wiederholt wurde.
- 11 Zur Apokalypse-Illustration Montague Rhodes James: *The apocalypse in art* (The Schweich Lectures in biblical archaeology, 1927). London 1931. – Richard Kenneth Emmerson–Suzanne Lewis: *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations*, ca. 800–1500, Teil 1. In: *Traditio*, Bd. 40, 1984, S. 337–379; Teil 2. In: *Traditio*, Bd. 41, 1985, S. 367–409; Teil 3. In: *Traditio*, Bd. 42, 1986, S. 443–472. – Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 5, 1, 2 (Text- und Tafelteil): *Die Apokalypse des Johannes*. Gütersloh 1990–1991. – *The Apocalypse in the Middle Ages*. Hrsg. von Richard Kenneth Emmerson–Bernard Mc Ginn. Ithaca–London 1992.
- 12 Paris, Bibliothèque Nationale, Signatur Ms. Néerl. 3, fol. 9r. Mariette Hontoy: *Les Miniatures de L'Apocalypse flamande de Paris* (Bibl. Nat. Fonds Néerl. N° 3). In: *Scriptorium*, Bd. 1, 1946/1947, S. 289–309. – *Farbabbildungen sämtlicher Miniaturen bei Fritz van der Meer: Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*. Freiburg–Basel–Wien 1978. Den niederländischen Text edierte Otto Behaghel: *Zwei deutsche Übersetzungen der Offenbarung Johannis*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Bd. 22, 1878, 97–128. – G. Schiller, (Anm. 11), Bd. 5, 1, S. 314–318.
- 13 Nigel J. Morgan: *Early gothic manuscripts [II] 1250–1285* (A survey of manuscripts illuminated in the British Isles, Bd. 4, 2). London 1988, vor allem S. 201–214. – Ders.: *The Lambeth Apocalypse. Manuscript 209 in Lambeth Palace Library: A critical study*. London 1990 (Rezension: George Henderson. In: *Burlington Magazine*, Bd. 134, 1992, S. 528 f.). – G. Schiller (Anm. 11), Bd. 5, 1, S. 242–268. – Elke Purbus: *Die Vorläufer der Blockbücher der Apokalypse*. In: *Ausst. Kat. »Blockbücher des Mittelalters«*. Mainz 1991, S. 99–118. – Suzanne Lewis: *The English Gothic illuminated Apocalypse, lectio divina, and the art of memory*. In: *word & image*, Bd. 7, 1991, S. 1–32. – Dies.: *Exegesis and Illustration in thirteenth-century English Apocalypses*. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Hrsg. von Richard Kenneth Emmerson–Bernard Mc Ginn. Ithaca–London 1992, S. 259–275.
- 14 Ehemals dem Kirchenvater Ambrosius zugeschrieben. – Berengaudus: *Expositio super septem visiones Apocalypsis*. Textedition: J. P. Migne (Anm. 1), Bd. 17. Turnhout 1845, Sp. 765–970.
- 15 New York, Pierpont Morgan Library, Signatur M 524, fol. 4r. – Berengaudus, J. P. Migne (Anm. 1), Bd. 17. Turnhout 1845, Sp. 849.
- 16 So im sogenannten Sherborne Missal (um 1400, Alnwick Castle, Duke of Northumberland; London, British Library, Ms. Loan 82) auf S. 260. – Ulrich Rehm: *Accende lumen sensibus*. Illustrations of the Sherborne Missal interpreting Pentecost. In: *word & image*, Bd. 10, 1994, S. 230–259.
- 17 G. Schiller (Anm. 11), Bd. 5, 1, S. 216–227. – Textedition: Alexander Minorita: *Expositio in Apocalysim* (Monumenta Germaniae Historica. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Bd. 1). Hrsg. von Alois Wachtel. Weimar 1955.
- 18 Claus Michael Kauffmann: *An Altar-piece of the Apocalypse from Master Bertram's Workshop in Hamburg*. London 1968. – Max Hasse: *Der Apokalypse-Altar (Johannes-Altar) im Victoria and Albert Museum zu London*. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 19, 1980, S. 125–136.
- 19 C. M. Kauffmann (Anm. 18), S. 34 f.
- 20 Inv. Nr. Hz. 1279–1283 und Hz. 6412. – Theodor O. Weigel und Adolf Zestermann: *Die Anfänge der Druckerkunst in Schrift und Bild*, Bd. 2. Leipzig 1986, S. 68–82. – Die fünf Blätter Hz. 1279–1283 reproduziert in Johannes Nießen: *Apokalypsis*. Zehn lithographisch vervielfältigte Federzeichnungen, nachgebildet den am Ende Okt. d. J. aus der Felix'schen Sammlung, in die des Germanischen Museums zu Nürnberg übergebenen Originalen. Die Entstehung derselben ist durch den Vergleich mit dem Stylgefühl der Fenster im hohen Chor des Kölner Domes zu bestimmen und dem Ende des XIII. Jahrhunderts zuzuschreiben. Köln 1886. – Heinrich Höhn: *Die graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 1938, Abb. 14. – Albert Boeckler: *Deutsche Buchmalerei der Gotik*. Königstein i. T. 1959, S. 6 f. Abb. 24. – *Ausst. Kat. »L'Europe gothique. XIIe-XIVe siècles«* (XIIe Exposition européenne d'art . . . du Conseil de l'Europe). Paris 1968, S. 165, Kat. Nr. 268. – G. Schiller (Anm. 11), Bd. 5, 2, Abb. 731. – R. K. Emmerson–S. Lewis (Anm. 11), S. 449, Nr. 130. Zum 1986 hinzugekommenen Blatt siehe: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1987, S. 291 f. – Rainer Schoch: *Meister der Zeichnung. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums* (Ausst. Kat. des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1992, S. 18–21, Kat. Nr. 2.

- 21 Signatur Ms.fol.max. 4. Zur Handschrift insgesamt: Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar. Hrsg. von Hans von der Gabelentz. Mit 42 Lichtdrucktafeln. Straßburg 1912. – Biblia pauperum. Apocalypsis: Die Weimarer Handschrift. Zentralbibliothek der Deutschen Klassik, Weimar, fol.max. 4., Faksimile-Druck. Text: Konrad Kratzsch (Biblia pauperum), Rainer Behrends (Apokalypse). Leipzig–Frankfurt a. M. 1977. – G. Schiller (Anm. 11), Bd. 5, 1, S. 235–238. – Konrad Kratzsch: Kostbarkeiten der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar. Leipzig 1993, Abb. S. 46 f. (Ders.: Alte Handschriften aus der Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Weimar o. J. [Tradition und Gegenwart, Hef 34], Abb. 9–11). – R. K. Emmerson–S. Lewis (Anm. 11), S. 456 f., Nr. 145.
- 22 Vgl. Richard Harprath und Friedrich Kobler: Federzeichnung. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7. München 1981, Sp. 970–1000.
- 23 Biblia pauperum. Apocalypsis (Anm. 21).
- 24 z. B. Gerhard Schmidt: Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts. Graz–Köln 1959, S. 37–39, S. 43 f., S. 70 f., Taf. 30a (hier ist die Weimarer Biblia Pauperum der jüngeren Handschriftengruppe mit lateinischem und deutschem Text zugeordnet). – Zusammenfassend Karl-August Wirth: Biblia pauperum. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl., Bd. 1. Berlin–New York 1978, Sp. 843–852.
- 25 So G. Schmidt (Anm. 24). – Außerdem: (zusammenfassend) R. Behrends (Anm. 21), S. 60–64. – Zur Bibliothek des St. Petersklosters in Erfurt vgl. Joseph Theelen: Die Handschriften des Benediktinerklosters St. Petri zu Erfurt. Ein bibliotheksgeschichtlicher Rekonstruktionsversuch (Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, 48). Leipzig 1920. – Paul Lehmann: Handschriften des Erfurter Benediktinerklosters St. Petri. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens, Bd. 44 (N. F., Bd. 13). 1926.
- 26 Zur bildenden Kunst des 14. Jahrhunderts in Erfurt Alfred Overmann: Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt. Erfurt 1911, S. XI ff. und 278 ff. – Kurt Hirsch: Erfurter Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Phil. Diss. Jena 1922 (Auszug in: Jahrbuch der Universität Jena, Bd. 1922). – Werner Kloos: Erfurter Tafelmalerei bis 1450. Berlin 1935. – Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 1. Berlin 1934, S. 111–127; Bd. 2, S. 155–158.
- 27 Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Ms.fol.max. 4, fol. 11v. – figura 59: fol. 21r; 60: fol. 21v; 41: fol. 13r; 42: fol. 13v.
- 28 London, British Library, Additional Manuscript 15243. – Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1). München 1991, S. 244–246, Nr. 6.2.4.
- 29 An den Stellen, wo einzelne Blättchen zusammentreffen, bleiben gelegentlich Lücken.
- 30 Inv. Nr. Hz. 1279. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 21r (Nr. 59). Zu den Inschriften vgl. unten.
- 31 Inv. Nr. Hz. 1279. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 21v (Nr. 60). Inschriften: »Johannes Evangelista. – Post hec vidi et ecce sedes posita erat in celo et yris erat in circuitu sedis et super sedem sedens similis visioni smaragdine et de throno procedunt fulgura et voces et tonitrua et septem lampades ardentem ante thronum que sunt septem spiritus dei. Et in circuitu sedis quatuor animalia senas alas habentia. Et animal primum simile leoni et secundum simile vitulo et tertium habens faciem quasi hominis et quartum simile aquile volanti (vgl. Apc 4, 1–7). – Ascende huc et ostendam tibi que oportet fieri post hec. Et statim fui in spiritu (Apc 4, 1–2).«
- 32 Inv. Nr. Hz. 1280. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 14r (Nr. [43]). Inschriften: »Iohannes. – Angelus fortis. – Ecce ego flebam multum quoniam nemo dignus inventus est aperire librum nec videre eum (Apc 5, 4). Et vidi angelum fortem predicantem voce magna (Apc 5, 2). – Quis est dignus aperire librum et solvere signacula eius. Et nemo poterat neque in celo neque in terra neque sub terra aspice-re librum neque aperire illum (Apc 5, 2–3). – Ecce vicit leo de tribu iuda radix david aperire librum et solvere septem signacula eius (Apc 5, 5).
- 33 Inv. Nr. Hz. 1280. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 14v (Nr. 44). Inschriften: »visio. – Johannes. – Et vidi et ecce equus albus et qui sedebat super illum habebat arcum et data est ei corona et exivit vincens ut vinceret. Et exivit alius equus rufus et qui sedebat super eum datum est ei ut sumeret pacem de terra et ut invicem se interficerent (Apc 6, 2–4). – Augustinus: Corona in capite promissio vite eterne. – Equum album intelligimus prophetas et apostolos. Equitatem coronatum habentem arcum Christum vel spiritum sanctum. Sagitte predicatorum misse ad cor hominum.«
- 34 Inv. Nr. Hz. 6412. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 16r (Nr. 47). Zu den Inschriften vgl. Anm. 35.
- 35 Inv. Nr. Hz. 6412. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 16v (Nr. 48). Inschriften: »Templum domini. – Et apertum est templum dei in celo et visa est archa testamenti eius in templo (Apc 11, 19). – Ecclesia. – Fides. – Draco. – Sol. – Luna. – Tercia pars stellarum. – Et signum magnum apparuit in celo. Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum xii et utero habens et clamabat parturiens et cruciatur ut pariat (Apc 12, 1–2). – Augustinus: Mulier hec est ecclesia amicta sole id est bonis hominibus luna sub pedibus id est malis Christianis. Corona xii stelle duodecim apostoli sunt. – Et ecce draco magnus rufus habens capita vii et cornua decem et in capitibus eius vii dyademata et cauda eius trahebat terciam partem stellarum et misit eas in terram et stetit ante mulierem ut cum peperisset filium devoraret eum (Apc 12, 3–4). – Augustinus: Draco magnus dyabolus querens ecclesie natum devorare id est fidem Christi in cordibus auditorum capita vii omnes reges et cornua omnia regna mundi. Cauda prophete iniqui id est heretici quia stelle celi adherentes sibi in terram id est in infernum decidunt. – Et peperit filium qui rectorus erat omnes gentes in virga ferrea et raptus est filius eius ad deum et ad thronum eius (Apc 12, 5). – Raptus est ut cum patre iudicet mundum.«
- 36 Inv. Nr. Hz. 1281. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 17r (Nr. 49). Inschriften: »Ecclesia. – Et date sunt mulieri due ale aquili magne ut volaret a facie serpentis (Apc 12, 14). – Augustinus: Due ale magne duo sunt testamenta ecclesie qui accipit vel Enoch et Helyas. – Et misit serpens ex ore post mulierem aquam tamquam flumen (Apc 12, 15) id est violenciam persecutorum. Et adiuvit terra mulierem et obsorbuit flumen (Apc 12, 16) id est sanctorum orationibus aut moventur aut temperantur. – Et vidi et ecce nubem candidam et supra nubem sedentem silerem filio hominis habentem in capite suo coronam auream et in manu sua falcem acutam (Apc 14, 14).«
- 37 Inv. Nr. Hz. 1281. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 17v (Nr. [50]). Inschriften: »Iohannes. – Dyabolus. – Et factum est prelium magnum in celo Mychael et angeli eius preliabantur cum dracone et draco pugnavit et angeli eius et Mychael pugnavit et fecit victoriam (vgl. Apc 12, 7). – Augustinus: Mychahalem Christum intelligimus et angelos eius sanctos homines. Et draco pugnavit et angeli eius id est dyabolus et homines voluntati ipsius obtemperantes. Nam absit ut credimus dyabolum cum angelis suis ausum esse pugrare in celo qui in terra unum lob temptare non ausus est nisi a domino postularet ut lederet.«

- 38 Inv. Nr. Hz. 1282. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 18r (Nr. 51). Inschriften: »Mitte falcem tuam et mete quia venit hora ut metatur quia aruit messis terre (Apc 14, 15). – Et misit qui sedebat super nubem falcem suam in terram et messuit terram (Apc 14, 16). – Et angelus alius exivit de templo quod est in celo habens et ipse falcem suam (Apc 14, 17). Glossa: Alius angelus, id est Christus, qui occultus et vilis fuerat in fidelibus claruit apparuit veniens de altari id est de loco secreciori quam alii sancti scilicet cognitus ab omnibus deo consubstantialis. – Angelus id est sancti qui hucusque [fuerant] infidelibus occulti in claritate apparent iudicaturi orantes cum desiderio ut deus seperacionem faciat bonorum et malorum. – Et alius angelus exivit de templo quod est in celo habens et ipse falcem suam et misit falcem suam in terram et vindemiavit vineam terre (vgl. Apc 14, 17–19). – Per messem terre et per uvas vinee terre eorumdem malorum dampnatio intelligitur sed tamen per vineam illos determinacius habemus qui maiori studio mala operantur sic vinee ut fructificet maior cultura quam terre adhibetur.«
- 39 Inv. Nr. Hz. 1282. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 18v (Nr. 52., 53). Inschriften: »Cecidit cecidit babilon et facta est habitacio eius demoniorum (Apc 18, 2). – Nota: bis dicit cecidit propter duplicem dampnacionem anime et corporis. – Exite de illa populus meus et ne participes sitis ductorum eius et de plagis eius non accipiatis quoniam pervenerunt peccata eorum usque ad celum (Apc 18, 4–5). – Mulier circumdata purpura et inaurata veste aure et coccino habens poculum aureum in manu sua plenum abhominacione et in frontem nomen eius scriptum mysterium babylo (Apc 17, 4–5). – Babylon magna mater fornicacionum (Apc 17, 5). – Decem cornua que vidisti in bestia hii odient fornicariam et desolatam facient illam. Glossa: desolatam solacium dyaboli predicacio malorum quos perdet impleto numero malorum odient fornicariam quia qui nimis adherent ei quandoque dolebunt.«
- 40 Inv. Nr. Hz. 1283. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 20r (Nr. 57). Inschriften: »Angelus. – Sathanas. – Propheta sathane. – Aprehensus draco qui est dyabolus et sathanas et cum eo pseudopropheta ora fecit signa coram ipso et missi sunt in stagnum ignis ardentis sulphure ceteri qui acceperunt carecterem bestie occisi in gladio sedentis super equum qui procedit de ore ispius (vgl. Apc 19, 20–21 und 20, 2).«
- 41 Inv. Nr. Hz. 1283. Vgl. Weimarer Apokalypse, fol. 20v (Nr. 58). Inschriften: »Iherusalem nova. – Sponsa agni. – Sponsus celestis. – Iohannes. – Ipsi sum desponsata cui angeli serviunt. – Ecce nova facio omnia. – Et vidi thronum magnum candidum et sedentem super eum a cuius conspectu fugit celum et terra (Apc 20, 11). – Alius liber apertus est qui est vite et iudicati sunt (Apc 20, 12). – [Et vidi mortuos] pusillos et magnos stantes in conspectu throni [et iudicati sunt ex] hiis que scripta erant in libris secundum [opera ipsorum] (Apc 20, 12). – Nota: libri divina precepta quam qui dimiserint scient se pro merito puniri vel liberari consciencie singulorum que omnibus aperte erunt. – Et ego Iohannes vidi civitatem sanctam Iherusalem novam descendentem de celo a deo paratam sicut sponsam ornatam viro suo (Apc 21, 2).«
- 42 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.germ.fol. 1362; als verwandt gilt: Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1676, Mitteldeutsch, um 1350–1360.
- 43 Anm. 28.
- 44 Vgl. Robert Suckale: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993, S. 161, wo eine relativ frühe Datierung, um 1350, vertreten wird.
- 45 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, cod. 87 in scriin. 4°. Möglicherweise liegt hier eine entfernte Rezeption der Liber Floridus-Apokalypse vor, von der unten noch die Rede ist (vgl. Anm. 57).
- 46 R. K. Emmerson–S. Lewis (Anm. 11), S. 446, Nr. 123. – G. Schiller (Anm. 11), Bd. 5,1, S. 232–235.
- 47 Prag, Universitätsbibliothek, Signatur cod. XIV A 7, fol. 11v. – G. Schmidt: Malerei bis 1450, Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei. In: Gotik in Böhmen. Hrsg. von Karl M. Swoboda. München 1969, S. 169, Abb. 78.
- 48 A. Stange (Anm. 26), Bd. 1, Abb. 109 und 112. – W. Kloos (Anm. 26), Abb. 2–4.
- 49 A. Stange (Anm. 26), Bd. 2, S. 155 ff., Abb. 197–200. – W. Kloos (Anm. 26), Abb. 5–9.
- 50 A. Stange (Anm. 26), Bd. 1, S. 34 ff., Abb. 40, 42 und S. 80–82, Abb. 79 f.
- 51 Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur Ms.theol. 162. – A. Stange (Anm. 26), Bd. 1, Abb. 81. – R. Schoch (Anm. 20), S. 18–21, Kat. Nr. 2. Die Darstellung von Eklesia und Synagoge unter dem Kreuz ist derjenigen der Weimarer Apokalypse (fol. 22r) ikonographisch entfernt verwandt. Ähnliches gilt für die Darstellung Michaels Kampf mit dem Drachen (Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett; dazu vgl. Anm. 61).
- 52 Dresden, Landesbibliothek, Signatur Ms. 193. – A. Stange (Anm. 26), Bd. 1, S. 107, Abb. 108.
- 53 London, British Library, Signatur Ms. Add. 10925. – F. Behrens (Anm. 21), Abb. S. 64, weist auf die Ähnlichkeit der Evangelistensymbole in dieser und der Weimarer Handschrift hin. Aus der Erfurter Umgebung böte sich zum Vergleich auch das Graduale des Erfurter Neuwerkklosters an: Karlsruhe, cod. St. Peter 44. Auch die Schlackenwerther Hedwigslegende wurde gelegentlich zum Vergleich angeführt (A. Stange [Anm. 26], Bd. 1, Abb. 172 f.).
- 54 Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1987, S. 291 f. – R. Schoch (Anm. 20), S. 18–21, Kat. Nr. 2.
- 55 A. Stange (Anm. 26), Bd. 1, Abb. 208. – Kurt Löcher: Tafelmalerei in Nürnberg: 1350–1550. In: Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Ausst. Kat. (Nürnberg 1986). München 1986, S. 81, Abb. 90. – Peter Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus 1993, S. 17 und 166, Kat. Nr. 2, Abb. 7. – Zum Beispiel das in den Handschriften mehrfach variierte Motiv des vom Knöchel des rechten Fußes streng diagonal bis über das linke Knie geführten Gewandsaumes, der von dort kaskadenartig herabfällt, scheint hier besonders ähnlich (vgl. die Darstellung Christi: Abb. 17).
- 56 Beide genannten Werke wurden von Peter Strieder dem Umkreis des Meisters des Heilsbronner Passionsaltars zugeordnet. Vgl. A. Stange (Anm. 26), Abb. 206 f. – K. Löcher (Anm. 56), S. 120 f., Kat. Nr. 6 mit Abb. – P. Strieder (Anm. 55), S. 12–14 und 166, Kat. Nr. 3, Abb. 2–4.
- 57 Herzog August-Bibliothek, Signatur Cod. Guelf. I Gud.lat. 2°, fol. 9v–15v. – Zum Liber Floridus Léopold Delisle: Notice sur les manuscrits du Liber Floridus composé en 1120 par Lambert, Chanoine du Saint Omer. In: Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques, Bd. 38, 2, 1906, S. 577–791. – Faksimile des Autograph: Lamberti S. Audomari Canonici Liber Floridus. Codex autographus Bibliothecae Universitatis Gandavensis, hrsg. von Albert Derolez. Gent 1968. – Hans Swarzenski: Comments on the Figural Illustration of the Liber Floridus. In: Liber Floridus-Kolloquium. Hrsg. von Albert Derolez. Gent 1973, S. 21–30. – Wolfgang Milde: Mittelalterliche Handschriften der Herzog August-Bibliothek. Frankfurt a. M. 1972, S. 94 f., Nr. 46, mit Abb. (fol. 10r). – Ausst. Kat. »Monumenta Annonis, Köln und Siegburg«. Köln 1975, S. 89–102, Kat. Nr. A 38 (mit Abb.). – R. K. Emmerson–S. Lewis (Anm. 11), S. 459 f., Nr. 152.

58 Paris, Bibliothèque Nationale, Signatur Ms.lat. 8865, fol. 32r–44v. – Ausst. Kat. »L'Europe gothique« (Anm. 20), S. 142, Kat. Nr. 230. Ein ebenfalls wohl vollständiger Zyklus ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts enthalten: Chantilly, Musée Condé, Ms. 724 (früher Ms. 1596; hier auf 31 Seiten verteilt). – R. K. Emmer-son–S. Lewis (Anm. 11), S. 459, Nr. 151.

59 Farbabbildung dieser Szene bei Frits van der Meer: Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst. Freiburg i. Br.–Basel–Wien 1978, S. 128, Abb. 85.

60 Diese letzte Motiv geht auf ein wiederum älteres zurück: Oft wurde der reiche Prasser des im Lukas-Evangelium überlieferten Gleichnisses (16, 19–31) mit zum Mund erhobener Hand dargestellt, um zu zeigen, daß dieser nach seinen ausschweifenden irdischen Genüssen in der Hölle Hungerqualen leide; auch die Hahnenkammfrisur begegnet in diesem Kontext des öfteren. Gelegentlich wurde der Gestus (wohl mißverständlich) in eine Art Aposkopein-Gestus umgedeutet, wie im Perikopenbuch Heinrichs II.: München, Bayerische Staatsbibliothek, cod.lat. 4452, fol. 202r (Hermann Filitz, Rainer Kahsitz und Ulrich Kuder: Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II. Frankfurt a. M. 1994, Taf. 55).

61 Anm. 28. – Das ikonographisch verwandte, etwas früher ins 14. Jahrhundert zu datierende und meist nach Köln lokalisierte Einzelblatt mit Michaels Drachenkampf in Berlin ist Beispiel für die Verbreitung des ikonographischen Typus dieser Michaelsdarstellung, kann aber kaum als Fragment einer Zwischenstufe vom Liber Floridus zur Nürnberger und Weimarer Apokalypse gelten: Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (vgl. Ausst. Kat. »L'Europe gothique« [Anm. 20], S. 158 f., Kat. Nr. 260, Abb. 82). – Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1984 (Nachdruck), Bd. 6 (Otto von Simson: Das Mittelalter II), S. 274, Nr. 276 (Beitrag von Johann-Christian Klamt) mit Abb. – Beispiel für den selben ikonographischen Typus ist die Darstellung auf fol. 193r im Ratmann-Sakramentar, Hildesheim 1159 (Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Inv. Nr. DS 37; Ausst. Kat. »Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen«. Hildesheim–Mainz 1993, Bd. 2, S. 605–607, mit Abb.).

62 Die Darstellung des Menschensohns zwischen den sieben Leuchtern (fol. 4r) trägt die Beischrift: »vorchte dich nicht«.

63 Für die Londoner Handschrift sind manche Mißverständnisse festzustellen, die in der Nürnberger und Weimarer Apokalypse nicht vorliegen; so die Verwechslung von A(lpha) und O(mega) mit A und M (fol. 4r), oder die Darstellung von Fames, die hier nicht mit einem Finger auf den Mund, sondern mit zwei Fingern auf die Augen zeigt.

64 London, British Library, Ms. Add. 15243 hat zusätzlich: Die dem Brunnen entsteigenden Heuschrecken (Apc 9, 1–12; fol. 15r); Das Himmlische Jerusalem (Apc 21, 9–27; fol. 36r). Von dem Eingangsbild (fol. 11r) und dem ganz anders gestalteten Autorenbild (fol. 11v) der Weimarer Handschrift und den zahlreichen Verkürzungen der Londoner Handschrift abgesehen, fehlen dieser gegenüber der Weimarer die Szenen: Der Menschensohn auf dem Regenbogenhron (Apc 4, 5–8; 5, 1; fol. 13r), Johannes hört die Stimme vom Himmel (Apc 4, 1–7; fol. 21v), Das Opfer des Engels am Altar (Apc 8, 3–5; fol. 16r), Michael überwindet den Drachen (Apc 12, 7; fol. 17v), Die Hure Babylon (Apc 17, 4–5; fol. 18v), Der Engel fesselt Satan, der falsche Prophet brennt im feurigen Pfuhl (Apc 19, 20–21 und 20, 2; fol. 20r), Einer der sieben Engel mit den Schalen will Johannes die Braut des Lamms zeigen (Apc 19, 10; 21, 9; 22, 8; fol. 12r), Der Menschensohn auf Wolken mit dem Buch des Anfangs und des Endes (Apc 22, 13; fol. 12v).

65 Für die vom Bearbeiter der New Yorker Galerie, von der das Nürnberger Blatt Hs. 6412 erworben wurde, vorgeschlagene Auflösung der Abbraviatur »Augus« als »Augemus« konnte ich bisher kei-

nen Beleg finden. Für Augustinus hingegen ist diese Abbraviatur weiterhin geläufig und in Verbindung zu der für Gregorius üblichen Abbraviatur »g'gus« nahezu eindeutig.

66 Blasius Ministeri: Agostino d'Ancona. In: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 1. Rom 1960, S. 475–478. – Willigis Eckermann: Augustinus Triumphus. In: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 4. Berlin–New York 1979, S. 742–744. – Ders.: Augustinus Triumphus. In: Lexikon für Theologie und Kirche, dritte, völlig neu bearbeitete Aufl. Hrsg. von Walter Kasper, Bd. 1. Freiburg i. Br.–Basel–Rom–Wien 1993, Sp. 1249 f. Zu den Schriften des Augustinus Triumphus siehe Fridericus Stegmüller: Repertorium biblicum medii aevi, tom. II. Madrid 1950, S. 152–162. – David Gutiérrez: De antiquis ordinis eremitorum sancti Augustini bibliothecis. In: Analecta Augustiniana, Bd. 23, 1954, S. 164–372. – Adolar Zumkeller: Manuskripte von Werken der Autoren des Augustiner-Eremitenordens in mittel-europäischen Bibliotheken (Cassiciacum, Bd. 20). Würzburg 1966, Nr. 120–149, Nachtrag S. 570 f. – Egon Gindele (Hrsg.): Bibliographie zur Geschichte und Theologie des Augustinereremiten-Ordens bis zum Beginn der Reformation (Spätmittelalter und Reformation. Texte und Untersuchungen, Bd. 1). Berlin–New York 1977. – David Gutiérrez: Geschichte des Augustinerordens, Bd. 1, Teil 1: Die Augustiner im Spätmittelalter, 1256–1356. Würzburg 1985, S. 176–178. – Adolar Zumkeller: Augustiner-Eremiten. In: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 4, Berlin–New York 1979, S. 728–739. – Willigis Eckermann: Augustiner-Eremiten. In: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, Sp. 1233–1237.

67 F. Stegmüller (Anm. 66), S. 160, Nr. 1546: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691 (Erfurt, Kartause), fol. 2–76.

68 A. Zumkeller, Manuskripte (Anm. 66), S. 68, Nr. 122: Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek, Fol. 63, 16. Jahrhundert, fol. 1r–72r; Nürnberg, Stadtbibliothek, Cent. II, 39, dat. 1440, fol. 1–72; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Theol.fol. 141, dat. 1449, fol. 1ra–91rb (dubitationes super Apocalypsim).

69 Vgl. dessen Erläuterungen: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691, fol. 7v–8r.

70 Vgl. Anm. 15.

71 Vgl. Anm. 57.

72 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.lat. 8865, fol. 36v.

73 »Per altarem ecclesia intelligitur«; vgl. Berengaudus, J. P. Migne (Anm. 14, 15), Bd. 17, Sp. 849.

74 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691, fol. 33vb.

75 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691, fol. 33vb.

76 G. Schmidt (Anm. 47), S. 175–177, Abb. 87.

77 G. Schmidt (Anm. 47), S. 177 f., Abb. 88.

78 Percy Ernst Schramm: Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wandlung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum »Nachleben« der Antike. Stuttgart 1958, S. 72 f., Abb. 96 f.

79 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691, fol. 5v: »primogenitus mortuorum [. . .] desperantes et dicentes nos putabamus quod esset redempturus israel«.

80 Aus Platzmangel wurde dem »Angelus Philadelfie« in der Mitte unten die Vaterunserbitte auf seinen rechten Flügel geschrieben.

81 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691, fol. 2ra.

82 Bibliorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio, brevariio perpetuo et concordantiis aucta, adnotatis etiam locis qui in

monumentis fidei sollemnioribus et in liturgia Romana usurpari consueverunt, curavit Aloisius Gramatica. Vatikanstadt 1959, S. 632. Anknüpfungspunkt war wohl vor allem der Vers 15, 2: »et quasi mulier a virginitate suscipiet illum« wurde wohl in Verbindung zu Johannes als Stiefsohn Mariae gesehen.

83 Zu Zahlenbedeutungen allgemein Heinz Meyer und Rudolf Suntrup: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 56).

84 »Rursum septenario numero sanctae Ecclesiae universitas designatur. Unde Ioannes in Apocalypsi septem ecclesiis scribit; sed per eas quid aliud quam universalem intelligi Ecclesiam voluit? Quae nimirum universalis Ecclesia ut plena septiformis gratiae Spiritu signatur, Elisaeus super puerum mortuum quippe populum Dominus veniens quasi septies inspirat, qui ei dona Spiritus septiformis gratiae misericorditer tribuit« (S. Gregorii Magni *Moralia in Iob*. Hrsg. von Marcus Adriaen, *Corpus Christianorum. Series Latina*, Bd. 143B, S. 1785; zu Septenaren insgesamt S. 1783–1786).

85 Beda: J. P. Migne (Anm. 1), Bd. 93. Turnhout 1865, Sp. 143 D.

86 z. B. »Johannes etiam scribit ad septem ecclesias, quas commemorat in illis partibus constitutas, in quibus etiam universis ecclesiam septenario numero intelligimus commendari, Ephesum, Smyrnem, Sardis, Philadelphiam, Laodiciam, Pergamum, Thyatiram. quibus omnibus ecclesiis nos hodie communicare manifestum est, sicut manifestum est vos istis ecclesiis non communicare« (Augustinus, *Epistula XLIX, Ad honoratum episcopum partis Donati Augustinus episcopus ecclesiae catholicae, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Bd. 34.2, S. 141); »Isto quippe numero, id est septenario, significari Spiritum sanctum, advertenda litterarum sacrarum documenta testantur. [. . .] Convenienter igitur septenario numero significatur Spiritus sanctus. Isaia etiam propheta: Requiescet, inquit, in eo Spiritus Dei; eumque deinceps commendans opere vel munere septenario: Spiritus, inquit, sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis, et implebit illum spiritus timoris Dei. Nonne septem spiritus Dei dicuntur, cum sit unus atque idem Spiritus, dividens propria unicuique prout vult? Sed operatio septenaria unius Spiritus sic appellata est ab eodem Spiritu, qui scribenti adfuit, ut septem spiritus dicerentur« (Augustinus, *In Iohannis evangelium tractatus CXXII, 8: M. Adriaen [Anm. 84], Bd. 36, S. 673*); »Quod vero a quarta decima luna usque ad vicesimam primam per dies septem paschalis dies quaeritur, propter ipsum numerum septenarium, quo universitatis significatio saepe figuratur; qui etiam ipsi Ecclesia tribuitur propter instar universitatis significatio saepe figuratur; qui etiam ipsi Ecclesiae tribuitur propter instar universitatis, unde et Johannes Apostolus in Apocalypsin ad septem scribit ecclesias« (Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive originum lib. VI, XVII, 17*. Hrsg. von W. M. Lindsay [Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis]. Oxford 1911, Bd. 1); »Non his tantum locis fuit tunc Christi Ecclesia, sed in septenario numero omnis plenitudo consistit, Asia quae interpretatur elevato, superbam mundi altitudinem, in quo pergrinatur Ecclesia, designat; et, ut divini mysterii mos est, in specie genus convenit. Nam et Apostolus Paulus septem scribit Ecclesiis; non tamen iisdem quibus et Joannes. Et licet ista septem loca figura sint totius Ecclesiae septiformis, tamen gesta sunt in his specialiter quae increpat aut laudat« (Beda: *Explanatio Apocalypsis, lib. I, cap. I: J. P. Migne [Anm. 1], Bd. 93. Turnhout 1865, Sp. 135 C*).

87 »Et in Apocalypsi: Septem, inquit, stellae angeli sunt septem ecclesiarum. Nam et apostolus Paulus septem scribit ecclesiis, non tamen hisdem, quibus Joannes, et septem loca figura sunt totius Ecclesiae, quae septiformis Spiritus sancti gratiam habet« (Hrabanus Maurus: *De universo lib. IX, cap. XI: J. P. Migne [Anm. 1], Bd. 111. Turnhout 1865, Sp. 272 A*); »Nam idcirco septem Ecclesiae scribuntur,

vel septiformis Ecclesia dicitur, quia quicumque in Ecclesia sunt, in quolibet gratiarum istarum consistunt gradu« (Rupert von Deutz: *In Apocalypsin Joannis Apostoli, lib. II, cap. II: J. P. Migne [Anm. 1], Bd. 169. Turnhout 1854, Sp. 870 A*); »Septenario ergo numero propter septiformem Spiritum universae Ecclesiae est signata perfectio: propter quod et Joannes Apostolus ad septem scriptis ecclesias, et modo se ostendens ad unius plenitudinem scribere« (Hrabanus Maurus: *Expositio in Paralipomena, lib. II: J. P. Migne [Anm. 12], Bd. 109. Turnhout 1865, Sp. 392 D*).

88 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.lat.fol. 691, fol. 5ra.

89 et obviabit illi quasi mater honorificata et quasi mulier a virginitate suscipiet illum.

90 Ulrich Rehm: *Bebilderte Vaterunser-Erklärungen des Mittelalters (Saecula spiritalia, Bd. 28)*. Baden-Baden 1994, S. 4–6.

91 U. Rehm (Anm. 90), S. 4–6.

92 *De sermone domini in monte lib. II, 11, 38*. Hrsg. von Almut Mutzenbecher, *Corpus Christianorum (Anm. 84), Bd. 35, S. 128–130*.

93 Augustinus *Triumphus: In orationem dominicam tractatus*. Hrsg. von Joseph Calasanctius Vives, *Expositio in orationem dominicam iuxta traditionem patristicam et theologicam*. Rom 1903, S. 485–517, hier vor allem S. 488 f.

94 Gosbert A. Schüssler: *Fides II: Theologische Tugend*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 8. München 1987, Sp. 773–830, hier Sp. 790.

95 Anm. 66.

96 R. Suckale (Anm. 44), S. 161, Abb. 153 und S. 1.

97 Quellen: Akten des Stadtarchivs Erfurt; Akten des Archivs des Evangelischen Ministeriums zu Erfurt; Akten des Pfarrarchivs der Augustinergemeinde Erfurt. – Carl Beyer: *Urkundenbuch der Stadt Erfurt. Geschichtsquellen der Provinz Sachsen*, Bd. 23–24. Halle 1889 und 1897. – Alfred Overmann: *Urkundenbuch der Erfurter Stifte und Klöster, Teil 1–3. Magdeburg 1926–1934*. – Adalbero Kunzelmann: *Geschichte der deutschen Augustiner-Eremiten*, Bd. 5: *Die sächsisch-thüringische Provinz und die sächsische Reformkongregation bis zum Untergang der beiden (Cassiacum, Bd. 26)*. Würzburg 1974, S. 4–104.

98 Max Manitius: *Ungedruckte Bibliothekskataloge*. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Bd. 20, 1903, S. 98–100. – Kenneth William Humphreys: *The book provisions of the medieval friars 1215–1400 (Studies in the history of libraries and librarianship, Bd. 1)*. Amsterdam 1964, S. 119–122.

99 K. W. Humphreys (Anm. 98).

100 D. Gutiérrez: *De antiquis ordinis . . . (Anm. 66)*; zu Erfurt vgl. S. 194–196.

101 Abgedruckt: D. Gutiérrez: *De antiquis ordinis . . . (Anm. 66)*, S. 195. – H. Meyer. In: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 11, 1913, S. 152–165. – Alfred Overmann: *Urkundenbuch der Erfurter Stifte und Klöster*. In: *Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt, N. R. Bd. 16. Magdeburg 1934, III, S. 49 f. und S. 414 f.*

102 Abgedruckt: D. Gutiérrez: *De antiquis ordinis . . . (Anm. 66)*, S. 195.

Abbildungsnachweis

London, British Library: 22, 28; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 5–16; Paris, Bibliothèque Nationale de France: 26; Prag, Universitätsbibliothek: 17; Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek: 18, 19, 24; Verfasser: 1–4, 20, 21, 23, 25, 27.