

Vom Blockbuch bis zur Zürcher Bibel

Die Illustration der Apokalypse zwischen Spätmittelalter und Reformation

Die Inkunabeln und Bibeldrucke gelten seit Jahrhunderten als ein besonderer Schatz der Württembergischen Landesbibliothek.¹ Alle wichtigen Zeugnisse vom Druck Johannes Gutenbergs (Druck von 1454; B 42 – GW 4201) und der 36-zeiligen Bibel (dem zweiten oder dritten Druck des lateinischen Bibeltexes²; B 36 – GW 4202) an sind vorhanden, ebenso ein gutes Beispiel des Blockbuchs zur Apokalypse³ aus dem 15. Jahrhundert (entstanden vor 1467).⁴ Deshalb eignet sich die Ausstellung der

- 1 Vgl. schon *Wilhelm von Humboldt*, Über die Herzogliche Bibliothek in Stuttgart: Tagebuch der Reise nach Paris und der Schweiz, 26. Sept. 1789, in: Albert Leitzmann (Hg.) *Wilhelm von Humboldts Tagebücher*. Erster Band 1788–1798, Berlin 1916, 151, online: <https://archive.org/details/gesammelteschrif14humbuoft/page/150/mode/2up> (Abruf 28.06.2022). Einen Grundbestand bildet die Sammlung Lorck (vgl. *Christian Herrmann*, *Bibelsegen und Bibelfleiß – die Sammlung Lorck*, in: Carl Eugens Erbe. 250 Jahre Württembergische Landesbibliothek. Begleitband zur Ausstellung 2015, hrsg. von Vera Trost in Zusammenarbeit mit Hans-Christian Pust, Stuttgart 2015, 78–83).
- 2 Vgl. den Gesamtkatalog der Wiegendrucke (GW) s. v., online: <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW04202.htm> (Abruf 14.04.2022).
- 3 Zu den Blockbüchern der Apokalypse s. bes. *Heinrich T. Musper*, *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum*, München 1961 (Bd. I: Text, Bd. II: Tafelband Apokalypse), und *Elke Purpus*, *Die Blockbücher der Apokalypse*, Marburg 1999.
- 4 Württembergische Landesbibliothek (WLB) Stuttgart: Xyl.Inc.1, online: https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=10310&tx_dlf%5Bpage%5D=1 (Abruf 14.04.2022).

Landesbibliothek (2022) vorzüglich dazu, die Geschichte der Bibelillustration vom Blockbuch bis zu den reformatorischen Bibeln zu vergegenwärtigen und sie zur Geschichte des Bibeltextes zu korrelieren.⁵

Die Apokalypse verdient dabei besondere Aufmerksamkeit, denn sie wurde vom Blockbuch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts umfangreicher als alle anderen neutestamentlichen Schriften illustriert. Zudem vollzog sich eine markante Veränderung in der Überlieferung des Werks: Der lateinische Bibeltext bestimmte die Rezeption der Apokalypse und ihrer Übersetzungen bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, daher auch Albrecht Dürers berühmte Apokalypse. Dürers Apokalypse löste das Werk aus dem Verbund mit den johanneischen Schriften, der bis dahin die Interpretation beeinflusst hatte. Die Bibeln der reformatorischen Bewegungen vollzogen einen noch radikaleren Schritt und übertrugen den griechischen Text, den Erasmus von Rotterdam 1516 edierte und der Abweichungen von der lateinischen Bibel enthielt. Die bildliche Darstellung änderte sich zum zweiten Mal komplex (und manchmal verzögert).

Dem Zusammenhang von Wort und Bild in der Apokalypse-Illustration ist daher im vorliegenden Beitrag nachzugehen. Anhand ausgewählter Beispiele vergegenwärtigt er die Voraussetzungen – die lateinische Bibel (Abschnitt 1) und ab 1516/1522 das griechische Neue Testament (Abschnitt 5) – sowie die Entwicklungen: Der erste große Einschnitt vollzieht sich zwischen dem Blockbuch (Abschnitt 2; lateinischer Text) und der Kölner Bibel von 1478/79 (Abschnitt 3; Übersetzung des lateinischen Textes): Die Antichristlegende entfällt aus den Bildern zur Apokalypse. Der zweite Einschnitt folgt nach der Kölner Bibel: Während diese wie die anderen frühen lateinischen und volkssprachlichen Drucke die Apokalypse in die Gesamtbibel einordnet, isoliert Dürer sie in seiner

5 Vgl. den Katalog zur Ausstellung: *Christian Herrmann* (Hg.), *Bildfromm? Die Bibel in Bildern, Ostfildern 2022*. Die Relation zwischen Bild und Text spricht in diesem Band bes. folgender Aufsatz an: *ders.*, *Sehen und Glauben. Beobachtungen zur Motivation und Gestaltung von Illustrationen in Bibelausgaben*, in: ebd. 21–47.

Holzschnittausgabe (Abschnitt 4); die geschichtlich-endgeschichtliche Deutung der Apokalypse gewinnt dadurch den Vorrang gegenüber der gesamtbiblischen Lektüre. Schließlich veranlasst die griechische Edition durch Erasmus einen dritten Einschnitt; der griechische Text und dessen Übersetzung durch Martin Luther zwingen zu Korrekturen in der Illustration, die sich wegen der Ausstrahlung Dürers ein wenig verzögern (Abschnitt 5).⁶

1. Gutenberg und die lateinische Bibel

Die Herstellung von Blockbüchern und Inkunabeln unterschied sich. Gutenberg modernisierte um 1450 die Druckpresse und führte den Lettern- und Buchdruck ein. Er verwendete eine zähflüssige Druckerschwärze, die das Papier nicht durchdrang, so dass sie den zweiseitigen Druck gestattete. Dank dieser technischen Neuerungen konnte er die ganze Bibel drucken.

6 Der vorliegende Beitrag muss sich auf eine Übersicht beschränken. Der begrenzte Raum erlaubt weder eine Gesamtdarstellung noch einen Rückblick auf die ältere Ikonographie zur Apokalypse. Eine Übersicht über die bildliche Darstellung der Apokalypse in der Kunstgeschichte gibt *Gertrud Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5: Die Apokalypse des Johannes. Textteil/ Bildteil, Gütersloh 1990/1991. Beispielhafte Zyklen, die noch antike Einflüsse atmen, finden sich in der Trierer Apokalypse und in nachantiken Fresken (dazu *Monika E. Müller*, *Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civitate, Regensburg* 2009). In die Bibeln vor Luther führen *Walter Eichenberger/Henning Wendland*, *Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der achtzehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522*, Hamburg ²1983 ein. Die Holzschnitte von 1478 bis 1530 bespricht *Heike Stöcklein*, *Illustrierte Offenbarung. Holzschnittillustrationen der Johannes-Apokalypse in deutschen Bibeln*, Leipzig 2019, die Illustration der Lutherbibel von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts *Philipp Schmidt*, *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700: Ein Stück abendländische Kultur- und Kirchengeschichte. Mit Verzeichnissen der Bibeln, Bilder und Künstler*, Basel 1962. An älterer Literatur sei *Hildegard Zimmermann*, *Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1924, genannt.

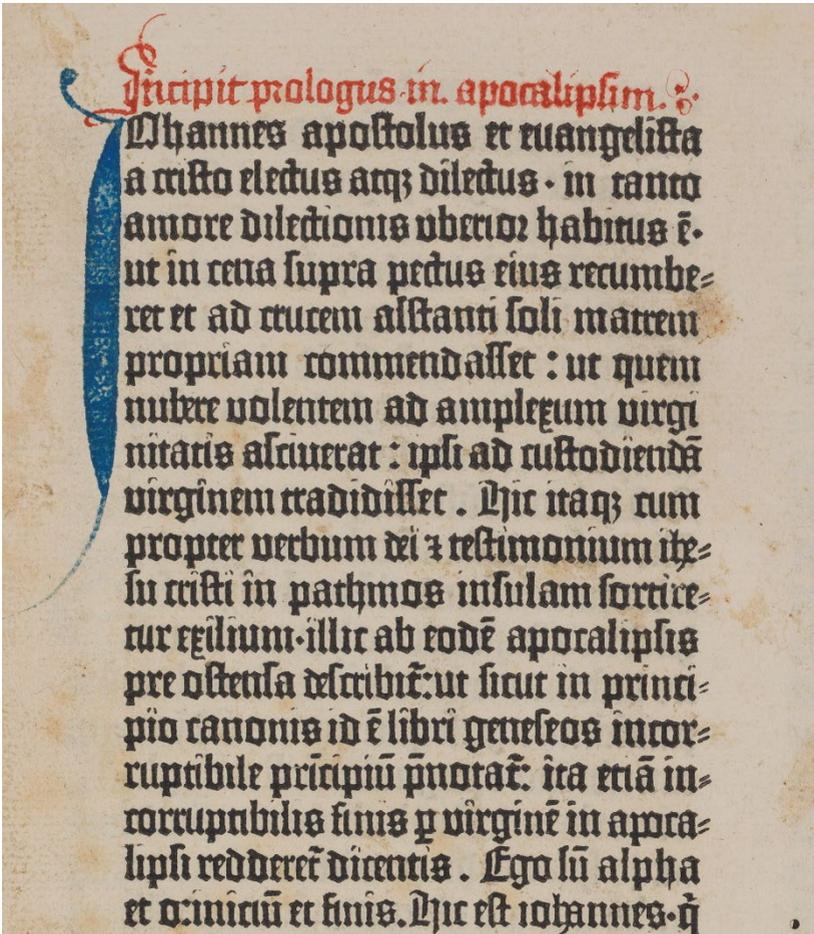


Abb. 1 Incipit zum Prolog für die Apokalypse und erste Zeilen des Prologs, Gutenberg-Bibel (Stuttgarter Exemplar), Mainz um 1454 (Bb lat.1454 01, Bd. 2, Seite 1283).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

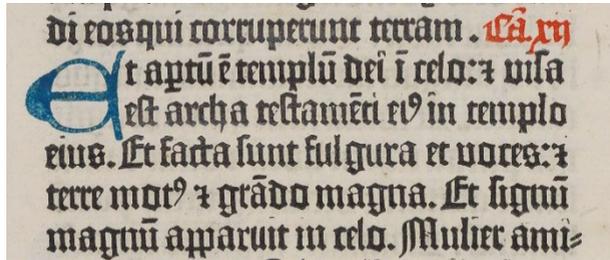


Abb. 2 Der Beginn von Offb 12 in der Gutenberg-Bibel (Stuttgarter Exemplar), Mainz um 1454 (Bb lat.1454 01, Bd. 2, Seite 1290).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

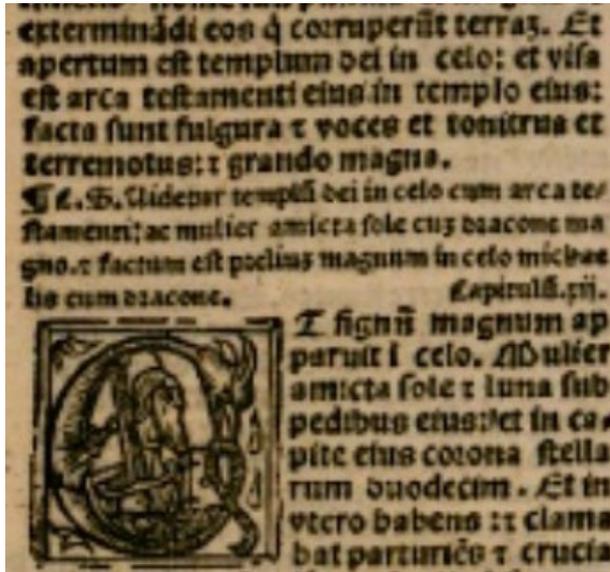


Abb. 3 Der Beginn von Offb 12 in der Stuttgarter Vulgata, Lyon 1519 (B lat.1519 01, Seite 1050).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Die Handschrift der lateinischen Bibel, die Gutenberg benützte (Abb. 1–3), enthielt altertümliche Elemente. Namentlich war die heutige Kapitelgliederung des Neuen Testaments schon einige Zeit vor ihm entstanden (um 1200), die Kapitelgrenzen in der Mitte der Apokalypse hatten sich aber noch nicht verfestigt. Die meisten Stränge der lateinischen Überlieferung verbanden Offb 11,19 mit Kapitel 12.⁷ Dem folgte Gutenberg und bei ihm erscheint die Himmelsfrau vor der Bundeslade (der heutige Vers 11,19 ist bei ihm 12,1; s. Abb. 2). Erst kurz vor der Übersetzung Luthers setzte sich durch, das neue Kapitel mit den Worten zu beginnen: „Und ein großes Zeichen erschien im Himmel: eine Frau, bekleidet mit der Sonne [...]“ (*et signum magnum apparuit in celo*⁸ *mulier amicta sole* [...])“; der Vulgatadruck aus Lyon von 1519 dokumentiert das (Abb. 3; dort im normalen Schriftsatz die heutige Kapitelgrenze, in Kleindruck der ältere Textaufbau⁹).

Die Bildelemente aber beschränkte Gutenberg in seiner berühmten Bibel auf Initialen und Verzierungen¹⁰ (in Abb. 1 der verzierte Anfangstext, das „Incipit“, zur Apokalypse); und die lateinischen Bibeldrucke nach ihm übernahmen die Priorität des Textes.¹¹ Deswegen wurden sie

7 Der Vulgatatext der Apokalypse war von Hieronymus nicht neu erarbeitet worden, sondern einer der Stränge der altlateinischen Überlieferung. Eine Edition aller Stränge bietet Roger Gryson (Hg.), *Apocalypsis Johannis, Vetus Latina*, Bd. 26/2, Freiburg i. Br. 2003. Die Gliederungen der *Vetus Latina* bespricht er ebd., 62–77.

8 Heutiger Vulgatatext: „paruit in caelo“

9 Der ältere Textaufbau wird dabei nicht nach Gutenberg, sondern nach einer Drittfassung zitiert: „Videtur templum [...]“ statt „et apertum est templum [...]“. Die Vielfalt der lateinischen Textgeschichte setzt sich am Übergang zu Offb 13 fort (dort noch in der Lutherübersetzung spürbar).

10 Die Schmuckelemente sind unter <http://www.gutenbergdigital.de/gudi/dframes/index.htm> (Abruf 15.04.2022) wiedergegeben.

11 Initialen, Zierelemente und der Wechsel zwischen roter und schwarzer Tinte genügten in den frühen Drucken (z. B. der erwähnten 36-zeiligen Bibel) zur Anschaulichkeit; Literatur zum Stuttgarter Exemplar der 36-zeiligen Bibel unter <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/bibeln/bestand/kostbarkeiten/36-zeilige-bibel/> (Abruf 05.07.2022).

wenig bebildert; die gerade erwähnte Lyoneser Ausgabe von 1519, die zur Zeit der Reformation in Gebrauch war, begnügte sich mit einem bescheidenen Autorenbild (Abb. 4) und Schmuckinitialen.¹²



Abb. 4 Das Autorenbild zur Apokalypse, eingefügt in die linke Spalte des fortlaufenden Textes, Stuttgarter Vulgata, Lyon 1519 (B lat.1519 01, Seite 1044). Der Auftrag „scribe“, „schreibe“, zitiert Offb 1,11.
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Der lateinische Bibeldruck ist für die Ikonographie dennoch von größtem Belang. Denn er enthält nicht nur den bis 1516 (Erasmus) bzw. 1522 (Luthers Septembertestament) maßgeblichen Bibeltext, sondern

12 Zum Stuttgarter Exemplar der in Lyon 1519 gedruckten Vulgata s. die Beiträge in *Martin Brecht/Eberhard Zwink* (Hg.), *Eine glossierte Vulgata aus dem Umkreis Martin Luthers. Untersuchungen zu dem 1519 in Lyon gedruckten Exemplar in der Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek, Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibelarchivs Hamburg*, hrsg. von Heimo Reinitzer; Bd. 21, Stuttgart/Bern 1999.

außerdem den alten Prolog, dessen Wurzeln ins 4. Jahrhundert zurückreichen¹³ und der die damalige Auslegung bestimmte (Tab. 1)¹⁴.

Der Seher war diesem Prolog zufolge mit dem Evangelisten zu identifizieren und die Apokalypse, das Ende der Bibel, bildete das Pendant zur Genesis, dem Anfang des Kanons (s. den Ausschnitt in Tab. 1). Hinweise auf die Plagen aus Offb 6–18 dagegen enthielt der Prolog noch nicht; diese Plagen interessierten in der spätrömisch-frühbyzantinischen Ära weniger als heute.¹⁵

Aus heutiger Perspektive überraschend, weist der Prolog zudem Maria eine Rolle im Offenbarungsgeschehen zu. Die entsprechende Notiz wurde womöglich nachträglich in den Text eingefügt; der Text ist jedenfalls ohne sie gut verständlich, und in einer alten Referenz fehlt sie.¹⁶ In

13 Der Prolog fußte auf dem sog. monarchianischen Prolog des 4. Jahrhunderts zum Johannesevangelium; s. die Untersuchung bei *Gryson*, *Apocalypsis* (s. Anm. 7), 55 f.

14 Zur Überlieferung des Prologs s. die Angaben bei *Donatien de Bruyne*, *Préfaces de la Bible latine*, Namur 1920, 261, und im Apparat von *Gryson*, *Apocalypsis* (s. Anm. 7), 104–106 (nach 55–61). Die Hinweise bei *Robert Bellamy*, *A Paleographical Puzzle*, Morrisville (NC) 2012, bes. 62–80, befriedigen nicht.

15 Übersicht über die ältere Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Apokalypse bei *Georg Kretschmar*, *Die Offenbarung des Johannes. Die Geschichte ihrer Auslegung im 1. Jahrtausend*, Stuttgart 1985.

16 Im sog. spanischen Prolog heißt die Referenzaussage (im Ausschnitt; zitiert nach *Gryson*, *Apocalypsis* [s. Anm. 7], 60): „ut quemadmodum per Moysen [...] incoatio libri Geneseos ab incorruptibili principio sumpsit exordium, ita per Iohannem prae ceteris dilectum discipulus in novi testamenti clausula finis incorruptibilis redderetur dicente ipso qui in Moysen et in Iohanne locutus est: Ego sum α et ω , primus et novissimus, principium et finis [...]“; in Übersetzung (M.K.): „damit, wie durch Mose [...] die Grundlegung des *Buches Genesis* ihren Beginn beim verderbnisfreien Anfang genommen hat, so durch *Johannes*, den geliebtesten Jünger, am Schluss des Neuen Testaments *das verderbnisfreie Ende wiedergegeben würde*, wo der, der durch Mose und in Johannes [= im Johannesevangelium] geredet hat, *spricht ‚Ich bin α und ω , der Erste und der Letzte, Anfang und Ende‘* [...]“ (kursiv die Parallelaussagen zum in Tab. 1 zitierten älteren Prolog).

Tabelle 1: Der Prolog zur Apokalypse in den Vulgata-Ausgaben von Gutenberg bis zur Reformationszeit (z. B. in der Ausgabe Lyon 1519)	
Transkript des Textes nach der Gutenberg-Bibel (vgl. Abb. 1; Auszug) ¹⁷	Übersetzung (M. K.)
Johannes apostolus et evangelista a cristo electus atque dilectus · [...] cum propter verbum dei et testimonium ihesu cristi in pathmos insulam sortiretur exsilium · illic ab eodem apocalypsis praeostensa describitur: ut sicut in principio canonis, id est libri Geneseos, incorruptibile principium praenotatur: ita etiam incorruptibilis finis per virginem in apocalypsi redderetur dicentis. Ego sum alpha et o: initium et finis [...]. [Es folgen Angaben zur Vita des Johannes.]	Johannes der Apostel und Evangelist, der von Christus Erwählte und Geliebte [...] als ihm die Verbannung den Weg nach Patmos ¹⁸ wegen des Wortes Gottes und des Zeugnisses Jesu Christi zuwies, wurde dort von ihm die Offenbarung niedergeschrieben, die ihm zuvor gezeigt wurde, damit – wie am Anfang des Kanons, das heißt des Buches Genesis, der verderbnisfreie Anfang angezeigt wird – so auch durch die Jungfrau das verderbnisfreie Ende wiedergegeben würde in der Offenbarung dessen, der spricht „Ich bin das Alpha und O, Anfang und Ende“ ¹⁹ [...].

der Überlieferung ab dem 8./9. Jahrhundert ist sie gut nachgewiesen und vollends seit dem Spätmittelalter tief im lateinischen Text verankert. „Durch“ die Jungfrau Maria („per virginem“), freier übersetzt „dank ihrer“, – besagt sie – wurde dem Evangelisten möglich, das Ende wiederzugeben, in dem das Verderben weiche, das nach dem „verderbnisfreien Anfang“ eintrat (d. h. mit dem Sündenfall in der Schöpfung).²⁰

17 Ich löse hier und in allen folgenden Transkriptionen die Ligaturen auf.

18 Der Prolog zitiert den lateinischen Text von Offb 1,9 mit einer kleinen Abweichung: Statt „fui in insula“ („ich, Johannes, war auf der Insel“) schreibt er „in insulam“. Diesen Akkusativ der Richtung gebe ich durch „Weg nach“ wieder.

19 Zitat nach Offb 21,6; vgl. 22,13.

20 Der Sündenfall wird nicht explizit erwähnt, ist jedoch im Motiv des Verderbens vorausgesetzt

Die Rolle Marias widerspricht dem Bibeltext und ist nur aus der nachbiblischen Erinnerungskultur zu begreifen: Jesus vertraute seine Mutter laut Joh 19,25–27 dem anonymen Jünger an, der als einziger nach Golgota gekommen war. Dieser Jünger – nach spätantik-mittelalterlicher Überzeugung der Evangelist und Seher – nahm Maria „in seine Hut“ (wie man Joh 19,27 übersetzte²¹); so weit die Bibel. In der Schlussfolgerung des Prologs stand Johannes daraufhin Jesus und seiner Mutter so nahe, dass die Mutter quasi zur Mittlerin dafür wurde, dass er die Offenbarung erhielt.

In der kritischen Vulgata-Edition²² findet sich dieser Prolog mit seiner stilisierten Erinnerung nicht mehr, und heute ist er so gut wie unbekannt. Doch die Leserinnen und Leser der lateinischen Bibel vor der Reformation begegneten ihm als der maßgeblichen Einführung ins Werk.

2. Das Blockbuch zur Apokalypse

Die Blockbücher des 15. Jahrhunderts benützten ein anderes Druckverfahren, den alten (in China lange vor Europa bekannten) Holzdruck (die Xylographie): Bilder und Begleittexte wurden seitenverkehrt in Holz geschnitten und mit Tinte eingefärbt, dann das Papier auf den Holzblock gelegt und die Szene der Holztafel auf das Papier abgerieben. Auf diese Weise entstand das seitenrichtige Druckbild. Die Tinte schlug bei diesem Verfahren zur Gegenseite durch, so dass diese leer bleiben oder ein neues Blatt gegengeklebt werden musste. Volltexte waren daher, wenn man den damals üblichen Umfang von bis zu 50 einseitig bedruckten Blättern nicht sprengen wollte, schwer wiederzugeben.²³ Ausgeglichen

21 Er „empfienge sy in sein huete“, schrieb die Otmar-Bibel von 1518 zur Stelle (Bibel deutsch der ander tail [Österreichische Nationalbibliothek Wien: 4.E.22], online: <https://books.google.de/books?id=0hxJAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false> [Abruf 15.04.2022]).

22 Robert Weber/Roger Gryson, *Biblia Sacra Vulgata. Editio quinta*, Stuttgart 2007.

23 Der Vorrang lag, auch wenn Texte zusätzlich mit der Hand nachgetragen wurden (was in der sog. Chiroxylographie geschah), auf dem Bild.

wurde dieser Nachteil aber durch die Konzentration des Textes auf plastische Aussagen und die Kombination von Illustration und Text. Das Kolorieren der Szenen war üblich und wertete die Bilder auf.²⁴

Inhaltlich ersetzte das Blockbuch zur Apokalypse den Prolog der Bibeldrucke durch die Johanneslegende.²⁵ Diese erzählte der Holzschneider in Anlehnung an die *Legenda aurea*²⁶, die bedeutendste Heiligengeschichte des Mittelalters: Der Evangelist sei wegen seiner Predigt nach Rom zitiert, dort verurteilt und nach einem gescheiterten Versuch der Hinrichtung nach Patmos verbannt worden, erfahren wir; Abbildung 5 zeigt die Verschiffung des wegen seiner Predigt denunzierten Johannes nach Rom.

In der Mitte des Werks entfernten die Holzschnitte sich vom Bibeltext. Denn der Künstler berücksichtigte die Antichristlegende, die sich im Mittelalter ausgebildet und an den Apokalypse-Text angelagert hatte (erstes Blatt zu dieser Legende in Abb. 6). Die Bildschöpfung des Blockbuchs war insofern „moderner“ als der zeitgenössische Bibeltext, freilich auf Kosten biblischer Genauigkeit (im Text der Apokalypse begegnet der Begriff „Antichrist“ nie).

Das Schlüsselbild des Blockbuchs allerdings, die Wiedergabe der Himmelsvision von Offb 4–5, folgt einer alten Auslegung. Diese hatte der donatistische Bischof Tyconius am Ende des 4. Jahrhunderts (also in der Epoche des oben zitierten Prologes) begründet. Tyconius wurde im Mittelalter nicht direkt zitiert, weil seine donatistische Strenge umstritten war, entfaltete aber dank der Rezeption durch Augustin und viele

24 Wenn mit der Hand nachgearbeitet wurde, ist genauerhin von Chiroxylographie zu sprechen.

25 Letzte Szenen der Johanneslegende und die Szene mit dem Tod des Johannes folgen am Ende des Blockbuchs; eine Übersicht – ausgehend vom Stuttgarter Exemplar – siehe unter <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/alte-und-wertvolle-drucke/bestand/xylographen-einblattdrucke/inhalte-der-blockbuecher/welche-inhalte-behandeln-die-blockbuecher/> (Abruf 16.04.2022).

26 Übersetzung der Johanneslegende in: Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979, bes. 358–360 und 583–590.



Abb. 5 Johannes wird per Schiff nach Rom zu Domitian gebracht (Spruchband „sanctus iohannes romam mittitur [...]“), Ausschnitt aus der Johanneslegende, mit der das Blockbuch beginnt, Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 1r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 6 Obere Szene: Der Antichrist lässt Henoah und Elia töten (eine Bildentwicklung aus der Erzählung von den zwei Zeugen in Offb 11). Untere Szene: Der Antichrist verlockt Menschen durch Wunder und bedroht, die ihm nicht folgen, mit dem Tod (in der Apokalypse nicht grundgelegt), Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 15r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

andere größte Wirkung. Das Buch mit den sieben Siegeln aus Offb 5 war für ihn keineswegs schwer verständlich (wie es das nach heute verbreiteter Auffassung ist), sondern höchst plastisch zu deuten: Es meine die beiden Testamente („*utrumque testamentum*“), von außen das alte („*a foris vetus*“), von innen das neue („*ab intus novum*“), weil es im alten verborgen sei.²⁷

Das Blockbuch vereinfacht die Darstellung der Pointe; statt auf Innen- und Außenseite schreibt es „*vetus testamentum et novum*“ in das Buch hinein, das Christus in der Gestalt des Lammes aufschlägt (untere Szene der Abb. 7). Die obere Szene erläutert, warum Christus dazu befügt ist: Er, das Lamm Gottes, ist im Thronsaal Gottes und damit als Person der Trinität zu deuten. Er ist, nun mit den Worten des oberen Medaillons gesagt, in seiner Gottheit als der zu beschreiben, vor dem nichts gebildet (= geschaffen) ist und nach dem kein (anderer) Gott sein wird (linke aufgeschlagene Seite: „*ante me non est formatum*“²⁸, rechte aufgeschlagene Seite: „*deus post me non erit*“).

Die beiden zentralen Textelemente – die Definition des Buches aus Offb 5 als Bibel und die Proklamation „vor mir ist nichts gebildet“ – stammen nicht aus der Apokalypse. In doppelter Weise also verlässt das Blockbuch den Bibeltext, durch die Eintragung des Antichristen und durch

27 Tyconii Afri Expositio Apocalypseos, hrsg. von Roger Gryson, *Corpus Christianorum: Series Latina*, Bd. 107A, Turnhout 2011, Abschnitt II 15, 133; vgl. *Pseudo-Augustin*, hom. 4 in *Apc.*, *Patrologiae cursus completus: Series Latina*, Bd. 35, Paris 1841, Sp. 2423; *Beda*, exp. *Apc.* zu 5,1, hrsg. von Roger Gryson, Turnhout 2001, 287; *Ambrosius Autpertus*, exp. *Apc.* zu 5,1, hrsg. von Robert Weber, Turnhout 1975, 231; *Commemoratorium a Theodulfo auctum* zu 5,1, hrsg. von Roger Gryson, *Corpus Christianorum: Series Latina*, Bd. 107, Turnhout 2003, 314.

28 Im Blockbuch steht das Neutrum „*formatum*“, damit die Leserinnen und Leser den Bezug auf die Schöpfung (das „*principium*“) herstellen können. Der Bibeltext, auf den angespielt wird (Jes 43,10), würde das Maskulinum verlangen („*formatus*“; s. unten Tab. 2). Der freie Umgang des Blockbuchs mit dem Bibeltext gilt nicht nur für die Apokalypse, sondern für alle biblischen Schriften.



Abb. 7 Der Thronsaal Gottes, das Lamm mit den sieben Hörnern und das himmlische Buch, Illustration des Blockbuchs zu Offb 4–5, Ausschnitt, Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 4v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

die solenne Darstellung der Himmelsvision (am Rande des Ausschnitts von Abb. 7 sind die Evangelistensymbole und himmlische Könige zu sehen, eine Fortschreibung der Lebewesen und Ältesten um Gottes Thron aus Offb 4–5). Indes korrespondieren gerade diese Zusätze zu einem Anliegen des Prologs aus der gedruckten Bibel (bzw. zum Prolog von Vulgatahandschriften vor dem Druck Gutenbergs). Die Apokalypse sei das notwendige Pendant zur Genesis, hieß es dort, weil im Buche Genesis die Schöpfung beschrieben werde, in der Apokalypse aber Christus spreche „Ich bin das Alpha und O, Anfang und Ende“ („Ego sum alpha et o: initium et finis“; vgl. bes. Offb 22,13).

Die Himmelsvision und Worte Christi in der Apokalypse lösen mithin ein theologisches Problem, das die altkirchliche und mittelalterliche Christenheit bekümmerte: Wie kann Christus vor und über der Schöpfung gedacht werden, wo er doch aus Maria und damit in der Zeit geboren ist? Nach seiner Gottheit ist er – so die Antwort des Blockbuchs – im Himmel zu schauen und somit über, vor und nach aller Zeit. Fleisch geworden aber ist er als das Lamm Gottes, das für die Menschen in den Tod geht und aufersteht; das Lamm Gottes erscheint in der unteren Szene daher zusammen mit dem Kreuz und der Auferstehungsfahne.²⁹

Nicht nur von der Endgeschichte, sondern noch bedeutsamer von Christi göttlicher Hoheit erzählt also das Blockbuch zur Apokalypse. Es veranschaulicht Christi schöpferische und rettende Kraft durch das Bild des Himmels (Abb. 7) und vergegenwärtigt, wie er sich gegen seinen Widersacher, den Antichristen, durchsetzt (Antichristlegende). Hohe Theologie gewinnt eine volkstümliche Bildgestalt. Dem Heidelberger Exemplar des Blockbuchs ist daraufhin (anders als dem Stuttgarter Exemplar) eine deutsche Übersetzung beigegeben.³⁰ Es spricht auch Menschen an, die des Lateinischen nicht oder nur begrenzt mächtig sind.

29 Zur Fahne als Auferstehungssymbol s. *Gerd Heinz-Mohr*, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln ⁶1981, 99.

30 Universitätsbibliothek (UB) Heidelberg: Cod. Pal. germ. 34, online: <https://doi.org/10.11588/diglit.334#0128> (Abruf 24.11.2023).



Abb. 8 Das Autorenbild im Blockbuch, Illustration zu Offb 1,9–11, Ausschnitt, Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 2v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Das Autorenbild (Abb. 8) fasst die Intention des Blockbuchs zusammen. Johannes sitzt dort auf der grünen Insel Patmos. Er lauscht auf den Engel, der ihm gebietet, „was du siehst (!), das schreib in einem Buch“ („Quod vides scribe in libro“). So weit entspricht der Text der lateinischen Bibel (Offb 1,11).³¹ Dann deutet er das Buch: Es ist das „Buch des Lebens“ („liber vitae“). So steht es weder im griechischen noch im lateinischen Text, weshalb die Illustration des Vulgatadruckes auf diese Explikation verzichten muss (s. oben Abb. 4).³² Doch das lateinische Blockbuch und die deutsche Übersetzung, die auf dem Zwischenblatt

31 Griechisch heißt es genauer: εἰς βιβλίον („in eine Schriftrolle“, Offb 1,11). Doch dieser Unterschied braucht uns hier nicht zu beschäftigen.

32 In der Vulgataausgabe von Lyon 1519 heißt es in Offb 1,11 wie in der heutigen Vulgata-Edition kürzer: „scribe in libro et mitte [...]“

des Heidelberger Blockbuch-Exemplars eingefügt ist, sind sich sicher: Johannes schreibt seine Visionen und Bilder „in libro vit(a)e“, „in das buoch des lebens“.³³

In der Apokalypse begegnet dieses Buch später als das Verzeichnis der Menschen, die gerettet werden („liber vitae“, Offb 3,5 Vulgata usw.). Im großen Bogen zur Schöpfung spielt es zugleich auf das irdische Leben vor Gott an. Trotz der Rede vom Antichristen strahlt das Blockbuch darum große Zuversicht aus: Das Leben ist – wenn ich das mit dem Prolog kombiniere, den das Blockbuch kennt, ohne ihn zu zitieren – eingespant in den Raum zwischen dem jeder Verderbnis freien Anfang und dem ebenso von Verderbnis freien Ende, das Gott in Christus den Menschen bestimmt.

Die Zuversicht rundet sich in der Schluss-Szene. Das Blockbuch zitiert dort ausnahmsweise umfangreich den Bibeltext (s. das Spruchband in Abb. 9), freilich mit charakteristischen Abweichungen am Anfang und Ende: Während die Gutenbergbibel Christi Auftrag aus Offb 22,10 korrekt nach der Vulgata wiedergibt („ne signaveris“, „versiegle nicht“), schreibt das Blockbuch „designaveris“, „du sollst deutend darstellen“ (Zeile 1 des Spruchbandes; textgeschichtlich eine n-d-Verlesung), und während die Gutenbergbibel den Schluss-Segen der Apokalypse mit den Worten ausdrückt „die Gnade unseres Herrn Jesu Christi sei mit euch allen“ („gratia domini nostri ihesu cristi cum omnibus vobis“; schon ihrerseits abweichend vom heutigen kritisch rekonstruierten Ausgangstext der Vulgata), konkretisiert das Blockbuch, die Gnade „unseres Jesus“ sei „mit uns (!) allen. amen“ („gratia nostri ihesu cum omnibus nobis. Amen“). Die Bildkonzeption und diese ihre Intention beeindruckt, so gewiss (oder gerade weil) das Blockbuch sich ohne Scheu vom Bibeltext entfernt.

33 Heidelberger Blockbuch, UB Heidelberg: Cod. Pal. germ. 34 (s. Anm. 30), Blatt 46r.



Abb. 9 Der segnende Christus und Johannes, Schlussillustration zur Apokalypse (näherhin zu Offb 22,10–21), Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 45r).³⁴
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

34 Nach dieser Szene folgt noch der Abschluss der Johannesvita.

3. Eine illustrierte Übersetzung der Vulgata: die Kölner Bibel

Die Bilder des Blockbuchs entstanden vor 1467 und sind unabhängig davon, ob der Entwurf vor die Gutenbergbibel zurückreicht oder in die 1450er/1460er Jahre gehört, älter als die Holzschnitte in den Bibeldrucken. Nicht nur die lateinischen Drucke priorisierten nämlich, wie geschildert, das Wort. Der erste Druck einer Übersetzung der lateinischen Bibel ins Deutsche, die Mentelin-Bibel von 1466, und die nächstältesten deutschsprachigen Editionen verzichteten gleichermaßen auf Illustrationen.³⁵

Erst 1475 erfolgte der Dambruch: Einzelne Offizinen begannen, ihre Bibeldrucke durch Illustrationen aufzuwerten.³⁶ Schon drei Jahre später folgte dem hohe Kunst. 1478/79 erschien in Köln eine niederdeutsche Bibel in zwei Ausgaben, die hervorragende Holzschnitte eines unbekanntes Künstlers enthielt (da sie niederrheinisch und niedersächsisch publiziert wurde, ist von zwei Kölner Bibeln zu sprechen; GW 4307 und 4308).³⁷ Das Alte Testament bebilderte der Holzschneider reich, im Neuen Testament dagegen beschränkte er sich auf Eröffnungsbilder zu den Evangelien und die Illustration der Apokalypse.³⁸

35 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00036981-0 (Abruf 14.04.2022); dort bibliographischer Nachweis: *Hain/Copinger* 3130. Bibelsammlung Stuttgart 2, I E 1. *Ritter*, Inc. alsac. II, 120. *Schorbach*, Mentelin 3. *Pell-Pol* 2368. IGI 1708. BMC I, 52 (IC. 506). *Goff* B 624.

36 1475 fügte Günther Zainer kleine Erzählszenen in die Initialen ein (GW 4298) und gab Jodokus Pflanzmann einer Bibel grobe Holzschnitte allgemeiner Thematik bei (GW 4297), beides in Augsburg. Vgl. *Eichenberger/Wendland*, Bibeln (s. Anm. 6), 29–38 und 40–44.

37 Vgl. bes. *Rudolf Kautzsch*, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479, Straßburg 1896; *Hildegard Reitz*, Illustrationen der „Kölner Bibel“, Köln 1959, und *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 46–55, 68–109.

38 Die verbreitete Meinung, nur die Apokalypse sei in den frühen Wiedergaben des Neuen Testaments illustriert worden, vereinfacht diesen Befund.

In der Apokalypse verzichtete er notwendigerweise auf die Bilderfolge zum Antichristen. Diese hatte in einer Bibelausgabe keinen Platz, weil sie den Bibeltext verließ.³⁹ Die endgeschichtliche Dimension des Blockbuchs tritt deshalb in der Kölner Bibel zurück, was der Holzschneider durch eine zweite Maßgabe unterstreicht: Die Illustrationen enden bei Offb 14 (Abb. 11). Ein einziges Bild muss für die großen Szenen der Apokalypse von der Ernte Gottes (Offb 14,15 f.; rechts in der Abbildung), der verführerischen Weltfrau auf dem Drachen (Offb 17; links in der Abb. 11) und dem Mühlstein, der die Weltstadt zerstört (Offb 18; in der Mitte der Abb. 11), reichen. Wer gar das himmlische Jerusalem finden will, die im Blockbuch selbstredend hochbeachtete Schlussvision von Offb 21–22 (Abb. 10), muss im rechten oberen Bildrand mühsam danach suchen. Die endgeschichtliche Pointe wandelt sich – plakativ gesagt – zum ethischen Impuls, der vordergründigen Schönheit der irdischen Welt nicht zu erliegen.⁴⁰

39 Umgekehrt wurde die Erzählung vom Antichristen auch selbständig in einem Blockbuch publiziert. Exemplare sind vor allem in Frankfurt am Main (*Heinrich T. Musper*, *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen*, 2 Bde., München 1970) und Süddeutschland (Links zu Digitalisaten unter <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/xylographa-werke.html> [Abruf 16.04.2022]) erhalten. Eine Übersicht über den Antichrist-Zyklus bietet *Schiller*, *Ikonographie*, Textteil 408–412 (s. Anm. 6). Eine besonders markante Szene, die der Bücherverbrennung, bespricht *Thomas Werner*, *Den Irrtum liquidieren. Bücherverbrennungen im Mittelalter*, Göttingen 2007, 66 f. (in Abb. 3 gibt er die Szene nach Folio 4v des chiroxylographischen Antichrist-Blockbuchs wieder).

40 Das ist gewichtig herausgearbeitet bei *Stöcklein*, *Offenbarung* (s. Anm. 6), 106–109.



Abb. 10 Obere Hälfte der Doppelszene zum himmlischen Jerusalem (Offb 21,1–22,5), Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 43r).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 11 Holzschnitt zu Szenen von Offb 14–22, Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 269v).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Falsch wäre allerdings, über dieser ethischen Pointe die zentrale theologische Linie der Holzschnitte zu übersehen. Diese beginnt im Aufbau der Kölner Holzschnitte weit vor der Apokalypse, beim Autorenbild des Johannesevangeliums (Abb. 12): Es zeigt Johannes, den Evangelisten, begleitet vom Symbol des Adlers nach Offb 4,7 (im Evangelium erscheint der Adler nicht). Er sitzt in einem nach außen hin offenem Raum (s. den Übergang zwischen Fußboden und Wiese) und schaut über die erhobene Feder hinweg auf die Vision vom himmlischen Buch aus Offb 4–5. Der Evangelist und der Seher Johannes sind – teilt der Holzschneider mit – eins, und der Prolog zum Johannesevangelium bestätigt das; er enthält (in den Kölner Bibeln ebenso wie in anderen Bibeln der Zeit) wesentliche Teile des oben begegneten Prologs zur Apokalypse.



Abb. 12 Das Autorenbild zum Johannesevangelium, links der Evangelist beim Schreiben, begleitet vom Symbol des Adlers und die Augen zur Vision erhoben (vgl. Offb 4,7), rechts die Vision von Offb 4–5 (in der Mitte das Buch mit den sieben Siegeln), Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 200v).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Die Würde des Evangelisten bestätigt sich mithin in der himmlischen Schau, die ihm der trinitarische Gott gewährt (Vater, Sohn und durch die Taube abgebildeter Geist präsentieren dem Seher-Evangelisten das himmlische Buch). Das Buch, das er sieht, trägt die Siegel des Buches (Vulgata: „liber“) aus Offb 5,1 (die Siegel hängen im Holzschnitt nach unten) und besitzt doch die Gestalt einer gebundenen Bibel. Die alte Tradition, die das himmlische Buch mit der Bibel identifiziert, beginnt zu verblassen und ist dennoch keineswegs vergessen.

Das große Autorenbild – oder sagen wir besser: die große erste Illustration zur Apokalypse – verdeutlicht das. Wir sehen Johannes, den Gott aus Todesnot errettete (Abb. 13, oben links), in der oberen Szenenfolge beim Schreiben. Christus zeigt ihm (und durch die Johannes-Vision uns Betrachtern und Betrachterinnen) das himmlische Buch. Aufgeschlagen ist es nun von innen sichtbar (Abb. 13, oben rechts). Es ist – wenn wir uns an das Buch „ab intus“ des Tyconius erinnern (s. Abschnitt 2) – das Neue Testament mit dem Johannesevangelium und den anderen Evangelien.

Der untere Fries des Holzschnitts, der auf den ersten Blick überrascht, findet auf diese Weise seine Erklärung. Er zeigt den Anfang des Neuen Testaments, Maria mit dem Kinde und die Anbetung Christi nach seiner Geburt (Mt 2,1–12). Das passt nicht zum Text der Apokalypse, aber sehr wohl zu deren Bebilderung, wenn die geöffnete Innenseite des himmlischen Buchs auf die Evangelien verweist. Anders gesagt, eröffnet die Apokalypse dank ihrer überwältigenden Vision vom Himmel den Zugang zur himmlischen Würde der Evangelien. Diese sind im Himmel verwurzelt. Der Holzschneider dokumentiert die Tiefe dieser spätmittelalterlichen Überzeugung, indem er die Illustration zur Geburt Jesu zur Apokalypse versetzt.



Abb. 13 Illustration zur Vorrede der Apokalypse, links oben die Tortur an der Porta Latina in Rom, eine legendarische Szene aus dem Leben des Johannes, daneben Johannes beim Schreiben der Apokalypse und die Vision von Offb 1,10–20, unten die Geburt Christi nach Mt 2,1–12, Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 265r).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Bleiben wir auf der gesamtbiblischen Spur und betrachten das Gegenbild unseres Holzschneiders zu den Plagenvisionen der Apokalypse (Abb. 14). Christus thront dort himmlisch auf dem Regenbogen, das Lamm Gottes und die Auferstehungsfahne tragend. Die Mandorla umgibt ihn, bildlich umgesetzt zur Schmuckborte sowie gerahmt von Engeln und den Evangelistensymbolen (Stier, Adler, Engel und Löwe)⁴¹, unten knien anbetende Menschen. Diese Szene (in der Kölner Bibel bei Offb 9) kombiniert Offb 4–5 mit der Deutung des Todes Jesu aus den Evangelien. Der Apokalypse entnommen ist die Grundlage der Himmelsvision. Indessen wäre Christus nach der Apokalypse als junger Widder mit Hörnern zu gestalten, und die Auferstehungsfahne mit dem Kreuz müsste fehlen. Das Lamm Gottes auf Christi Schoß evoziert daher statt eines Wortes aus der Apokalypse den Anfang des Johannesevangeliums (Joh 1,29.36).⁴² Christus wird von der Himmelsborte wie auf den Wolken der Himmelfahrt getragen. Die Kreuzes-/Auferstehungsfahne schließlich bekundet die Vollendung Christi nach Mt 27–28 und Joh 19–20. Die Illustration der Apokalypse summiert die Erhöhung Jesu nach den Evangelien.

Nach Tyconius böte das die Innensicht des Evangeliums und wäre durch alttestamentliche Äquivalenzen zu bereichern. Tatsächlich integriert der Holzschneider auch Aspekte der Prophetie und der biblischen Grunderzählung aus dem Buche Genesis. Denn die vier Lebewesen, die in der Alten Kirche zu Evangelistensymbolen wurden, zehren neben Offb 4–5 aus dem ersten Kapitel des Ezechielbuchs (den Wesen am Thron Gottes Ez 1,5–11), und der Regenbogen evoziert den Bundeschluss Gottes nach der Sintflut (Gen 9). Der Apokalypse zufolge müsste er den Thron Gottes wie ein Kreis umgeben; „eyn regenbaege was in

41 Zur Deutung der Symbole aus Offb 4 f. und Ez 1 (dem alttestamentlichen Äquivalent) s. bes. *Irenäus*, *adv.haer.* III 11,8; *Hieronymus*, *prol.* Mt 19–25 (CCL 77,3).

42 Möglich war das durch den lateinischen Bibeltext. Dort nämlich steht in Offb 5,6 usw. wie in Joh 1,29.36 „agnus“, Lamm.



Abb. 14 Christus schützt die Menschen, die ihn anbeten; Ausschnitt aus der Illustration zu Offb 9, Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 267v).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

der umbringe des stoels“ schreibt die Kölner Bibel in Offb 4,3. Der Künstler schneidet nicht den Rundbogen der Apokalypse, sondern den Regenbogen, den Gott als Zeichen seiner Zuwendung zu den Menschen nach der Sintflut errichtete (in der Kölner Bibel „bage“ genannt; Gen 9,8–17).⁴³ Der Bogen von Gottes Bundeszusage, er werde keine Zerstörung mehr wie einst die Sintflut kommen lassen, reicht entgegen Offb 4 hinab zur Erde und schützt die Betenden.

Apokalypse, Evangelien und das Buch der Schöpfung (nach dem obigen Prolog das wesentliche Gegenüber zur Apokalypse) konvergieren mithin in der Kölner Bibel zu einer nicht minder beeindruckenden theologischen Leitlinie als die des Blockbuchs: Der trinitarische Gott, der vom Menschen verlangt, den Versuchungen der Welt zu widerstehen, wurde Mensch in seiner Güte (so die Geburtsszene) und birgt die betende Gemeinde im Bogen seines Bundes, so dass sie allen ethischen Gefährdungen in seinem Schutze widerstehen kann.

Nach Ansicht des Holzschneiders ist das eine Gesamtdeutung für die Bibel. Aus seiner Perspektive verliert deshalb ein kleines Rätsel der Kunstgeschichte seine Beschwer: Im heutigen Rückblick verblüfft, dass er und die anderen frühen Drucke die Apokalypse, nicht aber die Schlüssel-szenen der Evangelien bebilderten.⁴⁴ Wer die Illustrationen des Alten

43 Da der lateinische Bibeltext in Offb 5 „iris“ und in Gen 9 (heutiger Vers 13) „arcus“ schreibt, die Äquivalenz also weniger deutlich herstellt, finden wir hier nebenbei ein Indiz dafür, dass die Illustration sich an der deutschen Übersetzung orientiert.

44 *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 49, schreibt: „Die Frage danach, warum diese Auswahl der zu illustrierenden Texte [sc. Altes Testament plus Apokalypse] getroffen wurde, ist im Forschungsdiskurs nicht eindeutig geklärt worden, auch weil es keine Quellen gibt, die erläuternd herangezogen werden können. Hat die Auswahl [...] ihren Grund darin, dass das Alte Testament und die Offenbarung dem Bibelleser weniger geläufig waren?“ *Stöcklein* lehnt diesen Vorschlag der Forschung (vgl. *Reitz*, Illustrationen [s. Anm. 37], 15 f.) zu Recht ab. Ebenso verwirft sie das Argument, zu den Evangelien seien aus Zeitdruck keine Holzschnitte angefertigt wurden (ebd., 50f.).

Testaments bis zum Buch Tobit vor Augen hat,⁴⁵ ist irritiert, dass die Evangelien nicht mehr als die Autorenbilder an Illustration erhalten. Wer wagt, die Apokalypse-Bilder (die der unbekannte Kölner Künstler selbst nicht erläuterte) spätmittelalterlich-gesamtbiblisch zu betrachten, wird dagegen gewahr, warum der Holzschneider den Verzicht für vertretbar hielt: Die Apokalypse ist, mit dem Prolog der späten Alten Kirche gesagt, der Abschluss der Bibel und korrespondiert als solcher mit dem Buche Genesis, und ihre zentrale Vision eröffnet den rechten, himmlischen Blick auf die Evangelien (über die Evangelistensymbole und das Innere des himmlischen Buches). Theologisch ist es darum erlaubt, auf Illustrationen beim Text der Evangelien zu verzichten. Die Apokalypse bietet in sich das Potenzial, die Zentralaussagen der Evangelien – die Geburt Christi, seine Überzeitlichkeit und seine schützende Hoheit – zu vergegenwärtigen.

4. Die Koberger-Bibel und Dürers Apokalypse

So eindrücklich der Kölner Entwurf war, so sehr drängt sich beim Blättern die Frage auf: Ist das der ganze Text der Apokalypse? Die Illustrationen endeten ja mit der knappen Zusammenfassung eines Drittels des Werkes bei Offb 14 (vgl. Abb. 11).

Einige deutsche Bibeln, die in den Folgejahren erschienen, störten sich nicht daran; Schönsperger- und Otmar-Bibeln begnügten sich mit Nachschnitten, und Grüninger löschte in der Straßburger Bibel von 1485 sogar den kleinen Kölner Hinweis auf das himmlische Jerusalem.⁴⁶ Auch Anton Koberger übernahm die Kölner Holzschnitte für seine Nürnberger

45 Siehe die sehr schöne Illustration zu Tobit in der Kölner Bibel (GW 4308; USB Köln: WFI32-1, Bd. 1, Blatt 214r).

46 Nachweise bei *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 107–109 und 272, Abb. 24.

Bibel, die er 1483 druckte (GW 4303), unverändert.⁴⁷ Doch er griff wenigstens beim Vorwort ein. An den altkirchlichen Prolog (die Vorrede der Kölner Bibel) schloss er eine kurze Zusammenfassung an, die einen Bezug der Apokalypse zur Geschichte der Kirche herstellte: In der Apokalypse werde beschrieben

- „die anfechtung und trübsale dy.dy⁴⁸ kirch im anfang gelidten hat“
- „ietzo leidet“
- und die sie „im ende der werlt. und zuosan zu der zeyt des anti-crists leyden wirdet“.⁴⁹

Auf den ethischen Ton, der ihm in der Kölner Bibel begegnete, verzichtete er nicht ganz. Die Apokalypse handelt ihm zufolge auch „von der belonung“, die die Kirche im ewigen Leben empfangen werde.⁵⁰ Aber seine Dreizeitenformel – Frühzeit der Kirche, Gegenwart, Zeit des Antichristen – ließ den eschatologischen Ton des Blockbuchs und selbst den Antichristen zurückkehren. Auf den ersten Blick erinnert sie an die dreigliedrige Formel in Offb 1,9, wonach Johannes niederschreiben sollte, „was er sah und was ist und was kommen soll danach“ (im lateinischen Text mit damaliger Rechtschreibung: „que vidisti et que sunt. et que oportet fieri post hec“⁵¹). Ein zweiter Blick erkennt die große sachliche

47 Siehe <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW04303.htm> (Abruf 14.04.2022). Vgl. *Giulia Bartrum*, Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, London 2002, 124 f.; *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 55–59. – Zu den Stuttgarter Exemplaren von Kölner und Koberger Bibel vgl. <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/bibeln/bestand/besondere-stuecke/koelner-und-koberger-bibel/> (Abruf 14.04.2022).

48 Der Punkt trennt in diesem frühen Druck zwei gleiche Worte voneinander; er ist vom heutigen Punkt zu unterscheiden.

49 Koberger Bibel, vor Offb 1, Bayerische Staatsbibliothek (BSB) München: Res/4 P.o.lat. 729, online: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00025544/images/index.html?id=00025544&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=1162> (Abruf 18.04.2022).

50 Ebd.

51 So der Text in Dürers lateinischer Ausgabe: *Apocalypsis cum figuris*, Nürnberg 1498 (ISTC ij00226000; Biblioteca Nacional de España Madrid: INC/1),

Änderung: Die Apokalypse selbst teilt die Geschichte nicht in drei Teile, ihr Rückblick gilt der Vision als solcher (was Johannes sah). Die geschichtliche Deutung der Apokalypse wehrt der Einseitigkeit des Kölner Meisters ihrerseits durch eine Vereinfachung.

In Kobergers Bibeldruck wirkte sich sein Gegenakzent zur Kölner Bibel nicht unmittelbar aus. Er fügte den Kölner Schnitten keinen neuen Holzschnitt bei. Sein Patensohn Albrecht Dürer änderte das. Er brachte 1498 Kobergers deutschen Text und in einer Parallelausgabe den Vulgata-text der Apokalypse mit neuen Holzschnitten heraus.⁵² Da er Holzschnitte und Bibeldruck strikt trennte (seine Holzschnitte enthalten keinen Text), entfalteten die Holzschnitte eine große selbständige Wirkungsgeschichte; bei Dürer sind sie allerdings zusammen mit der Vorrede und dem Bibeldruck zu lesen.⁵³

Deutsch druckte Dürer die alte Vorrede und Kobergers inhaltliche Zusammenfassung mit ihrem geschichtstheologischen Akzent ab. In die lateinische Ausgabe brachte er sogar eine Erweiterung ein, nämlich die

online: [http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228865&page=1&search=Apo calipsis&lang=es&view=main](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228865&page=1&search=Apo+calipsis&lang=es&view=main) (Abruf 18.04.2022).

52 Abbildungen der Titelblätter von deutscher und lateinischer Ausgabe 1498 finden sich unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Apokalypse_\(D%C3%BCrер\)#/media/Datei:Durer,_apocalisse,_00_frontespizio_dell'edizione_del_1498.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Apokalypse_(D%C3%BCrер)#/media/Datei:Durer,_apocalisse,_00_frontespizio_dell'edizione_del_1498.jpg).

53 Aus der Fülle der Literatur seien nur genannt *Karl Arndt*, Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation, Dissertation, Göttingen 1956; *Ludwig Grote* (Hg.), Albrecht Dürer. Die Apokalypse. Faksimile der deutschen Urausgabe von 1498 „Die heimlich Offenbarung Johannis“, München 1999; *Norbert Wolf*, Dürer, Darmstadt 2010, 80–114; *Jochen Sander*, Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, München/London/New York 2013, 74–91, 80–85; *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 15 f., Anm. 9.

lange Vorrede Giliberts, die er (vermutlich nach Besprechungen mit seinem Patenonkel) als die Grundlage der deutschen Zusammenfassung erkannte.⁵⁴ Tabelle 2 zitiert Ausschnitte aus zwei Teilen dieser Vorrede aus dem 12. Jahrhundert:

- Der erste Teil beschreibt die Apokalypse als Höhepunkt der Prophetie und Enthüllung der Bedrängnisse, die bis zur Endzeit, der Epoche des Antichristen, kämen.
- Der zweite Teil referiert die mittelalterliche Sorge, wie Christus über der Zeit zu denken sei, wo er doch aus Maria geboren wurde.

Der zweite Aspekt beschäftigte Dürer weniger; er fertigte keinen Holzschnitt zu Christus als dem A und O, Anfang und Ende an. Wichtig ist dieser Teil der Vorrede deshalb vor allem wegen des Bogens zum Blockbuch, das in dieser Zeit durchaus noch aktuell gelesen wurde (s. die Hinweise zu Abb. 7 in Abschnitt 2).

Der erste Teil der Vorrede, die Geschichtsdeutung, verband sich mit einer zweiten Entscheidung Dürers: Er druckte die Apokalypse separat, ohne das Gegenüber von Genesis und Evangelien. Damit schwand das

54 Dürer gab nicht an, von wo er den Prolog entnahm; doch ein Textvergleich klärt, dass es sich um den Prolog des 12. Jahrhunderts handelt, der Gilibertus Pictaviensis (Gilbert von Poitiers) zugeschrieben wird. Der Prolog Giliberts ist bei *de Bruyme*, Préfaces (s. Anm. 14), 262 f., ediert und inzwischen auch im Internet auffindbar unter https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions_plan_result.php?livre=../sources/editions/GLOSS-liber83.xml&chapitre=83_Prol.2&affichage=Glose (Abruf 15.04.2022), vgl. <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN516665979?tify=%7B%22pages%22%3A%5B264%5D%2C%22pan%22%3A%7B%22x%22%3A0.539%2C%22y%22%3A0.08%7D%2C%22view%22%3A%22scan%22%2C%22zoom%22%3A0.326%7D>, Seite 262 f.); der Text Dürers weist nur geringe Abweichungen auf.

Übrigens wurde der Gilibert-Prolog auch in Werken der Reformationszeit noch gelegentlich gedruckt: s. bes. die Abfolge der Prologe (erst Luther, dann Gilibertus Pictaviensis) in *Romolo Cegna/Christoph Galle/Wolf-Friedrich Schäu-fele* (Hg.), *Opus arduum valde. A Wycliffite Commentary on the Book of Revelation*, Berlin 2021, 87–105.

Tabelle 2: Der zusätzliche (erste) Prolog
in Albrecht Dürers *Apocalipsis cum figuris* 1498

Transkript des Textes (Auszug)	Übersetzung (M. K.)
<p>[...] videns deus pater tribulationes quas passura erat ecclesia ab apostolis fundata super petram christum. ut minus timeatur disposuit una cum filio et spiritu sancto eas revelare. [...] Unde et liber iste apocalypsis dicitur. i(d est) revelatio quia hic continentur que deus revelavit [...]. quanta scilicet ecclesia passa sit tempore primitivo. et nunc patiatur. et novissime temporibus antichristi passura sit. [...] Ideo iste liber [...] prophetie nomine censetur que aliis excellentior est prophetiis. [...] Erant [...] quidam heretici ibi dicentes christum non fuisse ante mariam quia temporaliter de ea natus erat quos iohannes in principio evangelii sui redarguit dicens. In principio erat verbum. Et in hoc libro cum dicit: Alpha et o. i(d est) principium et finis. [...] unde Esa(ias) Ante me non est formatus deus et post me non erit. [...]</p>	<p>[...] Da Gott der Vater die Bedrängnisse sieht, die die von den Aposteln gegründete Kirche auf dem Fels Christus erleiden sollte, legte er – damit die Kirche sich weniger fürchte – zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist fest, diese (= die Bedrängnisse) zu offenbaren. [...] Daher wird das vorliegende Buch Apocalypsis, das heißt Offenbarung genannt, weil hier enthalten ist, was Gott offenbart hat [...]: wie viel nämlich die Kirche in der Anfangszeit erlitt, jetzt erleide und am Ende, in den Zeiten des Antichristen, erleiden werde [...]. Deshalb wird dieses Buch [...] mit dem Namen der Prophetie versehen, weil es den anderen Prophetien überlegen ist. [...] Es waren [zur Zeit des Johannes] einige Häretiker dort (in seinem Wirkungsgebiet), die sagten, Christus sei nicht vor Maria gewesen, weil er zeitlich aus ihr geboren wurde; denen widersprach Johannes am Anfang seines Evangeliums, indem er sagte „Am Anfang war das Wort“,⁵⁵ und in diesem Buch, wenn er sagt „Alpha und o, das heißt Anfang und Ende“.⁵⁶ [...] wonach (das Wort des) Jesaja (beizuziehen ist) „Vor mir ist kein Gott gebildet worden, und nach mir wird keiner sein“.⁵⁷ [...]</p>

55 Joh 1,1.

56 Vgl. Offb 1,8; 21,6; 22,13.

57 Jes 43,10.

textliche Korrelat zum himmlischen Buch. In Dürers Holzschnitt zu Offb 4 und 5 (Abb. 15) ist Christus daher nicht mehr das Lamm Gottes aus Joh 1, sondern ein stößiger Widder, der nach dem himmlischen Buch auf Gottes Schoß greift; und das Buch erinnert nicht mehr unmittelbar an die Bibel. Ohne dass Dürer es ausspricht, assoziieren die Betrachter und Betrachterinnen, wie gefährdet die Idylle irdischen Lebens ist, die Dürer unterhalb des offenen Tores zum Himmel wiedergibt. Die Szene irdischen Lebens entnimmt er seiner Gegenwart; nicht eine Landschaft des Mittelmeeres, sondern Burg und Stadt seiner Zeit bildet er ab. Die obere Darstellung lehnt er engstmöglich an den lateinischen Bibeltext an; rechts und links oben sind die Türflügel zu sehen, die er aus den Worten der Vulgata in Offb 4,1 ableitet: „ostium apertum in caelo“, „ein Tor war geöffnet am Himmel“.

Der vierte und berühmteste Holzschnitt seiner Serie schließt sich unmittelbar an (Abb. 16). Zwei Kriegersreiter mit Bogen und Schwert und der Reiter der Teuerung galoppieren über die Welt, hinter ihnen die Mähre des Todes und links unter dieser Mähre der Rachen des Hades (Offb 6,1–8). Gravierend griff Dürer in den Bibeltext ein, um den Bedrängnissen den stärksten Ausdruck zu geben, die er mit den Vorreden Kobergers und Giliberts als Hauptthema der Apokalypse verstand. Ich nenne die Hauptveränderungen Dürers gegen den – wohlgemerkt bei ihm abgedruckten – lateinischen Text (alle Zitate im Folgenden aus Dürers *Apocalipsis cum figuris*):

- Der Bibeltext redet viermal den Seher an „Veni et vide“, „komm und siehe“. Dürer nimmt den Seher nicht mit ins Bild; in der Betrachtung entsteht dadurch der Bezug „Komm, Reiter, und sieh, Betrachter“.
- Die Apokalypse erwähnt weder einen Galopp der ersten drei Reiter, noch unterscheidet sie die Mähre des Todes; nur durch die Farbe, nicht seinen Gang wäre das vierte Pferd des Todes abgehoben.
- Der erste Reiter trägt in der Apokalypse einen Bogen, doch ohne gespannten Pfeil; dieser ist ein Zusatz Dürers zu Offb 6,2 Vulgata.



Abb. 15 Albrecht Dürer, Die Himmelsvision von Offb 4-5, *Apocalipsis cum figuris*, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 3v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 16 Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter, Illustration zu Offb 6, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 4v).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Dürers geniale Darstellung trägt also den rasenden Galopp des Schreckens und die Tötungsbereitschaft des ersten Reiters in den biblischen Text ein. Sie setzt das Buch der Bedrängnisse ins Bild, wie Dürer es versteht (und wir werden fragen müssen, ob die Auslegung des griechischen Textes in der Reformation dem folgen kann).⁵⁸

Wie lässt es sich angesichts der Bedrängnisse leben? Dürers Darstellung der Johanneslegende (Abb. 17) stellt die Weiche. Der Künstler greift dort eine heute fast unbekannte, seinerzeit örtlich sogar eines Festtags würdige Szene aus dem Leben des Johannes – für Dürer nach wie vor der Evangelist und Seher – auf: Domitian versuchte Johannes, der denunziert und mit dem Schiff zu ihm gebracht worden war, in siedendem Öl zu töten.⁵⁹ Aber Johannes gab die Zuversicht im Gebet nicht auf. Gott rettete ihn, so dass er überlebte (und danach nach Patmos verbannt wurde).

58 Aus der Diskussion zum Holzschnitt s. bes. *Michael Bachmann*, Der erste apokalyptische Reiter und die Anlage des letzten Buches der Bibel, in: *Biblica* 67 (1986), 240–275; *ders.*, Die negative Karriere des ersten apokalyptischen Reiters, in: Sybille Bock (Hg.), *Zu Dürers Zeiten*. Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Augustinermuseum Freiburg, Freiburg i.Br. 1991, 15–26; *ders.*, Die apokalyptischen Reiter und der Apokalypsebegriff: Dürer, Luther und die Folgen, in: Wolfgang Vögele/Richard Schenk (Hg.), *Apokalypse, Rehburg-Loccum 2000*, 209–225; *ders.*, Noch ein Blick auf den ersten apokalyptischen Reiter (von Apk 6,1–2), in: *New Testament Studies* 44/2 (1998), 257–278, und *Katerina M. Soberanis*, *Die Christusvisionen der Johannesoffenbarung*, Stuttgart 2011, 175–178.

59 Die Marter fand der Legende nach an der Via di Porta Latina in Rom statt. Die Kirche San Giovanni a Porta Latina erinnerte daran. 1509 wurde an der Straße zusätzlich ein Oratorium errichtet (https://de.wikipedia.org/wiki/San_Giovanni_in_Oleo#/media/Datei:Celio_-_oratorio_di_san_Giovanni_in_Oleo_2033.JPG [Abruf 18.04.2022]). Das Fest „Johannes ante Portam Latinam“ am 6. Mai ist unter anderem im *Breviarium Halberstadense* erwähnt (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 506 Helmst., online: <https://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=506-helmst&catalog=Lesser&mode=print&lang=en> [Abruf 18.04.2022]).



Abb. 17 Albrecht Dürer, Domitian versucht, Johannes in siedendem Öl zu töten, doch Gott rettet Johannes, erste Illustration zur lateinischen Ausgabe der Apokalypse, *Apocalipsis cum figuris*, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 1v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Lesen wir das nicht zu verheißungsvoll. Die Erwartung von Rettung und ewigem Leben, mit der Koberger seine Vorrede schloss, findet Dürer in seinem Bibeltext nur eingeschränkt. Das zeigt sein letzter Holzschnitt, die Wiedergabe des himmlischen Jerusalem (die er also gegen die Kölner Bibel einfügt). Der Seher ist dort (anders als bei Offb 6) mit ins Bild genommen (Abb. 18). Vordergründig sieht er eine weite Stadt, der Gegenwart Dürers nachempfunden und weit in die Landschaft eingebettet. Trotzdem ist er, den der Engel an die Hand nimmt, zutiefst nachdenklich. Denn er sieht in den Toren der Stadt Engel stehen wie einst am Paradiesestor, als Adam und Eva vertrieben worden waren. Die Engel tragen kein abwehrendes Schwert wie in Gen 3,24. Dennoch ist die Straße vor ihnen leer. Es ist keineswegs sicher, dass Menschen in die Stadt des Lebens einziehen dürfen und werden.

Dieser Akzent ist aufgrund des Dürer zugänglichen lateinischen Textes und der damaligen deutschen Übersetzung nachvollziehbar (s. Tab. 3). Dem griechischen Text widerspricht er, aber dieser war noch nicht gedruckt (und das Lateinische las Dürer wohl zusammen mit der deutschen Übersetzung⁶⁰). Dürers Schlussbild setzt daher eine Warnung: Die Apokalypse steckt, als Geschichtsdeutung gelesen, nach der lateinischen und griechischen Bibel um 1500 keineswegs so voller Verheißung, wie das Blockbuch und die Kölner Bibel das wünschten. Die Bitte um Gottes Gnade, mit der Kobergers Apokalypse schließt – bei ihm heißt der Schlussvers „genad sey mit euch allen“ –, ist unabdingbar, um mit diesem Werk leben zu können, das durch die Abweisung des gesamtbiblischen Deutungshorizontes zur Prophetie schwerer Bedrängnis geworden ist.⁶¹

60 Wie souverän Dürers Lateinkenntnisse waren, ist unbekannt; in der Regel gelten sie als nicht zu hoch.

61 Fast ist sogar zu überlegen, ob Bibeln neben Dürer so auffällig auf eine selbständige Darstellung des himmlischen Jerusalem verzichteten, weil sie dadurch Dürers Dilemma entgingen.



Abb. 18 Albrecht Dürer, Holzschnitt zum himmlischen Jerusalem, Offb 21,9–21 (im Vordergrund die Bindung Satans nach Offb 20,1–3), *Apocalipsis cum figuris*, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 16r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Tabelle 3: Ausschnitt aus der Beschreibung der himmlischen Stadt in Offb 21,12		
heutiger griechischer Text	ἐπὶ τοῖς πύλωσιν ἀγγέλους δώδεκα	„auf (!) den Toren ⁶² zwölf Engel“
Vetus Latina C und I	et in portas habens angelos duodecim (Variante im Strang C: „in portis“)	wie griechisch
Vetus Latina S	et super portas habens angelos duodecim	wie griechisch
Vulgata	et in portis angelos (Dürer, Apocalipsis cum figuris: angulos) duodecim	übersetzbar: „auf den Toren“ oder „in den Toren zwölf Engel“
Koberger-Bibel und Dürer, Die heimlich offenbarung iohannis 1498	Die himmlische Stadt hat „ein groß maur [...]. die het zwelff tor. und in den torn zwelff engel [...]“. ⁶³	

62 Oder: „bei den Toren“ (die Präposition ἐπί ist vielschichtig verwendbar). Πύλων (bis heute gebräuchlich als Fachwort Pylon) meint die Toranlage, die in antiken Palästen und Tempelanlagen sehr groß sein kann. Der Engel steht je nach Deutung des „epi“ oben auf der Toranlage, bei ihr oder auf dem großen Torflügel. Jeweils ist das Bild einladend gemeint; Offb 21,25 hält ausdrücklich fest, dass die Toranlagen bzw. Torflügel nie geschlossen werden. Würde sich die Szene der Apokalypse den jeweiligen Engel auf dem Torflügel vorstellen, so wäre der Torflügel zu öffnen; der Engel würde den Eintritt in die Stadt begleiten.

63 Wiedergabe der deutschen Übersetzung hier und im Folgenden nach *Grote*, Albrecht Dürer, z. St.

Dürer selbst sah sich übrigens in den Auflagen seiner Apokalypse nach 1498 nicht zu einer Korrektur veranlasst. Seine düstere Perspektive behinderte die Rezeption nicht, sondern kam der Zeitstimmung entgegen. An anderer, aus heutiger Sicht unerwarteter Stelle brachte er jedoch eine Fortschreibung ein: Der altkirchliche Prolog, den er in der lateinischen und deutschen Fassung der Apokalypse abdruckte, sprach – wie anfangs geschildert – davon, dass Johannes die Offenbarung durch Maria („per virginem“) zugänglich gemacht worden sei. Vorstellbar war das, wenn ein Leser es mit dem Hinweis der *Legenda aurea* kombinierte, Johannes sitze als „der Hüter der Jungfrau auch in verklärtem Leib bei Christo“.⁶⁴ Dann nämlich ergab sich, der Seher sei bei seiner Himmelsreise (s. oben zu Offb 4,1) sitzend bei der Jungfrau mit dem Kinde vorzustellen.⁶⁵ Dürer schafft ebendieses Bildmotiv in der Ausgabe seiner lateinischen Apokalypse von 1511 (Abb. 19):⁶⁶ Wir sehen Johannes über der Borte aus Wolken sitzen, die die himmlische Höhe markiert. In der Gegenwart der Jungfrau mit dem Kinde rechts über ihm ist er zum Schreiben bereit.⁶⁷

64 *Legenda aurea* (s. Anm. 26), 590.

65 Eine Variante bietet das Gemälde von Hieronymus Bosch: Johannes sitzt zum Schreiben bereit auf Patmos, blickt aber zur himmlischen Jungfrau mit dem Kinde über ihm (*Hieronymus Bosch, Johannes auf Patmos*, ca. 1489, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, online: https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_auf_Patmos [Abruf 15.04.2022]).

66 Vielleicht ist es kein Zufall, dass er das Frontispiz in der lateinischen, nicht der deutschen Ausgabe weiterentwickelt. Denn die Übersetzung der Koberger-Bibel enthielt einen Fehler, der das Verständnis erschwerte; sie sprach von einem „ende der Junckfrauwen“ statt vom Ende, das dem Johannes „durch die Jungfrau“ zugänglich werde.

67 Das Marienbild unterscheidet sich erheblich vom Holzschnitt mit der himmlischen Frau. Das ergibt sich notwendigerweise wieder aus Dürers Bibeltext. Denn in diesem Text gehörte Offb 12,1 zu 11,19 (s. oben Abschnitt 1); die Himmelsfrau erschien vor der Bundeslade und trug das Kind nicht im Arm. Dürers Holzschnitt zu Offb 11,19–12 und die Maria seines Frontispizes von 1511 sind ikonographisch unterschiedlichen Traditionen zuzuweisen.



Abb. 19 Albrecht Dürer, Frontispiz für die lateinische Ausgabe der Apokalypse, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph. 1511 01).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

5. Die Edition des griechischen Textes durch Erasmus und die Bibeln der Reformationszeit

Bis zum Sommer 1522 wurden nur deutsche Bibeln gedruckt, die den lateinischen Text übertrugen (insgesamt 14 oberdeutsche und 4 niederdeutsche Ausgaben; z. B. die Schönsperger-Bibeln 1487 und 1490⁶⁸ sowie die Otmar-Bibeln 1507 bzw. 1518⁶⁹). Aber ab 1516 war das nicht mehr selbstverständlich: Erasmus publizierte in diesem Jahr das griechische Neue Testament (zweite Auflage 1519)⁷⁰ und schlug vor, den lateinischen Bibeltext nach dem griechischen Wortlaut zu verbessern.⁷¹

Für die Apokalypse benützte er eine Handschrift des 12. Jahrhunderts.⁷² Diese Handschrift (der Bibeltext mit dem Kommentar zur Johannesapokalypse des Andreas <Caesariensis>) enthielt ein Autorenbild (Abb. 20).⁷³ Doch Erasmus beachtete es nicht,⁷⁴ und auch nach ihm kam es nicht zur Geltung. Denn als die Handschrift 1553 zum kunstsinnigen Ottheinrich

68 GW 4305 und 4306.

69 Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16) B 2675 und B 2676.

70 *Desiderius Erasmus*, *Novum Instrumentum* (Faksimile der Ausgabe Basel 1516), hrsg. von Heinz Holeczek, Stuttgart-Bad Cannstatt 1986; kritische Ausgabe in *Andrew J. Brown* (Hg.), *Novum Testamentum ab Erasmo recognitum*. Tomus IV, *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami* VI 4, Leiden 2013.

71 Vgl. *Henk J. de Jonge*, *Novum Testamentum a nobis versum*, in: *Journal of Theological Studies* 35 (1984), 394–413.

72 Universitätsbibliothek (UB) Augsburg: Cod. I.1.4° 1.

73 Eine Illustration von Szenen innerhalb der Apokalypse fehlt in Minuskel 2814 und den griechischen Handschriften, die später bekannt wurden. Die Apokalypse gewann im griechischen Byzanz nicht den kunstgeschichtlichen Einfluss wie im westlichen Mittelalter.

74 Es ist nicht ausgeschlossen, dass er es für eine Darstellung Hippolyts von Rom hielt, da Eintragungen des 15. Jahrhunderts auf dem Blatt einen Bezug zu Hippolyt herstellten. Zu diesen Eintragungen s. *Martin Karrer*, *Der „Codex Reuchlin“ zur Apk (min. GA 2814): seine Geschichte und Bedeutung*, in: ders. (Hg.), *Der Codex Reuchlins zur Apokalypse. Byzanz – Basler Konzil – Erasmus*, Berlin/Boston 2020, 17–136, 77–79; vgl. ebd., 87 f.



Abb. 20 Das Autorenbild der Apokalypsehandschrift, die Erasmus für sein griechisches Neues Testament benützte (Minuskel GA 2814; Cod. I.1.4° 1, Blatt 3v).

Universitätsbibliothek Augsburg

von der Pfalz gelangte,⁷⁵ war dieser mit politischen Aufgaben okkupiert. Er reichte sie an keinen Künstler weiter, auch nicht an den ihm gut bekannten Matthias Gerung, der für die Ottheinrich-Bibel ab 1531 eine höchst selbständige Reihe von Illustrationen zur Apokalypse geschaffen hatte (auf die im Verlauf dieses Abschnitts zurückzukommen ist) und den Ottheinrich in den 1540er Jahren mit Holzschnitten für den Apokalypsekommentar Sebastian Meyers beauftragt hatte (Gerung verfuhr in seinen Holzschnitten für den Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek zwischen 1544 und 1558 überhaupt konventioneller als bei der Ottheinrich-Bibel).⁷⁶

Die griechische Bildtradition gewann deshalb keinen Einfluss auf die Illustration der Bibeldrucke. Die lateinisch-deutsche Bildgeschichte wurde ikonographisch nicht durch byzantinische Bildimpulse gebrochen (und nur punktuell durch die Beachtung des griechischen Textes, worauf zurückzukommen ist). So erklärt sich die große Wirkung Dürers auf die reformatorischen Bibeldrucke: Martin Luthers Übersetzung des griechischen Erasmustextes⁷⁷ erschien 1522 mit Holzschnitten aus der Werkstatt Cra-nachs, der sich in vielem durch Dürer anregen ließ.⁷⁸

75 Vgl. Günter Hägele, Materialität und Provenienz des „Codex Reuchlin“, in: Karrer (Hg.), Codex Reuchlins (s. Anm. 74), 1–15, bes. 11.

76 Zu Gerungs jüngerer Holzschnittfolge s. bes. (ohne Verfasserangabe,) Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, München 1984, und Petra Roettig, Reformation als Apokalypse – Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Frankfurt am Main 1991.

77 Luther benützte die zweite Auflage des Erasmus (das Novum Testamentum von 1519) oder (m. E. wahrscheinlicher) den Nachdruck dieser Ausgabe durch Nikolaus Gerbel. Der Übersetzungsgeschichte muss hier nicht im Einzelnen nachgegangen werden; s. aber Hans Volz, Martin Luthers deutsche Bibel, Hamburg 1978, 33 f., und Martin Karrer, Ein Meilenstein in der Geschichte der Bibel. Luthers Übersetzung der Heiligen Schrift, in: Ute Mennecke/Helmut Zschoch (Hg.), Von des christlichen Standes Besserung – 500 Jahre Reformation, Leipzig 2017, 67–101, bes. 78–81.

78 Peter Martin, Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis

Falsch wäre gleichwohl, den Einschnitt durch Erasmus kleinzuschreiben. Er verlangte eine wesentliche Reduktion des Bildkreises, denn er stellte die Identifikation des Autors mit dem Evangelisten in Frage. Zu sehr unterschieden sich griechischer Stil und Theologie der Werke. Zudem las Erasmus auf dem Autorblatt und im anschließenden Text, die Apokalypse sei von „Johannes, dem Theologen“ geschrieben (s. den Genitiv von θεόλογος in Abb. 20 rechts oben). Das sei keine Bezeichnung des Evangelisten, urteilte er; sie sei vielmehr Werk eines „Johannes theologus“ („non erat titulus Ioannis evangelistae, sed Ioannis theologi“).⁷⁹

Luther übernahm diese Beobachtung. Ohne dass er sich explizit zur Autorfrage äußern musste, erwies er Erasmus im Titel „Die Offenbarung S. Johannis des Theologen“⁸⁰ die Reverenz und klärte auf diese Weise, dass die Apokalypse nach dem griechischen Text selbständig und nicht mehr zusammen mit dem Johannesevangelium zu lesen sei.

Römisch gesinnte Gelehrte deckten rasch einen Irrtum des Erasmus auf: Johannes Theologos war im griechischen Byzanz der Ehrentitel gerade des Evangelisten.⁸¹ Hieronymus Emser brachte das in die Vorrede zu seiner Korrektur der Lutherübersetzung ein, in der er 1527/28 den lateinischen Text wieder zur Geltung bringen wollte. Doch Emsers Einspruch kam zu spät. Die Korrektur der Autorschaft war nicht aufzuhalten;

1546, Hamburg 1983; *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 116–121 u. ö. (Literatur). Vgl. auch *Berthold Hinz*, Lucas Cranach d.Ä.: Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise, in: Andreas Tacke (Hg.), Lucas Cranach d.Ä.. Zum 450. Todesjahr. Wittenberger Tagungsbeiträge, Leipzig 2007, 217–232.

79 *Erasmus*, *Novum Instrumentum* (s. Anm. 70), Annotationen, 675.

80 *Martin Luther*, *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, 2 Bde., hrsg. von Hans Volz u. a., München 1972, 2474.

81 Hieronymus Emser schreibt in seinem „Argument auff die offenbarung Johannis“: „Der heylig Ewangelist Joannes ist von den alten kriechen (sc. Griechen) mit dem tzu namen genent worden Joannes der Theologus“ (Ausgabe von 1528, unpaginiert vor CLVII, online: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00085747&pimage=882&v=100&nav=&l=de> [Abruf 19.04.2022]).

zu gut war sie (und ist sie bis heute) sachlich begründet (aus heutiger Sicht freilich ist darauf hinzuweisen, dass die Verwirrung ebenso sehr durch das Johannesevangelium wie durch die Apokalypse ausgelöst wurde, da das Johannesevangelium eigentlich anonym und keineswegs zwingend einem Johannes zuzuschreiben ist).

Ikonographisch zeitigte die Unterscheidung der Autoren eine grundlegende Folge. Das Autorbild des Johannes und die Johanneslegende, die bis Dürer wesentlich zum Verständnis des Werkes beitrugen, ließen sich nicht fortführen. Das aber bedeutete nicht nur einen Verzicht auf die Rahmenbilder zur Apokalypse. Auch der Bogen von der Darstellung Christi in der Apokalypse – dem A und O, Anfang und Ende – zum Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1,1 „Im Anfang war das Wort“) und zur Schöpfungsszene von Gen 1 (dem „initium“ der Bibel), der einst größeres Gewicht besaß als die Erzählung der Plagen, verlor seine Bedeutung.

Diese Reduktion verstärkte umgekehrt den durch Dürer eingeschlagenen Weg, die Bilder der Apokalypse als Prophetie voller Bedrängnisse zu deuten. Luther aktualisierte den in der Sache auf Koberger zurückgehenden Ansatz in seiner Vorrede zum Werk (durch die er die nicht mehr druckbaren lateinischen Prologe ersetzte): Die Apokalypse enthalte „Weissagung“, schrieb er, ausgedrückt in „Bildern und Figuren“.⁸²

Theologisch akzeptierte Luther damit den geschichtsdeutenden Zugang zur Apokalypse, ohne ihn aufzuwerten. Da sie voller „Bilder und Figuren“ steckte, war zudem ihre Bebilderung legitim;⁸³ Luther verwendete auffällig das Lehnwort, das dem Wort „figura“ in Dürers lateinischem Titel entsprach. Im Ergebnis wurde die Apokalypse durch den Verlust

82 Zitate nach *Luther*, *Biblia* (s. Anm. 80), 2465.

83 Vgl. *Martin*, *Luther und die Bilder* (s. Anm. 78), 93–114. Die Konflikte des Jahres 1522 um eine christliche Legitimität von Bildern wirkten sich auf die Illustration der Apokalypse nicht nennenswert aus. Die bedeutendste Antwort auf Karlstadts Ikonoklasmus formulierte Luther etwas später, 1524/25 (Werkausgabe, Bd. 18, 62–125).

ihrer gesamtbiblischen Relevanz bei Luther zu einer neutestamentlichen Randschrift;⁸⁴ doch zur Entlarvung von Irrgängen in der Geschichte taugte sie weiterhin vorzüglich, ja mehr noch als vor Luther. Denn Luther und seine Anhänger nutzten die polemische Valenz des Werks.⁸⁵ Lukas Cranach der Ältere, der 1522 die Holzschnitte zur Erstausgabe von Luthers Neuem Testament schuf, krönte die Hure Babylon von Offb 17 mit der Tiara; Rom mit dem Papst war aus seiner Sicht antichristlich depraviert (Abb. 22).⁸⁶

Dürer war nicht so weit gegangen (s. Abb. 21). Dennoch lag kein radikaler Einschnitt in der Konzeption vor; schon Koberger hatte das Auftreten des Antichristen in die Vorrede zur Apokalypse eingeführt, wie oben notiert. Zudem kam der Wittenberger Drucker Protesten nach der Erstveröffentlichung entgegen; er druckte den Holzschnitt in der nächsten Auflage, dem Dezembertestament 1522, ohne die Tiara. Selbst Emser übernahm diese gemäßigte Fassung (ohne Tiara) daraufhin 1527 in seine antireformatorische Bibel.⁸⁷ Der Gegensatz der Positionen löschte die

84 Detaillierte Darlegung bei *Hans U. Hofmann*, Luther und die Johannes-Apokalypse. Dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformators, Tübingen 1982.

85 Vgl. *Bridget Heal*, Die Druckerpresse und die Macht der Bilder, in: Jan M. Lies (Hg.), Wahrheit – Geschwindigkeit – Pluralität. Chancen und Herausforderungen durch den Buchdruck im Zeitalter der Reformation, Göttingen 2021, 123–144, 124–126.

86 Noch polemischer verfuhr Cranach 1521 in den Holzschnitten zum Passional Christi und Antichristi: Dort zeigte er den Höllensturz des Papstes (Holzschnitt 26; *Hildegard Schnabel* [Hg.], Passional Christi und Antichristi, Berlin 1972, 27–30). Vgl. *Johann A. Steiger*, Augsburgs Interim und Bildmedien, in: Lies (Hg.), Wahrheit – Geschwindigkeit – Pluralität (s. Anm. 85), 39–64, bes. 43–46.

87 Vgl. *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 197–201 (Cranach) und 128 (Emser). Georg Lemberger schuf zwei neue Holzschnitte für Emser; dazu *Isabel C. Reindl*, Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit, Leben und Werk, Bd. I: Text, Dissertation, Bamberg 2006, 101–107, online: https://fis.uni-bamberg.de/bitstream/uniba/252/2/Dokument_1.pdf (Abruf 19.04.2022).

Martin Karrer



Abb. 21 Albrecht Dürer, Die Hure Babylon, Holzschnitt zu Offb 17, Ausschnitt, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph. 1511 01, Blatt 15r).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 22 Lucas Cranach der Ältere, Die Hure Babylon, Holzschnitt zu Offb 17, Ausschnitt, Septembertestament (= Neues Testament Luthers), Wittenberg 1522 (Bb deutsch 1522 01, Blatt 210r).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

gemeinsame Bildtradition und die gemeinsame Auffassung, die Apokalypse sei geschichtstheologisch zu deuten, nicht aus.⁸⁸

Wie groß ist der Einschnitt durch den griechischen Text angesichts solcher Kontinuitäten? Luthers Übersetzung und die Bildschneider strichen nicht nur die Johannesvita, sondern korrigierten außerdem Details, wo der griechische Text das verlangte. Als klassisches Paradigma gilt der Weheruf in Offb 8,13: Laut der Vulgata rief ein Adler das Wehe, nach der Edition des Erasmus (und der Handschrift UB Augsburg: Cod. I.1.4° 1)⁸⁹ tat das ein Engel. Dürer gab den lateinischen Text wieder (Abb. 23); Luther in seiner Übersetzung und Cranach dagegen folgen dem griechischen Text (Abb. 24).

Allerdings begegnet, wer eine moderne Bibelausgabe liest, an dieser Stelle ein nicht gering zu achtendes Problem: Die Erasmus vorliegende Handschrift (12. Jhd.) enthielt den griechischen Text in einer byzantinischen Form (genauer: die Apokalypse mit dem Kommentar des Andreas von Caesarea aus dem frühen 7. Jhd.), nicht den biblischen Ausgangstext. Die derzeitige kritische Ausgabe des Neuen Testaments bietet daher ἀετός („Adler“), die textliche Voraussetzung für Kobergers und Dürers Apokalypse, nicht den Text Luthers und Cranachs.

88 Die Abbildungen der Emserbibel von 1528 finden sich digital unter https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=suche_sim&bandnummer=bsb00085747&pimage=00933&einzelsegment=0&l=de (Abruf 19.04.2022).

89 Die Edition des Erasmus ist also in diesem Falle nicht zu kritisieren (vgl. aber die Auseinandersetzung mit Literatur bei *Martin*, Luther und die Bilder [s. Anm. 78], 50).

Martin Karrer



Abb. 23 Albrecht Dürer, Der Adler ruft Wehe, Holzschnitt zu Offb 8, Ausschnitt, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph. 1511 01, Blatt 7v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 24 Lucas Cranach der Ältere, Der Engel ruft Wehe, Holzschnitt zu Offb 8 (Weheruf in Offb 8,13), Ausschnitt, Septembertestament (= Neues Testament Luthers), Wittenberg 1522 (Bb deutsch 1522 01, Blatt 199v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Ebenso wenig verschwiegen werden darf ein weiteres Dilemma. Dürers Kompositionen waren so eindrucklich, dass Lucas Cranach sich selbst fragwürdigen Pointen nicht leicht entzog. Im Holzschnitt zu Offb 21 etwa übernahm er die Engel in den Toren der heiligen Stadt von Dürer (Abb. 25). Deshalb ist die Weiterentwicklung der Bildmotive zu beachten: Thomas Wolff griff die Übersetzung Luthers 1523 in Basel auf und druckte sie mit Illustrationen Hans Holbeins des Jüngeren. Christoph Froschauer in Zürich bevorzugte diese Schnitte aus der Nachbarschaft vor denen aus Wittenberg (1531/45).⁹⁰ Luther selbst ließ die Illustration seiner Bibel 1534 aktualisieren⁹¹ (Monogrammist M.S.⁹²), und Ottheinrich beauftragte Matthias Gerung, fehlende Bilder in einer alten Hofbibel zu ergänzen (Ottheinrich-Bibel, Aufträge 1530 und 1531, Vollendung wohl zwischen 1532 und 1534).⁹³

Am weitesten verbreitete sich die Bilderfolge des Monogrammisten M.S.⁹⁴ Aus ihr sei deshalb die Neudarstellung des himmlischen Jerusalem gezeigt (Abb. 26): Die Stadt ist nun quadratisch, den Maßen von Offb 21 besser angepasst, und die Engel stehen nicht mehr in den Toren, sondern auf ihnen („auff den thoren zwelff Engel“ übersetzte Luther 1522). Die Genauigkeit wächst, auch wenn nach wie vor zentrale Motive

90 *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 123 f.

91 Luther war an der Konzeption der Abbildungen in seiner Bibel stets interessiert, wie sich Christoph Walther erinnern wird, der in der Druckerei von Hans Lufft zum Korrekturlesen angestellt war: *Christoph Walther*, Bericht von unterscheid der Biblien, Wittenberg 1563 (VD 16 W 946), fol. B ii verso – B iii recto (zitiert von *Heal*, Druckerpresse [s. Anm. 85], 125).

92 Zum Illustrator der Lutherbibel von 1534 s. bes. *Hans Volz*, Erläuterungen zur Bibelillustration des Monogrammisten MS, in: Luther, Biblia (s. Anm. 80), 146–160, und *Michael Knoche*, Reise in die Bücherwelt. Drucke der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aus sieben Jahrhunderten, Köln/Weimar 2011, 48 f.

93 Vgl. Die Ottheinrich-Bibel. Das erste illustrierte Neue Testament in deutscher Sprache. Jubiläumsausgabe 2011, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, Darmstadt 2011. Hinweise zum Auftrag bei *Roettig*, Reformation (s. Anm. 76), 14 f. (Literatur).

94 Vgl. *Heal*, Druckerpresse (s. Anm. 85), 126.

Martin Karrer



Abb. 25 Lucas Cranach der Ältere, Das himmlische Jerusalem, Holzschnitt zu Offb 21, Ausschnitt, Septembertestament (= Neues Testament Luthers), Wittenberg 1522 (Bb deutsch 1522 01, Blatt 214v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 26 Monogrammist M.S., Das himmlische Jerusalem, Lutherbibel, Wittenberg 1534 (Bb deutsch 1534 01-2, Blatt CXCIXr).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

des Bibeltextes fehlen. Ihm zufolge müssten Menschen zur Stadt strömen und die Namen der Stämme Israels in sie eingeschrieben werden. Die Fülle der Aspekte aus dem griechischen Bibeltext ist nicht leicht zu erreichen.

Allerdings ist wieder eine Grenze des Erasmustextes zu beachten. In seiner griechischen Handschrift fehlten die letzten Verse der Apokalypse, so dass er sie rekonstruierte. Unwillkürlich folgte er dem Textverständnis der Zeit und schrieb ἡ χάρις τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ μετὰ πάντων ὑμῶν. ἀμήν.⁹⁵ Luther übersetzte „Die gnad vnsers herrn Jhesu Chrift sey mit euch allen/ Amen.“⁹⁶ Vielleicht wollte der Monogrammist sehr streng ausdrücken, dass die angeredeten Menschen („ihr“) nicht aus sich selbst den Weg ins himmlische Jerusalem finden könnten, sondern durch Christi Gnade dorthin gerufen werden müssten. (Heute freilich ist der Erasmustext überholt. Der derzeitige griechische Text schlägt vor, die Gnade Gottes gelte allen,⁹⁷ verlangt also eine universalere Deutung.)

Israel spielt nicht nur für Offb 21 eine große Rolle (wo kein Holzschnitt auf diesen Aspekt eingeht), sondern durch das ganze Werk hindurch. Eine zentrale Stelle übersah Dürer, weil er modern sein wollte: Er folgte bei Offb 12 der Gliederung der Vulgata und schnitt 11,19 nicht ins Holz (Abb. 27). Einfach geriet ihm sein Holzschnitt nicht. Denn die Erzählung von Offb 12 verbot ihm, der himmlischen Frau das Jesuskind in den Arm zu legen; anders als im Frontispiz der Ausgabe von 1511 ist die Frau des Holzschnitts nicht zwingend Maria. Hans Holbein der Jüngere wagte daraufhin in der Zürcher Ausgabe von Luthers Übersetzung, die alte Gliederung der Apokalypse aufzugreifen, die sich zum Beispiel in der Gutenbergbibel niedergeschlagen hatte (s. oben Abschnitt 1). In der Leitbibel der reformierten Reformation tragen daher Engel das Kinde, das von der apokalyptischen Frau entrückt wird, zur Bundeslade (Abb. 28).

95 *Erasmus*, *Novum Instrumentum* (s. Anm. 70), 224 z. St.

96 Septembertestament (WLB Stuttgart: Bb deutsch 1522 01, Blatt 216r).

97 Ob die im Entstehen begriffene *Editio critica maior* die heutige Textfassung festhält, die dem erst im 17. Jahrhundert bekannt gewordenen Codex Alexandrinus folgt, steht derzeit offen.



Abb. 27 Albrecht Dürer, Die himmlische Frau, Holzschnitt zu Offb 12, Apocalypsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 10v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 28 Hans Holbein der Jüngere, Illustration zu Offb 11,19 und 12, Froschauer-Bibel (= Zürcher Bibel oder Zwinglibibel), Zürich 1531 (Bb deutsch 1531 01, Blatt CCCXVIIr).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Hans Holbein eröffnet die Möglichkeit, die himmlische Frau auf die Frau Zion zu deuten, eine Verkörperung Israels. Die Israelgeschichte ist in dieser Variante der Apokalypse-Illustration überraschend aktuell präsent.⁹⁸

Noch radikaler ändert Matthias Gerung Dürers Konzeption der apokalyptischen Reiter. Er entnimmt in seiner Illustration für die Ottheinrich-Bibel dem Ruf „komm und siehe“ des Bibeltextes (Offb 6,1 usw.),⁹⁹ dass der Seher mit ins Bild zu setzen sei (rechts unten in Abb. 29). Er berücksichtigt, dass die Apokalypse keinen Pfeil auf dem Bogen des ersten Reiters erwähnt (lediglich der zweite Reiter, der Reiter mit dem Schwert, steht für den Krieg); und er beachtet das griechische Wort für den Bogen: Es ist das Wort τόξον, das in Gen 9 den Regenbogen benannte, den Gott nach der Sintflut als Zeichen seines Bundes und seiner unverbrüchlichen Zuwendung zu den Menschen errichtete.

Matthias Gerung transponiert deshalb den Regenbogen aus dem Christus-Holzschnitt der Kölner Bibel (s. Abschnitt 3) in die Darstellung von Offb 6,1–2 und riskiert theologisch den scharfen Kontrast zu Dürer. Die Apokalypse hofft seiner Bildkonzeption nach auf den guten König des Evangeliums; der erste Reiter trägt die Krone und repräsentiert dadurch Gottes und Christi himmlische Herrschaft. Aus der Apokalypse wird bei

98 Vgl. *Martin Karrer*, The Ark of the Covenant in Revelation 11:19, in: Christian A. Eberhart/Wolfgang Kraus (Hg.) in Zusammenarbeit mit Richard J. Bautch, Matthias Henze und Martin Rösel, *Covenant – Concepts of Berit, Diatheke and Testamentum. Proceedings of the Conference at the Lanier Theological Library in Houston, Texas November 19–22, 2019*, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Bd. 506, Tübingen 2023, 511–538.

99 Wieder ist auf eine Änderung des Bibeltextes nach dem 16. Jahrhundert hinzuweisen: Die derzeitige kritische Edition löscht die Rufe „und siehe“ am Ende von Offb 6,1 usw. Dadurch klingt der deutsche Text heute, als ob tatsächlich nach den Pferden und ihren Reitern gerufen würde. Die *Editio critica maior* der Apokalypse prüft diese Textänderung derzeit an den alten griechischen Handschriften. Viel spricht dafür, dass sie zumindest in Offb 6,1 zum Text des 16. Jahrhunderts zurückkehrt, den Gerung illustrierte (alternativ wird sie womöglich eine gespaltene Leitzeile vorschlagen).



Abb. 29 Matthias Gerung, Die apokalyptischen Reiter, Illustration in der Ottheinrich-Bibel (Cgm 8010[8], Folio 288a).
Bayerische Staatsbibliothek München

ihm ein Buch der Zuwendung Gottes, ohne die Bedrängnisse zu streichen, die Dürer und Luther hervorhoben. An einer Stelle ändert daraufhin auch Gerung den Text: Der Tod muss aus dem Bilde nach links abziehen.

Summieren wir die Beobachtungen, so vollzieht sich der Wandel der Betrachtung, den der griechische Bibeltext auslöst, gemächlich und an verschiedenen Stellen mit verschiedenen Akzenten. Der Monogrammist M.S., Hans Holbein der Jüngere und Matthias Gerung ergeben erst gemeinsam ein neues Bild der Apokalypse. Dieses neue Bild aber ist eindrücklich. Es öffnet die Tore zur himmlischen Stadt, würdigt Israel und trägt den Bogen des Bundes vom Anfang der Schöpfung zu ihrem Ende. Die Grenzen, die unverändert bestehen, spiegeln die Kontroversen des 16. Jahrhunderts (in der Polemik) und die Schwächen der Erasmusedition, auf die wir mehrfach stießen. Die reformatorische Illustration ist insofern nicht minder zeitverhaftet als ihre Vorgänger. Aber die Wahrnehmung des griechischen Textes eröffnet Zukunft – auch wenn nicht verschwiegen werden darf, dass die Korrekturen sich in der Apokalypserezeption weit weniger durchsetzen als die Impulse der älteren Holzschnitte.¹⁰⁰

6. Fazit

Mit wenigen Sätzen kann ich schließen. Verschiedene Drucktechniken sind uns begegnet – Blockbuch und Letternsatz – und in den Werken der Künstler ein intensiver Zusammenhang zwischen Wort und Bild. Das Verständnis der Apokalypse von der Gutenbergbibel und dem Blockbuch bis zur Kölner Bibel korrelierte eine gesamtbiblische Deutung der Apokalypse zum lateinischen Bibelwort. Die daraus resultierenden Illustrationen hoben das Verständnis Christi hervor, der nach der Apokalypse

100 Auch Gerung setzt im Codex germanicus 6592 (BSB München; nach 1544) nicht seine revolutionäre Bildgestaltung der apokalyptischen Reiter aus der Ottheinrich-Bibel fort, sondern schließt sich an die Bildimpulse der älteren Holzschnitte an; der erste Reiter ist im Holzschnitt Folio 75v wieder Kriegerreiter (Roettig, Reformation [s. Anm. 76], 75 f. und Abb. 4a).

als Anfang und Ende (Offb 22,13), daher vor der Schöpfung, über ihr und als Retter am Ende der Geschichte, zu denken sei. Das Blockbuch setzte das dem Wirken des Antichristen gegenüber. Die Kölner Bibel korrelierte es zur hohen, rettenden Christologie des Johannesevangeliums.

Dürer änderte die Perspektive. Er illustrierte die Apokalypse als ein Buch der Bedrängnisse, in denen der Mensch auszuhalten habe, so wie Johannes, der Autor, das in Gebetstreue und Ausdauer tat. Seine Bildkonzeption traf den Nerv der Zeit. Doch nach ihm brach in kürzester Zeit die Identifikation des Autors zusammen. Johannes der Seher und Evangelist wurde zu zwei Gestalten, und von keiner war mehr genug bekannt, um eine Rahmengeschichte zur Apokalypse zu erzählen. Der Bibeltext, genauerhin ab Erasmus der griechische Bibeltext, musste ohne die alten Voraussetzungen gelesen und aus sich selbst gedeutet werden. Die große Wirkung Dürers und die polemische Aktualisierung der Apokalypse auf die zeitgenössische Geschichte behinderten den Wandel. In einem mühsamen und dennoch eindrücklichen Prozess änderte sich die Ikonographie durch den griechischen Text. Dieser lehrte die Künstler, neu von Israel, von offenen Toren der himmlischen Stadt und vom (Regen-) Bogen der Bundeszuwendung Gottes zu sprechen.

Jede Epoche schuf auf ihre Weise bleibende Bilder: die Illustration des lateinischen Textes das Bild der göttlichen und rettenden Hoheit Christi, Dürer Bilder der Gefährdung des menschlichen Lebens, die Reformationsbibel Bilder der Suche nach dem rechten Verständnis des griechischen Textes. Entnehmen wir dem einen Impuls für die Gegenwart, so wäre heute nach Bildern zu suchen, die den griechischen Text des Werkes neu befragen und erschließen.

Martin Karrer

Informationen zum Autor

[Martin Karrer](#), Prof. i. R. für Neues Testament und seine Umwelt an der Kirchlichen Hochschule Wuppertal, hat Forschungsschwerpunkte bei der Septuaginta, Kunstgeschichte und Auslegung des Neuen Testaments. Derzeit erstellt er die *Editio critica maior* der Apokalypse (diese erscheint 2024).

Schlagwörter

Bibelillustration, Blockbuchapokalypse, Dürerapokalypse, Kölner Bibel, Antichristlegende