

Adriane Zirker

"Le Peintre-Graveur"

Marcel Chirnoagă

Die Offenbarung des Johannes in 17 Bildern

Diese Arbeit wurde von der philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als
Dissertation angenommen.

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Februar 2001

Referenten: Prof. Dr. Joachim Gaus, Prof. Dr. Antje von Graevenitz

Meinen Eltern

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG: UNTERSUCHUNGSANSATZ, ZIELSETZUNG, METHODE	1
KAPITEL I: BESCHREIBUNG	4
1. EINLEITUNG	4
2. DIE DARSTELLUNGEN	4
2.1. Radierung I (82 cm x 41 cm)	4
2.2. Radierung II (82 cm x 34 cm)	5
2.3. Radierung III (82 cm x 41 cm)	7
2.4. Radierung IV (83 cm x 35,5 cm)	8
2.5. Radierung V (87 cm x 27,5 cm)	9
2.6. Radierung VI (79 cm x 37,5 cm)	9
2.7. Radierung VII (87 cm x 27,5 cm)	10
2.8. Radierung VIII (82 cm x 36,5 cm)	11
2.9. Radierung IX (82 cm x 36 cm)	12
2.10. Radierung X (84 cm x 32 cm)	13
2.11. Radierung XI (87 cm x 50 cm)	14
2.12. Radierung XII (87,5 cm x 51 cm)	15
2.13. Radierung XIII (81 cm x 46,5 cm)	15
2.14. Radierung XIV (87 cm x 50 cm)	16
2.15. Radierung XV (78 cm x 50 cm)	16
2.16. Radierung XVI (81,5 cm x 46,5 cm)	17
2.17. Radierung XVII (81,5 cm x 36 cm)	18
KAPITEL II: IKONOGRAPHISCHE BETRACHTUNG	19
1. EINLEITENDE BEMERKUNGEN	19
2. DIE DARSTELLUNGEN	22
2.1. Die Sendschreiben (Off. 1, 9-20)	22
2.2. Huldigung vor dem Thron Gottes (Off. 4, 1-11)	26
2.3. Die Apokalyptischen Reiter (Off. 6, 1-17)	32
2.4. Die fünfte Posaune - die Heuschrecken (Off. 9, 1-12)	36
2.5. Zeugnis der beiden Propheten (Off. 11, 11-13)	37
2.6. Das Apokalyptische Weib und der Sturz des Drachen (Off. 12, 1-12)	39
2.7. Die beiden Tiere (Off. 13, 1-18)	42
2.8. Die Stunde der Ernte (Off. 14, 14-20)	44
2.9. Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes (Off. 16, 1-21)	46
2.10. Die Hure Babylon (Off. 17, 1-18)	47
2.11. Die Ankündigung von Babylons Sturz (Off. 18, 1-8)	50
2.12. Sieg über das Tier und seine Propheten - Das Heer des Herrn (Off. 19, 11-16)	51
2.13. Sieg über das Tier und seine Propheten - Die Vögel (Off. 19, 17-21)	52
2.14. Tausendjährige Herrschaft - Gog und Magog (Off. 20)	54
2.15. Endgültiger Sieg über Satan (Off. 20, 7-10 bzw. Off. 20, 13-14)	54
2.16. Gericht über alle Toten (Off. 20, 11-15)	55
2.17. Das Neue Jerusalem (Off. 21)	56
3. ZUR MOTIVIK - TRADITIONELLE UND INDIVIDUELLE ZEICHEN	63
4. APOKALYPSE - EINE VISION	77
5. ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN	85
KAPITEL III: KOMPOSITIONSANALYSE	89
1. DIE BILDERFOLGE	89
2. ANALYSE UNTER DEM ASPEKT DES 'UT PICTURA POESIS'	95
2.1. Einleitende Bemerkungen	95
2.2. Apokalypse als Erzählung	104
2.3. Abschliessende Bemerkungen	124

KAPITEL IV: APOKALYPSE - EIN ARGUMENT	126
1. APOKALYPSE ALS REDEMUS 126	126
2. APOKALYPSE ALS KATHARSIS 131	131
3. APOKALYPSE ZUR VERBERGUNG EINES SACHVERHALTS 136	136
KAPITEL V: ZUR DARSTELLUNGSWEISE: MEDIUM UND FORM	144
1. GRAPHIK - WAHL DES MEDIUMS 144	144
2. STILISTISCHE EINORDNUNG 148	148
2.1. <i>Einleitende Bemerkungen</i> 148	148
2.2. <i>Zu Format, Linienführung und Komposition</i> 149	149
2.3. <i>Rumänische Kunst als Sonderform europäischer Kunst</i> 153	153
3. STIL ALS SINNSTIFTENDES MITTEL - PRIMAT DER GEGENSTÄNDLICHKEIT 157	157
4. ABSCHLIESSENDE WÜRDIGUNG 160	160
KAPITEL VI: DER ZYKLUS ALS METASUJET	161
1. EINLEITENDE BEMERKUNGEN 161	161
2. „SCHIFFBRUCH MIT ZUSCHAUER“ ALS „DASEINSMETAPHER“ 171	171
3. „SACHE DER KUNST IST DIE OFFENBARUNG DER WELT“ 175	175
SCHLUSSBEMERKUNG	182
ANHANG	184
ZUR BIOGRAPHIE VON MARCEL CHIRNOAGA 184	184
ZUR TECHNIK DES TIEFDRUCKS 187	187
ABBILDUNGSVERZEICHNIS 189	189
BILDNACHWEIS 190	190
ABBILDUNGEN 191	191
BIBLIOGRAPHIE	208

EINLEITUNG: Untersuchungsansatz, Zielsetzung, Methode

Die vorliegende Arbeit stellt die erste detaillierte Untersuchung zum Werk des rumänischen „Peintre-Graveurs“¹ Marcel Chirnoagă dar. Bis auf einige Ausstellungskataloge, kurze Artikel oder Fernsehberichte² existiert über den 1930 geborenen Künstler Marcel Chirnoagă, der in Rumänien lebt und arbeitet, keine zusammenhängende Untersuchung seines Werkes. Marcel Chirnoagă, der 1967 den Käthe-Kollwitz-Preis auf der Intergraphik Berlin erhielt, arbeitet in zahlreichen Medien: Tusche, Bleistift, Kohle, Tief- und Flachdruckverfahren, Ölgemälde und Skulpturen. Von sich selber sagt er, sein bevorzugtes Ausdrucksmittel sei das Arbeiten in Schwarz und Weiss, vor allem die Radierung.

Gegenstand der Studie ist sein 1992 entstandener, 17 Radierungen umfassender Zyklus zur Geheimen Offenbarung des Johannes (Apokalypse).

Etwa ein Jahr bevor Chirnoagă die Arbeit an seinem Apokalypse-Zyklus beginnt, schreibt er an Julian Platon:

„Eigentlich hätte ich wenig zu sagen, meine Problematik ist beengt und begrenzt, doch suche ich nach neuen Ausdrucksformen, will die Durchschlagskraft des Bildes vergrößern, sie betonen. Ich will nicht das Gruseln lehren, sondern das Grauen der Entmenschlichung exorzieren. Das Böse möchte ich verbildlichen, um es blosszustellen und mich davor schützen zu können (uns davor schützen zu können, es aus uns auszutreiben). Ich suche nicht den psychischen Schock der Gruselromane. Je grausamere ‚Monster‘ ich schaffen werde, desto fruchtbarer wird der gegen sie gerichtete Friede sein - das Menschliche wird sich erkennen und wehren können“³.

¹ Die Verwendung dieser Bezeichnung im Titel der Untersuchung orientiert sich an Adam Ritter von Bartsch (Kustos der Kaiserlichen Hofbibliothek in Wien, 19. Jahrhundert), der „wusste, dass er mit dem Titel ‚Le Peintre-Graveur‘ als einer der ersten mit diesem etwas unglücklich als ‚Maler-Radierer‘ übersetzten Begriff nichts weniger behauptete, als dass der sich mit graphischen Mitteln ausdrückende Künstler an Kunstbedeutung jedem Maler gleichzusetzen sei“ (Walter Koschatzky, Graphik heute, in: Heinrich Lenhardt (Hg.), Das Phänomen Graphik, Salzburg 1996, 203).

² S. Bibliographie I. und II.

³ Übersetzung aus dem Rumänischen aus dem Brief vom 4.2.1991 von M. Chirnoagă an Julian Platon (Übers. v. Julian Platon).

Die Themen, die Marcel Chirnoagă in seinen Werken bearbeitet, behandeln den Kampf zwischen Gut und Böse, Leben und Tod und zeigen eine Hinwendung zur Thematik der Eitelkeit der Welt. Dabei orientiert er sich häufig - und zwar gilt dies vor allem für sein bevorzugtes Medium der Radierung - an literarischen Vorlagen. Darunter sind Illustrationen zu Rilkes ‚Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke‘ (Zyklus von 14 Radierungen, 1979), Gedichte von Mihai Eminescu, Cervantes ‚Don Quichote‘ (Zyklus, 1982), Dantes ‚Göttliche Komödie – Inferno‘ (Zyklus von 21 Radierungen, 1985) oder das ‚Labyrinth‘ (7 Radierungen, 1983). Seit 1990 wendet er sich vor allem biblischen Themen zu. Nach dem Apokalypse-Zyklus entstehen Darstellungen zu ‚Tugenden und Laster‘ (Zyklus, 1995-1996) und Bilder zu den ‚Zehn Geboten‘ (Zyklus, 1996 unvollendet).

Vorliegende Untersuchung gliedert sich in sechs grosse Kapitel. KAPITEL I beschreibt den Apokalypse-Zyklus Marcel Chirnoagăs. Das II. KAPITEL betrachtet die Bildfolge aus ikonographischer Sicht und untersucht die Motivik. Ausserdem wird untersucht, wie der Inhalt des Dargestellten (eine Vision) auf die Bildwerdung Einfluss nimmt. Eine Kompositionsanalyse in KAPITEL III untersucht zunächst die *Bilderfolge* und analysiert dann den Zyklus als Erzählung unter dem Aspekt des ‚ut pictura poesis‘ anhand der rhetorischen Begriffe der ‚inventio‘, ‚dispositio‘, des ‚ornatus‘ und der Stillage. Das IV. KAPITEL untersucht die Fragen, die sich stellen, wenn ein Text in ein Bild umgesetzt werden muss und wie die Darstellung der Apokalypse zur Verbildlichung eines zunächst verborgenen Sachverhaltes benutzt werden kann. Das V. KAPITEL der Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellungsweise. Darunter fällt sowohl die Frage nach der Wahl des Mediums Graphik als auch die stilistische Einordnung. Neben der ikonographischen muss auch eine ikonologische Analyse ausgeführt werden, „die nach dem inneren Sinn eines Kunstwerks fragt und es als ein Symptom seiner geistesgeschichtlichen Stellung untersucht“⁴. Dies geschieht in KAPITEL VI in Hinblick auf den philosophischen Standort und der Welterfahrung des Künstlers und seines Zyklus als Metasujet.

⁴ Jan Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966, 140.

Anliegen der Arbeit ist es daher, neben der ikonographisch-beschreibenden und stilistischen Untersuchung sowie der Kompositionsanalyse unter dem Aspekt des ‚ut pictura poesis‘ (Komposition als Erzählung), die Kunst Marcel Chirnoagäs und besonders seines Apokalypsezyklus im philosophischen Verständnis zu betrachten und damit auf Chirnoagäs Grundverständnis der Welt und der Kunst schliessen zu können (Apokalypse als Argument). Vorliegende Arbeit beschränkt sich dabei auf den programmatischen Apokalypsezyklus. Sie will daher sowohl als Versuch seiner Erhellung wie als Grundlage für weitere Forschungen zum Gesamtwerk Marcel Chirnoagäs verstanden werden.

KAPITEL I: BESCHREIBUNG

1. Einleitung

Der Apokalypse-Zyklus Marcel Chirnoagäs besteht aus 17 grossformatigen Radierungen, die alle in ihren Abmessungen variieren. Manche haben einen rechteckigen, andere einen halbrunden Bildabschluss. Die Radierungen tragen Titel und sind nummeriert. Grundlage der Bildbeschreibung ist eine Mappe von E.A.-Originalen, die sich in Privatbesitz befinden.⁵ Die bei den Einzelbeschreibungen angeführten Formatangaben beziehen sich auf die Plattenmasse (Höhe x Breite).

2. Die Darstellungen

2.1. Radierung I (82 cm x 41 cm)

Die erste Darstellung der Bilderfolge hat ein hochrechteckiges Format. Das Bild wird beherrscht von einem aus wurzelähnlichen Strahlen erwachsenden Stamm, an dem eine wie ein Gekreuzigter dargestellte Gestalt ohne Kopf mit ausdrucksstark gestalteten muskulösen Armen und Beinen hängt. Anstelle des Kopfes läuft der Hals zu einer schwertähnlichen Spitze aus. Um die Schultern gelegt und bis zu den Knöcheln fallend, hängt an seinem Körper ein durchsichtiges Gewand. Schemenhaft sind das Brustbein und die Rippen angedeutet, die unter dem Gewand hervorsichimmern; die Falten des Gewandes wirken wie rieselndes Blut. Die rechte Hand der Gestalt stösst in den linken oberen Bildrand vor und ist in einem kraftvollen Gestus zu einer sechsfingrigen Faust geballt, während die linke Hand, deren Fingerzahl nicht eindeutig feststellbar ist, zu einem Zeigegestus geöffnet ist und den hellen (!) Schatten einer Krallen auf den unbestimmten Hintergrund wirft.

Hinter dem Kreuz stehen, räumlich schwer definierbar, sieben brennende Leuchter. Sie scheinen gedreht zu sein und ihre hohen Flammen erinnern gestalterisch an den Strahl, der das Gesicht der hängenden Figur ersetzt. Von ihnen scheint keine

⁵ Reproduktionen der Abbildungen mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Helligkeit auszugehen - vielmehr sind sie und die Gestalt von schwarzen Strahlen umgeben, die die Gegenstände silhouettenhaft hinterfangen. Vor dem leicht diagonal nach rechts gestellten Stamm liegt bäuchlings eine mit langen Hosen und langärmeligen Hemd bekleidete Figur, deren nackte Füße den rechten unteren Bildrand berühren. Es handelt sich offenbar um einen Mann. Seine rechte Hand hat er über seinen Kopf gelegt, die linke überrascht fragend, fast diskutierend erhoben.

Das Bild ist aus drei Ebenen aufgebaut: der Ebene der Erde, aus der die wurzelähnlichen Strahlen zum Stamm emporwachsen und auf der der Mann liegt; der zweiten Ebene, in der die sieben Leuchter stehen, deren Strahlenspitzen keilförmig hinaufführen und so zur dritten Ebene vermitteln, in der sich die gesichtslose Gestalt befindet. Die Vertikale des Baumstammes verläuft nicht streng durch die Mitte des Bildes, sondern ist ein wenig nach links verrückt. Damit befindet sich im oberen Teil des Bildes das Dargestellte auf der linken Seite. Im unteren Teil bildet die männliche Figur einen Gegenpol - sie liegt fast ganz rechts von einer gedachten Mittellinie. Nur die Leuchter - im mittleren Teil des Bildes - balancieren das Geschehen gleichmässig aus. Zieht man durch das Bild zwei Geraden - die eine von links unten über die Spitzen der Leuchter bis zum linken Arm nach rechts oben, die andere entgegengesetzt von rechts unten über die Spitzen der Leuchter zum rechten Arm nach links oben - so sitzt im Schnittpunkt der zwei Geraden der Nabel der das Bild beherrschenden Gestalt.

2.2. Radierung II (82 cm x 34 cm)

Auf dem hochrechteckigen Bild mit halbrundem oberem Abschluss stehen im unteren Drittel, dem Betrachter den Rücken zuwendende, kahlköpfige Männer in langen Gewändern mit grossen, ausdrucksvoll emporgestreckten betenden Händen und gesenkten Köpfen kreisförmig um eine sechseckige über sie erhobene Plattform. Ihre Gewänder, die an manchen Stellen brokatähnliche Musterungen aufweisen, laufen in immer dunkler werdenden Falten zum unteren Bildrand hin aus. Einer der Männer ist im Halbprofil zu sehen - er trägt einen Bart und hat eine Hakennase. In einer zweiten Ebene steht die eckige Plattform, auf der vier geflügelte Wesen stehen. Ihre drei Flügelpaare sind über und über mit Augen bedeckt. Ihre Gesichter sind - von links nach rechts betrachtet - die eines Menschen, eines Löwen, eines Adlers und eines

Stieres. Von der vermutlich zu einem Hexagon zu ergänzenden Plattform sind vier Ecken sichtbar; in den jeweiligen Ecken sind jeweils der rechte Fuss bzw. die rechte Hand eines jeden Wesens platziert. Das Wesen mit dem Löwenkopf stützt sich statt auf eine Pfote auf eine menschliche Hand. Die Hand eines der betenden Männer berührt mit seinem Mittelfinger die Spitze der Kralle des Adlers und schafft so eine Verbindung zwischen der ersten unteren Ebene und der zweiten Ebene der vier Wesen. Mit starrem Blick schauen die vier Wesen den Betrachter an. Von ihren drei Flügelpaaren haben sie jeweils eins in die Höhe gehoben, auf denen - dies führt in die dritte Ebene - ein aufgeschlagenes Buch liegt. Das hier als Buch gedeutete ‚Objekt‘ ist nicht eindeutig - auch nicht im Original - zu identifizieren. Es könnte sich auch um einen länglichen hochkant stehenden Kubus handeln, vor dem die Wesen stehen. Über all diesem leuchtet ein nur aus weitgeöffneten grossen Augen und Stirn bestehendes Gesicht, von dem sternförmig Strahlen auslaufen.

Der Bildaufbau zeigt also eine dreistufige vertikale Anordnung, die fast die ganze Bildfläche ausfüllt und keinen Raum für einen Hintergrund lässt. Der Betrachterstandpunkt befindet sich etwa zwischen der Ebene der alten Männer, die nach oben hin orientiert sind und den vier Wesen (Aufsicht auf den Boden der Plattform, auf dem die Wesen stehen). Die hellen Gewänder der Männer und das leuchtende ‚Gesicht‘ im oberen Bildabschluss bilden eine Antipode zu dem dunklen Mittelteil des Bildes, in dem die vier Wesen stehen und lenken damit den Blick besonders auf diesen Teil des Bildes. Die Blickrichtung wird über das Halbrund der versammelten Männer hinauf zu dem entgegengesetzten halbrunden Bildabschluss, in dessen Mitte der Kopf mit seinen Strahlen platziert ist, wieder herunter zu dem Halbrund der Männer geführt. Im Mittelpunkt dieser elliptischen Form befindet sich die Plattform mit den vier Wesen, so dass eine Bewegung rund um diese stattfindet. Der Betrachter wird hin- und hergerissen zwischen den ihn anstarrenden Augen der Wesen und den zwei grossen Augen am oberen Bildrand - sie scheinen ihn zu verfolgen.

2.3. Radierung III (82 cm x 41 cm)

Am untersten Bildrand des hochrechteckigen Bildes liegen vereinzelte nackte Menschen, teils auf dem Rücken, auf dem Bauch oder auf der Seite. In der linken unteren Ecke wird ein Mann von einem über ihm Knienden erwürgt. Es wird der Eindruck erweckt, als versanken die Menschen in die Erde.

Direkt über ihnen oder auf der gleichen Ebene hinter ihnen - räumlich unklar - stolziert ein bössartig den Betrachter angrinsendes muskulöses Pferd von rechts nach links durch die Darstellung. Auf ihm sitzt ein Reiter mit ausgestreckter rechter Hand im Befehlsgestus. In seiner linken hochehobenen Faust hält er eine Waage. Sein kleiner Kopf ist kaum zu erkennen und sein Gewand wogt aufgebläht hinter ihm auf. Dieser mit relativ sparsamen Bildelementen ausgestattete untere Bildteil wird abgelöst vom oberen Teil der Radierung, die mehr als zwei Drittel ausmacht. Eingebunden in ein gedachtes rechtwinkliges Dreieck, sieht man drei preschende Pferde mit Reitern, über denen ein riesiger skelettartiger Pferdekopf mit aufgerissenem Maul und leeren Augenhöhlen aufragt. Die Spitze des Dreiecks wird gebildet von einer riesigen gespreizten Hand mit ausgeprägten Fingerknochen in der rechten oberen Ecke des Bildes. Von ihr und dem grossen Pferdekopf gehen schwarze speerhafte Strahlen aus, die in den linken hellen Teil des Bildes stechen. Die Pferde im mittleren Bereich des Bildes sind im aufbäumenden Sprung nach oben mit zur Seite gewendetem Kopf (Pferd 1), in horizontalen Lauf (Pferd 2) und im Galopp (Pferd 3) dargestellt. So entsteht der Eindruck einer sukzessiven, sich beschleunigenden Bewegung nach vorne. Die Reiter auf den drei Pferden sind unscharf definiert. Auf dem ersten sich aufbäumenden Pferd sitzt ein Reiter, von dem hauptsächlich ein ausgestreckter Arm mit Bogen zu sehen ist. Das zweite Pferd wird von einem scheinbar kopflosen Mann geritten, der in seiner linken hochehobenen Hand einen Degen hält. Auf den dritten Reiter weist nur sein Pferd hin. Dessen linker Huf bildet die linke untere Ecke des gedachten Dreiecks, sein rechter Vorderlauf ist angeknickt und weist nach unten auf die ausgestreckte Hand des waagehaltenden Reiters. Die drei schnell herbeipreschenden Pferde stehen im Kontrast zu dem am unteren Bildteil langsam einerschreitenden Pferd des Waageträgers.

2.4. Radierung IV (83 cm x 35,5 cm)

Das schmale hochrechteckige Bild ist angefüllt von einer unübersichtlichen Menge an Gestalten. Im oberen Drittel befindet sich eine zu einem Kreis formierte Gruppe in lange Gewänder gekleideter Figuren, die mit aufgeblähten Backen in lange Posaunen blasen. Die drei oberen zeigen mit ihren Instrumenten in die Höhe, wobei sie eine identische Körperhaltung aufweisen: mit der linken Hand halten sie den unteren Teil der Posaune fest umschlossen, die rechte Hand stützt das Instrument im vorderen Bereich. Unter dieser Dreiergruppe schweben zwei weitere, wieder identische Bläser, deren Instrumentöffnungen nach unten zeigen. Hinter diesen fünf Gestalten scheinen sich noch zwei weitere zu befinden - links und rechts schaut aus der eng zusammenstehenden Gruppe eine Posaune hervor. Vom Kreis der posauneblasenden Gestalten winden sich in einem dunklen Strom bogenförmig nach links unten heuschreckenartige Monster mit Skorpionenschwänzen und verzerrten grotesken Gesichtern und krallenartigen Händen und den Hinterläufen von Huftieren. Es scheint, als komme diese Schar geradewegs aus den Öffnungen der zwei nach unten zeigenden Posaunen. Unter ihnen ist eine geflügelte Gestalt mit emporgehobener rechter Hand, deren Gesicht von einer Gasmasken verdeckt wird. Von der rechten unteren Bildecke aus preschen Pferde mit Insektenflügeln und zusätzlichen Insektenbeinen ins Bild hinein und überrennen dabei wehklagende und sich mit ihren Händen schützende Menschen am untersten Bildrand, von dem sie wie an einer Balustrade erdrückt werden. Damit wird der Bildrand zur echten Begrenzung. Die von rechts unten kommenden geflügelten Pferde und die von oben rechts bzw. ‚hinten‘ kommende Skorpionenschar treffen sich in einem spitzen Winkel links im unteren Drittel des Bildes, dabei scheinen die Skorpionwesen über die Pferdeschar hinweg aus dem Bild auf den Betrachter zuzufiegen. Die grässliche Schar durchquert das Bild von rechts nach links - wie auch die Reiter in Radierung III - und wirkt durch die der gewohnten Leserichtung entgegengesetzte Bewegung bedrohlich und unausweichlich.

2.5. Radierung V (87 cm x 27,5 cm)

Das fünfte Bild der Folge hat ein sehr schmales, hochrechteckiges Format mit halbrundem Abschluss. Das Halbrund des Bildabschlusses ist ausgefüllt von einem riesigen hellen Stern, dessen Strahlen zu allen Seiten gehen und nach unten hin immer länger werden. Einer reicht sogar bis in die untere Hälfte des Bildes, wo er auf das Gesicht eines, dem Betrachter den Rücken zuwendenden, nackten knienden Mannes mit emporgehobenen Armen trifft. Links neben ihm, in der Mitte des Bildes, kniet frontal ein nackter Mann mit ausgeprägtem Brustkorb. Dem Bildrand am nächsten - sein rechtes Knie berührt die Bildkante - hat er die gefalteten Hände flehend zum Himmel erhoben, sein Mund ist leicht geöffnet, der nach hinten geworfene Kopf lässt die starken Halsmuskeln sichtbar werden. Bis auf die unterschiedliche Handhaltung wirken die beiden Männer wie Vorder- und Rückseite desselben Menschen.

Die linke Hälfte des Bildes wird beherrscht von einer schmalen pfahlähnlichen Gestalt, die aus einem Baumstamm zu erwachsen scheint. Ihr Kopf ist eine holzgeschnittene Maske, aus der Dornen nach oben - entgegengesetzt der Strahlenrichtung des Sterns - emporragen. Kleine Reptilienflügel entwachsen ihrem Rücken. Ihre zahlreichen Hände zeigen in verschiedenen Gesten in alle Richtungen. Rund um diesen Pfahl knien links im Bild wehklagende Menschen mit bittenden Händen. Der schwarze Hintergrund ist angefüllt mit in sich zusammenstürzenden vielfenstrigen Hochhäusern.

2.6. Radierung VI (79 cm x 37,5 cm)

Am untersten Bildrand der hochrechteckigen Radierung mit halbrundem Abschluss liegt ein fauchender, aber bereits niedergeschlagener Drache zusammengekrümmt und mit nach hinten gebogenem Kopf und weit aufgerissenem Maul. Sein mehrfach gekrümmter Körper füllt die ganze Breite des Bildes, sein Brustkorb ist skelettartig blossgelegt, sein Schwanz reptilienartig geschuppt. Der Kopf mit dem weit aufgerissenen Maul und den grossen Augen ist in den oberen Teil des Bildes gerichtet, in den sich sein Schwanz aus der unteren rechten Bildseite spiralförmig windet. Dort sitzt - mit aus dem Bild gerichtetem Blick - eine hell gekleidete junge Frau. Sie hält in ihren Armen ein schlafendes Kind und bildet eine vom übrigen

Bildgeschehen abgesetzte Einheit. Über ihrem Kopf kreisen Sterne wie in einer Aureole.

Im Bogenabschluss des Bildes - links oberhalb der weissen Frau - schwebt ein in ein togaähnliches Gewand gewickelter Engel mit vier Flügeln und einem Haarkranz. Mit seiner linken Hand zeigt er auf die Frau. Auf einer gedachten Mittelachse stehen sich der Kopf des Drachens am unteren Bildrand und der des Engels im oberen Halbrund - in gegenseitigem Blickkontakt - gegenüber. Zwischen diesen beiden Polen tobt ein Kampf von Engeln mit dem Drachen und seiner Gefolgschaft. Diese ist auf groteske Weise gestaltet. Schreiend und mit vor Schmerz und Wut verzerrten Gesichtern fallen die grotesken Gestalten herunter. Über ihnen in eine Lichtareole getaucht triumphierende Engelsheerscharen. Auffällig dunkel gestaltet ist der untere Teil des Bildes, im Gegensatz zum hellen oberen Teil, in dem sich die Engel und die Frau befinden.

2.7. Radierung VII (87 cm x 27,5 cm)

Das sehr schmale hochrechteckige Bild mit halbrunden Abschluss wird beherrscht von einem monströsen Wesen, das sich, in sich verschlungen, in die Höhe windet. Bei näherer Betrachtung entpuppt sich das zunächst als *ein* Tier wirkende Körperknäuel als die Körper zweier Tiere, die umeinanderverschlungen sind. Das eine Tier hat das Hinterteil eines Drachens mit zwei Hinterpfoten und einem sich windenden Schwanz. Aus seinem Rumpf erwachsen sieben schlangenähnliche Hälse mit teils maskenartigen grotesken Köpfen, die diademähnliche Bekrönungen tragen. Es scheint gerade aus dem vorderen unteren Bildteil gekrochen zu sein, dem Meer, in dem sich kleinere Fische und seltsame Monster tummeln. Um seinen Körper herumgewunden ist das zweite Tier, dessen Körper das einer Schlange ist. Es windet sich empor und blickt mit zurückgewandtem Kopf den Betrachter an. Auf seinem Kopf trägt es zwei Widderhörner.

Aufgeteilt ist das Bild in drei Ebenen. Die erste Ebene - etwa ein Sechstel des Gesamtbildes - zeigt Wassermassen, in denen sich vielfältiges Getier tummelt. Am vordersten Bildrand erkennt man einen monströsen Fisch, aus dessen Maul eine Reihe sich gegenseitig fressender Fische ragt. Am Ufer links liegt bäuchlings ein Mann und betrachtet sein Spiegelbild im Wasser. Das erste Tier scheint gerade an

Land - die zweite Ebene - gekrochen zu sein. Diese zweite Ebene nimmt etwas mehr Raum als die erste ein. In ihr befinden sich die Hinterteile der beiden Tiere, sowie rechts eine winzig dargestellte Menschenmenge, die mit weit aufgerissenen Mündern und emporgestreckten Armen zu den Köpfen der zwei Tiere emporblickt und sie anbetet. Die Erde um sie herum ist bedeckt mit Münzen. Links, miniaturförmig dargestellt, sitzt nochmals das siebenköpfige Tier, diesmal mit weiblichen Brüsten, auf einer Plattform. Um die Plattform herum kniet zusammengekauert eine Menschenmenge, die das Tier anbetet. Etwas unterhalb der Hälfte des Gesamtbildes liegt die Horizontlinie, über der sich die dunklen Himmel befinden. Diese Grenze zwischen Himmel und Erde befindet sich an der Stelle, an der sich die zwei Körper der Tiere kreuzen. Aus dem Halbrund des Bildabschlusses, in dem dicke dunkle Wolken sich ballen, fallen Strahlenbündel, dicht wie ein Schleier, herab zur Erde.

2.8. Radierung VIII (82 cm x 36,5 cm)

Auf den Betrachter zu marschiert ein riesiges kopfloses Wesen mit muskulösen Beinen und sechs Armen. Zwei der Arme halten Sichel, die anderen umklammern krallenartig Trauben, die von einem Weinstock herabhängen, der die Figur umgibt. Kompositorisch lassen sich die Hände und Arme in einen grossen Kreis einfügen, der am linken Bildrand über die Faust mit der Sichel nach oben und entlang des Weinstocks nach rechts unten zu einer weiteren Faust mit Trauben geführt wird, die im Übergang zum Arm der sichelhaltenden Faust den Kreis schliesst. Innerhalb dieses Kreises befinden sich auch die restlichen Arme, die die Trauben pflücken und in ihren kräftigen Händen zerdrücken. Zwei grosse Flügel, deren Spitzen in die beiden oberen Ecken des Bildes vorstossen, kennzeichnen die heranschreitende Figur als einen Engel. Diese auf den Betrachter zustampfende, entpersonalisierte Figur läuft über eine mit Menschenköpfen gepflasterte gekrümmte Oberfläche, die das untere Bilddrittel ausfüllt. Links und rechts davon sind Wasserfluten zu sehen, so dass die aufgeschütteten Schädel einen Damm bilden, auf dem die Engelsfigur herbeimarschiert. Am vorderen Bildrand erkennt man die Köpfe ertrinkender Pferde, die bis zum Hals in den Fluten schwimmen, ihre Nüstern sind panikartig geweitet. Mit solcher Macht kommt der Engel auf den Betrachter zu, dass dieser fast meint, selbst bald unter die riesenhaften Füsse zu geraten.

2.9. Radierung IX (82 cm x 36 cm)

Vom oberen halbrunden Bildabschluss schreiten in einer Zickzacklinie riesenhafte Gestalten mit grossen Schalen zum unteren Bilddrittel hinab, welches von wogenden Wassermassen ausgefüllt ist. Die Gestalten wandeln sich von androgynen Wesen mit grossen Flügeln, die ihre Gefässe wie Karyatiden auf ihren Häuptern tragen, zu kräftigen männlichen Atlanten in langen togaähnlichen Gewändern. Die erste Figur schüttet bereits in einem dunklen Schwall seine Schale, die er auf seiner rechten Schulter mit beiden Händen festhalten muss, über die Gewässer aus. Seine Knie sind gebeugt von der Last der schweren Schale und der Anstrengung des Ausgiessens. Hinter ihm folgt bald die zweite Gestalt, die gerade ansetzt, ihre Schale auszugiessen. Auch sie steht gebeugt von der Last. Voller Konzentration und unerbittlichen Blickes warten die Gestalten, bis sie an der Reihe sind. Je mehr sich die Figuren der Erde nähern, um ihre Schalen auszugiessen, desto schwerer scheinen diese zu werden. Die noch wartenden Träger stehen aufrecht und unbeugsam, die ersten beiden sind bereits in die Knie gegangen. Umgeben ist die Gruppe von Wolkenwirbeln, auf denen sie herschreiten zum wogenden Meer. In den Wassermassen sind wehklagende und ertrinkende Menschen dargestellt. Böseartig dreinblickende Fische warten mit weitaufgerissenen Mäulern im Wasser auf Beute. In einer sich immer wiederholenden Geste krümmen sich die Menschen weg vom Strahl, den die erste Himmelsgestalt ausgiesst, und halten sich mit ein oder beiden Händen schützend und wehklagend den Kopf.

Die Engelgestalten sind überdimensional gross im Vergleich zu der kleinen, geduckten und verängstigten Menschheit und nehmen den grössten Teil des Bildes für sich in Anspruch (vgl. auch Radierung III und VIII).

2.10. Radierung X (84 cm x 32 cm)

Das hochrechteckige Bild mit halbrundem Abschluss wird beherrscht von einem siebenköpfigen Tier, auf dem eine nackte spitzgesichtige Frau reitet, die in aufreizender Pose und mit vorgestreckten Brüsten den Betrachter anblickt. Das siebenköpfige Tier, dessen Vorderläufe Menschenarme und dessen Hinterläufe Vogelkrallen sind, schreitet von links nach rechts durch das Bild. Seine sieben Hälse sind nebeneinander angeordnet wie bei einem Fächer und die darauf sitzenden Köpfe blicken in alle Richtungen. Jeder Kopf ist anders und trägt die Züge unterschiedlicher Tiere - Löwe oder Geier, die allesamt maskenartig verzerrt und furchteinflößend ausschauen.

Die nackte Frau sitzt auf dem Hinterteil des Tieres. Sie trägt lediglich einen Umhang, der von ihrem Hals nach hinten auf die Erde hinabhängt und nichts von ihrer Blöße bedeckt, sowie eine spitzzackige Krone und anderen Schmuck. In der rechten Hand hält sie einen Becher, mit dem sie dem Betrachter zuzuprosten scheint. Das Tier und die darauf sitzende Frau füllen fast die gesamte untere Hälfte des Bildes aus. Im Mittelpunkt, jedoch perspektivisch etwas in den Hintergrund gerückt, steht im Halbprofil ein Mann mit hölzernem Gesicht und Krone. Seine beiden Hände hat er beschwörend und gebieterisch zum Himmel emporgestreckt, sein Gewand wallt bogenförmig bis zum Boden. Aus dem Himmelsgewölbe (dem Halbrund), das mit schwarzen geballten Wolken angefüllt ist, fallen Strahlen hinab zur Erde.

Vom unteren Bildrand angeschnitten, blickt man auf die Hinterköpfe einer grossen Menschenmenge: links Soldaten mit erhobenen Händen im faschistischen Gruss, rechts eine Schar Könige und Päpste. In ihrer Abgötterei sind sie ohne Verstand und ohne Kopf im buchstäblichen Sinne - ihre Kronen und Hüte sitzen direkt auf den Schultern zwischen den Armansätzen. Ein derartiges Wesen mit Königskrone greift mit seiner rechten Hand raffgierig nach der Insignie eines vor ihm stehenden anderen Herrschers. Nach vorne hin, ins Bild hinein, setzt sich diese Menschenmenge endlos fort, so dass das Tier über diese wie Pflastersteine aneinandergedrängten Köpfe (wie in Radierung VIII) schreitet.

2.11. Radierung XI (87 cm x 50 cm)

Die XI. Radierung des Zyklus ist breiter und hat daher ein etwas gebräuchlicheres Format als die anderen Blätter.

Die sich in der unteren Hälfte des Bildes befindenden Personen knien auf einem Dielenboden, der perspektivisch nach hinten zuläuft auf eine schwach erkennbare Eule. Der Boden ist mit Geldstücken übersät, am rechten Bildrand liegt eine vergessene Krone. Links daneben kniet zusammengekauert und mit vor der Brust gekreuzten Armen ein dem Betrachter zugewandter Mann in meditativer Haltung. Links neben ihm, perspektivisch etwas in das Bild hereingerückt, kniet aufrecht ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter. Seine Hände hat er in einer verzweifelten Geste über seinen Kopf geschlagen. Neben ihm, mit der gleichen Handhaltung, kniet zusammengekrümmt eine weitere Figur. Der Hintergrund besteht rechts aus seltsam anmutenden Dreiecksspitzen, aus denen Lanzen hervorstechen mit wogenden Fahnen. Sie wirken wie die Zelte eines antiken Feldlagers. Im linken Hintergrund fliehen nackte Männer und eine reich geschmückte Frau vor den herabstürzenden Mauern einer Kirche bzw. eines Palastes. Über all diesem schwebt ein Engel vom linken Bildrand nach vorn heran. Er ist unbekleidet und hat, wie auch all die anderen Männer keine Haare. Sein Gesicht gleicht bis aufs Detail dem des am rechten unteren Bildrand knienden Mann, auf den er auch zuzufiegen scheint.

Kompositorisch gesehen ist das Bild ‚kopflastig‘. Rechts befinden sich einige wenige geduckte Menschen, links eine ganze Menge aufrecht fliehender Gestalten, sowie zwei der im Vordergrund grösser gestalteten Menschen und der Engel. Lediglich durch den am rechten unteren Bildrand zusammengekauerten Mann wird ein gewisses Gleichgewicht herbeigeführt. Auch ist die linke Seite heller und bewegter als die dunkler gehaltene rechte Seite. Der Kopf des nahenden Engels sowie dessen rechte Hand befinden sich auf der Mittelachse des Bildes.

Am unteren Bildrand sind Zeichnungen verschiedener Tiere zu erkennen, in der untersten linken Bildecke findet man die einfache Zeichnung einer Meerjungfrau.

2.12. Radierung XII (87,5 cm x 51 cm)

Das Bild wird beherrscht von einer kompakten Gruppe von Pferden - teilweise mit Reitern - die sich in der Mitte des Bildes befinden und umgeben sind von einem schwarzen Hintergrund. Von rechts nach links prescht die grosse Schar von Pferden durch das Bild und zertrampelt unter ihren Hufen wehklagende Menschen. Die Pferdeschar scheint einem schwarzen von Strahlen umgebenen Loch im rechten oberen Teil des Bildes entsprungen zu sein. Das Pferd - mit Reiter -, das hier gerade entsprungen ist, wiederholt fast exakt die Haltung des Pferdes mit Bogenreiter aus Radierung III. Abweichend ist nur die Kopfhaltung des Pferdes. Auch ansonsten sind die Pferde versatzstückhaft verwandt und ähneln einander. Die meisten Pferde sind streng im Profil dargestellt und laufen von rechts nach links ‚durch das Bild‘. Bei einem dieser Pferde ist sein Reiter erkennbar - mit angezogenen Knien hockt er freihändig auf seinem Ross. Sein heller Kopf, der nach oben spitz ausläuft, trägt kaum Gesichtszüge, nur die grossen dunklen Augen sind erkennbar. Ein grosses, helles Pferd am vorderen Bildrand ist im Halbprofil dargestellt und scheint mit seinem Reiter aus dem Bild auf den Betrachter zu herauspreschen zu wollen. Sein hämisches Grinsen und die starren Augen scheinen dem Betrachter zuggedacht. Auf ihm sitzt ein Reiter mit grossen Augen und spitzer Nase, aber ohne Mund. Sein Kopf läuft spitz zu einem Strahl aus, der bis ins obere Drittel des Bildes reicht. Seine Arme hat er hoch erhoben, die linke Hand - perspektivisch extrem vergrössert - sie ist dem Betrachter am nächsten - gleicht derjenigen aus Radierung III. Der Reiter trägt ein langes Gewand, das hinter ihm aufwallt und die Knie und Unterschenkel freilässt.

2.13. Radierung XIII (81 cm x 46,5 cm)

Am oberen Bildrand des hochrechteckigen Bilds schwebt vor einer schwarzen runden Sonne, zu der sich die Himmel kreisförmig wie durch einen Sog hin bewegen, nackt ein Engel wie in einer Mandorla. Sein Körper ist bogenförmig gekrümmt, sein Brustkorb überdeutlich gezeichnet. Statt Arme hat er Flügel. Sein Kopf, den er auf seinen rechten Flügelarm gestützt hat, ist maskenhaft und läuft nach oben und unten spitz aus.

Mitten im Bild steht frontal mit vorgestellter Krallen ein rabenähnlicher Vogel auf einem

Dielenboden - wie auf einer Bühne - und blickt den Betrachter aus grossen runden Augen geradewegs an. Hinter dem ersten grossen Vogel stehen noch drei weitere: zwei Raben, die nach links aus dem Bild schauen, als wollten sie dem Reiterheer aus Radierung XII nachblicken, und rechts ein weisser Geier, der mit dem Rücken zum Betrachter steht. Rings um die Vögel liegen auf dem Boden tote Menschen: Könige, Soldaten - und unzählige Totenköpfe. In einem letzten gierigen Anflug versucht eine einzelne Hand mit einer Armbanduhr auf dem Boden liegende Münzen zusammenzuraffen. Ein ganzes Heer von Vögeln - Kraniche, Reiher etc. -, die in alle Richtungen fliegen, bedeckt den Himmel.

2.14. Radierung XIV (87 cm x 50 cm)

Beherrscht wird das Bild von zwei Gestalten mit ausgestreckten Armen. Die grössere ist ein vielköpfiges Wesen mit übereinandergestapelten maskenartigen verzerrten Gesichtern, zuunterst eine Medusenmaske mit drei Schlangen; ihre rechte Hand ist zur Faust geballt, die linke geöffnet. Die kleinere Figur, die vor ihr steht, trägt ein langes Gewand und hat statt des Kopfes eine dritte Hand, deren Finger im Verkündigungsgestus verharren. Die beiden anderen Arme tragen Handfesseln; die linke Hand ist zur Faust geballt, die rechte, Einhalt gebietend, ausgestreckt. Rechts vor ihr steht ein vierbeiniges Tier, dessen Kopf ebenfalls ersetzt ist durch eine siebenfingrige Hand, die aus der Halsöffnung ‚hervorwächst‘. Das seltsame Wesen hat den Körper eines Hundes mit Schwanz, auf dem Rücken Dornen. Seine Füsse sind zur Faust geballte Menschenhände. Rings um die Gestalten tummeln sich andere grässliche polymorphe Wesen, darunter ein über und über mit Orden behängter feister General. Der Hintergrund ist verstellt mit aufgesteckten Standarten und Fahnen.

2.15. Radierung XV (78 cm x 50 cm)

Das XV. Bild ist bis auf den letzten Winkel ausgefüllt mit Totenköpfen und abgemergelten Gestalten. Es herrscht ein totales Chaos, in dem kaum feststellbar ist, welcher dürre Arm zu welcher Rippengestalt gehört. Während der untere Teil des Bildes hauptsächlich von Totenköpfen und schreienden Halbtoten ausgefüllt wird, sind

im oberen Bereich mehrere Ganzkörperfiguren erkennbar.

Kompositorisch wird die Darstellung beherrscht von zwei entgegengesetzten fiktiven Diagonalen, die auf halber Höhe des Bildes keilförmig aufeinandertreffen. In der Höhe dieser Keilspitze befindet sich rechts eine grosse Hand, darunter fliegen grossäugige Vögel. Von hier aus scheidet sich der Bewegungsstrom nach unten bzw. nach oben. Der nach unten rechts verlaufenden Diagonalen folgen die Totengerippe, die gleichsam von der grossen Hand herabgedrückt werden. Hier ist kaum Bewegung, alles verharrt statisch. Links unten ist die Bildfläche ausgefüllt von übereinandergestapelten Totenköpfen. Vom rechten unteren Bildrand strecken sich zwei Hände und ein waagerechter skelettförmiger Krallenarm nach oben. Hier - im oberen Drittel - werden nackte Ganzkörperfiguren wie durch einen Sog nach oben in einen tunnelähnlichen, hellerleuchteten Wirbel gezogen und scheinen geradewegs aus der Bildfläche in den Betrachterraum zu entschwinden. Die halbkreisförmige Anordnung der Menschen im oberen Bereich löst die strengen Diagonalen des unteren Bildteils auf.

Trotz des „Durcheinanders“ wird durch die sich überlappenden Bewegungsströme und der tunnelähnlichen Öffnung am oberen Bildrand eine Raumhaftigkeit erreicht. Wie durch einen Sog werden die Figuren nach oben/hinten gezogen: der Raum scheint mit ihnen zu entfliehen.

2.16. Radierung XVI (81,5 cm x 46,5 cm)

Das hochrechteckige Bild wird dominiert von einer körperlosen Lichtgestalt mit grossen Augen, die ein riesiges Buch mit unendlich vielen Seiten vor sich aufgeschlagen hat. Ihre linke Hand liegt auf dessen offenen Seiten, die sie gerade umzublättern scheint. Ihre rechte Hand hat sie richtend erhoben. Unterhalb des Buches, auf der linken Bildhälfte, liegen - dicht an dicht, teilweise übereinander - nackte Menschen auf dem Bauch. Sie haben die Hände über ihren Köpfen zusammengeschlagen, halten sie betend vor ihr Gesicht oder bedecken mit einer Hand ein Auge. Nur einer der vielen liegt mit beiden Händen auf dem Kopf auf dem Rücken in der Mitte der Gruppe.

Auf der rechten Seite des Bildes verläuft ein schmaler Streifen, innerhalb dessen eine zweite Gruppe nackter Menschen vom rechten unteren Bildrand hinauf zur

Lichtgestalt streben. Sie bilden damit einen zu den bäuchlings mit Kopf nach unten liegenden Menschen entgegengesetzten Richtungsstrom und führen den Blick des Betrachters in das Bild hinein. Dabei wirkt die weibliche Gestalt mit den langen gewellten Haaren in der untersten rechten Bildecke als Repoussoir-Figur.

2.17. Radierung XVII (81,5 cm x 36 cm)

Das letzte Bild des Zyklus hat wieder einen halbrunden Abschluss. In diesem Bogen kreist ein Himmelskörper. Durch das Bild zieht über eine hügelige Landschaft serpentinförmig eine schwarze Mauer mit drei Türmen und suggeriert damit auf dem schmalen Bild eine enorme Bildtiefe. Am vorderen Bildrand bildet die obere Kante der Umwallung eine parabelförmige Figur. Die Türme haben keine Türen, sondern nur hochliegende Rundbogenfenster und sind bekrönt von Engeln, die mit dem Rücken zum Betrachter und den Menschen im Bild in Schreitstellung stehen. Die Mauer scheidet das Bild in zwei Hälften. Auf der linken Seite des Bildes - links der Mauer - knien Menschen mit zum Himmel erhobenen Armen und in Verzückung verdrehten Augen auf einem Dielenboden. Einige lehnen sich wehklagend gegen die Mauer, deren sichtbare Seite ein Diamantquader-Relief (Fortifikation) aufweist. Andere schreiten mit erhobenen oder betenden Händen herbei. Am linken Bildrand sieht man eine Gruppe tanzender Menschen, die viel kleiner sind als die anderen Figuren des Bildes. Der Dielenboden links der Mauer scheint einen Innenraum zu suggerieren, obwohl nicht eindeutig feststellbar ist, ob es ein Innen oder Aussen gibt. Die Landschaft rechts der Mauer ist verödet und kein Leben befindet sich darin. Die Fortifikation der Mauer (zur linken Seite hin) verweist darauf, dass hier ein Raum - nämlich die öde Landschaft rechts - vor Eindringlingen geschützt werden soll; die Menschen auf ihrem Dielenboden scheinen ihrer Seite der Mauer - wie einem Gefängnis - entfliehen zu wollen.

KAPITEL II: IKONOGRAPHISCHE BETRACHTUNG

1. Einleitende Bemerkungen

Für Marcel Chirnoagă, wie er selbst in einleitenden Worten zu einer Mappe von Reproduktionen seines Zyklus schreibt, stellt der Offenbarungstext ein Gedicht über die rächende göttliche Kraft dar, die zerstören und läutern kann - ein Poem über den Sieg des Guten über seine Feinde. In seinem Bemühen, die dunkle Poesie der Apokalypse in Bilder zu übersetzen, habe er nach seinem Verständnis und seinen Kräften, die Hauptszenen des Textes der Hl. Schrift wiederzugeben versucht. Für ihn sind Worte Zeichen der Gedanken und Bilder sichtbare Zeichen - sie können gelesen, verstanden und mit der Seele gefühlt werden.⁶

Die Geheime Offenbarung des Johannes ist die Vision des Sehers Johannes auf der Insel Patmos, die die endzeitliche Geschichte bis zum Weltgericht beschreibt.⁷ Nach der *Eingangsvision* und der *Offenbarung Gottes* (Radierung I und II), folgt die Eröffnung des Siegels, mit dem das Strafgericht, in Gestalt von Weltkatastrophen, hereinbricht (Radierung III: *Die vier Reiter*, Radierung IV: *Die Posaunen*). Das im Text dazwischen auftretende Gegenbild der Glaubenstreuen (Off. 6, 9-11; Off. 7, 1-17) wird im Zyklus nicht dargestellt; auch nicht die Weissagung des starken Engels in Off. 10, mit dem der *Text* eine Zäsur erhält.

Anstelle der Katastrophen (Strafen der Menschheit) werden die Kämpfe zwischen göttlichen und teuflischen Mächten in den Mittelpunkt gerückt. Auf der Erde erscheinen die *zwei Zeugen Gottes*, die von der Bestie getötet werden, aber wiederauferstehen (Off. 11. 3-13; Radierung V). Der 7. Posaunenengel, der die Verherrlichung Gottes einleitet (Off. 11, 15-19) wird nicht dargestellt. Das *Apokalyptische Weib* wird sichtbar: der *Kampf zwischen Drachen und Engel* entbrennt (Radierung VI; Off. 12). Im Gefolge des Drachens treten *2 Ungeheuer* auf (das 1. mit sieben Köpfen, das 2. als ‚Prophet‘ des ersten: Aufforderung zur Abgötterei: Off. 13; Radierung VII). Während die Versiegelten in den Himmel entrückt werden und vor

⁶ Vgl. Marcel Chirnoagă, Einleitung, in: Chirnoagă 1993.

⁷ Vgl. Engelbert Kirschbaum SJ (Hg.), Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, Bd.1, Sp. 125-126 („Apokalypse des Johannes“).

dem Lamm lobsingend (Off. 14, 1-5: nicht dargestellt), wird Gottes Gericht verkündigt: *Bild der blutigen Ernte* (Off. 14, 6-20: Radierung VIII). Es folgen die sieben Engel mit der *Ausgiessung der sieben Schalen* (Off. 15 und 16: Radierung IX). Einer der Engel zeigt Johannes die *Grosse Hure - Babylon* (Off. 17: Radierung X), deren *Vernichtung* sich anschliessend vollzieht (Off. 18 und 19, 1-3: Radierung XI). Off. 19, 6 und 7 verkündigt den endgültigen Triumph über die satanischen Mächte (nicht dargestellt). Das *Heer des Reiters ‚Treu und Wahr‘* besiegt und tötet die zwei Bestien und ihre Anhängerschaft (Off. 19, 11-21: Radierung XII und XIII). Der Drache wird in den Abgrund verschlossen (Off. 20, 1-3: Radierung XIV - *Tausendjährige Herrschaft*); Verkündigung, dass der Drache nach 1000 Jahren noch einmal für kurze Zeit auf die Erde zurückkehrt, um dann endgültig besiegt zu werden (Off. 20, 7-9: Radierung XV - *Endgültiger Sieg über Satan*); es folgt das *Weltgericht* (Off. 20, 10-15: Radierung XVI). In der abschliessenden Vision sieht Johannes einen neuen Himmel und eine neue Erde und das *Neue Jerusalem* (Off. 21 und 22: Radierung XVII).

Die bildhafte Sprache des Offenbarungstextes zwingt geradezu zur „Wiederumsetzung ins wirkliche Bild, da er gleichsam erst in der Bildgestalt als Inhalt fassbar wird“⁸. Das bedeutet, dass die bildende Kunst unmittelbar deutende Funktion annimmt; erst die **deutende** Illustration der Apokalypse, die eng mit der Exegese des Textes selbst verknüpft ist, kann die Bilder zu Symbolwerten erheben.⁹ Chirnoagäs Bilder sind keine reinen ‚Illustrationen‘, sondern selbsttätig wirkende Bildszenen. Die Ereignisse, die „in sprachlich narrativer Form in der Bibel vorgegeben“¹⁰ sind, setzt er in bildhafte Visionen um. Seine Bilderfindungen sind den Bildvisionen des apokalyptischen Textes in besonderem Sinne gleichwertig, denn die „Kenntnis der Bibeltex-te betrifft den ikonographischen Bildsinn“¹¹. In „ikonographischer Hinsicht [sind sie] die

⁸ Ludwig H. Heydenreich, *Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Buchillustration der Reformation*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8, 1939, 14.

⁹ Vgl. ebenda. Einen forschungsgeschichtlichen Querschnitt der wichtigsten Auslegungen zur Apokalypse seit 1700 und ausführliche Bibliographie in: Otto Böcher, *Die Johannesapokalypse*, Darmstadt 1975. Zu Parallelismen innerhalb des Offenbarungstextes vgl. Günther Bornkamm, *Die Kompositionen der apokalyptischen Visionen in der Offenbarung Johannis*, in: ders., *Studien zur Antike und Urchristentum*, München 1963, 204-222. Zur Bildersprache vgl. Rudolf Halver, *Der Mythos im letzten Buch der Bibel. Eine Untersuchung der Bildersprache der Johannes-Apokalypse*, Hamburg-Bergstedt 1964.

¹⁰ Max Imdahl, „Autobiographie“, in: Heinz Liesbrock (Hg.), *Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl*, Katalog, Münster 1996, 46.

¹¹ Ebenda.

bildliche Substitution sprachlicher Vorgegebenheit"¹².

Die Offenbarung des Johannes ist ein Endzeitmythos. Ein Mythos kann - wie eine Dichtung - seine Motive und Themenwahl von anderen übernehmen und abwandeln.¹³ Damit hat ein Mythos wesentliches mit der bildenden Kunst gemein, die ebenfalls (fast wie ein Palimpsest) auf Bildtraditionen zurückgreift und zurückgreifen muss - und zwar zurecht -, will sie allgemeingültige Sinninhalte tradieren und verständlich machen. Dies erklärt auch, weshalb Werke, die zeitlich weit auseinanderliegen, mit einer Fülle verwandter Vorstellungen und ähnlichem Bildinventar arbeiten. Das gründet zumindest in der Tatsache, dass die Bedeutung eines Bildes „nicht in ihm selbst [liegt], sie kommt aus den anderen Bildern“¹⁴.

Sinn ergibt sich aber nicht allein aus der *Gestalt* des Bildes, sondern „beruht [...] auf einer durch theologische Apostrophierungen und ikonographische Abkürzungen vermittelten ‚ganzheitlichen Weltsicht‘. Ihre Deutung setzt also ein Verständnis der den Bildern zugrundeliegenden Typen (oder ‚Urbilder‘) voraus, die (zumindest heute) nicht unmittelbar ablesbar sind“¹⁵.

Eine ikonographische Analyse beinhaltet auch, die Bildzeichen auf die Situation des Künstlers hin zu deuten. Hierbei ist zu beachten, dass Chirnoagă Rumäne ist und in Rumänien arbeitet. Er hat somit Teil an der rumänischen Geschichte und seine Bilder spiegeln auch die dortige Situation wieder. Bei der Analyse der Bilder werden wir daher oft auch mögliche Bezüge zu der historischen Situation Rumäniens ziehen müssen.

¹² Ebenda. Wie bei der Sprache gibt es auch in der Malerei Bedeutungsspielräume, Vieldeutigkeits- und Unbestimmtheitsstellen (vgl. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 22).

¹³ Vgl. Jürgen von Kempeski, Apokalypse, 'Horus' und Wunsch, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 47, 1995, 311.

¹⁴ Karlheinz Lüdeking, Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit, in: Boehm (Hg.) 1994, 363.

¹⁵ Katrin Kröll, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, in: Katrin Kröll, Hugo Steger (Hg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg 1994, 18.

2. Die Darstellungen

2.1. Die Sendschreiben (Off. 1, 9-20)

Das erste Blatt des Zyklus - die Eingangsvision - beginnt mit der Ankündigung der Ereignisse und bildet damit auch thematisch den Anfang der Bilderreihe. Gezeigt ist der Moment, in welchem dem Seher Johannes die Vision Gottes erscheint, die ihm die folgenden Ereignisse ankündigt. Johannes liegt bäuchlings mit dem Gesicht nach unten auf dem Boden und blickt nicht zur Vision auf; dies betont, dass es sich um eine echte Vision handelt, die nicht mit den Augen, sondern mit dem Geist geschaut wird. Dieses bildnerische Gestaltungsmittel des liegenden Johannes (Schlafposition) weist darauf hin, dass die folgenden Szenen Inhalt seiner Vision sind.¹⁶ Johannes - der als Patron der Drucker auch als Identifikationsfigur des Graphikkünstlers Chirnoagă gelten darf - fungiert als „Wegführer“¹⁷ für die folgenden Ereignisse. Das bedeutet, dass „also unverkennbar die Visionen des Johannes nicht mehr als die seinen - und mithin objektiviert - gekennzeichnet, sondern unmittelbar vom Künstler selbst erlebt und gestaltet worden sind“¹⁸.

Johannes ist zwar bekleidet, trägt aber keine Schuhe. Seine nackten Fußsohlen liegen an einem prominenten Platz in der rechten unteren Bildecke - nahe dem Betrachter. Johannes führt so den Betrachter als Repoussoir-Figur ins Bild. Der Topos der nackten Fußsohle hat eine lange Geschichte. V. Stoichita bemerkt, „dass der nackte Fuss des Schauenden ein Rest jener heiligen Nacktheit ist, die jede Theophanie ursprünglich voraussetzte“¹⁹. Nach Stoichita gehört auch Johannes' Gebärde der ‚Überraschung‘ zu den Kontemplationsgesten, die „nicht bloss ‚expressiv‘ sind, sondern auch - und fast auf körperliche Weise - den ‚Kontakt‘

¹⁶ Sixten Ringbom, Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52, 1989, 36.

¹⁷ Peter Krüger, Dürers Apokalypse. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance, Wiesbaden 1996, 51.

¹⁸ Karl Arndt, Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation, Diss. Phil., Göttingen 1956, 2.

¹⁹ Victor I. Stoichita, Das Mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, München 1997, 78. Die Figur des bäuchlings liegenden Johannes (mit nackten Füßen) vor dem ‚strahlenden‘ Baum greift die Typologie des Moses vor dem brennenden Dornbusch auf.

zwischen der Ebene der Schauenden und der Ebene der Theophanie andeuten“²⁰.

Mit seiner Gebärde weist Johannes auf die sieben Leuchter und die über ihnen sich erhebende Vision des ‚Gekreuzigten‘ hin. Die sieben Leuchter „versinnbildern [die sieben Gemeinden und] somit die Kirche, in deren Mitte der erhöhte Christus lebt und weiterwirkt“²¹. Mit der Darstellung der Gottesvision in der Typologie des Gekreuzigten und nicht als thronenden, siegreichen Gott, wie ihn der Offenbarungstext nahelegen würde, bezieht Chirnoagă die Textstelle Off. 1, 12-13: „Als ich mich umwandte, sah ich sieben goldene Leuchter und mitten unter den Leuchtern einen, der wie ein Mensch aussah [wörtliche Übersetzung ‚ein Menschensohn‘]“ auf Jesus Christus als Menschensohn - diese Ausdeutung entspricht der Exegese des Bibeltextes, dass es sich bei dem Erscheinenden um Christus handelt. Allerdings hat Chirnoagă nicht den leidenden Christus am Kreuz gezeigt, sondern die Ikonographie der ‚crux invicta‘ benutzt. Chirnoagă wählt statt des Kreuzes einen Baumstamm, mit dem der Körper zu verschmelzen scheint. Die typische Form des Kruzifixes wird durch die Körperhaltung (ausgebreitete Arme) der Gestalt gebildet. Diese ‚Umdeutung‘ des Weltenrichters zum Gekreuzigten hat typologische Ursachen. N. Frye hat deutlich gemacht, dass die unterschiedlichen Bilder und Symbole der apokalyptischen Welt der Bibel²² alle den ‚Begriff‘ Christus beinhalten. Dieser vereint alle Kategorien zur Identität: Christus ist sowohl der eine Gott und der eine Mensch, das Lamm Gottes, der Baum des Lebens oder der Weinstock und der neuerbaute Tempel, der seinem auferstandenen Körper entspricht.²³ Daraus folgt dann auch die Gleichsetzung und damit Austauschbarkeit von Gekreuzigtem und Weltenrichter. Im Sinne der ‚figura‘ spielt es für den Bezugsrahmen keine Rolle, in welcher Form Christus dem Geschehen beiwohnt, von Bedeutung ist lediglich seine Präsenz. Beat Brenk hat zudem darauf hingewiesen, dass bei bestimmten Weltgerichtstypen (Reichenauer Buchmalerei; St. Michael in Burgfelden, Reichenau-Oberzell) durchaus zum richtenden Christus das Kreuz gehört. Im Gerichtsbild von Burgfelden z. B. tragen zwei Engel ein Kreuz mit Astansätzen (Parusiekreuz mit Astansätzen als Hinweis auf den Baum des Lebens) vor Christus her.²⁴ Meyer Schapiro hat darauf aufmerksam

²⁰ Ebenda, 34.

²¹ Anton Vögtle, Das Buch mit sieben Siegeln. Die Offenbarung des Johannes in Auswahl gedeutet, Freiburg 1981, 26-27.

²² Vgl. Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four Essays (1957), New York 1969, 141.

²³ Vgl. ebenda, 141-142.

²⁴ Beat Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends -

gemacht, dass die Geste der erhobenen Arme - als Präfiguration des gekreuzigten Christus - aus Exodus 17, 9-13 herrührt. In der Nachfolge Moses werden die erhobenen Arme (besonders wenn sie von anderen unterstützt werden) zum Symbol der Macht.²⁵ Christus wird daher oft in einer von Engeln gestützten Mandorla gezeigt.²⁶

Nach der Kreuzeslegende ist „das Holz des Kreuzes Christi aus dem paradiesischen Lebensbaum gemacht“²⁷. Chirnoagă greift mit dieser Darstellung des Kreuzes als Baum (*arbor vitae crucifixae*) auf den Lebensbaum des Paradieses im Alten Testament zurück und schafft damit eine Verbindung zu Off. 2, 7: „Wer siegt, dem werde ich zu essen geben vom Baum des Lebens, der im Paradies Gottes steht“ und ebenso zum letzten Kapitel der Offenbarung, das das Bild des urparadiesischen Baumes enthält: „...stehen Bäume des Lebens“ (Off. 22, 2). E. Benz hat darauf hingewiesen, dass der Baum, der aus dem Herzen Christi wächst, häufig Gegenstand von Visionen war.²⁸ Figurativ bedeutet dies, „dass mit dem Opfertod des Erlösers die Erbsünde von den Menschen genommen und das ewige Leben nach dem Strafgericht wieder möglich wird“²⁹. Auch die sechsfingerige Hand der Gottesvision enthält einen Hinweis auf eschatologische Bereiche. Hildegard Uner-Astholtz zeigte kürzlich, dass die vereinzelt auf Darstellungen des frühen Mittelalters auftauchende sechsfingerige Hand eine Zahlensymbolik enthält, die als „verschlüsselter Hinweis auf den Tod Jesu [gilt], während sich in ihnen schlummernde Verheissung des Lebens verborgen gehalten hatte“³⁰.

Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbilds, Wien 1966, 133-134. Überhaupt lässt sich im Mittelalter eine kontinuierliche Zunahme der Passionselemente im Gerichtsbild feststellen.

²⁵ Vgl. Meyer Schapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, Den Haag, Paris 1973, 17-26.

²⁶ Vgl. ebenda, 26.

²⁷ Carsten-Peter Warncke, Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987, 209.

²⁸ Vgl. Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969, 378-385, hier 381.

²⁹ Warncke 1987, 209-210.

³⁰ Hildegard Uner-Astholtz, Sechs Finger und sechs Zehen in der mittelalterlichen Symbolik, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 54, 1997 (4), 329-336, hier 333. In ihrer Verdoppelung (zur 12) und ihrer Vervierfachung (zur 24) - ein bronzenes Vortragekreuz im Aachener Domschatz aus dem Mitte des 12. Jahrhundert zeigt Christus mit je sechs Fingern und sechs Zehen an Händen und Füßen - weist diese Hyperdaktylie auf eschatologische Bereiche hin. So sieht Johannes in Off. 21, 12-14: „Die Stadt hat eine grosse und hohe Mauer mit zwölf Toren und zwölf Engeln darauf. Auf die Tore sind Namen geschrieben: die Namen der zwölf Stämme der Söhne Israels. [...] Die Mauer der Stadt hat zwölf Grundsteine; auf ihnen stehen die zwölf Namen der zwölf Apostel des Lammes“. Die apokalyptische Zahl 24 zeigt sich in den 24 Ältesten (Off. 4) und in Off. 21, 6 wo der Herr spricht: „Ich bin das Alpha und

Wie wir in der Beschreibung gesehen haben, kann man durch die Gottesfigur zwei fiktive Geraden ziehen. Sie bilden dann das in der Ostkirche geläufige Andreas-Kreuz. H. Sachs et al. weisen darauf hin, dass das liegende Andreas-Kreuz mit dem hebr. Buchstaben *taw*, einem eschatologischen Schutz- und Eigentumszeichen, übereinstimmt.³¹ Im Schnittpunkt der Geraden liegt der Nabel des ‚Gekreuzigten‘ - der Mittelpunkt der Welt.

Bezeichnenderweise scheinen Visionsberichte und Jenseitswanderungen häufig eng an die Karfreitag/Osterthematik gebunden. So tritt etwa Dante, wie C. Schülke hervorgehoben hat, seine Jenseitswanderung am *Karfreitag* an und auch der Mönch Strabo beginnt seine Niederschrift der ‚Visio Wettini‘ an den Ostertagen des Jahres 826.³² Umso überzeugender wirkt damit Chirnoagās Auffassung des Weltenrichters, der Johannes zur Vision ruft, als gekreuzigter Christus. Der Gekreuzigte im ersten Bild des Zyklus weist so darauf hin, dass hier eine Jenseitsschau beginnt, die von Johannes (den wir mit dem darstellenden (Graphik-)künstler ‚gleichsetzen‘ dürfen) berichtet, d.h. dargestellt, wird.

Natürlich beinhaltet das Bild des Gekreuzigten auch ein Versprechen der Hoffnung und stiftet als solches den Menschen Zukunft.³³ Gerade das Bild des Todes, dem die anschließende glorreiche Auferstehung folgt, entspricht der Zweiteilung der Apokalypse in Zerstörung und Neubeginn. Der Gekreuzigte ist Symbol eines Endes, aus dem ein neuer Anfang erwächst. Dabei bilden die sieben Leuchter den Rückbezug zum Alten Bund (der alten Welt, deren Sinnfigur Moses ist), der abgelöst

das Omega, der Anfang und das Ende“ und umschließt damit „die 24 Buchstaben des griechischen Alphabets und bezieht damit alle Menschen in den Heilsplan ein“ (Urner-Astholz 1997, 333).

³¹ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1988, 217 („Kreuz“).

³² Vgl. Walfried Strabo, Visio Wettini – Die Vision Wettis (Übersetzung, Einführung und Erläuterungen von Hermann Knittel), Sigmaringen 1986, S. 13 sowie Claudia Schülke, Marmorne Berge, feuriger Strom. Die Jenseitswanderung des Mönches Wetti und das Versepōs „Visio Wettini“ des Walahfrid Strabo, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.4.1998, IV.

³³ Während im AT das Totenreich nicht in Verbindung mit dem Reich Gottes stand und damit zunächst eine Bedrohung des Bundes mit Jahwe darstellte, wird im NT gerade durch das Ereignis des Todes Jesu die eschatologische Hoffnung konkretisiert. Denn die Geschichte endet nicht auf Golgotha, sondern beginnt erst mit dem Geheimnis der Auferstehung. Die Treue Gottes hat nicht mit dem Tod aufgehört. Der Tod hat kein letztgültiges Recht mehr (vgl. Jan Milic Lochman, Memento mori! – Der Tod als Geheimnis des Lebens, in: Neue Zürcher Zeitung, 28./29.11.1995, 39).

wird durch den Neuen Bund (der neuen Welt, deren Sinnfigur Christus ist).³⁴ So zerreisst der Vorhang im Tempel (Zeichen des Alten Bundes und ebenso Metapher für das Herabreißen des Schleiers = Offenbarung) im Moment des Todes Jesu (Mk. 15, 38).

Chirnoagă greift also bereits hier deutend in die Darstellung der Eingangsvision ein, um den Sinn des Textes in seiner Funktion als Zusammenfassung der Ereignisse sowohl des AT und NT - und damit ihrer Vollendung und Sinngebung - verständlich zu machen.

In diesen Kontext gehört auch Erik Petersons Begriff des „eschatologischen Vorbehalts“³⁵, den er 1924 in seiner ersten Römerbrief-Vorlesung prägte. Wenn Christus am Anfang des Apokalypsezyklus als Gekreuzigter auftritt, dann weist auch Chirnoagă darauf hin, dass das messianische Reich zwar schon (durch Christi Geburt und Tod) gekommen ist, aber erst in der zweiten Ankunft Christi vollendet werden wird.

Alle Figuren und Gegenstände in Radierung I verweisen typologisch auf die Zentralfigur des Offenbarungstextes: die Gottesvision (der ‚Gekreuzigte‘, der Baumstamm mit seinen Wurzeln, Johannes in der Typologie des Moses vor Gott im brennenden Busch, die Leuchter mit ihrem Rückbezug zum AT) - dem Nabel der Welt. In Radierung I ist bereits verschlüsselt alles enthalten, was im Zyklus offenbar werden wird - Ende einer alten Welt und Anfang einer neuen.

2.2. Huldigung vor dem Thron Gottes (Off. 4, 1-11)

³⁴ Moses (hebr. me, ägypt. mos) bedeutet ‚Sohn‘. Diese Namensetymologie weist auf die Figur Moses als Präfiguration Christi, dem Sohn Gottes, hin (vgl. Christel Krauss, ... und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik, Tübingen 1994, 187). Die Analogie zeigt sich auch in Darstellungen der ‚Revelatio Mosis‘, die „typologisch auf die ‚lux nova‘, Christus“ hinweist (Joachim Gaus, Die Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Kunst, in: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 12 (Licht und Paradies), Frankfurt a. M., Berlin, Bern 1995, 116).

³⁵ „Die Figur des ‚eschatologischen Vorbehalts‘ bestimmt sich bei Peterson nicht allein vom Endgericht, sondern in erster Linie von der Logos-Offenbarung, also vom Gekommensein des Messias her. Erst auf sein Wort [...] und auf seinen Tod hin folgt die Sendung des Heiligen Geistes, ohne den die Rede vom ‚sakramentalen Kommen des Gottesreiches‘ keinen Sinn ergibt“ (Kurt Anglet, Eschatologie, ausgefallen oder vorbehalten? Die Geschichtskonzeption Walter Benjamins und Erik Petersons, in: Neue Zürcher Zeitung, 2./3.8.1997, 60; vgl. auch die soeben erschienene Veröffentlichung: Kurt Anglet, Der eschatologische Vorbehalt: eine Denkfigur Erik Petersons, Paderborn, München, Wien, Zürich 2001).

Wie der Titel der Radierung zeigt, handelt es sich bei dem II. Bild um die Darstellung der 24 Ältesten und der Thronesvision. Die 24 Ältesten stehen - wie die Beschreibung gezeigt hat - mit dem Rücken zum Betrachter und führen ihn als Repoussoir-Figur ins Bild ein. Der Betrachter fühlt sich, als gehöre er zu dieser Gruppe und stehe sozusagen in der letzten Reihe.

Die Ältesten beten die über ihnen stehenden Wesen an, bei denen es sich um die „Wesen voller Augen“ handelt: dem Menschenähnlichen, dem Löwenähnlichen, dem Adlerähnlichen und dem Stierähnlichen. Die Form ihrer aufgestellten Flügel erinnert an die im Spätmittelalter/Renaissance genutzten ‚Scherensessel‘. Sie übernehmen damit gleichsam die Aufgabe eines Suppedaneums, auf dem das Buch liegt. Ein Buch, das auf einem Thron oder Traggestell liegt, symbolisiert aber Christus und steht für seine Gegenwärtigkeit.³⁶ Wie in der Beschreibung angedeutet, ist die Auslegung als Buch jedoch nicht eindeutig. Wenn man das obskure Objekt als Kubus identifiziert, lässt es sich möglicherweise als die in Ez. 1,22 genannte Kristallplatte deuten. J. Gaus hat auf die Analogie durch etymologische Verbindung von Kristall und Christus hingewiesen.³⁷ Wie immer der Gegenstand nun gedeutet werden mag, ob als Buch oder Kristall (Christus als Wort Gottes oder Licht), spielt letztlich keine Rolle - er bezeichnet in jedem Fall die Anwesenheit Gottes.

In Off. 4, 2-3 heisst es: „Ein Thron stand im Himmel. Auf dem Thron sass einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah“. Die mittelalterliche Theologie konnte von Gott nur in „Form der sinnbildlichen Übertragung“³⁸ sprechen oder ihn darstellen: „Gott, der per definitionem nicht sichtbar, nicht erkennbar ist, verweist jeden Akt der Verbildlichung, durch den man sich ihm direkt nähern will, in den Bereich indirekter bzw. metaphorischer Bildhaftigkeit“³⁹. Weil „Gott [...] unergründliches Geheimnis“⁴⁰ ist und bleibt, kann er auch nur vergleichsweise beschrieben werden: in Anlehnung an Ez. 1, 26-28 „als unsagbare Lichtherrlichkeit“⁴¹. Mit der Darstellung Gottes als substanzlose Lichtgestalt greift Chirnoagă auf diese mittelalterliche Lichtsymbolik zurück und setzt

³⁶ Aufgrund seines Symbolwertes konnte das Evangeliar „sogar den eigentlichen Vorsitzenden [einer kirchlichen Synode], Christus, vertreten, indem es auf einen leeren Thron gelegt wurde“ (Horst Wenzel, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, 352, vgl. dort auch weiterführende Hinweise zur Bedeutung des Buches als ‚Christus-Vertreter‘).

³⁷ Vgl. Gaus 1995, 114-115.

³⁸ Axel Müller, Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick, München 1997, 38.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Vögtle 1981, 49.

die im Text beschriebenen Edelsteine mit der ihnen zugeschriebenen Eigenschaft des Lichtstrahlens gleich.⁴² Der mittelalterliche Mensch neigte dazu, „das Göttliche mit Vorstellungen aus dem Bereich des Lichts zu verbinden und das Licht ‚zur Urmetapher für die spirituelle Realität‘ zu machen“⁴³. Die Vorstellung, Gott mit dem Licht (Christus als ‚sol invictus‘) gleichzusetzen, kommt von alten Traditionen, Gottgestalten als Personifikationen des Lichts und der Sonne zu betrachten. Das reicht sogar bis zu Platons Vorstellung des Guten als die Sonne der Ideen.⁴⁴ In der christlichen Tradition nach Augustinus identifizierte besonders Pseudo-Dionysius Areopagita Gott mit Licht und Feuer.⁴⁵ Die Undarstellbarkeit Gottes, die besonders in der Lehre der Ostkirche eine wichtige Rolle spielt, ist wohl der Grund, dass Chirnoagä seine Gottgestalten nicht mit einem vollständigen Gesicht ausstattet - so auch bei der Darstellung der einleitenden Christus-Vision, wo anstelle des Kopfes eine flammenähnliche Spitze erscheint.

Die Darstellung des Throns mit den vier Wesen bezieht sich nicht nur auf Off. 4 (NT), sondern auch auf Ez. 1, 22-28 (AT). Der Thron ruht bei Ezechiel auf den weit ausgebreiteten Schwingen der Wesen (auf einer Plattform); Gott wird beschrieben als „eine Gestalt, die wie ein Mensch aussah. Oberhalb von dem, was wie seine Hüften aussah, sah ich etwas wie *glänzendes Gold in einem Feuerkreis*. Unterhalb von dem, was wie seine Hüften aussah, sah ich etwas wie Feuer und *ringsum einen hellen Schein*“ (Ez. 1, 26-27, meine Hervorhebungen). Damit wird wiederum auf Bildtypen des AT zurückgegriffen, die ihre Bedeutung als ‚figura‘ betonen.

E. Sauser hat angemerkt, dass in der darstellenden Kunst häufig die Textstellen der Vision des Johannes (Off. 4, 2-10), die Vision des Ezechiel (Ez. 1, 4-28) sowie Jesajas (Jes. 6, 1-3) vermischt werden und es keine reine Bildwerdung der *einzelnen* Visionen gebe.⁴⁶ Christa Ihm, so Sauser, habe sogar betont, die Bilder seien

⁴¹ Ebenda.

⁴² Zur Bedeutung des Lichts als Gottmetaphorik vgl. Gaus 1995, 107-118.

⁴³ Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1991, 71. In der Dichtung ist dafür das beste Beispiel Dantes ‚Paradiso‘.

⁴⁴ Von Platons Höhlengleichnis rührt der „christliche Topos vom Licht in der Höhle“: „Die mit dem Kosmos identifizierte Höhle gibt nun ein für die byzantinische Symbolik charakteristisches Bild der Inkarnation ab: die Geburt Christi als das Licht in der Höhle, das eines Wesens ist mit seinem Ursprung, [...]. Damit ist das Innere der Höhle positiv umgewertet: als individualisierte Höhle werden Kirchen und Klöster im Mittelalter zu Orten, an denen die Wahrheit offensteht, als Hinweis darauf, dass nun alles von innen her erwartet werden kann“ (Gaus 1995, 115-116). Die Bogenform der Radierung als Abbraviatur der Apsis beinhaltet diese Metaphorik.

⁴⁵ Vgl. Eco 1991, 72.

⁴⁶ Vgl. Ekkart Sauser, *Frühchristliche Kunst. Sinnbild und Glaubensaussage*, Innsbruck, Wien,

zusätzlich beeinflusst von den liturgischen Texten des Ostens (Gregorliturgie, koptische Matthäusanaphora etc.) mit ihren Cherubim.⁴⁷ Die Anordnung der vier, um den erhöhten thronenden Herrn stehenden Wesen greift das Bildmotiv der östlichen ‚Maiestas Domini‘ auf, deren frühe Darstellungen sich häufig in Apsiden (s. Bogenform) befanden.⁴⁸

Der im Offenbarungstext angesprochene Regenbogen (vgl. Off. 4, 3: „... über dem Thron wölbte sich ein Regenbogen“), hier dargestellt als heller Schein in der Bogenform der Druckplatte, ist nach christlicher Deutung typologisch einmal das „Garantiezeichen für die bleibende Bundestreue Gottes“ (1. Mose 9, 11ff) und dann „Sinnbild des neuen Bundes in Christi, mit einem neuen Himmel und einer neuen Erde“. Maria (vgl. auch das Sonnenweib in Radierung VI, über deren Kopf ein Sternenbogen hängt und dessen Bildabschluss ebenfalls ein Bogen ist) wird als „arcus pulcher aetheri“ (schöner Bogen des Himmels) bezeichnet, „ein Wortspiel zugleich (arcus/arca = Bogen/Arche), das den ersten Bundesschluss Gottes mit dem Menschen als Vorläufer der Rettung durch den Sohn aus der Jungfrau in Erinnerung bringen will“⁴⁹.

Der halbkreisförmige Bogenabschluss symbolisiert einerseits die Region des Himmels⁵⁰, andererseits ist die Bogenform - als Abbeviatur der Sphaira und in Erinnerung an einen Baldachin - immer auch ein Hoheitssymbol⁵¹ und somit der Darstellung Gottes angemessen. Meist wurden bei der Darstellung der Apokalypsemotive die bevorzugten Teile des Gotteshauses (nämlich Apsis und Triumphbogen) als Ort gewählt (Hinweis auf Kaiserkult).⁵² Ähnliche Motive zur Hervorhebung der Monarchiesymbole (Adler über thronendem Herrscher, Rundbogenarkaden) zeigen z.B. die Beatus-Illustrationen.⁵³

München 1966, 458-459.

⁴⁷ Vgl. ebenda, 459.

⁴⁸ Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (Hg.) 1988, 247 („Maiestas Domini“).

⁴⁹ Krauss 1994, 180-181.

⁵⁰ Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (Hg.) 1988, 146 („Geometrische Figuren“).

⁵¹ Vgl. ebenda, 177 („Himmel“).

⁵² Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd. 1, Sp. 142 („Apokalypsemotive“), ebenso Günther Bandmann, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhundert und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 5, 1952, 4.

⁵³ Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd. 1, Sp. 127 („Apokalypse des Johannes“). Dieser spanische Bilderkreis der sog. Beatus-Handschriften (10.-13. Jahrhundert) geht vermutlich auf altchristliche Bilderkreise zurück, von denen sich nichts erhalten hat, die aber spätestens seit dem 5.-6. Jahrhundert in der westlichen Buchmalerei vorausgesetzt werden können. Sie

Das Format der Radierung mit dem halbrunden Abschluss evoziert ebenso die Form der Gesetzestafeln Moses (Hinweis auf die Gottgegebenheit, aber auch auf das Gebot der Undarstellbarkeit Gottes). Es erinnert an mittelalterliche Rundbogenportale, in deren Tymphanon oft das Weltgericht - als Teil der Apokalypse - dargestellt wurde. Kirchenfenster mit Bogenabschlüssen haben die Apokalypse zum Motiv, wie z.B. Sainte Chapelle in Vincennes.⁵⁴

Die in Kapitel I.2.2. beschriebene Kompositionsform einer Ellipse, die über das Halbrund des Bildabschlusses und dem Kreis der alten Männer gezogen werden kann, greift die Einrahmung durch einen Clipeus (bzw. eine Mandorla) auf, die im Mittelalter üblicherweise bei der Darstellung der Thronesvision verwendet wurde. Mit dieser vielfältigen Bezugnahme auf mittelalterliche Kompositionselemente betont Chirnoagă seine geistige Verbundenheit zu den altradierten Bedeutungsmustern.

Dem Betrachter, der hin- und hergerissen wird durch den Blickkontakt der Wesen und den grossen Augen der Gottesgestalt, scheint es, als würden ihn diese Augen verfolgen. Einen ähnlichen Effekt beschrieb bereits Nikolaus von Kues 1453 in seiner Abhandlung ‚De icona‘ (später bekannt als ‚De visione Dei‘). Darin beschreibt er ein Experiment: „Soll ich Euch auf menschlich begreifliche Weise zum Göttlichen hinführen, so bedarf es hierzu eines Vergleiches. Unter Werken von Menschenhand fand ich kein Bild, das sich für meinen Zweck mehr eignet, als ein Bild des Alles-Sehenden (Imago omnia videntis), das von geschickter Künstlerhand so gemalt ist, dass es nach allen Seiten zu sehen scheint. [...] Von dieser Art sind wohl viele aufs beste gemalte Bilder anzutreffen. [...] Damit jedoch Eure Betrachtung, welche durchaus ein solches sinnliches Bild erfordert, nicht mangelhaft sei, schick ich Euch eine kleine Bildtafel, wie ich sie bekommen konnte, die einen Allessehenden darstellt. Ich nenne es das Bild Gottes. Befestigt es an irgendeiner Stelle, etwa an der nördlichen Wand, und stellt Euch, Brüder!, in gleichem Abstand um es herum auf und betrachtet es. Ein jeder von euch, von welchem Platze aus er auch das Bild ansehe, wird die Erfahrung machen, dass er gleichsam allein von jenem angeschaut wird. [...]

illuminieren alle den Apokalypse-Kommentar des Beatus de Liébana aus dem Jahr 784. Vgl. Wilhelm Neuss, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften), Münster 1931. Kürzlich ist erschienen John Williams, The Illustrated Beatus. A Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse, 2 Bde., London 1994.

⁵⁴ Vgl. Colin Eisler, The Master of the Unicorn. The Life and Work of Jean Duvet, New York 1979, 71. Der halbrunde Abschluss erinnert auch an Monatsdarstellungen in Stundenbüchern (vgl. etwa ‚Tres Riches Heures‘ des Herzogs von Berry). Das Stundenbuch ist Hinweis auf die

Da er weiss, dass das Bild unbeweglich an der Wand befestigt ist, so wird er die Beweglichkeit des unbewegten Blicks desto mehr bewundern. [...] Er macht so die Erfahrung, dass dieses unbewegliche Gesicht sich gleichzeitig nach Osten und nach Westen, nach Norden und nach Süden wendet, dass es einen Ort und zugleich alle Orte anblickt, und dass der Blick einer Bewegung und zugleich allen Bewegungen folgt“⁵⁵. Genau wie bei Cusanus die Mönche „im Halbkreis um das scheinbar im Beobachtungszentrum stehende Bild des ‚Allessehenden‘“herumpendeln, stehen die Ältesten in Chirnoagäs Radierung um die Vision, und auch der Betrachter des Bildes fühlt sich in diesen Kreis miteingeschlossen. Des Nikolaus von Kues Experiment sollte dem Betrachter „die visio absoluta Gottes“⁵⁶ veranschaulichen. Der „Kreisgang der Mönche ist [...] ein circulus vitiosus deus, damit ein in sich ebenso exzentrischer Kreisgang, der sich jeglicher Zentrierung entzieht. Das exzentrische Zentrum [...] wird markiert durch eine Differenz, durch die ikonische Differenz der Blicke. Sie ist weder Mittelpunkt noch Fluchtpunkt, sondern Schnitt- und Treffpunkt der Blicke. Sie übernimmt jetzt die Rolle des Zentrums. ‚Die visio Dei ist visio absoluta. Der Blick des göttlichen visus absolutus ist *im Blick* des menschlichen visus contractus... Der visus contractus ist in Wahrheit visus absolutus“⁵⁷. Das bedeutet, „dass der visus absolutus in absoluter Identität [...] ist mit dem visus contractus. Der eine und der andere sind einig in der Unterschiedenheit, indem sie einander begegnen. Durch eine Reversion, eine Umkehrung des Blicks, begegnet sich der Blick des Menschen im Anblick Gottes - wie in einem Spiegel‘. Beide Blicke, menschlicher und göttlicher, kreuzen sich, verflechten sich und koinzidieren im Augen-Blick ihrer ikonischen Differenz. Die Cusanische coincidentia oppositorum ereignet sich im schöpferischen Doppelblick, gewissermassen Auge in Auge. Dabei ist das Wahrnehmungsverhältnis von visus contractus und visus absolutus das der ikonischen Differenz. Sie ist der ikonisch-ikonoklastische Ort, der umgeben ist vom Zusammenfall der Gegensätze“⁵⁸. Einem alten Topos folgend, sind Kunstwerke metaphorisch „rückblickende Augen, denen des Argus verwandt. Durch ihren Blick [...] wird der Betrachter zum Partner

vergehende Zeit, die Monatsdarstellungen sind in einen Zyklus eingebunden.

⁵⁵ Müller 1997, 259-161.

⁵⁶ Ebenda, 262. „Cusanus wählt zum Exempel der spekulativen Betrachtung [...] jenes schon aus der Antike [...] überlieferte und [...] überallhin sehende Bild, eigentlich ein Vexierbild [...]. An ihm wird besonders eindrücklich erlebt, wie ein Gebilde, wie ein reales Objekt durch die Anziehungskraft des Blicks, insgesamt durch den Akt der Wahrnehmung zum persönlichen, aktiven Gegenüber wird“ (ebenda).

⁵⁷ Ebenda, 269.

eines visuellen Dialogs⁵⁹. Der Betrachter des Bildes, der sich fühlt, als gehöre er zu dem Kreis der Ältesten, wird also durch die Betrachtung der Augen ins Bild hineingezogen und wird selbst zum Gegenüber des Bildes.

Nach seiner Darstellung der Huldigung vor dem Thron, geht Chirnoagă gleich zur Darstellung von Off. 6, den ersten sechs Siegeln, über. Das fünfte Kapitel, in dem das versiegelte Buch und das Lamm auftreten, wird übergangen. Allerdings bezieht Chirnoagă das Buch, das erst in Off. 5 beschrieben wird, in seine Darstellung von Off. 4 mit ein. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen, in der das Buch in der Darstellung der Huldigung vor dem Thron noch versiegelt ist, sind die Siegel bei Chirnoagă bereits gebrochen. Mit diesem ‚Kunstgriff‘ schafft Chirnoagă den Übergang zwischen Kapitel 4 und 6 des Offenbarungstextes und bezieht das ikonographisch wichtige Motiv des Buches mit ein. Das bereits geöffnete Buch weist voraus auf die folgenden Ereignisse „im Sinne eines ‚erregenden Moments‘“⁶⁰, denn gerade die *Öffnung der Siegel* ist der Motor der apokalyptischen Geschehnisse.⁶¹ Die insgesamt bedrohlich wirkenden Himmelswesen und die ‚verknöcherten‘ Ältesten geben bereits einen Vorgeschmack auf die zu erwartenden Schreckensvisionen. In ihrer starren frontalen Anordnung geben sie zu verstehen, dass unverrückbar feststeht, was geschehen muss.

2.3. Die Apokalyptischen Reiter (Off. 6, 1-17)

Radierung III stellt die apokalyptischen Reiter dar. Wie van der Meer deutlich machte, versinnbildlichten die apokalyptischen Reiter in der frühen Kunst „dem Wortsinn nach [...] die Geisseln von Gottes Strafgericht gegen das gotteslästerliche Römische Weltreich: nämlich die Parther an der Ostgrenze, den Krieg, den Hunger (wenn alles rationiert und abgepasst auf der Waage abgewogen wird) und die Pest (den Schwarzen Tod, der dem ihm auf den Fersen folgenden Hades Futter liefert)“⁶².

Bei Chirnoagă liegt die Betonung weniger auf den Reitern selbst, als vielmehr auf ihren Pferden. Besonders bei den drei Pferden im Mittelgrund des Bildes hat er auf

⁵⁸ Ebenda, 270.

⁵⁹ Ebenda, 262-263.

⁶⁰ Arndt 1956, 164.

⁶¹ Vgl. ebenda.

⁶² Frits van der Meer, *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*, Basel, Wien 1978, 276: vgl. auch Vögtle 1981, 62.

das Bewegungsmotiv geachtet.⁶³ Wie Leonardo in seinem ‚Trattato della pittura‘ betont hatte, sind „das wichtigste in der Malerei [...] die Bewegungen, die sich aus dem Gemütszustand lebender Geschöpfe ergeben, das heisst Bewegungen, die ihrem Zustand (...) des Begehrens, der Verachtung, des Zornes oder des Mitleids gemäss sind“⁶⁴. Chirnoagäs Pferde zeigen die bereits von Leonardo im ‚Trattato della pittura‘ geforderte Darstellungsart der Bewegung: „Motion in space is of three kinds, that is, **ascending, descending, and motion on a level**, and to these three are added two qualifications: that is, **slowness and rapidity**, and two additional forms of motion: which are straight and tortuous motion, and then one more, that is, the motion of **leaping**“⁶⁵. Die drei Pferde im Mittelgrund veranschaulichen die Bewegungsarten ‚Sprung nach oben‘, ‚Sprung nach unten‘ und ‚geraden Lauf‘. Im Gegensatz zum vierten Pferd im unteren Bildteil (Langsamkeit) verbildlichen sie das Prinzip der Schnelligkeit.

Chirnoagă hat so das im Offenbarungstext aufeinanderfolgende Auftreten der Pferde zu einem Simultanum verändert. Zuerst erscheint der Reiter mit der Waage - eigentlich erst die dritte Figur der Offenbarung; dann, in der zweiten Ebene, fasst er die vier Reiter zusammen und wiederholt damit die Darstellung des dritten Pferdes. Vermutlich steht der skelettartige Pferdekopf für den vierten Reiter, den Tod. Die zeitliche Abfolge wird durch eine räumliche Trennung erreicht. Jedoch verläuft die Handlung nicht gleichmässig in eine Richtung, sondern scheinbar wild durcheinander⁶⁶: Zunächst im mittleren Bildfeld die Darstellung der ersten drei Siegel, darunter nochmals das dritte Siegel. In der oberen Hälfte (Pferdekopf) das vierte Siegel. Der untere Bildstreifen stellt möglicherweise mit den hingeschlachteten Seelen das fünfte Siegel dar. Und schliesslich in der oberen rechten Ecke das sechste Siegel - die Hand des Todes. Sie könnte auch Symbol Gottes (manus Dei) sein und damit sein Eingreifen symbolisieren.⁶⁷ Möglicherweise gehört die Hand zu einem unsichtbaren Reiter auf dem Skelettkopfpferd.

⁶³ Zum Bewegungsmotiv = Geschwindigkeitseindruck des Ritts vgl. Krüger 1996, 132-138.

⁶⁴ Zit. nach Ernst Gombrich, Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, 68.

⁶⁵ Zit. nach Carlo Pedretti (Hg.), The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, Bd. 1, Berkeley, Los Angeles 1977, 66 (meine Hervorhebungen).

⁶⁶ Wie Gombrich 1984, 57 deutlich gemacht hat, empfinden wir Symmetrie als statisch und Asymmetrie als instabil - eine klare Anordnung suggeriert uns deshalb Ruhe (vgl. etwa Radierung II), eine wirre Verteilung hingegen Bewegung.

⁶⁷ Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (Hg.) 1988, 160 („Hand Gottes“).

Auch eine andere Deutung ist möglich. Das einzelne Pferd würde dann das dritte Siegel (Pferd mit Waageträger) bedeuten, die drei Pferde darüber das erste Siegel (Pferd mit Bogenschütze⁶⁸), das zweite (Pferd mit Schwertträger) und vierte Siegel (Pferd mit dem Tod). Der Skelettkopf des Pferdes im oberen Bildteil wäre Symbol des gesamten Vorgangs des Unheils, das die Reiter bringen und nicht einem bestimmten Siegel zuzuordnen.

Dieses ‚Durcheinander‘ trägt zum allgemeinen Eindruck des Chaos bei, das sich beim Weltuntergang breit machen wird.

Innerhalb des Gesamtœuvres Chirnoagäs gibt es zahlreiche ‚Pferdebilder‘. Das Interesse des Künstlers gilt dabei immer vor allem der Bewegungs- und Sprungmotivik. Zum Vergleich seien nur genannt etwa die kleinformatische Pegasusdarstellung, die ebenfalls kleinformatische Pferdestudie mit Reiter (Hl. Georg) oder der grossformatige Plakatentwurf zu einer italienischen Ausstellung rumänischer Kunst und - als Vertreter der plastischen Kunst - eine grosse Eisenskulptur. Für Chirnoagă ist das Pferd sowohl Symbol für Freiheit und Kraft, aber auch - als Psychopompos, der die Seelen in die Hölle führt - für den Tod und trägt die boshafte Züge von Krieg und Zerstörung.⁶⁹ Auf die Bedeutung des Pferdes als Psychopompos (d.h. Seelenführer) ist kürzlich hingewiesen worden.⁷⁰ Das Pferd symbolisiert auch „wegen seiner Schnelligkeit die dahinrasende Zeit, zugleich aber versinnbildlicht es das nächtlich-dämonische Element und die zuletzt die Angst“⁷¹ und ist damit wichtig für den Apokalypsevorgang, für den der Begriff der Zeit eine wesentliche Rolle spielt. Für einen vom orthodoxen Kulturkreis geprägten Künstler hat die Figur des Reiters noch zusätzliche Bedeutung, die über die Symbolik des westlichen Christentums hinausgeht. So kennt die russische Tradition - deren Wurzeln im Balkan liegen - das Märchen von der Befreiung der Carevna Elisava aus dem Reich des bösen Drachen - eine Anlehnung an die Legende des Hl. Georg.⁷² Der Drachentöter Georg ist eine in

⁶⁸ Der Bogenschütze aus Off. 6, 1-2 wird - wegen seiner Ähnlichkeit zum Reiter ‚Treu und Wahr‘ (beide auf weissem Ross, der erste Reiter bekommt einen Kranz, der Reiter ‚Treu und Wahr‘ trägt „viele Diademe“) - mit dem Herrn gleichgesetzt (vgl. van der Meer 1978, 276).

⁶⁹ Vgl. Marcel Chirnoagă - Navigator in Aquaforte. Film von Anita Garbea (Fernsehbericht des rumänischen Senders Tele 7abc und ‚Atelierele Culturale Romane‘ 1996; private Videoaufnahme).

⁷⁰ Vgl. Marlene Baum, ‚Meine Arbeit ist autobiographisch‘. Zur Symbolik in Werk und Vita von Niki de Saint Phalle, in: Pantheon 1992, S.164

⁷¹ Ebenda.

⁷² Vgl. Noemi Smolik, Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij,

der rumänischen Hinterglasmalerei häufig vorkommende Figur und gehört zu den beliebtesten Heiligen der Ostkirche. In der Apokalypse ist sein typologischer Verwandter der Hl. Michael, der Drachenbesieger.

Auch das Bild von drei Reitern ist der russisch-christlichen Tradition bekannt und zwar als Darstellungen der drei Pferdeheiligen Persip, Elasip und Messip. Diese, ursprünglich wohl ebenfalls auf den im Balkan vorkommenden Dioskuri-Kult zurückgehende Verehrung liegt möglicherweise auch der Dreier-Gruppe in Chirnoagäs Reiterbild zugrunde.⁷³

Der dreizackige Strahl im oberen Teil des Bildes bekommt unter dem Eindruck der östlichen Ikonenmalerei eine neue Bedeutung. Wie Smolik deutlich gemacht hat, war ein (blauer) dreizackiger Strahl, der vom Himmel kommt, ein festes Zeichen und wies auf „die Verbindung der dargestellten Person mit dem Heiligen Geist“⁷⁴ hin (z.B. Darstellungen der Verkündigung, der Geburt Christi oder der Verklärung Christi).

Bisher war nur von den Pferden und ihren Reitern die Rede, die das Bild beherrschen und ausfüllen. Am unteren Bildrand aber sind Figuren/-gruppen erkennbar, die ebenfalls eine Deutung zulassen. Die Gruppe in der linken unteren Ecke greift die Typologie von Kain und Abel auf (vgl. die ähnliche Darstellung auf van Eycks ‚Genter Altar‘) und versinnbildlicht damit den Anfang allen Übels. Besonders im Zusammenhang von Tod und Rettung erscheinen die übrigen Menschen, die wie ein Halbreif in den Boden versunken liegen, von Interesse. Die Vorstellung der Ägypter von der Saat als Todesritus, d.h. dem Begraben des Saatkornes in der Erde, aus dem (im nächsten Zyklus) die Pflanze entsteht, führt zur Gleichsetzung mit Tod und Auferstehung. Das bedeutet, dass dem Leben immer der Tod vorausgehen muss. Das Begräbnis bedeutet nicht das Ende, vielmehr kündigt das Hineinlassen in die Erde bereits von der Auferstehung. Die Götterwelt dreht sich hauptsächlich um Prozesse des Sterbens und der Wiedergeburt, des Verschwindens und der Wiederkehr eines Gottes. Dabei wird die göttliche Aktivität oft mit einem oder mehreren zyklischen Prozessen in der *Natur* assoziiert. Da ein Gott per definitionem unsterblich ist, ist ein strukturelles Merkmal solcher zyklischer Mythen, dass der sterbende Gott als die *gleiche* Person wiederkehrt. Damit wird die Identität des individuellen Lebens von der

München 1992, 10.

⁷³ Vgl. ebenda, 13.

⁷⁴ Ebenda, 12.

Geburt bis zum Tod ausgeweitet auf die Wiedergeburt.⁷⁵ In diesem Sinnzusammenhang nehmen die toten und sterbenden Menschen, deren Körper bereits in die Erde versinken wie im Morast, eine ‚tiefere‘ Bedeutung an. So wie dem Zu-Grabetragen des Saatkornes das Wachstum der lebendigen Pflanze folgt, so muss erst die Apokalypse als Katastrophe auf die Welt fallen und sie vernichten, bevor ein neuer Zyklus beginnen kann. So wie die vier Reiter, von denen die Rede war, von Gottes Ankunft kündigen, sind auch sie Botschafter der Auferstehung, deren *zwingender* Vorläufer der Tod, ein Ende, sein muss.

Mit diesem Blatt begannen die drei Visionsreihen mit je 7 Strafen, die letztlich zur Erneuerung der Welt führen sollen.

Das nächste Bild (Radierung IV) in Chirnoagäs Radierungsfolge behandelt die Folgen der fünften Posaune („1. Wehe“), dann folgt unmittelbar in Radierung V das „2. Wehe“. Eigentlich bilden die letzten drei Posaunenvisionen, die als die „drei Wehe“ bezeichnet werden (Off. 9, 12, Off. 11, 14) eine - im Text durch den Weheruf des Adlers - von den ersten vier Posaunen abgehobene Gruppe. Mit der Darstellung der *fünften* Posaunenvision überspringt Chirnoagă die ikonographisch traditionelle Darstellung des ‚Sternenfalls‘, der ‚Engel mit den vier Winden‘ und die Folgen der ersten vier Posaunenstöße. Auch der ‚Engelskampf‘ und die ‚Verschlingung des Buches‘ werden übergangen.

2.4. Die fünfte Posaune - die Heuschrecken (Off. 9, 1-12)

Dargestellt - wie die Bezeichnung des Blattes besagt - ist die fünfte Posaunenvision mit den hereinbrechenden Heuschreckenschwärmen. Damit wird im Zyklus mit der Darstellung des „1. Wehe“ die zweite Folge der Strafen eingeleitet.

Im Bild blasen *alle sieben* Engel in ihre Posaunen, obwohl im unteren Teil des Bildes nur die Folgen der fünften Vision dargestellt sind. Nach dem Offenbarungstext werden zunächst alle Posaunen verteilt und dann folgt *nacheinander* das Blasen der Posaunen und deren Auswirkungen. Chirnoagă befreit sich also vom genauen Wortlaut der Offenbarung und zeigt die Engel alle gemeinsam in ihre Posaunen stossend und gleichzeitig - als Synonym für alle Plagen - die Schreckenswirkungen der fünften

⁷⁵ Vgl. Frye 1969, 158-159.

Posaune.⁷⁶ Damit fasst er Off. 8 (die ersten vier Posaunen) und die sechste und siebte Posaunenvision zusammen und schafft eine Verbindung zu den vorhergehenden und nachfolgenden Radierungen des Zyklus.

Die Darstellung der Heuschrecken als „zoologisch ungenaue Mischwesenkörper“⁷⁷ mit Pferdekörper geht wohl auf den altdeutschen synonymen Begriff ‚Heupferd‘ zurück. Auf diesen Zusammenhang machte bereits E. Gombrich aufmerksam.⁷⁸ Die Motivik solcher seltsamer Wesen wurde abgeleitet „aus der Ikonographie von Apokalypsedarstellungen in Verbindung mit dem Begriffsbild des deutschen Wortes ‚Heupferd‘“⁷⁹. M.P. Maass deutet die Heuschrecken, die wie Rosse mit Skorpionschwänzen aussehen (Off. 9, 7-11) und *vom Himmel herabstürzen* als Symbole für die Auflösung des Raumes in der Apokalypse. Damit wäre die Frage nach dem Abstraktum ‚Raum‘ besonders im Offenbarungstext berührt. Der Künstler müsse, spätestens seit Kenntnis der Offenbarung, wissen, „dass der Raum auf ihn eindringen, ihn nichtigen kann“⁸⁰. Regiert der Mensch seine „Räume“ in Gottlosigkeit, so schlägt der Raum „auf den Menschen und vernichtet, entfernt ihn“⁸¹. Die Frage nach der Räumlichkeit stellt sich hier also nicht nur aufgrund der sich kreuzenden Bewegungsströme und Wirbel, sondern eben auch auf metaphorischer Ebene. Auf die Frage von Raum (und Zeit) werden wir später noch einmal zurückkommen.⁸²

2.5. Zeugnis der beiden Propheten (Off. 11, 11-13)

Nach der erschreckenden Vision der Posaunenstöße folgt in Radierung V eine eher kryptische Darstellung. Das Bild trägt den Titel ‚Zeugen‘ (Off. 11, 11-13), stellt also das „2. Wehe“ dar. Zunächst scheint es schwierig, das Dargestellte mit der ihr ausgewiesenen zugehörigen Textstelle in Einklang zu bringen. Der Stern, der an dieser Stelle eigentlich nichts zu suchen hat, ist wohl der Stern Wermut, der in Off. 8, 10 als Folge der 3. Posaune vom Himmel fällt. Es ist weder klar, welche der Figuren die zwei auferstandenen Zeugen darstellen sollen, noch ob die pfahlhafte Gestalt die

⁷⁶ Vgl. Arndt 1956, 152.

⁷⁷ Warncke 1978, 42.

⁷⁸ Vgl. Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton 1960, 79.

⁷⁹ Warncke 1987, 42.

⁸⁰ Max Peter Maass, *Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit. Versuch einer Deutung*, München 1965, 191.

⁸¹ Ebenda, 192.

Stimme des Himmels versinnbildeten soll oder das Symbol der bösen Macht, die über die Erde herrscht. Möglicherweise ist der Moment dargestellt, als die wieder zum Leben erweckten Zeugen (nach 3 1/2 Tagen) in den Himmel auffahren. Dies könnte angezeigt sein durch die einstürzenden Häuser (als *Folge* der Himmelfahrt)⁸³. Möglich ist aber eben auch, dass hintereinander auftretende Ereignisse simultan dargestellt wurden, ohne einen unmittelbar kausalen (aber figuralen) Zusammenhang. Der Rückbezug auf den Stern Wermut (der innerhalb der ersten vier Posaunenstöße erscheint) bindet die Darstellung ein in die allgemeinen Folgen der Siegel- und Posaunenvisionen. Diese werden damit untereinander austauschbar.

Hier spielt der historische Zeitrahmen eine Rolle, wenn es um die ‚Chronologie‘ der Apokalypseereignisse geht. Vögtle führt aus, dass Johannes bei seiner Beschreibung der zukünftigen Ereignisse historische Personen in seine Vision einbindet. Er versetzt sich sozusagen in der Zeit zurück, um Ereignisse anzukündigen, die eigentlich bereits geschehen sind.⁸⁴ Möglicherweise verfährt auch Chirnoagă ähnlich und blickt zurück auf bereits Geschehenes. So könnten die einstürzenden Häuser möglicherweise auf das Erdbeben am 4. März 1977 in Bukarest verweisen. Der Beginn der ‚Apokalypse‘ (der Katastrophen für Rumänien, die letztlich zum Untergang des kommunistischen Regimes führten) wird dann weit vorhergesehen - nämlich vielleicht mit Beginn der Herrschaft Ceausescus oder des 2. Weltkriegs.

Die dargestellten Menschen, die in angespannten Haltungen das Bild bevölkern, sind gleichsam ‚Appellfiguren‘. Diese Torsionsfiguren laden den Betrachter ein, an ihrer Furcht und ihrem Entsetzen teilzunehmen. Die mit dem Rücken zum Betrachter rechts kniende Figur kann als ein im Bild dargestellter „exemplarischer Vertreter des Rezipienten“⁸⁵ bezeichnet werden.

Thematisch gehören Radierung IV und V zusammen, da sie das „1. Wehe“ und das „2. Wehe“ darstellen. Radierung V übernimmt dabei einerseits die Funktion der Zäsur zwischen den beiden Themenkreisen, andererseits ist sie Verbindungsglied. Die vorangehenden Radierungen zeigten die Eingangsvision (Radierung I und II) sowie die Weltkatastrophen (Radierung III und IV). Im Zyklus folgen nun Darstellungen des

⁸² Vgl. unten KAPITEL VI.

⁸³ Seit dem Barock und dem romantischen Klassizismus gilt das Motiv der Ruine als Symbol der Eitelkeit und der Vergänglichkeit (vgl. Bialostocki 1966, 196).

⁸⁴ Vgl. Vögtle 1981, 104-111.

⁸⁵ Felix Thürlemann, zit. nach Krüger 1996, 34.

Kampfes zwischen den göttlichen und teuflischen Mächten. Die Darstellungen dieser Thematik überwiegen deutlich - die Betonung liegt demnach auf der Darstellung dieses Widerstreits, der Gegenüberstellung der beiden Prinzipien Gut und Böse, wie sie die gnostische Tradition versteht.⁸⁶

2.6. Das Apokalyptische Weib und der Sturz des Drachen (Off. 12, 1-12)

Die mit ‚Apokalyptisches Weib‘ betitelte Radierung VI besteht aus zwei ineinander verzahnten Aktionen - der Niederringung des Satans und dem Bild des Sonnenweibes. Chirnoagă verarbeitet die beiden Textstellen (Frau und Drache sowie Sturz des Drachens) im gleichen Bild und zieht so die zusammengehörigen Themen in einer geschlossenen Darstellung zusammen.

Chirnoagăs Sonnenweib ist ein Beispiel der „isolierenden Erzählweise“⁸⁷. Sie ist „in ihrer räumlichen Ausrichtung“⁸⁸ völlig isoliert und nimmt am Geschehen um sie herum keinerlei Anteil. Mit dem Kind in ihren Armen bildet sie eine geschlossene Einheit, die vom Geschehen abgewandt - wie eine Vision in der Vision (*mise en abîme*) in die Himmelsphäre entrückt - erscheint.

Die Darstellung des Sonnenweibes und der Geburt des Kindes bedient sich alter astralmythischer Vorstellungen des Heidentums. Später wurde sie zur Allegorie für die Geburt Christi durch Maria umgedeutet. Zur Zeit der Entstehung der Johannesapokalypse handelte es sich wohl tatsächlich um die Beschreibung von Vorgängen am Himmel. Die Parallelen zum ägyptischen Mythos von Isis und Horus liegen auf der Hand.⁸⁹ Die Vorstellung der täglichen Reise des Sonnengottes in seinem Schiff oder Wagen über das Himmelszelt, die anschließende Reise durch die dunkle Unterwelt (oft als Bauch eines Monsters dargestellt) zurück zum Anfangspunkt wird im Symbolismus des *Sonnenjahres* erweitert und findet sich in unserer Weihnachtsliteratur wieder - hier liegt die Betonung besonders auf dem Thema des

⁸⁶ In Anlehnung an R. McLachlan Wilson verstehen wir unter „Gnostizismus [...] die spezifisch christliche Häresie des zweiten Jahrhunderts n. Chr., unter Gnosis im weiteren Sinn den ganzen Ideenkomplex, der zur gnostischen Bewegung und zu verwandten Denkrichtungen gehört. Für beide Zwecke steht jedoch nur das eine Adjektiv ‚gnostisch‘ zur Verfügung“ (Robert McLachlan Wilson, *Gnosis und Neues Testament*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, 15). Wenn wir hier von gnostischer Tradition sprechen, so meinen wir damit den Bereich ‚Gnosis‘.

⁸⁷ Arndt 1956, 38.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Vgl. Kempfski 1995, 312-313.

von Mächten der Dunkelheit bedrohten neugeborenen Lichts.⁹⁰

In Chirnoagäs Darstellung symbolisiert die Stellung des Sonnenweibes innerhalb des Bildes oberhalb des Drachens bereits den Triumph des Guten über das Böse (vgl. etwa Darstellungen Marias, unter deren Füßen der satanische Drache zertreten wird). Auch in Chirnoagäs Radierung liegt zuunterst das sich ringelnde und geflügelte Reptil mit raubvogelähnlichen Vorderfüßen. Es entspricht dem sich im Frühmittelalter gebildeten Typus. Allerdings wurde - dem Bibeltext folgend - der Drache der ‚Verfolgung des Apokalyptischen Weibes‘ meistens siebenköpfig dargestellt.⁹¹

In der Radierung blicken sich der fauchende Drache und der im oberen Drittel schwebende Engel an. Wie wir in der Beschreibung gesehen haben, lässt sich genau durch die Mitte des Bildes von den Augen von Engel und Drache eine Gerade ziehen. Durch diese ‚Sehachse‘ sind ihre Blicke verbunden: der Blickkontakt lässt sich nicht unterbrechen, untrennbar sind Gut und Böse in diesem Bild miteinander verknüpft. Sie verbildlichen den Konflikt der guten und bösen Mächte, die hier im Widerstreit stehen. Gegenüber dem ruhenden Pol der Mutter mit Kind erscheint der Kampf des Engels Michael mit dem Drachen besonders dramatisch. In der bulgarisch-orthodoxen Tradition ist die Figur des Hl. Michael eng mit dem Gedanken der Bekehrung verbunden. Der König Damian aus der zugrundeliegenden Legende des Hl. Georg wird zum Drachen umgedeutet, die Königstochter Georgs wird zur Prinzessin, die dann aus den Fängen des Drachens befreit wird. Dabei steht nicht mehr die Niederringung des Drachens im Vordergrund, sondern die Befreiung und Bekehrung der Prinzessin. Diese wird Symbol der menschlichen Seele als Verkörperung des Geistigen. Diese inhaltliche Verschiebung von ursprünglichem Kampf zwischen Gut und Böse zur Bekehrungsthematik spiegelt die religiöse Situation der bulgarischen Urchristen in einem heidnischen Umfeld wider.⁹²

Der Drache gehört als Figur zu den sog. Drölerien. Wie Kröll ausführlich dargelegt hat, sind Drölerien Gegenbilder der himmlisch-geistigen Sphäre, in unserem Fall verbildlicht als Engel Michael und die Heerscharen Gottes. Drölerien sind nach dem ‚sensus spiritualis‘ „seelenlose, alle Gesetze von Sittlichkeit, Harmonie und Körperkontrolle verletzende Wesen“⁹³ und gehören damit dem ‚Rat der Gottlosen‘ an -

⁹⁰ Vgl. Frye 1969, 159.

⁹¹ Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 516-524 („Drache“).

⁹² Vgl. Smolik 1992, 11. Seit dem 16. Jahrhundert existiert in Russland ein neuer Ikonentyp - der des Hl. Michael als ‚Vojvoda‘, d.h. Heerführer (vgl. auch Radierung XII).

⁹³ Kröll, in: Kröll/Steger (Hg.) 1994, 65.

dem Gegenbild des ‚beatus vir‘. Sie warnen vor der Sündhaftigkeit des Fleisches. Und schliesslich gehören sie zur ‚civitas diaboli‘, was in Bildprogrammen durch ihre niedrige Plazierung angezeigt wird.⁹⁴

Die Herrschaft des Antichrist ist gewissermassen identisch mit der Rückkehr zum Chaos, ohne jede Moral und Religion. Der Antichrist wurde zumeist in Gestalt eines Drachens oder Dämons dargestellt.⁹⁵ In der Offenbarung sind Leviathan, Satan und die Schlange Edens identisch. Off. 12, 9 („Er wurde gestürzt, der grosse Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heisst und die ganze Welt verführt“) weist eindeutig auf die gnostische Anerkennung einer „göttlichen Macht des Übels“⁹⁶ hin. Diese „radikaldualistische Differenz von gutem und bösem Gott provoziert [...] eine Reihe von Mythen, durch die die Möglichkeit des Bösen in der Welt und seine Besiegung durch die Gläubigen plausibel gemacht werden soll“⁹⁷. Diese Lehre führte unweigerlich zu der Frage: „Wie kann in [...] einer real existierenden Welt, die als wirkliche Welt genau jene Schlechtigkeit und jenes Grauen aufweist, das sonst nur einer transzendenten Hölle zugeschrieben wird, das Wirken am Guten orientierter Menschen selbst erklärt werden?“⁹⁸ Die Gnosis löst dieses Problem, indem sie annimmt, dass „guter und böser Gott [...] Anhänger- und Engelscharen [besitzen], die unmittelbar am Wesen ihres Schöpfers partizipieren“⁹⁹. Die Seelen der Menschen sind von vorneherein „im Prinzip gerettet oder verworfen“¹⁰⁰, obwohl sie - aufgrund „des Vergessens bei ihrer Bannung in einen irdischen Leib“¹⁰¹ - glauben, frei entscheiden zu können, ob sie ‚gut‘ oder ‚böse‘ sein wollen. Auch Chirnoagäs Radierung zeigt deutlich dieses dualistische Prinzip von Gut und Böse, das in Oben und Unten getrennt ist. Die jeweilige Gefolgschaft des Engels Michael und des Drachens entspricht der gnostischen Auffassung von Geretteten und Verdammten.

⁹⁴ Vgl. ebenda, 65-66. Diese bildimmanente Verbindung von sakral und grotesk trifft man in ähnlicher Weise - was den Sinnhorizont betrifft - in Kirchen mit sakraler Wandmalerei und Drölerien/Grotesken an. Die Grotesken als Monster (von monstrare - zeigen) deuten also auf etwas ausserhalb ihrer Erscheinung hin. Ihre Bedeutung geht über ihre Erscheinung hinaus. Übrigens treten die ersten drölastischen Bildformeln gleichzeitig mit dem Auftauchen der Laster- und Weltgerichtsdarstellungen und Teufelsgestalten des 11. und 12. Jhs. auf. Es handelt sich also um thematisch zusammengehörige Aspekte (vgl. ebenda, 66).

⁹⁵ Vgl. Mircea Eliade, *Myth and Reality*, London 1964, 66-67.

⁹⁶ Micha Brumlik, *Die Gnostiker. Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen*, Frankfurt a. M. 1992, 198.

⁹⁷ Ebenda, 199.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Ebenda, 200.

¹⁰⁰ Ebenda.

In der christlichen Symbolik bildete die Gleichsetzung von Drache und Satan die Grundlage für eine ausgeschmückte Drachentöter-Metapher. Der Antichrist wurde im Laufe der Jahrhunderte mit historischen Personen gleichgesetzt, die die jüdisch-christlichen Gemeinden als Unterdrücker empfanden. Die einzige Hoffnung blieb dabei die Erwartung des Niederringsens des Antichrist durch die Wiederkehr Christi.¹⁰² Christus ist der Held (und wird oft über einem niedergerungenen Monster stehend dargestellt), der Drache ist Satan. Leviathan symbolisiert die gesamte gefallene Welt der Sünde und des Todes und der Tyrannei, in die Adam geworfen wird. Das wiederum bedeutet, dass die Kinder Adams im Bauch des Leviathan geboren werden, leben und sterben. Wenn der Messias uns also erlöst, indem er den Leviathan tötet, dann befreit er uns.¹⁰³ Ein Bezug auf die Situation des kommunistischen Rumäniens und den Diktator Ceausescu, der das rumänische Volk unterdrückte, ist hier offensichtlich. Die Vorstellung, Ceausescu könne bald niedergerungen werden (im Entstehungsjahr des Zyklus 1992 ist diese Hoffnung bereits Geschichte), gibt Trost für die Gegenwart.

2.7. Die beiden Tiere (Off. 13, 1-18)

Im VII. Bild der Folge füllen die beiden Tiere das sehr schmale Bild fast völlig aus. Chirnoagäs Betonung liegt auf der Darstellung der schlangenartig ineinander verschlungenen Monster. Solche Darstellungen von zwei ineinander verschlungenen Drachen sind ein häufiges Motiv (siehe z.B. das Taufbecken in Freudenstadt, ca. 1100 oder ein Kapitell im Baptisterium von Parma, 13. Jahrhundert).¹⁰⁴ Die Strahlenbündel, die wie ein Schleier vom Himmel fallen, sind Hinweis auf den Feuerregen, den das Tier der Erde fallen lässt.

Das im Offenbarungstext eingeführte Tier aus dem Meer entspricht dem jüdischen Chaostier Leviathan. Es weist die Eigenschaften der vier Bestien aus der Danielapokalypse (Dan. 7, 3-8) - Verkörperungen von Jahwefeindlichen Weltreichen - in sich vereint auf. Im urchristlichen Sinne symbolisierte es „das Römische Kaiserreich

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Vgl. Eliade 1964, 67.

¹⁰³ Frye 1969, 189-190.

¹⁰⁴ Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 522 („Drache“).

als die alles Bisherige überbietende Verfolgermacht“¹⁰⁵. Dieses, auch als Antichrist eingeführte Tier ist zu den verschiedensten Zeiten mit Diktatoren wie Kaiser Nero, Napoleon, Hitler u.a. gleichgesetzt worden. Dabei liegt die Betonung darauf, dass das Böse immer eine alles beherrschende Figur mit einer grossen Anhängerschar ist, wie es auch Ceausescu war.¹⁰⁶ Die Beschreibung des Tieres (zehn Hörner und sieben Köpfe) weist es als Abbild des in Off. 12, 3 dargestellten Drachens = Teufel aus. Ihm verdankt das Tier seine Macht und Herrschaft. Die Gleichsetzung mit dem Römischen Weltreich ergab so eine pointierte Aussage, die das römische Kaiserreich als Agenten des Teufels zeichnete. Johannes „Feindschaft richtet sich nicht gegen den Staat als irdische Ordnungsmacht, sondern gegen den sich verabsolutierenden totalitären Staat, der für sich fordert, was Gott allein gebührt, nämlich die Verehrung eines sich selbst vergottenden Kaisers“¹⁰⁷. Diese negative Beurteilung des römischen Staates lässt sich leicht auf die Situation Rumäniens unter Ceausescu anwenden. Marcel Chirnoagă, der unter dem kommunistischen Rumänien defamiert wurde (und auch einige Zeit im Gefängnis verbrachte) vergleicht Ceausescu mit dem Tier aus dem Meer als Abbild des Teufels, der die Menschen ins Verderben führt. Bezeichnenderweise entstand der Apokalypse-Zyklus 1992, nach der Absetzung und Hinrichtung des Diktators Ceausescu und damit - zumindest auf dem Papier - dem Ende der totalitären Machthaber. So wie sich Johannes, obwohl er unter Domitian schreibt, in die Zeit davor versetzt¹⁰⁸, kann auch Chirnoagă verfahren. Er versetzt sich zurück in die Regierungszeit Ceausescus und kündigt das Folgende an - möglicherweise auch die Enttäuschung, dass nach dem Machtwechsel keine wirkliche Änderung eintrat, sondern alles beim alten blieb.

In diesen Zusammenhang gehört, dass bis in die christliche Ikonographie hinein das Meer Erscheinungsort des Bösen ist. Zu den *Verheissungen* des Offenbarungstextes gehört, dass im Neuen Jerusalem kein Meer mehr sein wird (Off. 21, 1).¹⁰⁹ Der Leviathan ist ein Seemonster, was metaphorisch bedeutet, dass er das Meer *ist*. Die Prophezeiung in Ezechiel, dass der Herr den Leviathan fangen und ans Land bringen werde, ist identisch mit der Prophezeiung der Offenbarung, dass im Neuen Jerusalem

¹⁰⁵ Vögtle 1981, 105.

¹⁰⁶ Vgl. Damian Thompson, Das Ende der Zeiten. Apokalyptik und Jahrtausendwende, Hildesheim 1997, 42.

¹⁰⁷ Vögtle 1981, 106.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda, 106-108.

¹⁰⁹ Vgl. Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher,

kein Meer mehr sein wird.¹¹⁰

Das ebenfalls antichristliche Tier vom Land (entsprechend dem jüdischen Behemoth) erscheint in der Gestalt des göttlichen Lammes und bringt die Menschen dazu, das Tier des Meeres (= Domitian = Ceausescu) anzubeten. Damit ist es das Symbol für ideologisch verbrämte Propaganda und gesellschaftliche Zwänge. Die Bezeichnung als ‚falschen Prophet‘ ermöglicht die antithetische Gegenüberstellung zum Bild des wahren Propheten.¹¹¹ Auch die Anbringung des Stempels mit dem abgekürzten Namen des Kaisers lässt sich auf die Situation im kommunistischen Rumänien übertragen: „Wer das Mahlzeichen nicht trägt, verfällt dem totalen wirtschaftlichen Boykott (V 17). Dieser Bildzug soll die unerbittliche Konfliktsituation signalisieren, in der die Adressaten unweigerlich Partei ergreifen müssen, weil es für sie letztlich nur mehr eine Alternative geben wird: Kaiserkult oder Verlust der irdischen Existenz“¹¹². Darauf verweist die im Bild mit Münzen bedeckte Erde. Sie ist Hinweis auf Off. 13, 17: „Kaufen oder verkaufen konnte nur, wer das Kennzeichen trug“. Diese ‚Alternative‘ entspricht der Situation in einem totalitären System, in der es nur ein Mitschwimmen gibt, um zu überleben oder ein Sich-Gegen-das-Regime stellen, das unweigerlich zum gesellschaftlichen oder persönlichen Ende führt.

2.8. Die Stunde der Ernte (Off. 14,14-20)

Nach dem Titel der Radierung handelt es sich bei der vielarmigen Figur um den Engel mit der Sichel, der gekommen ist, um die Trauben vom Weinstock zu ernten und sie in die Kelter des Zornes Gottes zu werfen. Das ‚Schreitmotiv‘ mit der expressiven Beinhaltung vermittelt den Eindruck des Herannahens einer mächtigen Kraft.

Die Sicheln, die die Figur hält, haben die Form eines Halbmondes. Der Mond war das expressionistische Symbol für die Ankündigung der Apokalypse, besonders der Halb- oder Sichelmond (als Zeichen der ewigen Wiederkehr, dem Zyklus von Vergehen und

Frankfurt a. M. 1979, 10.

¹¹⁰ Als Bewohner des Bauches des Leviathan befindet sich die Menschheit metaphorisch gesehen ‚unter Wasser‘. Daher die Wichtigkeit der Fischer in den Evangelien (die Apostel sind ‚Menschenfischer‘, die ihre Netze in das Meer dieser Welt werfen) (vgl. Frye 1969, 191).

¹¹¹ Vgl. Vögtle 1981, 109-111.

¹¹² Ebenda, 110-111.

Wiedergeburt).¹¹³ Die Mondsichel gleicht nämlich dem alten Instrument der Getreideernte, der Sichel bzw. der Sense. Die Sehnsucht nach dem Sichelmond, der sich besonders in der expressionistischen Dichtung zeigt, ist in der Tat ein Verlangen nach der Ernte. Die Ernte symbolisiert dann die Menschheit. Wie die Ernte eingebracht wird und sich in der Aussaat wieder erneuert, so soll sich auch die Menschheit erneuern. Dafür aber ist die Ernte unumgänglich.¹¹⁴ Das Bild des Zyklus findet sich in der Pflanzenwelt im jährlichen Wechsel der Jahreszeiten. Diese werden oft mit einer göttlichen Figur gleichgesetzt, die im Herbst stirbt oder mit der Getreideernte oder der Weinlese getötet wird, während des Winters verschwindet und im Frühling wieder aufersteht.¹¹⁵

Im übrigen gehört das Bild der Ernte (impliziert Pflügen - Saat - Ernte) zum Kontext der ikonographischen Themenwiederaufnahme vom Bild als Figuraldeutung. Der Maler verfährt ähnlich wie der Dichter, der „seine Furche (bzw. Gedichtszeile) durch das Welt-Buch zieht, immer neue-alte Textschichten [zutagefördert]: daher ist das Älteste immer auch das Neueste, [...], der Dichter ist immer auch im wörtlichen Sinne Philologe einer Textkultur, die aus dem in die Erde eingegangenen und dort im biblischen Sinne gestorbenen früheren (Text-)Samen hervorwächst“¹¹⁶. Mit Chirnoagäs Tendenz, in seinen Darstellungen Traditionen zu evozieren, begeht er nach Hansen-Löve mit dem „archäologischen Aufpflügen des Alten“ die eigentliche Kulturleistung der „Wiederholung“ (die im übrigen im Gegensatz zur Grundregel der Moderne steht, dem Wiederholungsverbot).¹¹⁷

Die im Offenbarungstext erwähnten Pferde, die im Blut der gekelterten Trauben ertrinken, sind ein schauerlicher Hinweis auf die Metapher des Schiffbruchs (s.u.) und weisen zurück auf den Sintflutmythos aus der Genesis, der wesentlich zum Herausbilden des Katastrophenbildes geführt hat. Die Sintflut (Paradigma für die

¹¹³ Vgl. die geschlossene Kreisbewegung, wie in der Beschreibung dargestellt. Bezeichnenderweise ist die blutrote Sichel „der Ikonographie des Tarotspiels entnommen [...]: Die achte Tarotkarte heisst ‚La mort‘ und ist Trumpf“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.5.1993, N5).

¹¹⁴ Vgl. Frederick S. Levine, The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism, New York 1979, 116. Gespeist ist diese Vorstellung natürlich vom Bild des ‚Sensemanns‘.

¹¹⁵ Vgl. Frye 1969, 160. Z.B. Adonis, der Gott des Wachstums und der Natur oder Persephone (s. auch die Eleusischen Mysterien).

¹¹⁶ Aage A. Hansen-Löve, Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996 (=Poetik und Hermeneutik, 16), 239.

¹¹⁷ Vgl. ebenda.

Metapher des ‚Schiffbruchs mit Zuschauer‘) ist der Antityp zum Bild des Jüngsten Gerichts der Apokalypse.¹¹⁸ Im Kern der Sache sind aber beide - trotz der Katastrophen - optimistische Erzählungen. Bereits in der griechischen Philosophie gehörte die Sintflut (und die Feuerkatastrophe¹¹⁹) unwiderruflich ins kosmische System. Der Weltenbrand, d.i. die Apokalypse, bildet die eschatologische Drohung (des noch nicht Eintretenen), während die Sintflut bereits geschehenes Ereignis ist, das vorausweist auf die gegenwärtige Ordnung.¹²⁰ Dabei ist es der eschatologische Optimismus, der totalen Vernichtung werde die absolute Rettung durch die Geburt einer neuen Welt folgen, der den Mythos von den Katastrophen trägt.¹²¹

2.9. Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes (Off. 16, 1-21)

Ein weiterer Zyklus, neben dem Ernte-Zyklus - ist der des Wassers - vom Regen zur Quelle, zum Fluss, zum Meer und zurück. Betrachtet man die ‚Schalen des Zornes‘ so wird dieser Zyklus mit der Ausgiessung der Schalen ins Meer evoziert.

Alle zyklischen Symbole können in vier Hauptphasen unterteilt werden: die vier Jahreszeiten sind der Typus für die vier Perioden des Tages (Morgen, Mittag, Abend, Nacht), die vier Aspekte des Wasserzyklus (Regen, Brunnen, Fluss, Meer), die vier Stufen des Lebens (Jugend, Reife, Alter, Tod) usw.¹²² Innerhalb des gesamten Radierungszyklus findet man immer wieder Bezugspunkte zu einem zyklischen Symbol, sei es des Sonnenlaufs (Radierung VI), der Ernte (Radierung VIII) oder wie hier des Wassers. Dies ist insofern von Bedeutung, als das übergreifende Thema der Apokalypse von Ende und Neuanfang im kleinem (d.h. in den einzelnen Radierungen) immer wieder aufscheint und damit auf das grosse Thema der Zyklizität vom Werden

¹¹⁸ Kohler hat in seinem wichtigen Aufsatz zur Katastrophenerfahrung darauf hingewiesen, dass Gott nach der Sintflut mit den Menschen einen neuen Vertrag geschlossen hat, der „sogleich unter den Bedingungen des *paradise lost*“ steht. Anstelle der allumfassenden, endgültigen Katastrophe wird das Leben auf der Erde „selber zum katastrophischen Vorgang“ (Georg Kohler, Ertragen. Hoffen. Lernen. Denkformen der Katastrophenerfahrung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 81).

¹¹⁹ Im AT ist dies Sodom und Gomorrha als Antityp Babylons, im Griechischen der Mythos des Phaethon.

¹²⁰ Vgl. Walter Burkert, Katastrophe als Mythos, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 80.

¹²¹ Vgl. ebenda, 76-77.

¹²² Vgl. Frye 1969, 160.

und Vergehen hinweist.¹²³

2.10. Die Hure Babylon (Off. 17, 1-18)

Das Bild ist betitelt mit „Anbetung Babylons“ und stellt die Grosse Hure da. Die Grosse Hure Babylon ist die dämonische Parodie des Bräutigams und der Braut. Sie ist die Geliebte des Antichrist und sitzt auf den sieben Hügeln Roms. In der Hand hält sie den goldenen Becher mit dem Blut der Märtyrer und Heiligen (Jeremiah 51, 7). Die metaphorische Identifikation von Blut und Wein (und das Bild des Bechers als Hinweis auf die Unzucht) ist als apokalyptisches Gegenstück zum eucharistischen Becher („Holy Grail“ = Wahrheitssuche) zu verstehen.¹²⁴ Becher wie der hier dargestellte bestanden oft aus Halbedelsteinen wie Chalcedon, Jaspis, Karneol und Achat. Dies sind aber eben auch die Steine, aus dem das Himmlische Jerusalem gebaut ist.

Die Grosse Hure wird im Text mit Babylon gleichgesetzt, die die Juden in Gefangenschaft führte und auch mit Rom, in der Zeit der Entstehung des Textes für das den Schreibenden die gleiche Situation darstellt. Auch für den Künstler Chirnoagă, der von Rumäniens Machthabern unterdrückt wurde, ergibt sich eine Gleichsetzung Babylons mit Bukarest (die übrigens beide mit dem Buchstaben B beginnen). Die Gleichsetzung einer unerwünschten Herrschaft mit Babylon reicht bis zum Protestantismus, der die römisch-katholische Kirche als Hure Babylon und den Papst als Antichrist sah. Dante identifizierte diese Symbole mit Philip von Frankreich und den Päpsten von Avignon.¹²⁵

In den meisten Apokalypsedarstellungen war es gebräuchlich, Babylon bekleidet darzustellen. Hier ist sie - ganz wörtlich genommen - dargestellt in der Ikonographie der Dirne. In ihrer Nacktheit weist die Grosse Hure inversiv/antithetisch auf die bereits seit der Antike bekannte Unmöglichkeit des menschlichen Auges, göttliche unverhüllte Wahrheiten betrachten zu können, hin (s. z.B. Macrobius, ‚Kommentar zum Somnium Scipionis‘). Das Wahre verträgt keine nackte Darstellung und muss daher von

¹²³ Vgl. die oben gemachte Überlegung (s. Anm. 54) über die Verwandtschaft zu Monatsdarstellungen in mittelalterlichen Stundenbüchern, die im übrigen häufig einen halbrunden Abschluss aufweisen.

¹²⁴ Vgl. Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto 1982, 155.

¹²⁵ Vgl. ebenda 95. Blake übrigens verstand die Beatrice in Dantes Göttlicher Komödie als Hure Babylon (vgl. Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995, 456).

Symbolen verdeckt werden.¹²⁶ Dass dies dazu führt, dass ‚Uneingeweihte‘ den Sinn nicht mehr verstehen können, liegt auf der Hand. Andererseits reizt es diejenigen, die Erkenntnis besitzen, zum weiteren Suchen nach der tiefen Wirklichkeit in den Bildern.¹²⁷ Dann enthüllt sich schliesslich der Sinn „gerade über den Weg der Verhüllung“, wird „transparent, durchscheinend“ – „re-präsentiert“¹²⁸ sich. Die Hure Babylon, deren *Nacktheit* ihre Laszivität und Begierde anzeigt, ist aber auch ein Hinweis auf ihre Verletzbarkeit, ihre baldige Vernichtung (vgl. Off. 17, 16). Die Wahrheit ist enthüllt worden, das wahre Bild (Charakter etc.) kommt zum Vorschein.¹²⁹

Bei der Darstellung des Tieres, auf dem die Grosse Hure sitzt, gibt es in der Bildtradition zwei geläufige Typen. Chirnoagă wählte hier den nordischen Typ, bei dem fächerartig jeder Kopf auf einem eigenen Hals sitzt¹³⁰, während der italienische Typ eine Schlange mit dickem Hals ist, aus dem die sieben Köpfe übereinander

¹²⁶ Vgl. Sauser 1966, 17. Wie Blumenberg deutlich gemacht hat, ist „nackte Wahrheit“ an sich schon eine Tautologie, da Wahrheit „das Entblösstsein einer Sache uns gegenüber ist“ (Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960, 47). Diese Metapher ist eng mit der Bedeutung der Kleidung als Be- und Verkleidung verbunden. Impliziert wird damit auch das entsprechende Gegenteil - die Nacktheit - die dann zu verstehen ist als „Durchschautsein einer Täuschung, einer Maskierung, oder als schamverletzende Enthüllung, Bruch eines Mysteriums“. Die menschliche Gesellschaft ist an sich ein „komplexes System der Verkleidungen“ (ebenda, 49). Der Hauptfeind des geistigen Körpers, symbolisiert durch die ‚Grosse Hure‘, wird ‚spirituell‘ Babylon genannt, aber auch ‚Geheimnis‘ (Off. 17, 5). Das Wort ‚Geheimnis‘ wird im Neuen Testament häufig gebraucht, und zwar sowohl in bono als auch in malo (vgl. Frye 1982, 136).

¹²⁷ Die Frage nach dem Gegenstand des Bildes ist ein zentrales Problem der darstellenden Künste. Wie James Harris in seinen Traktaten über Musik, Malerei und Poesie 1744 ausführte, wird „wenn der Gegenstand des Bildes bekannt ist, das Gedächtnis des Beschauers das Vorangegangene und Künftige beistellen. [Das] ist unmöglich, wo dieses Wissen fehlt“ (zit. nach Gombrich 1984, 42). Zu diesem Problem des Erkennens der bildimmanenten Handlung gehört auch die Frage nach dem Handlungsmoment: „Die Malerei kann [nur] einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muss daher den prägnantesten wählen, **aus welchem das Vorgehende und Folgende am begreiflichsten wird**“ (Lessing, Laokoon, XVI, zit. nach ebenda, meine Hervorhebung).

¹²⁸ Sauser 1966, 17.

¹²⁹ Dass ‚apokalyptein‘ in seiner obszönen Nebenbedeutung ‚sich entblößen‘ bedeuten kann, wissen wir spätestens seit Nietzsches „Privat-Apokalypse“, wie sie H. Birus nennt, in seinen Wahnsinnsbriefen (vgl. Hendrik Birus, *Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie*, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 57).

¹³⁰ Der Fächer ist ein „Symbol der geschichtlichen Synchronizität [und damit Austauschbarkeit] aller gewesenen Kulturstufen im Kunstwerk, das die übereinandergelagerten Text- und Zeitschichten (eben das Kultur-Gedächtnis) im Erinnerungskult der Dichtung entfaltet, intertextuell auf- und ausfächert“ (Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 239).

hervorwachsen.¹³¹ Die sieben Köpfe des Tieres wurden sowohl als die sieben Hügel Roms als auch als die sieben Könige (= römischen Kaiser) gedeutet.¹³² Bei Dürer symbolisierten die sieben verschiedenen Tierköpfe des Drachens die sieben Todsünden.¹³³

Die männliche Figur im Hintergrund kann als einer der in Off. 17, 9-13 genannten Kaiser gedeutet werden. Und zwar als Verkörperung - im buchstäblichen Sinne - der Hörner des Tieres, auf dem die Hure sitzt. Dieses Tier ist jenes aus Off. 13 (Tier aus dem Meer), das hier wieder auftritt. Wie Vögtle ausführlich dargelegt hat, handelt es sich beim König, von dem gesagt wird, er sei tödlich verwundet, aber dann wieder zum Leben erweckt, um Kaiser Nero (Christenverfolger), der in der Gestalt von Kaiser Domitian (zur Zeit Johannes regierender Kaiser = neuer Nero) wiedererstanden ist. Damit findet auch eine (antithetische) Gleichsetzung mit dem getöteten und wiedererweckten Christus statt. Dies weist Kaiser Domitian (und wie wir bereits gesehen haben, darf er mit Rumäniens Diktator Ceausescu gleichgesetzt werden) als den ‚Anti-Christen‘ aus.¹³⁴ Der falsche König und die Gottesvision in Radierung I zeigen die gleiche Armhaltung. Er ist damit antithetisch zu Radierung I zu verstehen. Der Antichrist benutzt die gleichen Symbole wie Gott, um die Menschheit zu verwirren und zu täuschen.

Interessanterweise gibt es in der russisch-orthodoxen Bildtradition eine ganz ähnliche Figur: der Grossfürst Vladimir von Kiew (Vater der Heiligen Boris und Gleb), der als „Begründer der nationalen Unabhängigkeit der orthodoxen Kirche wie der kirchlichen Kunst“¹³⁵ traditionell dargestellt wird „mit erhobenen Händen und zur Seite gedrehtem, mit einer Krone bedeckten Kopf“¹³⁶. Zu seinen Füßen versammelt sich das Volk zur Taufe (im Gegensatz hierzu sind die dargestellten Menschenmassen in Radierung X vom Siegel des Tieres gezeichnet). Das ergibt eine seltsame Zweideutigkeit des Bildsinns. Wenn nämlich die männliche Figur als Beschützer der Kunst identifiziert werden kann, kann sie nicht gleichzeitig Symbol des Diktators sein. Ironisch gesehen

¹³¹ Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 140 („Apokalypse des Johannes“).

¹³² Vgl. ebenda, Sp. 519 („Drache“).

¹³³ Vgl. ebenda. Zur Apokalypse Dürers vgl. – neben vielen anderen – Andreas Bee, *Apocalipsis cum figuris. Die Apokalypse Albrecht Dürers*, in: Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek (Hg.), *Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag*, Katalog, Heidelberg 1985, 63-74; Krüger 1996 und Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 Bde., Princeton, New Jersey 1948.

¹³⁴ Vgl. Vögtle 1981, 104-108.

¹³⁵ Smolik 1992, 14.

¹³⁶ Ebenda.

doch: Unter kommunistischer Diktatur genießt nur die Staats- und Propagandakunst Schutz und Förderung. Möglicherweise verbirgt sich hier eine versteckte Kritik an der herrschenden Kunstpolitik, die unter den Fittichen der ‚Hure Sozialismus/Kommunismus‘ wächst und gedeiht, aber für einen originären Künstler der Zerstörung anheimfallen müsste.

Den nächsten kurzen Textstellen widmet Chirnoagă einzelne Darstellungen (Radierung XI, XII, XIII). Damit hebt er zusätzlich die Bedeutung, die diese Textstellen für ihn haben, hervor.

2.11. Die Ankündigung von Babylons Sturz (Off. 18, 1-8)

Dargestellt ist die Ankündigung von Babylons Sturz durch den Racheengel Gottes, der mitten im Bild schwebt. Babylon ist die zum Untergang bestimmte Gegenmacht in der Johannesapokalypse, die als Gegenspieler zum Neuen Jerusalem zu verstehen ist. Links im Hintergrund ist eine kleinere Szene dargestellt, die das zeigt, was der Racheengel verkündigt: den Sturz Babylons. Babylon wird hier in zweifacher Art dargestellt - einmal als Ort mit den in sich zusammenstürzenden Gebäuden und davor personifiziert als reich gekleidete Frau. Die Frau ist eine Personifikation der Superbia (vgl. Chirnoagăs Darstellung der Superbia im Tugenden und Laster-Zyklus). Sie scheint damit an das Sprichwort: ‚Hochmut kommt vor dem Fall‘ zu mahnen.

Seit dem 16. Jahrhundert ist der Turm „zu einem Emblem frühneuzeitlichen Weltzugriffs und frühneuzeitlicher Selbstgewissheit“¹³⁷ geworden. Im 16. und besonders im 17. Jahrhundert ist die Ruine Sujet arkadischer Landschaftsdarstellungen. So ist Poussins ‚Et in Arcadia ego‘ ein Beispiel, dass Paradies und Untergang unlösbar miteinander verbunden sind, wie auch die Apokalypse aus Zerstörung und Erlösung besteht.¹³⁸ Die moderne Kunst und Literatur hat immer wieder den Topos der Grosstadt als modernes Babylon verwendet - dort findet die Apokalypse statt. Erst die ‚moderne‘ Apokalypse wird als ‚kupiert‘ verstanden - hier gibt es nur den Untergang¹³⁹.

¹³⁷ Wolfgang Braungart, Apokalypse und Utopie, in: Gerhard R. Kaiser (Hg.), Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991, 80.

¹³⁸ Vgl. ebenda, 86.

¹³⁹ Zum Begriff der ‚kupierten‘ Apokalypse vgl. Olaf Briese, Einstimmung auf den Untergang.

Der einstürzende Bau in Chirnoagă ‚Untergang Babylons‘ ist eine Kathedrale. Die Kathedrale ist in der modernen Kunst visionäres, utopisches Zeichen, wie z.B. L. Feinigers ‚Kathedrale des Sozialismus‘ von 1919 zeigt. Hinzu kommt bei einem Rumänen des 20. Jahrhundert das Erlebnis des grossen Erdbebens in Bukarest 1977, so dass sich auch hier (s.o.) eine Gleichsetzung von Babylon und Bukarest (entsprechend Nero = Ceausescu) ergibt.

Chirnoagă hat den unteren Bildrand, wie häufig, mit schemenhaften Phantasiefiguren ausgefüllt - ein wahrer horror vacui. Am unteren Bildrand erkennt man die Zeichnung einer Meerjungfrau, die scheinbar nichts mit dem Geschehen zu tun hat. Hannes Kästner hat aber darauf hingewiesen, dass Sirenen oft in den Ablauf der Weltgeschichte (sowohl am Anfang, als auch am Ende) einbezogen werden. So zeigt z.B. die Darstellung des Jüngsten Gerichts im Heiligengeistkloster in Alborg (ca. 1500) musizierende Meerjungfrauen und -männer anstelle der sonst traditionell üblichen posauneblasenden Engel. Kästner deutet dies im Hinblick auf Off. 12, 18 und 14, 2ff. Das Paar symbolisiere die Beteiligung des Elementes Wasser an der Lobpreisung Gottes beim Jüngsten Gericht. Das Schriftzitat „Gross und wundersam sind deine Werke, Herr“ wurde häufig gerade im Mittelalter auf derartig wundersame ‚Monstren‘ bezogen und deren Existenz dadurch gerechtfertigt. Denn ‚monstra‘ kommt von monstrare - zeigen.¹⁴⁰

2.12. Sieg über das Tier und seine Propheten - Das Heer des Herrn (Off. 19, 11-16)

Dem Kapitel ‚Sieg über das Tier und seine Propheten‘ (Off. 19,1-21) widmet Chirnoagă zwei Radierungen (XII und XIII).

Dargestellt ist in Radierung XII das Heer des Herrn, das aus der Öffnung des Himmels - hier paradoxerweise als dunkles Loch dargestellt - hervorspricht.

Zum Stellenwert „kupierter“ Apokalypse im gegenwärtigen geschichtsphilosophischen Diskurs, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 20, 1995 (2), 145-156, der einen umfassenden Überblick zum Topos der kupierten Apokalypse bietet. Dieser Begriff entstand aus der Zielsetzung, die Katastrophe vorwegzunehmen und zu ertragen, d.h. sie nicht im Topos der grossen kommenden Wende zu verharmlosen und wegzudisputieren.

¹⁴⁰ Vgl. Hannes Kästner, Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt. Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum, in: Kröll/Steger (Hg.) 1994, 233-234. Sirenen können auch, wie kürzlich R. Preimesberger auf einer Bochumer Tagung betonte, für die Eloquenz des Redners stehen (vgl. Till Borchert, Das Reden der Sirenen. Eine Bochumer

Angeführt wird es vom Reiter ‚Treu und Wahr‘. Obwohl in Off. 19, 13 als Logos erklärt, hat er keinen Mund. Allgemein wurde er als Christus verstanden (der Name ‚Wort Gottes‘ steht in Beziehung zur Bezeichnung Christi als ‚das Wort‘, Joh. 1, 1-14); die ihm gegen den Antichrist folgenden Heerscharen stehen für die Kirche.¹⁴¹ Auf diese Auffassung weist seine bildliche Gestaltung hin: der aus seinem Kopf erwachsende Strahl greift die Darstellung Gottes aus der Eingangsvision (Radierung I) auf; seine riesenhafte Hand - als Hand Gottes bezeichnet - diejenige aus Radierung III. Sie kann allerdings auch als die Hand des Todes (= Gott als todbringende Macht) betrachtet werden, der in Radierung III nur stellvertretend dargestellt werden konnte. Sowohl thematisch als auch gestalterisch greift Radierung XII also auf Radierung III zurück.

2.13. Sieg über das Tier und seine Propheten - Die Vögel (Off. 19, 17-21)

Dargestellt ist der zweite Teil des Sieges über das Tier, nämlich der Zustand, nachdem das Vogelheer über die Menschheit hereingebrochen ist und das Werk vollendet hat.

Im oberen Bildteil schwebt vor der Sonne der ankündigende Engel¹⁴², wie er in Off. 19, 17 beschrieben wird. In der Darstellung fliegen die Vögel, denen er befohlen hat, das Fleisch der Menschen zu fressen, in alle Richtungen, was gleichzusetzen ist mit ‚über die ganze Erde‘. Im ‚Codex Atlanticus‘ (354 v.b.) findet sich unter den Texten zum Weltuntergang einer mit vergleichbarer Thematik: „Da sah man, wie [...] riesige Schwärme von Vögeln [...] angefliegen kamen; und diese zeigten sich so, dass man sie kaum voneinander unterscheiden konnte, weil bei einem solchen Schwarm, wenn er herumkreiste, alle Vögel bald schrägseitlich, d.h. in ihrer geringsten Ausdehnung, bald wieder in ihrer grössten Breite, d.h. alle von vorn, gesehen wurden. [...] Und die vordersten von den genannten Schwärmen glitten in schräger Bewegung nach unten und liessen sich auf die Leichen nieder [...] und von ihnen nährten sie sich“¹⁴³.

Tagung über die Bildrhetorik in den Künsten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.1.1997, N6).

¹⁴¹ Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 140 („Apokalypse des Johannes“).

¹⁴² „Bei Campanella [...] werden die Nur-Flügel und das Nur-Gewicht zum Symbol des eingekerkerten Menschen, der durch geistigen Aufschwung seine Eingesperrtheit innerlich immer überwinden kann“ (Gustav René Hocke, Manierismus in der Literatur, Hamburg 1959, 173-174).

¹⁴³ Zit. nach Joseph Gantner, Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt.

Die ruhenden Vögel vorne im Bild stehen auf einem Dielenboden, wie man ihn auch in Radierung XI findet.¹⁴⁴ Dort wurde der Sturz der bösen Mächte angekündigt, hier in Radierung XIII ist das Werk vollendet. Ausserdem suggeriert der Dielenboden (wie auch in Radierung XI und später in Radierung XVII) dem Betrachter, er könne, über die Bildgrenze hinweg, ins Geschehen gezogen werden.

Dass Chirnoagă der Darstellung der Vögel soviel Raum zugesteht, lässt sich möglicherweise durch die symbolbeladene Thematik der Vögel begreifen. Vogeldarstellungen in Rankenmustern frühchristlicher Mosaiken deuten einerseits auf das Paradies als Garten hin. Andererseits sind Vögel nicht immer Hinweis auf die Seligen, sondern können ebenso als Räuber gedeutet werden (vgl. etwa das Rankenfries aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhundert in der Krypta des Basler Münsters). Negative Symbolbedeutung wird der Amsel, der Eule, dem Falken und dem Raben beigemessen. Kraniche und Störche (sie fliegen in Chirnoagăs Darstellung im *Himmel*) sind Symbole der Wachsamkeit und der Ankunft Christi.¹⁴⁵ Der fliegende Kranich ist ausserdem emblematisches Zeichen für den Menschen, „der um göttliche Dinge weiss“¹⁴⁶.

Die Armbanduhr ist Hinweis auf die Vergänglichkeit und den Ablauf der Zeit zum Ende hin. Das ‚memento-mori‘-Motiv der Uhr spielt im Kontext der nah erwarteten Apokalypse eine besondere Rolle. Sie bezieht sich insofern auf die Offenbarung, als es in Off. 12, 12 heisst, der Teufel habe nicht viel Zeit. Was bedeutet dies? Es bleibt unklar, um welche Zeit es sich handeln mag und welches ihr Bezugspunkt ist. Was man diesem Satz anmerkt ist, „dass er das Weltgefühl verändern musste“¹⁴⁷. Denn er bezieht sich eben nicht, wie vertraut, auf den *Menschen*, der wenig Zeit habe, sondern eben auf einen *anderen*, „dem zugetraut werden kann, er werde das Äusserste aufbieten, um die ihm verbleibende Zeit zu nutzen und sie allen anderen

Geschichte einer künstlerischen Idee, Berlin 1958, 244.

¹⁴⁴ Der Dielenboden birgt den Hinweis auf eine Bühne, metaphorisch die Weltbühne. Es ist darauf hingewiesen worden, dass „die ‚Welt als Theater‘ [...] als Bühne, [...] selbst Symbol für die Vergänglichkeit“ ist (Marianne Zehnpfennig, ‚Traum‘ und ‚Vision‘ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. phil., Tübingen 1979, 47). Vgl. zur Theatermetapher Ralf Konersmann, Der Schleier des Timanthes. Perspektive der historischen Semantik, Frankfurt a. M. 1994, 12-16.

¹⁴⁵ Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (Hg.) 1988, 363 („Vögel“).

¹⁴⁶ Hocke 1959, 175.

¹⁴⁷ Blumenberg 1979, 85.

nicht zu lassen“¹⁴⁸. Blumenberg hat dies einen „Einsatzmythos“ genannt, der eine Formel für etwas darstellt, *was begrifflich nicht ausdrückbar ist*. Die Macht des Bösen, die dem Menschen Unheil bringen will, steht selber unter Zeitdruck. Bei Lukas findet man dann, was dem Teufel nach Ablauf der Frist zustossen wird: „Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz“¹⁴⁹.

2.14. Tausendjährige Herrschaft - Gog und Magog (Off. 20)

Laut Titel stellt Radierung XIV den Gog und den Magog dar und bezöge sich demnach auf Off. 20, 8. Allerdings bleibt es problematisch, diese Darstellung auf eine näher bestimmte Textstelle zu beziehen.

Die grosse Figur im Bild ist möglicherweise das Standbild des Teufels, während die kleinere Gestalt als sein falscher Prophet identifiziert werden kann. Die grössere Figur hat Masken statt ein Gesicht. Masken sind aber nach Panofsky „Symbole der Falschheit und Lüge“¹⁵⁰. Sie werden dem Bereich des Teufels zugerechnet. Die kleinere Figur verharrt mit einer Hand im Verkündigungsgestus, wie er bei Majestasdarstellungen oder als Weise-/Segensgestus bei Darstellungen von Christus als Salvator in mittelalterlichen Handschriften üblich ist. Wieder benutzt eine böse Macht also die gleichen Symbole wie Gott und steht damit antithetisch zu den guten Mächten (s. auch Radierung VIII).

2.15. Endgültiger Sieg über Satan (Off. 20, 7-10 bzw. Off. 20, 13-14)

Radierung XV zeigt - wie der Titel sagt - den endgültigen Sieg über Satan. Die Darstellung ist allerdings nicht eindeutig einer Textstelle zuzuordnen. Sie zeigt offenbar den Sturz der Verdammten in die Hölle und den Aufstieg der Seligen in den Himmel. Dabei bergen die unter der grossen Hand fliegenden Vögel möglicherweise einen Rückverweis auf Off. 19, 21.

In der oberen Bildhälfte bewegen sich die Seelen kreisförmig auf einen Lichttrichter

¹⁴⁸ Ebenda, 86.

¹⁴⁹ Ebenda, 85-86.

¹⁵⁰ Zit. nach Zehnpfennig 1979, 34. Wie Zehnpfennig weiter betont, verbot „das Edikt von Lille 1395 [...] den Gebrauch von ‚falschen Gesichtern oder von verdeckender Schminke im Gesicht‘“ (ebenda, 43).

zu. Nach L.G. Keller ist „die endlose Spirale [...] Symbol des Abstiegs in die Endlosigkeit des inneren Ichs“.¹⁵¹ Diese „saugende Kraft des ‚Raumes‘“¹⁵² führt zu einer „Entwertung des Körperlichen“ und schliesslich zur „Ent-Körperung, Auflösung“¹⁵³.

2.16. Gericht über alle Toten (Off. 20, 11-15)

Das vorletzte Bild des Zyklus hat eindeutig das Gericht über die Toten zum Inhalt. Über allem thront der Richtende, der das Buch des Lebens vor sich aufgeschlagen hält. Auf der linken Seite liegen die verdammten Seelen mit den Köpfen nach unten, während auf der rechten Seite eine schmale Reihe Seliger zum Himmel schreitet. Dieses heraldische Kompositionsprinzip geht zurück auf Mt. 25, 31 ff. Durch die entgegengesetzte Bewegung der Verdammten von oben nach unten sowie der Seligen von unten nach oben wird auch bildlich die Scheidung der Seelen deutlich gemacht.

Häufig findet man in Weltgerichtsdarstellungen das Muster des Himmels oben, der Hölle unten und dazwischen eine kreisende Bewegung der Seligen, die rechts nach oben streben und der Verdammten, die links nach unten fallen. Frye hat dieses Konstrukt, das sich auch in ähnlicher Form bei Dante und Milton findet, auf das Erzählprinzip übertragen: dass es nämlich zwei grundsätzliche narrative Bewegungen gebe. Eine zyklische Bewegung innerhalb der natürlichen Ordnung und eine dialektische Bewegung von dieser Ordnung hin zur apokalyptischen Welt darüber.¹⁵⁴

Wie wir bereits festgestellt haben, stellt Chirnoagă nie das ganze Gesicht Gottes dar, sondern immer nur pars pro toto. So wird z.B. auf Radierung I statt des Kopfes ein schwertähnlicher Strahl dargestellt, auf Radierung II lediglich die Augen, wie auch hier. Möglicherweise ist dies als in der Bilderverbotstradition stehend zu sehen, zumal in der Ostkirche das Gebot ‚Du sollst Dir kein Bildnis machen‘ von besonderer Bedeutung ist.

¹⁵¹ Zit. nach Marianne Kesting, Negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in der modernen Dichtung, in: Harald Weinrich (Hg.), Positionen der Negativität, München 1975, 383).

¹⁵² Maass 1965, 192.

¹⁵³ Ebenda, 193.

¹⁵⁴ Vgl. Frye 1969, 161-162.

2.17. Das Neue Jerusalem (Off. 21)

Das letzte Bild der Folge stellt das Himmlische Jerusalem dar. Das Bild wird beherrscht von der sich schlängelnden Mauer, über der - als Hinweis auf die Himmelsphäre - sich das Halbrund des Radierungsabschlusses wölbt. Darin ist ein Himmelskörper dargestellt, obwohl es im Offenbarungstext heisst, die Stadt brauche weder Sonne noch Mond. Ganz im Widerspruch zum Offenbarungstext (und der Bildtradition), in dem die Mauer viereckig angelegt ist, ist sie hier wellenförmig-unstet. Sie ist tiefschwarz (nichts von Edelsteinen und Glanz zu sehen, jedoch ist das als Diamantquader zu bezeichnende Relief möglicherweise als Hinweis auf die edelsteingeschmückte Mauer zu verstehen, gleichzeitig aber ambivalent als Fortifikation zu betrachten).

Die sich windende Mauer evoziert mehrere Bilder, etwa das der Klagemauer oder auch die chinesische Mauer¹⁵⁵, die eine Trennung von zwei Reichen, Ost und West, symbolisiert. Nicht eindeutig feststellbar ist, wo sich das Innen und Aussen der himmlischen Stadt befindet. Die rechte Seite scheint das Aussen zu sein, wogegen die linke, durch den Dielenboden gekennzeichnet, wohl das Drinnen bezeichnet. Allerdings gibt die mäandernde Mauer¹⁵⁶, die kein Anfang und kein Ende hat, keine abgeschlossene Einheit wie im Offenbarungstext beschrieben. Die Menschen, die sich auf der linken Seite der Mauer befinden, scheinen nach draussen zu wollen, was gegen den Text wäre: „Nichts Unreines wird hereingelassen“. So ist es nicht sicher, ob die Menschen wehklagen, weil sie nicht hineinkönnen, oder ob sie sich schon drinnen befinden und was sie dort tun (Tor-Türme haben keine Türen, was Gefängnis/Wachtürme impliziert).

Mit der Apokalypse und besonders dem Bild des Neuen Jerusalem verknüpft ist die Frage nach Raum und Zeit. Das Himmlische Jerusalem wird in der Tradition gedacht

¹⁵⁵ Dies mag nicht zufällig sein. Die russischen Symbolisten sahen die Asiaten, Mongolen und Chinesen als ‚gelbe Gefahr‘; dagegen bedeutete für Chlebnikov ‚der Asianismus, die Archaik nicht eine Bedrohung - sondern Rückkehr in den Urzustand: [sie erwarten] die Invasion des Ostens in den Westen... Unter dieser die Eschatologie umkehrenden Sicht verkehrt sich auch die Archäologie der Geschichte...‘ (Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 234-235).

¹⁵⁶ Nach Kesting können Wellenlinien - wie die der Mauer - in einem Bild ‚eine Bedrohung [symbolisieren], der die Figuren nichts entgegenzusetzen haben als ihre namenslose Angst‘ (Marianne Kesting, Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne, in: Kaiser (Hg.) 1991, 178).

als abgeschlossener Garten (ein hortus conclusus, dessen Antityp das (verlorene) Paradies der Genesis vor der Vertreibung ist).¹⁵⁷ Damit gehört es als Bild zur Gartenmetaphorik. Es geht dabei um die Faszination der kleinen Welt, die der Mensch beherrscht (s. auch Voltaire, Rousseau, und Epikurs Garten). Diese Gärten können aber keine *vollkommenen* Paradiese sein, da ein begrenzender Zaun oder eine Mauer - wie beim Himmlischen Jerusalem - sie umgibt. Jenseits der geordneten Welt aber ist das Chaos, das wüste Umland.¹⁵⁸ P.C. Mayer-Tasch hat aber auch auf die etymologische Bedeutung des Paradieses hingewiesen: „Der Name des ‚Paradieses‘ nämlich ist aus dem alt-persischen ‚pairi-dae-za‘ abgeleitet, was nichts anderes als ‚Umzäunung, Umwallung‘ bedeutet und insoweit ein Synonym zum indoeuropäischen Wurzelwort ‚ghordo-s‘ darstellt, aus dem sich u.a. das griechische ‚chortos‘, das lateinische ‚hortus‘ und der deutsche ‚Garten‘ gebildet haben“¹⁵⁹. Daraus folgt dann, dass gerade erst eine umgebende Mauer das „Paradies im Quadrat“ vollkommen macht. In unserem Fall aber ist die Mauer *keine* Begrenzung, da sie sich ohne Anfang oder Ende durchs Bild schlängelt: das Paradies ist kein Paradies. Damit wird es zum ‚Unparadies‘, die Eutopie wird zur Dystopie. Die Gartenmetapher impliziert aber auch eine Gesellschaft, von der andere ausgeschlossen werden können oder sind. Das kann z.B. eine Glaubensgemeinschaft (Ökumene) sein. Es kann aber auch - und dieser Vergleich drängt sich in unserem Kontext besonders auf - die Unterscheidung von Ost und West, d.h. von Sozialismus und ‚Kapitalismus‘ sein. Herbeigeführt ist diese Trennung durch die ‚Mauer‘ bzw. durch den ‚Eisernen Vorhang‘. Dieser ist es - um im Bild der verschleierte Wahrheit zu bleiben -, der gelüftet werden muss. Wird das Himmlische Jerusalem also als Ort der Abgeschlossenheit (gegenüber dem Anderen, dem

¹⁵⁷ Es gibt zwei sich entsprechende ‚Such-Mythen‘ in der Bibel, ein Genesis-Apokalypse-Mythos und ein Exodus-Millennium-Mythos. Im ersten wird Adam aus Eden vertrieben, verliert Lebensstrom und -baum und wandert im Labyrinth der menschlichen Geschichte umher, bis er vom Messias wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt wird. Im zweiten Mythos wird Israel aus seiner Erbfolge ausgeschlossen und wandert im Labyrinth Ägyptens und der Babylonischen Gefangenschaft umher, bis er im Verheissenen Land in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt wird. Eden und das Verheissene Land sind daher typologisch gesprochen identisch (vgl. Frye 1969, 191).

¹⁵⁸ Vgl. Peter Cornelius Mayer-Tasch/Bernd Mayerhofer (Hrsg.), *Hinter Mauern ein Paradies. Der mittelalterliche Garten*, Frankfurt a.M./Leipzig 1998, S.38f. Vgl. ebenso Eckard Nordhofen, *Der Augenblick des Paris. Blumenberg, Marquard und die Apotheose des Plurals*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.2.1987, Beilage Bilder und Zeiten.

¹⁵⁹ Peter Cornelius Mayer-Tasch, *Das Paradies im Quadrat. Zur Entwicklungsgeschichte des formalen Gartens*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18./19.4.1998, 67. Vgl. auch Mayer-

Fremden - d.h. aus Angst vor der restlichen Welt) betrachtet, dann ist dies in sich eine negative Auslegung. Eine geometrisch fassbare Welt - wie das Himmlische Jerusalem in seiner genau definierten Ausdehnung - erscheint dann nicht mehr „als bergende Ordnung, in welcher der Mensch seine Heimat findet, sondern erweist sich als abweisend und stumm, dem Menschen geradezu feindlich“¹⁶⁰.

In der Gnosis und auch etwa im Werke Blaise Pascals¹⁶¹ ist die Weltangst eine „Raum-Zeit-Angst, ein Schaudern vor der räumlichen und zeitlichen Ausdehnung der Welt, ihrer unermesslichen Weite und Dauer“¹⁶². Die Frage des Raumes/Raumkontinuums ist im apokalyptischen Zusammenhang von wesentlicher Bedeutung für das Verständnis des Apokalyptischen. Die Genesis beschreibt die ‚Raumschaffung‘ (dazu gehört übrigens die Trennung als Seins-bildung!) durch Gott im Ur-Chaos.¹⁶³ Der gesicherte Raum ist das von Gott begrenzte Paradies. Nach der Vertreibung wird die Begrenzung des Raums das Himmelszelt, innerhalb dessen der Mensch nach neuen umgrenzten Räumen (der Sicherheit) sucht. Raum selber aber kann nicht ergriffen, sondern höchstens durch seine *Begrenzungen* fassbar werden. Wenn aber diese fehlen (oder wie in unserem Fall die Mauer keine wahre Begrenzung darstellt, weil sie eben nichts eindeutig umgrenzt), wenn der Raum unbegrenzt, d.h. unendlich wird, dann bedeutet das für unseren Sprachgebrauch des (begrenzten) ‚Dinnen‘ und (unbegrenzten) ‚Draussen‘ den Beginn unseres „Un-behaust-seins“¹⁶⁴. Die Figuren in der Radierung befinden sich in dieser prekären (uneindeutigen) Lage des Heimatlosen bzw. Gefangenen. Sie haben keinen festen

Tasch/Mayerhofer 1998, S.11.

¹⁶⁰ Ulrich H.J. Körtner, Weltangst und Weltende. Eine theologische Interpretation der Apokalyptik, Göttingen 1988, 91-92.

¹⁶¹ Pascals Weltangst oszilliert zwischen tremendum (Grauen) und fascinosum (Staunen). Sie ist ein Erschaudern vor der Unendlichkeit und dem Nichts der Welt wie vor sich selbst (Weltangst und Selbstangst) und entspricht damit dem Begriff des Erhabenen bei Kant (vgl. Körtner 1988, 92).

¹⁶² Ebenda, 91.

¹⁶³ In diesen Zusammenhang gehört natürlich das der Apokalypse nah verwandte Thema der Sintflut. Sintflut und Endgericht sind die grundlegenden Themen fast aller Endzeitmythen. Als katastrophisches Ereignis, das die Bösen vernichtet und nur die Auserwählten errettet, um eine neue Welt zu erschaffen, sind sie untereinander austauschbar und verweisen in ihrer Funktion als Typ und Antityp aufeinander. Einen möglichen Hinweis auf diesen Zusammenhang gibt auch die Anzahl der Radierungen des Zyklus: 17. Denn nach Genesis 7,11 bricht am 17. Tage des 2. Monats die Flut los. Überhaupt ist die Zahl 17 an sich ein mythopoetisches Moment. So werden bei der Beschreibung der Gerechten 17 Tugenden genannt; dem AT ist die Zahl 10, dem NT die Zahl 7 (Zahl der Vollkommenheit): Gesetz + Gnade = 17, zugeordnet - in der Offenbarung vollenden sich beide.

¹⁶⁴ Maass 1965, 189.

Standpunkt in der Welt (obwohl der perspektivische Dielenboden einen bestimmbaren Standpunkt impliziert); ihre ‚Stütze‘ ist die sich endlos windende Mauer. Problematisch bietet sich auch die Gestaltung der Mauerfläche dar. Fortifikationen, wie die Diamantquader, befinden sich ja an einer Mauer immer an der *Aussenseite*. Dies würde bedeuten, die Menschen im Bild befänden sich ausserhalb der Mauern Jerusalems und wollten hinein. Der Dielenboden hingegen, auf dem sie knien, impliziert das Drinnen - die Menschen wollten also hinaus.

Betrachten wir noch einmal das Bild. Die Situation ist folgende: es gibt zwei Orte rechts und links der Mauer. Der eine Ort ist gekennzeichnet durch den Dielenboden - hier befinden sich die Menschen; der andere Ort ist eine öde Landschaft. Dazwischen steht die Mauer, deren Fortifikation gegen die linke Seite des Bildes zeigt. Dabei ist nicht eindeutig, wer sich hier gegen wen verschanzt. Einerseits könnte sich die öde Landschaft vor der anderen Seite schützen wollen, andererseits könnte es auch sein, dass verhindert werden soll, dass die Menschen der linken Seite die Mauer überwinden können. Michael Diers hat für ‚Die Mauer‘¹⁶⁵, die Ost- und Westberlin in einer gekurvten Schneise trennte, festgestellt, dass aus der Vogelperspektive für einen „Orts- und Geschichtsunkundigen [...] nicht auszumachen [war], welche Seite sich hier vor welcher Seite verschanzt, in welche Richtung die Mauer eigentlich weist, gegen wen sie gerichtet ist. Traditionell lässt sich auf den ersten Blick ein Innen und Aussen der Mauer, ein Intra oder Extra muros (bei einer Festung Kontrescarpe und Escarpe) unterscheiden. Das will hier nach dem üblichen Schema nicht gelingen“¹⁶⁶.

Die Menschen im letzten Bild wollen scheinbar aus ihrer Welt des Dielenbodens entfliehen und hinter die Mauer. Von wo sie stehen, können sie aber gar nicht erkennen, was hinter der Mauer auf sie wartet. Übertragen wir nun diese abstrakten Feststellungen auf die Situation eines Rumänen in Chirnoagă Situation. Dieser ist in Rumänien zu Hause, dies ist seine Heimat (hier gekennzeichnet durch den Dielenboden). Gegenüber einer anderen Welt war Rumänien als kommunistische Diktatur unter Ceausescu abgeschlossen - ein Gefängnis für all die, die das Land verlassen wollten. Die Figuren im Bild wollen also ausbrechen aus ihrer Heimat, um in einem neuen, verheissenen Land - dem westlichen Europa - besser zu leben. Dies ist

¹⁶⁵ Für uns Deutsche scheint im Kontext des ‚Kalten Krieges‘ der Begriff der ‚Mauer‘ eine ganz eigene Bedeutsamkeit angenommen zu haben. Sie symbolisiert per se eine schroffe (gegebenenfalls tödliche) Trennung in Hier und Dort, ‚Gut‘ und ‚Böse‘.

¹⁶⁶ Michael Diers, Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt 1997, 123-124.

die rechte Seite des Bildes. Bevor man aber das eigene Land nicht verlassen hat, kann man nicht wissen, was einen im neuen Land erwartet. Diese, so scheint das Bild aussagen zu wollen, kann sich auch als Ödland entpuppen, in dem man sich verlieren kann - eine weite Leere des Nichts. Das erträumte Utopia wird zum eigentlichen Nicht-Ort. Genau dieser Situation der Ungewissheit sehen wir uns als Betrachter beim Anblick der Mauer des Himmlischen Jerusalems gegenüber. Die Menschen im Bild und wir als Betrachter ausserhalb des Bildes sind ‚ortsunkundig‘ - Neuland für uns im buchstäblichen Sinne - und wissen nicht, wo die Verheissung wohnt. Die Mauer ist damit das, was Diers als „Schlagbild“ (in Anlehnung an die ‚Schlagzeile‘) bezeichnet hat und zur politischen Ikonographie unserer Zeit zählt. Auch die politische ‚Wende‘ von 1989 in Rumänien wirft ähnliche Fragestellungen auf. Das gänzlich Neue, und das sollte heissen, *bessere*, blieb aus, die alte Diktatur unter Ceausescu wurde abgelöst durch eine ähnliche unter Ilescu (zur Erinnerung: Chirnoagäs Zyklus entstand 1992). Erst 1996/7 wurde mit dem Präsidenten Konstantinescu eine Wende zur Demokratie eingeleitet. Die in dieser (realistischen) Auffassung der politischen Geschehnisse steckende Kritik ist christlich eschatologisch geprägt.¹⁶⁷

Die Frage nach dem Zyklischen oder Linearen stellt sich hier - am Ende einer eben zyklisch genannten Bilderreihe - unmittelbar. Anders gefragt: hat das Geschehen der Bilderfolge (und damit der Apokalypse) eine lineare Ausrichtung von Anfang zu endgültigem Ende (das wäre die kupierte Apokalypse), oder fallen Anfang und Ende faktisch zusammen und bilden einen Erneuerungsprozess ab (dann wäre der Gedanke der Erlösung miteinbegriffen)? Diese Fragestellung drängt sich dann sofort auf, wenn man die ambivalente Gestaltung des letzten Bildes betrachtet. Moderne Kunst und Literatur interessieren sich mehr für die Katastrophe als für das Glück. Ihnen erscheint die biblische Vorstellung eines idealen Reiches als zu trivial. Die christliche Erwartung geht davon aus, das ein Neues auch immer ein ganz anderes ist, nämlich Göttliches im Vergleich zum Irdischen.¹⁶⁸ Die moderne Utopie dagegen

¹⁶⁷ Zur postkommunistischen Entwicklung Rumäniens seit der ‚Wende‘ vgl. Wolf Oschlies, Ceausescus Schatten schwindet. Politische Geschichte Rumäniens 1988-1998, Köln, Weimar 1998.

¹⁶⁸ Die ägyptische Auffassung, das „Neue [sei] nur im Durchgang durch das Ende - dem Tod - möglich, das Alte [müsse] sterben, um das Neue zu ermöglichen, aber das Neue [sei] nichts anderes als das Alte in erneuerter Gestalt“ (Jan Assmann, Denkformen des Endes in der altägyptischen Welt, in: Stierle/Warrior (Hg.) 1996, 11; meine Hervorhebung) unterscheidet sich von der christlichen in der Annahme, es werde nicht wirklich etwas Neues auf die Welt

stellt sich den zukünftigen Staat als Schreckensstaat oder als Parodie vor - wird „Anti-Utopie“, „sie macht den technisch-rationalen Fortschritt als Regression erkennbar, die vermeintliche Eutopie als Dystopie“¹⁶⁹. Dass „Eutopie und Dystopie [...] nahe beieinander liegen“, betont Koppenfels: „nicht selten versetzt eine jene Peripetien, wie sie die Gattung liebt, den Leser unversehens aus dem Wunschtraum in den Alptraum“¹⁷⁰. Die Vorstellung einer verwirklichten Utopie (ein Paradox an sich!) eines Idealstaates wird mehr als nur skeptisch betrachtet.¹⁷¹ Chirnoagäs Neues Jerusalem ist in der Tat ein Utopia im gängigen Wortsinne - ein Nicht-Ort: eine ‚Entschleierung des Nichts‘. In der Vorstellung der kupierten Apokalypse ist die Utopie ‚Neues Jerusalem‘ eben nicht erreichbar. Im Extremfall bedeutet dies eine „Apokalypse ohne Metaphysik“¹⁷². Für Ernst Bloch ist in „der Welt, wie sie wirklich ist, [...] das Gute, von dem wir träumen, ortlos und also im wirklichen Sinne utopisch. [...] eine Wirklichkeit, in der das Gute ortlos, utopisch ist, gilt eben deshalb für Bloch als radikal, d.h. bis in die Wurzel hinein, böse“¹⁷³. Das Wunschbild des guten Westens oder eines freien Rumäniens nach der ‚Revolution‘ kann sich also als Utopie herausstellen. Oder noch schlimmer: unter der Annahme, dass das Gute nicht an einen bestimmbar Ort gebunden erscheint, entpuppt sich die ganze Welt als ‚böse‘.

Im Bild der sich schlängelnden Mauer, die das Himmlische Jerusalem vom wüsten Umland trennt, kulminiert das bisher Angedeutete. Die Darstellung bezieht nicht eindeutig Stellung, wo der Ort des Neuen Jerusalems angesiedelt ist. Am Ende des Zyklus bleibt der Betrachter ratlos. Es gibt offenbar keine Erlösung, seine Apokalypse ist kupiert worden, das erlösende Moment des letzten Bildes ist ausgeblieben. Was bleibt, ist das Ungewisse, das Chaotische - eine Ausweglosigkeit wie in einem Labyrinth.

Eine „Apokalypse ohne Apokalypse“ (d.h. ohne erlösendes Moment), wie sie für

gebracht. Die christliche Erwartung, das Neue werde auch ein ganz Anderes, nämlich Göttliches im Vergleich zum Irdischen sein, kann der alte Ägypter nicht teilen.

¹⁶⁹ Werner von Koppenfels, Bild und Metamorphose: Paradigmen einer europäischen Komparatistik, Darmstadt 1991, 186.

¹⁷⁰ Ebenda, 189. Solche „sarkastische[n] Inversion[en] [stellen] die dystopische Höhlenexistenz als [der] irdische[n] Normalität moralisch überlegen“ (ebenda, 188) hin.

¹⁷¹ Vgl. Braungart, in: Kaiser (Hg.) 1991, 94-95.

¹⁷² Koppenfels 1991, 248.

¹⁷³ Richard Schaeffler, Vollendung der Welt oder Weltgericht. Zwei Vorstellungen vom Ziel der Geschichte in Religion und Philosophie, in: Heinz Althaus (Hg.), Apokalyptik und Eschatologie. Sinn und Ziel der Geschichte, Freiburg, Basel, Wien 1987, 98.

Derridas Verständnis symptomatisch geworden ist, bedeutet für Chirnoagă die eigentliche Katastrophe: „Die Katastrophe wäre [...] wieder die Apokalypse selbst, ihre Einfaltung und ihr Ende, eine Geschlossenheit ohne Ende, ein Ende ohne Ende“¹⁷⁴. Das letzte Bild ist in der Tat ein ‚offenes Ende‘. Das Himmlische Jerusalem ist ein ödes Land ohne Hoffnung. Es ist eine Apokalypse ohne Apokalypse, ohne den Teil der Erlösung, ein Ende ohne Ende.

¹⁷⁴ Derrida, zit. nach Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 223.

3. Zur Motivik - traditionelle und individuelle Zeichen

Wie die Analyse gezeigt hat, liegt bei Chirnoagäs Zyklus die Betonung auf den eintretenden Katastrophen. Damit bewegt er sich ganz in der Tradition der Apokalypsedarstellungen. Schon immer hat sich die Kunst eher für die Grausamkeiten als für die Erlösungsgedanken der Apokalypse interessiert.¹⁷⁵ Schon im Mittelalter liegt die Konzentration auf den Höllendarstellungen, die Seligen sind fast immer schematisch, die Teufel und Verdammten differenziert und ausführlich beschrieben. Dazu Marcel Chirnoagă: „Die Bilder der Guten, so wie man sie kennt, sind relativ langweilig. Die Engelchen und Heiligen - süß - haben keine allzu grosse Expressionsvielfalt, während die Teufel in allen Formen präsentiert werden können und es auch erlaubt ist“¹⁷⁶.

Bei der Auswahl der Bilder und der Verwendung einzelner Motive zeigt der Zyklus ein vielfältiges Bild. Chirnoagă geht es nicht um eine „illustrierende Funktion der Bilder im genauen Wortsinn“¹⁷⁷ - dies erkennt man allein schon an dem freien Umgang mit der Textvorlage, manche Textstellen bleiben unberücksichtigt. So fehlen im Zyklus etwa die ikonographisch traditionellen Hoffnungsträger wie das Lamm oder die starken Engel. Es handelt sich aber auch nicht um eine beliebige Auswahl, sondern stellt eine „konsequent durchdachte Auslegung des Textes“¹⁷⁸ dar.

Ebenso verfährt er mit der festgelegten Ikonographie - in manchen Bildern greift er auf sie zurück und benutzt fast versatzstückhaft Vorbilder aus der Kunstgeschichte; in anderen wiederum erfindet er neue Motive, die keine Vorbilder erkennen lassen.

So benutzt er in Radierung I sowohl traditionelle als auch völlig neue ikonographische

¹⁷⁵ Ein Grundproblem menschlichen Handelns war die „platonische Grundzweideutigkeit, dass die Erscheinungswelt zwar Abbild der Ideen ist, aber ihr Urbild nicht zu erreichen vermag“. Im Neuplatonismus wurde sie auf „den zweiten Aspekt hin entschieden: die Welt erscheint als die grosse Verfehlung ihres idealen Modells [...]: der Theologisierung der Idee korrespondiert die Dämonisierung der Materie.“ Somit ist das Übel in der Welt „die Nichterfüllung der obligatorischen Ordnung“ (Hans Blumenberg, Säkularisierung und Selbstbehauptung, Frankfurt a. M. 1974, 147).

¹⁷⁶ Vgl. Fernsehbericht Chirnoagă 1996 (Übersetzung Julian Platon). Prägnantes mittelalterliches Beispiel ist H. Boschs Weltgerichtstriptychon (1504), dessen Mittelteil (Himmel) und linker Flügel (Paradies) einfach und schematisch gestaltet sind, dessen rechter Flügel sich aber phantasievoll und bildreich in den Grausamkeiten der Hölle ergeht (Vgl. Braungart, in: Kaiser (Hg.) 1991, 95).

¹⁷⁷ Arndt 1956, 245.

¹⁷⁸ Ebenda.

Motive. In mittelalterlichen Apokalypsezyklen wurde der Seher jeweils am Rand neben der Vision dargestellt und als passiver Empfänger der Vision gezeigt. Bei Dürer schon erscheint Johannes nur noch dort, wo er handelnd in das Geschehen einbezogen ist. Chirnoagă dagegen zeigt Johannes nur einmal und zwar zu Beginn des ganzen Zyklus, was darauf hinweist, dass der ganze Zyklus Inhalt der Vision Johannes ist und zwar nicht mehr nur seine persönliche Vision, sondern „unmittelbar vom Künstler selbst erlebt und gestaltet worden“¹⁷⁹ ist. Diese „Integration von Identifikationsfiguren im Sinne Albertis“¹⁸⁰ entspricht durchaus der Bildtradition.¹⁸¹

Vergleicht man Chirnoagăs Bild etwa mit der ‚Vision der sieben Leuchter‘ aus dem für die Kunstgeschichte wichtigen Dürerschen Apokalypsezyklus, fallen zugleich Unterschiede und Gemeinsamkeiten auf. Die generelle Anordnung der Personen/Gegenstände ähnelt sich: in der Mitte thront Gottvater bzw. erhebt sich das aufgerichtete ‚Kreuz‘. Um sie herum sind die sieben Leuchter angeordnet. Davor kniet bzw. liegt Johannes. Während Johannes aber bei Dürer auf der linken Seite des Bildes kniet und schräg in das Bild hinein gerichtet ist, liegt Chirnoagăs Johannes bäuchlings auf der rechten Seite des Bildes.¹⁸² Nur in Holbeins ‚Vision der 7 Leuchter‘, die im wesentlichen auch Dürer verpflichtet ist, liegt Johannes *auf dem Bauch* vor der vor ihm aufsteigenden Gottesvision, ansonsten wird er meist kniend dargestellt. Das Motiv der nackten Fußsohlen, das auch Dürer benutzt, ist - wie A. Bee hervorgehoben hat - Martin Schongauers Kupferstich ‚Tod Mariens‘ entliehen.¹⁸³ Abgesehen von der allgemeinen Anordnung, liegen beiden Darstellungen allerdings unterschiedliche Auffassungen zugrunde. Dürers Gottesvision ist die traditionelle eines Gottvaters, der auf dem Regenbogen thronend das geöffnete Buch in seiner linken Hand hält, seine rechte Hand ist ausgestreckt und hält die Sterne. Aus seinem Gesicht, das flammende Augenbrauen hat und von wallendem Haar und Bart umgeben ist, ragt aus dem Mund ein Schwert. Bei Dürer bilden die sieben Leuchter mit den Wolken einen Kreis um die Gottesvision und dem Seher, wogegen Chirnoagă sein Bild in drei

¹⁷⁹ Ebenda, 2.

¹⁸⁰ Krüger 1996, 73.

¹⁸¹ Zu vergleichen ist etwa das Eingangsbild von Jean Duvets Apokalypsezyklus, in dem sich Duvet in der Rolle des Evangelisten Johannes darstellt: „so wie dieser aufgefordert war, seine Visionen in einem Buch niederzulegen, so hat Johannes Duvet sie in einer Nachschöpfung bildlich dargestellt“ (Zehnpfennig 1979, 12).

¹⁸² Zu bedenken ist die durch den Druck entstehende Umkehrung der Komposition; die Druckplatte Chirnoagăs zeigte also die gleiche symmetrische Anordnung wie Dürers Holzschnitt.

¹⁸³ Vgl. Bee, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 68-69.

Ebenen teilt, wovon die mittlere Ebene von den sieben Leuchtern gebildet wird. Die Gottesvision Chirnoagäs ist also nicht nach der Bildtradition gestaltet. Sie enthält jedoch verschlüsselte Motive, die eine solche ungewohnte Darstellung rechtfertigen, wie etwa die gekreuzigte Gestalt, die typologisch der Gottesvision entspricht, oder der Baumstamm, der ein Hinweis auf das Parusiekreuz mit Astansätzen ist. Chirnoagä verwendet in der Darstellung der Gottesvision also individuelle Zeichen mit typologisch traditionellem Inhalt. Eine fast identische Figur zeigt auch seine Radierung ‚Kalvarienberg‘¹⁸⁴. Während Chirnoagä also die traditionelle Grundanordnung beibehält, erfährt die Gottesdarstellung innerhalb der Motiv- und Figurenerfindung eine Veränderung. Damit wird figural Vorbildhaftes mit motivisch Eigenem kombiniert.

Die zweite Radierung ist ebenfalls eine Kombination aus traditionellen Grundmotiven und eigenen Zeichen, die sich auch hier in der Anordnung manifestieren. So impliziert die neutestamentliche *Textstelle* Off. 4 eine horizontale ringförmige Anordnung, wie sie in der Kunst üblich geworden ist. In der Mitte der Thron, in einem ersten Kreis um den Thron die vier Wesen und in einem weiteren Kreis die 24 Ältesten. Zusätzlich ist im Text der Thron umgeben vom gläsernen Meer. Chirnoagä deutet diese Anordnung in eine hierarchische vertikale um. Die einzelnen Motive sind durchaus in der Bildtradition zu sehen, immer aber mit für Chirnoagä typischen Details. So haben etwa die vier Wesen, die, im ganzen gesehen, traditionell gestaltet sind, die für Chirnoagäs Tierdarstellungen charakteristische Menschenhand.

Auch das Format lässt gewisse Bezüge zu anderen Apokalypsedarstellungen zu. So hat etwa Eisler am Apokalypse-Zyklus Jean Duvets, der auch das hochrechteckige Format mit halbrundem Abschluss verwendete und seine Signatur auf Doppeltafeln im Bild anbrachte, gezeigt, dass es sich möglicherweise bei der Verwendung derartiger Formate um die Abwendung, die Abwehr des ausdrücklichen Bilderverbots der Bibel handeln könnte.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Die rechte Hand dieses Gekreuzigten hat eindeutig nur fünf Finger, im Gegensatz zur gekreuzigten Figur des Apokalypsezyklus mit sechs Fingern. Es kann also eine bewusste Änderung der Fingerzahl angenommen werden, die eine Erweiterung der Bedeutung des Gekreuzigten auf eschatologische Zeichen wäre.

¹⁸⁵ Vgl. Eisler 1979, 74-75. Dass sich auch Chirnoagä der Bedeutungen der Zehn Gebote und den damit implizierten Schwierigkeiten für die darstellende Kunst bewusst ist, zeigt sein 1996 begonnener Zyklus zu den Zehn Geboten. Zur Problematik des ‚sich kein Bildnis machen‘ für die Kunst vgl. Ch. Dohmen, Th. Sternberg (Hg.), ...kein Bildnis machen: Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987. Krauss (1994, 30-36) zeigt die Bedeutung der Idolatrie als Augenphänomen für Objekte der bildenden Kunst am Bilderverbot des AT und NT auf.

Die Apokalyptischen Reiter (Radierung III) sind vermutlich die am häufigsten dargestellte Szene des Offenbarungstextes. In den frühen Illustrationen erschienen alle vier Reiter auf einer Fläche, jedoch nicht in einem Bild. In den spanischen Beatus-Handschriften beispielsweise sind die Reiter in horizontalen Streifen untereinander angeordnet. Vor Dürer folgten die Reiter einander in einer Landschaft, Dürer drängt sie zusammen und folgt damit der persischen Darstellung des „Mithras auf der Jagd“.¹⁸⁶ In der Nachfolge Dürers wurden die vier Reiter dann meistens zusammen behandelt und bildeten auch gestalterisch eine Einheit.

In der allgemeinen Bildeinteilung lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen Dürer und Chirnoagă aufzeigen. Sowohl bei Dürer als auch bei Chirnoagă befinden sich im mittleren Streifen des Bildes die ersten drei Reiter, darunter in einem ersten Streifen, etwas abgesetzt von den anderen, ein viertes Pferd. Allerdings handelt es sich bei Dürer um den Tod mit seinem Dreizack, wogegen Chirnoagă hier den dritten Reiter mit der Waage darstellt. Die meisten Künstler lehnten sich an Dürers Bildfindung an, nur Jean Duvet (1561) und de Chirico (1941) gingen eigene Wege. Statt des Halbgerippes mit Dreizack wählten sie ein echtes Skelett mit Sense.¹⁸⁷ Chirnoagă geht noch einen Schritt weiter und ersetzt die Figur des Todes durch den Totenkopf des Pferdes. Dürers Pferde waren noch relativ ‚zahme‘ Wesen, dagegen sind die Chirnoagăs bösartige Wesen, die etwas Grauerregendes an sich haben.

Wahrnehmungspsychologisch ‚lesen‘ wir (im westlichen Kulturkreis) normalerweise ein Bild von links nach rechts - die linke untere Bildecke wird als Ausgangspunkt empfunden. Dies hat wohl hauptsächlich mit der Asymmetrie des Wahrnehmungsfeldes zu tun, bei dem die linke und rechte Seite unterschiedlich gewichtet erscheinen. Die linke Seite besitzt besonderes Gewicht, mit der sich der Betrachter identifiziert. Von hier aus betrachtet er den Rest der gesamten Komposition, auch wenn er dem Bild mittig gegenübersteht.¹⁸⁸ Bei Chirnoagăs ‚Apokalyptischen Reitern‘ verlaufen die bildimmanenten Bewegungen genau entgegengesetzt der normalen Leserichtung. Dies kann einerseits durch die Druckumkehrung entstanden sein, auf der Platte würde also - genau wie bei Dürers Reitern - die Bewegung von links nach rechts verlaufen.¹⁸⁹ Die Bewegung entgegen der gewohnten Leserichtung (und damit dem

¹⁸⁶ Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 139 („Apokalypse des Johannes“).

¹⁸⁷ Vgl. ebenda.

¹⁸⁸ Vgl. Rudolf Arnheim, The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts, Berkeley, Los Angeles, London 1988, 47.

¹⁸⁹ Die Bewegung der Reiter nach rechts entspricht der ikonographischen Regel (vgl. Arndt

Blick des Betrachters) kann aber auch bewusst gewählt sein. Sie wirkt so bedrohlicher, da die Phalanx buchstäblich auf den Betrachter zukommt, er also nicht nur unbeteiligter Zuschauer bleiben kann, sondern deutlich impliziert wird.¹⁹⁰ Bei dieser der gewohnten Leserichtung entgegengesetzten Bewegung kommt das Fliegen der Pferde klarer zur Geltung, da emporwehende Gewandteile o.ä. rechts im Bild eindringlicher empfunden werden.¹⁹¹ Die gleiche Bewegung der Reiter von rechts nach links - der gewohnten Leserichtung eines Bildes entgegengesetzt - zeigt z.B. auch Julius Diez' Gemälde ‚Apokalyptische Reiter‘ von 1932.

Bei Dürer und auch bei Cranach (und deren Nachfolge) befand sich oberhalb der Reiterschar ein Engel als Sendbote Gottes vor dem Hintergrund eines Strahlenkranzes, der mit hinweisenden Gesten die Reiter vorantreibt bzw. einführt. Bei Chirnoagă sind hier nur noch die dunklen Strahlen und die grosse Hand übriggeblieben.¹⁹² Er reduziert also ein gut bekanntes Motiv auf die zwei prägnantesten Zeichen und kann davon ausgehen, dass der Betrachter die Ergänzung im Geiste vollzieht. Für Dürer hat Krüger festgestellt, dass „die obere Raumzone, in der ausschliesslich göttliche Wesen agieren, [...] allein durch die Figuren definiert“¹⁹³ wird. Der untere - irdische - Bereich ist als „Erlebnis- bzw. Identifikationsraum“¹⁹⁴ zum Betrachter ausgerichtet. Hier nimmt die Erzähldichte zu - der Betrachter fühlt sich in das Geschehen miteinbezogen. Trotz der Unterschiede in der Darstellungsweise, ist die Anlehnung an Dürer nicht zu verkennen, wenn Chirnoagă sie auch verfremdet und mit neuen Bedeutungen behaftet. Betrachtet man Chirnoagăs Bild spiegelverkehrt und vergleicht es mit der Anordnung Dürers, fällt die frappierende Ähnlichkeit der Darstellungen erst richtig ins Auge.

Die Darstellung der Pferde steht in der Tradition anderer ‚Pferdebilder‘ Chirnoagăs. Diese sind im Gesamtoeuvre Chirnoagăs zahlreich vertreten (s.oben S. 34), auch zu sehen in Chirnoagăs Wandbild von der Befreiung Andromedas durch Perseus oder in

1956, 307).

¹⁹⁰ Vgl. ebenda, 308.

¹⁹¹ Vgl. ebenda, 311.

¹⁹² Wie Bialostocki betont, ersetzte bereits Rembrandt „einen Engel oder auch Gott-Vater durch eine Lichtstrahlung“ (Bialostocki 1966, 133): „Rembrandt ‚umgibt die Gestalt Christi mit einer sternenantig aufleuchtenden Strahlung, die er nur dort anwendet, wo es in der betreffenden biblischen Szene einem Menschen geschenkt wird, in dem ihm begegnenden Jesus von Nazareth den Christus Gottes zu schauen“ (ebenda, 134). Vgl. auch die Strahlen hinter der Gottesvision in Radierung I des Zyklus.

¹⁹³ Krüger 1996, 52.

¹⁹⁴ Ebenda.

der Radierung ‚Der kämpfende Don Quichote‘ aus der Serie ‚Don Quichote‘. Besonders bei der Gestaltung des Pferdes mit Bogenreiter lässt sich der Bezug zur traditionellen Kunstgeschichte nicht verkennen. Es ist fast identisch mit einem Pferd in Leonardos Studie zum ‚Kampf von Anghiari‘ von 1503/1504.

Radierung IV zeigt die posauneblasenden Engel. In der Regel wurde die Abfolge der Posaunenvisionen in getrennten Bildern dargestellt. Dürer hatte das „Dilemma der motivischen Wiederholung“¹⁹⁵ umgangen, indem er den Text frei interpretierte und auflöste. Er zeigt bereits blasende Engel neben den ihre Posaunen erst empfangenden Engeln. Ebenso verfährt Chirnoagă, der die Engel als Orchester darstellt und nur eine stellvertretende Plage verbildlicht. In ihrer Gestaltung und Anordnung in einem kreisförmigen Wirbel erinnern Chirnoagăs Posaunenengel an die Federzeichnung Leonardos eines Orkans (aus den Sintflutdarstellungen)¹⁹⁶, in deren linken oberen Ecke eine Wasserhose mit kindlichen Windgottheiten dargestellt ist.¹⁹⁷ Das Bildmotiv der Gasmasken, das Chirnoagă oft auch in anderen Darstellungen anwendet, geht vermutlich zurück auf George Grosz' ‚Apokalyptischer Reiter‘ von 1936.

¹⁹⁵ Arndt 1956, 152.

¹⁹⁶ Leonardo da Vinci, ‚Sturm und Untergang‘, Windsor 12376 (Abbildung in: Marianne Schneider (Hg.), *Leonardo da Vinci: Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen*, München 1996). Zu vergleichen etwa auch Michelangelos ‚Posaunenbläser‘ aus dem Weltgericht in der Sixtinischen Kapelle.

¹⁹⁷ Damit wird gleichsam auch die Textstelle der Windengel evoziert, die im Zyklus ohne eigene Darstellung bleibt.

Weder ikonographisch noch kompositorisch nimmt Blatt V Bezug zu anderen Darstellungen der Zeugen. Chirnoagă hat hier seine eigene Ikonographie geschaffen, die eng an politische Embleme gebunden ist. Vergleicht man z.B. die dominierende Pfahlgestalt des Bildes mit der Darstellung ‚Politischer Kopf‘ von Chirnoagă, die eindeutig den Diktator Ceausescu abbildet, fällt die grosse Ähnlichkeit der beiden Figuren auf. Die menschlichen Figuren, die diese Gestalt anbeten, sind vereinheitlicht und lassen keine Individualisierung erkennen. In diesem Bild finden sich ganz eigene Motive, die auf die böse Macht Ceausescu und der Vereinheitlichung der Menschen im Kommunismus anspielen. Chirnoagă bedient sich nicht traditioneller Motive, um die Textstelle zu verbildlichen.

Auch mit seiner Darstellung des Apokalyptischen Weibes in Radierung VI weicht Chirnoagă teilweise von traditionellen Darstellungen ab. Die einzelnen Motive sind zwar der traditionellen Ikonographie entlehnt, ihre Zusammenordnung jedoch ungewohnt. Das Sonnenweib, das mit dem Kind in den Armen dargestellt worden ist, gehört zum Bildtypus der halbfigurigen Hodegetria. Sie greift Darstellungen der traditionellen russischen Ikonenkunst auf, wie besonders an der Kopfhaltung mit Heiligenschein, der schmalen Nase und der Kopfbedeckung zu sehen ist. Nach ostkirchlicher Überlieferung wurde die Hodegetria vom Apostel Lukas gemalt. Ebenso recurriert sie auf Darstellungen der Mutter Gottes mit Kind, wie sie in der frühen Renaissance üblich waren. Hier lag die Betonung ganz auf der Mutter-Kind-Beziehung. Bei der Darstellung des Apokalyptischen Weibes greift Chirnoagă auf die bei *Einzel*darstellungen übliche Ikonographie des Sonnenweibes zurück, die zumeist mit dem Kind auf dem Arm in der Typologie der Muttergottes Maria mit Jesuskind, deren Antitypus sie darstellt, gezeigt wird.¹⁹⁸ Bereits Hippolyt, dann Tychonius, Beda Venerabilis und Beatus verstehen das Apokalyptische Weib als Sinnbild der Kirche, ihre Attribute werden ekklesiastisch gedeutet: Sonne = Christus ‚sol iustitiae‘. Luther interpretiert das Weib in der Wüste als die unter dem Druck des Papsttums

¹⁹⁸ Beispiele: ‚Apokalyptisches Weib‘, Wandmalerei der Burg Karlstein, Marienkapelle, ca. 1360, ‚Sonnenjungfrau‘, Wandmalerei des Klosters Emmaus, Prag, ca. 1365, Albrecht Dürer ‚Maria mit apokalyptischen Attributen‘, Kupferstich 1498, Michael Wolgemut ‚Maria als Himmelkönigin der Apokalypse mit der Kaiserkrone‘, Einblatt-Holzschnitt, 1492 (Abbildungen in Rudolf Chadraba, Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung, Prag 1964). Entgegen Chirnoagăs sonstiger Art, Frauen als ‚monströse‘ Gestalten darzustellen, nimmt er eine sanftmütige, oft fast naive Haltung bei der Darstellung ‚göttlicher‘ Frauen wie Maria oder Heiligen an.

verborgene Kirche. Der Bezug auf Maria findet sich erstmals bei Epiphanius, im Osten verbindet man mit dem Apokalyptischen Weib sowohl die Ecclesia als auch Maria. Sie ist das Zeichen der Überwindung des Teufels durch Maria.¹⁹⁹

Chirnoagă bevorzugt wieder eine vertikale Bildauffassung, bei der der Drache am unteren Bildrand liegt und das Sonnenweib im Himmel sitzt - diese Anordnung trägt deutlich zum Verständnis der Handlung bei. Chirnoagăs Sonnenweib ist „in ihrer räumlichen Ausrichtung“²⁰⁰ isoliert und macht auch keinerlei Anstalten, zu fliehen.

Hinzu kommt bei Chirnoagă die Darstellung des Kampfes der Engel mit den Heerscharen des Drachens in der gleichen Darstellung, während traditionellerweise der Kampf mit Drachen in einem separaten Bild dargestellt wurde, wie etwa bei Dürer, bei dem über einer weitläufigen Landschaft im Himmel der Kampf zwischen Engeln und Drachen tobt. Die Chirnoagäsche Anordnung ist allerdings mit G. Dorés ‚Gekrönter Jungfrau‘ vergleichbar. Hier wie dort findet sich die Anordnung der Engel zu einer kleinen Gruppe sowie die Haltung des Weibes mit an die Brust gedrücktem Kind, die über dem wutspeienden Drachen angeordnet sind.

Der Kopf des Drachens von Chirnoagă ist jedoch fast identisch mit dem des Drachens, den der Hl. Michael bei Dürer bekämpft. Die Anhängerschaft des Drachens bei Chirnoagă erinnert an die Höllenfiguren Boschs und Breughels und lässt so die Bildtradition der Grotteske erkennen, in der solche Darstellungen üblicherweise stehen. Ähnliche Gruppen zeigen auch Chirnoagăs Darstellungen der Tugenden und Laster.

Bei der Darstellung der beiden Tiere in Radierung VII beschränkt sich Chirnoagă wirklich nur auf deren Darstellung, während üblicherweise die beiden Tiere in eine Erzählfolge eingebunden werden, über der eine Gottesvision thront. Unabhängig von der Erzähleinbindung ist jedoch die Gestaltung der Tiere durchaus der Bildtradition verhaftet.

Die Engelfigur von Radierung VIII ist die beherrschende des Bildes. Das ‚Schreitmotiv‘ scheint mehreren Darstellungen entlehnt zu sein. Die grösste Ähnlichkeit weist das Wesen mit Max Ernsts ‚L'ange du foyer‘, 1937²⁰¹ auf, ähnlich aber auch Benjamin

¹⁹⁹ Vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 146 („Apokalyptische Weib“)

²⁰⁰ Arndt 1956, 38.

²⁰¹ Im allgemeinen bedeutet ‚L'ange du foyer‘ den ‚guten Geist‘ eines Hauses. ‚Foyer‘ hat im

West's ‚Engel der Auferstehung‘, 1801. Zwar sind also Bezüge zu Bildern ähnlicher Thematik zu erkennen, aber die traditionelle Darstellung der Zornesernte verwendet Chirnoagă nicht. Die rumänische Hinterglasmalerei kennt allerdings das häufig vorkommende Thema der mystischen Weinkelter Christi. Wie Joachim Nentwig ausführt, ist dieses Thema von der Hochkunst selten aufgegriffen worden, die Volkskunst dagegen gestaltete es häufig. In Rumänien findet sich eine Sonderform, bei der Christus auf einer Truhe sitzt und der Weinstock durch seinen Körper hindurchwächst.²⁰² Der Engel aus Radierung VIII erinnert mit dem ihn umgebenden Weinstock an dieses typisch rumänische Motiv.

Die IX. Radierung nimmt ein Thema der Apokalypse auf, das nicht immer bei traditionellen Zyklen dargestellt wird. So fehlt z.B. bei Dürer die Darstellung der Engel mit den Schalen, bei Cranachs Apokalypsezyklus von 1522 oder in den Beatus-Illustrationen ist sie beinhaltet. Chirnoagă interpretiert die Darstellung der Engel als Atlantenfiguren allerdings entgegen der Tradition als klassische Engel. Die Grösse der dargestellten Engel im Vergleich zu der winzigen Menschheit verweist aber auf die besonders im Mittelalter benutzte ‚Bedeutungsgrösse‘.

Bei Radierung X greift Chirnoagă wieder deutlich auf althergebrachte Bildformeln zurück, wobei er sich hauptsächlich auf die Darstellung der nackten Hure auf dem Tier beschränkt.²⁰³ Bei der Darstellung des Tieres, auf dem die Grosse Hure sitzt, wählt Chirnoagă einen gebräuchlichen Typus, nämlich den in der nordischen Bildtradition üblichen. Die Art der Darstellung einer riesigen Menschenmenge durch Aneinanderreihung von unzähligen Köpfen findet sich bereits bei Jean Duvet, so z.B.

Französischen jedoch mehrere Bedeutungen - es kann auch ‚Feuerraum‘ oder ‚Feuer im Ofen‘ bedeuten. M. Ernsts surrealistischer Engel ist also wohl ein gefallener Engel, „der als Popanz des Unheils in wild schlotternden bunten Lappen herumtobt, als wolle er die ‚Wandelhalle‘ (auch so kann ‚foyer‘ gelesen werden) als den Vorraum eines neuen Weltbrandes für sich behaupten“ (Maass 1966, 135-136). Im Vergleich zu Dalís ‚Vorahnung des Bürgerkrieges‘ (1936) fällt die Ähnlichkeit der Gebärden in Reaktion auf das nahende Unheil ins Auge (vgl. ebenda).

²⁰² Vgl. Joachim Nentwig, Hinterglaskonkone aus Rumänien, in: *Volkskunst*, 3, 1980, 38.

²⁰³ In William Blakes Darstellung der ‚Hure Babylon‘ (1809) symbolisiert sie Geheimnis („Mystery“) und die Wurzel aller falschen Religion und Krieg. Ihre Zerstörung ist wiederkehrendes Thema in seiner Beschreibung des Letzten Gerichts. Auch in Blakes Aquarellen für Butts tauchen ähnliche Themen auf. Sie zeigen Illustrationen von Off. 12 und 13 (Drachen und das Sonnenweib, Kampf zwischen Michael und dem Satan). Auch hier gilt das Augenmerk der Zerstörung der Menschheit durch Krieg und andere Greuel als eine Vorstufe zur Ernte des Zornes (Off. 14) (vgl. Anthony Blunt, *The Art of William Blake*, Morningside Heights, New York 1959, 103).

auf seiner Darstellung der ‚Versiegelung der Auserwählten‘, 1561 oder auch bei P. Brueghels ‚Das Jüngste Gericht‘. Die Darstellung der Menschenmenge ist auch mit mittelalterlichen Weltgerichtsdarstellungen zu vergleichen, wo ebenfalls Repräsentanten jedes Standes bei den zu Richtenden vertreten sind, in Erinnerung an Off.17, 15: „Du hast die Gewässer gesehen, an denen die Hure sitzt; sie bedeuten Völker und Menschenmassen, Nationen und Sprachen“. Böse Gestalten sind bei Chirnoagă durch Insignien wie Kronen etc. ausgezeichnet, die ‚Guten‘ sind schmucklos.

Die Darstellung des falschen Königs entlehnt seine Armhaltung einer Studie Chirnoagăs ‚Hände‘.

In Radierung XI lassen sich keine direkten Bezüge zu traditionellen Symbolen aufzeigen, eher das Aufgreifen ähnlicher Motive, die aber in keinem thematischen Zusammenhang erscheinen muss. So erinnert etwa der Engel, wie auch die anderen Männer im Bild, an Primaticcios gefallenen Satan in dessen Zeichnung ‚Der siegreiche St. Michael‘. Diesen Männertypus verwendet Chirnoagă häufig, so z.B. auch in Radierung XV, hier paradoxerweise bei der Darstellung der Seligen.

Die Darstellung des zusammenstürzenden Baus im linken Hintergrund muss in Zusammenhang mit dem (vor allem im 16. Jahrhundert) häufigen Motiv des Turmbaus zu Babel gesehen werden (vgl. z.B. A. Kirchers Kupferstich ‚Turrus Babel‘, Amsterdam 1679). Dabei ging es zumeist um die technische Herausforderung einer anspruchsvollen Architektur. Der Turm wird so „zu einem Emblem frühneuzeitlichen Weltzugriffs und frühneuzeitlicher Selbstgewissheit“²⁰⁴. Abbildungen zusammenstürzender Turmbauten Babylons gibt es keine, nur P. Bruegels berühmtes Gemälde von 1563 gibt mit bereits verfallenden Teilen im unteren Bereich und dem Chaos der Baustellen einen Hinweis auf die Unmöglichkeit dieses utopischen Baus.²⁰⁵ Das Motiv der einstürzenden Häuser bei Chirnoagă scheint ebenso geprägt von der Kenntnis der Bilder Delaunays ‚Tour Eiffel‘ (1911). Somit schafft Chirnoagă mit der ungewöhnlichen Darstellung des zusammenstürzenden Babylons eine Verbindung zur Moderne, in der chaotische Bilder der Unstetigkeit verbreitet sind.

²⁰⁴ Braungart, in: Kaiser (Hg.) 1991, 80.

²⁰⁵ Zur Fragestellung der ‚Utopie‘ vgl. den umfangreichen und sehr ausführlichen Band von Frank E. und Fritzie P. Manuel, Utopian Thought in the Western World, Oxford 1979.

Radierung XII mit der Darstellung des Reiterheeres greift vor allem auf Radierung III des Zyklus zurück und bedient sich im ganzen gesehen der typischen Ikonographie einer Reiterschar, bis auf die nicht ganz unwesentliche Tatsache, dass sich Chirnoagă - wie häufig - auf die Darstellung der Bewegungsmotive der Tiere konzentriert und die Gestaltung schematisch bleibt.

Die zum Thema der XII. Radierung gehörende XIII. Radierung ist ungewöhnlich. Normalerweise wird dieser Textstelle keine eigene Darstellung zugebilligt, sie wird in der Kunst meist zusammen mit der Darstellung des Reiterheeres dargestellt oder erhält gar keine Darstellung.

Die Darstellung von Gog und Magog ist eine ganz ungewöhnliche, die kaum oder gar keine Gemeinsamkeiten mit bekannten Bildfindungen hat. Vergleicht man etwa die Darstellung der tausendjährigen Herrschaft bei Dürer mit der Chirnoagăs, so fällt keine Gemeinsamkeit auf. Während Dürer sich deutlich am Text orientiert und den Engel mit dem Schlüssel zeigt, der den Satan in den Abgrund verschliesst, sowie die Vision des Neuen Jerusalems mit seinen vielen Toren, ist die Bedeutung der Radierung Chirnoagăs unklar. Den endgültigen Sieg über Satan stellt Chirnoagă in einer separaten Radierung dar, ebenso das Gericht über die Toten und die anschließende Vision des Himmlischen Jerusalems. Während Dürers Apokalypse relativ abrupt endet, indem er wichtige Teile des Offenbarungstextes in einem Holzschnitt zusammenfasst, kulminieren bei Chirnoagă nochmals die letzten Visionen in eindrucksvollen Bildern.

Einziger Bezugspunkt zu anderen Darstellungen von Gog und Magog sind die Speere und Fahnen im Hintergrund. Diese - als Heeressymbol - tauchen häufig in Verbindung mit Gog und Magog auf. So z.B. beim Monogrammist AW und Monogrammist MS. Feldlager als Hinweis auf Krieg und Zerstörung zeigen auch Radierung XI und XII der Bildfolge.

Während bei Radierung XV keine eindeutige Textzuordnung möglich ist, finden sich zahlreiche Anleihen in der Bildtradition ähnlicher Themenkreise. So erinnert etwa die halbkreisförmige Anordnung der Seelen im oberen Bildteil an G. Dorés ‚Jüngstes Gericht‘, ca. 1880: auch hier findet eine gekrümmte Bewegung der Körper um einen lichtumfluteten Himmelsbereich statt. Verwandt erscheint auch eine Tafel von H.

Bosch ‚Aufstieg zum Paradies‘, ca. 1521, die ganz deutlich einen hellerleuchteten Trichter zeigt, in die die erlösten Seelen fliegen. Auch hier erinnert der Typus der Seligen an den gefallenen Satan in Primaticcios ‚Der Siegreiche Michael‘. Dies ergibt eine paradoxe Gleichsetzung von Satan und Erlösten, die für eine ambivalente Auffassung Chirnoagäs von Gut und Böse spricht (s. Radierung XI). Die Gestaltung einer der Krallenarme aus der unteren rechten Bildhälfte erinnert an S. Dalís ‚Vorahnung des Bürgerkriegs‘, 1939 (vgl. mit der Gestaltung des Engels in der ‚Ernte des Zorns‘, Radierung VIII).

Insgesamt ist die Darstellung vergleichbar mit dem auf mittelalterlichen Triptychen dargestellten Höllensturz, in denen die zahllosen Verdammten in die Tiefe wirbeln. Vgl. z.B. Memlings Triptychon (1466/73) in der Marienkirche Danzig, dessen Mitteltafel den thronenden Christus zeigt, der linke Seitenflügel das Paradies, der rechte den Höllensturz.²⁰⁶ Vergleicht man diese im Mittelalter typische Dreiergruppe mit den drei letzten Radierungen des Zyklus, so lassen sich Parallelen erkennen. Radierung XVI zeigt den Thronenden, der das Gericht über alle Toten hält, Radierung XV den Höllensturz und Radierung XVII das Himmlische Jerusalem. Insofern bilden die letzten drei Radierungen eine Einheit, die motiviert ist von mittelalterlichen Weltgerichtsdarstellungen.

Radierung XVI zeigt die in der Kunst übliche Anordnung bei der Darstellung des letzten Gerichts: zuoberst der Richtende, darunter die Verdammten, die Richtung Hölle ‚nach unten‘ laufen und die Seligen, die Richtung Himmel ‚nach oben‘ laufen. Das Bild unterscheidet sich von der gängigen Ikonographie in der Ausbildung der einzelnen Motive, wie der Darstellung des Richtenden als gesichtslose Lichtgestalt oder z.B. der Darstellung der schematisierten Menschen. Ähnliche schlanke, unbekleidete Seelen waren aber bereits bei Stephan Lochner oder anderen mittelalterlichen Darstellungen durchaus üblich.

Die Darstellung des Himmlischen Jerusalems (Radierung XVII) ist geprägt von neuartigen Bildfindungen, die die Tradition so nicht kennt. Das beginnt bereits mit der Darstellung der Mauer als einer geschwungenen. Eine derart geschwungene Mauer der Himmelsstadt findet sich zwar auch bei H. Holbein d.J. auf seinem Holzschnitt

²⁰⁶ Abbildung in Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.4, Sp. 521 („Weltgericht“).

‚Der Engel zeigt Johannes das Himmlische Jerusalem‘, 1523, ansonsten ist aber die Darstellung geradliniger Mauern - wie der Bibeltext nahelegt - üblich. Chirnoagă verwendet einzelne bekannte Motive, die aber nicht unbedingt anderen Apokalypsedarstellungen entlehnt sein müssen und baut sie zu neuen Gruppen zusammen. Die im Bild dargestellten Menschen sind fast ‚Spolien‘ aus bekannten und berühmten Werken der Kunstgeschichte. So erinnert die männliche Figur mit weit geöffneten Mund an E. Munchs Bild ‚Der Schrei‘ von 1893. Die Figur rechts unterhalb des Schreienden scheint geradezu El Grecos ‚Johannesvision‘ (1608-14) entsprungen zu sein, ebenso (spiegelverkehrt) die allerhinterste Figur. Die an die Mauer gelehnten Menschen greifen eine Haltung auf, die Chirnoagă bereits bei seiner kleinformatigen Radierung ‚Eintritt ins Labyrinth‘ benutzte und hier versatzstückhaft wiederverwendet. Dabei ergibt sich durch die doppeldeutige ‚Gleichsetzung‘ von Labyrinth (als ‚Jerusalemweg‘: Bussübungen²⁰⁷) und dem Himmlischem Jerusalem eine paradoxe Auswechselbarkeit.

Vor allem im letzten Bild hält sich Chirnoagă nicht an ikonographisch überlieferte Bildtraditionen. Die himmlische Stadt bildete in der Apokalypsetradition die triumphale Schlussvision. Chirnoagă wählt keine traditionelle Bildform, sondern gestaltet das Himmlische Jerusalem mehr als doppeldeutig.

Allgemein lässt sich für den gesamten Zyklus (in unterschiedlicher Gewichtung) feststellen, dass sowohl motivische, figurale als auch kompositionelle Vorprägungen wiederholt übernommen werden. Gleichzeitig erweitert und verändert Chirnoagă sie durch eigenständige Erfindungen. Es findet so eine bewusste Anerkennung einer als vorbildhaft empfundenen Leistung anderer statt, deren Erfindungen als ‚Spolie‘ in das eigene Werk integriert werden. Das bedeutet, dass der Künstler sich eindeutig in eine Traditionskette eingebunden wissen will, dennoch aber seine eigenständige Leistung als Inventor betont. In diesem Falle sind die Figuren der Nachahmung eine Frage des Ornats. Chirnoagă stellt gleichsam seine Kenntnisse anderer Künstler und Werke unter Beweis, anerkennt deren Leistung durch eine teilweise Übernahme, will sich aber bewusst als eigenständiger Künstler verstanden wissen. Chirnoagă entwickelt

²⁰⁷ Wie D. Tschizewskij anmerkte, „gab es [im Mittelalter] in Südeuropa Labyrinth neben Kirchen. Die Wanderung durch solche Labyrinth verband man mit geistlichen Übungen“ (Dmitrij Tschizewskij, Zur Topik des Labyrinths, in: Weinrich (Hg.) 1975, 539-540).

ein eigenes ikonographisches, d.h. visuelles Konzept. Er setzt sich auseinander mit den verschiedenen Traditionen. Bilder der apokalyptischen Vision in ihren traditionellen Ausprägungen werden aufgegriffen. Die Quellen werden aber nicht bloss zitiert, sondern unterscheiden sich von den traditionellen in der ästhetischen Qualität und der Intention. Den ikonographischen Traditionen werden verändernde Bedeutungen aufgelegt, die den Zeitgeist der rumänischen Gesellschaft nach dem 2. Weltkrieg widerspiegeln. Dennoch bleiben sie natürlich durch die immer noch durchscheinenden Traditionen der Visualisierung auch der ursprünglichen Bedeutung verhaftet – da sie selbst Ausfluss der Figuraldeutung sind.²⁰⁸

²⁰⁸ Vgl. Klaus Vondung, Die Apokalypse in Deutschland, München 1988, 263-264.

4. Apokalypse - eine Vision

Zur ikonographischen Analyse gehört auch die Frage danach, was dargestellt wird und wie. Im Fall einer Apokalyptendarstellung ist dies eine Vision. Nach Thomas von Aquin bezeichnet ‚visio‘ „zum einen [...] die Wahrnehmung durch das Auge, zum anderen die innere Wahrnehmung durch die Imagination oder den Intellekt“²⁰⁹. Es stellt sich die Frage - besonders in der darstellenden Kunst - wie eine Vision/ein Traum im Unterschied zur ‚Realität‘ im Bild als solche erkannt werden kann. „Gemälde, die Visionserfahrungen darstellen, sind insofern interessant, als sie einen schwierigen ontologischen Status haben“²¹⁰, denn „es handelt sich [...] um Texte und Bilder, die insofern problematisch und paradoxal sind, als sie das darstellen, was ‚a priori‘ weder sichtbar [...] noch darstellbar ist“²¹¹. Hier zeigt sich auch die Anwendung des ‚decorum‘-Prinzips, indem der inhaltlichen Thematik die äussere Formgebung angepasst werden muss. Wie bereits Bialostocki hervorhob, teilen uns Formen – „die auch im Cassirerschen Sinne als ‚symbolische Formen‘ bezeichnet werden könnten“²¹² – „Wichtiges über die jeweilige Inhaltsauffassung des Meisters mit [...]“; sie können und sollen ein Objekt der systematischen Untersuchung werden: das Helldunkel, die Raumauffassung, die Zeitkonzeption - aufgefasst [...] als Sinnträger“²¹³. Marianne Zehnpfennigs 1979 vorgelegte Arbeit über ‚Traum‘ und ‚Vision‘ untersucht einige dieser Aspekte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie definiert Träume und Visionen als „Bilder, die vor dem ‚inneren‘ Auge erscheinen“ und fragt danach, wie „solche ‚Bilder‘ in der bildenden Kunst dargestellt“²¹⁴ werden können. Seit 1997 liegt die hervorragende Arbeit von Victor Stoichita ‚Das Mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters‘ auch in deutscher Sprache vor. Darin versucht der Autor, die ‚Darstellung des Undarstellbaren‘ zu analysieren. Nach Stoichita lassen sich generell zwei Funktionen in Visionsgemälden unterscheiden: „eine phatische und eine metadiskursive Funktion. Die phatische Funktion fällt mit der Relaisfunktion zusammen, die diese Bilder erfüllen [...], während die metadiskursive

²⁰⁹ Stoichita 1997, 9. Vgl. hier auch die zu Radierung II gemachten Bemerkungen (KAP. II.2.2) zur ‚visio absoluta‘ etc.

²¹⁰ Ebenda, 200.

²¹¹ Ebenda, 9.

²¹² Bialostocki 1966, 142.

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Zehnpfennig 1979, VII.

Funktion die Duplizität der Repräsentation betrifft, also letztlich die Tatsache, dass jedes Gemälde einer ‚Erscheinung‘ ein Werk ist, das mit den Mitteln der Malerei von einem ‚Bild‘ (der Vision) spricht“²¹⁵.

Traum- und Visionsberichte haben eine lange Tradition. Ciceros ‚Traum des Scipio‘ ist das klassische Beispiel eines Traumberichts. Sowohl im Alten als auch im Neuen Testament finden sich visionäre Schriften.²¹⁶ Seit Walafrid Strabos Versepos ‚Visio Wettini‘ (ca. 826) ist die Jenseitsschau zu einer literarischen Gattung geworden, die über den Rosenroman des Guillaume de Lorris bis zu Dantes Göttlicher Komödie reicht. Strabo schreibt den konzentriert christliche Apokalyptikmotive enthaltenden Traum seines sterbenden Lehrers, des Mönches Wetti (nach der Prosafassung des Mönches Heito) in ein Versepos, der als geistiges Vermächtnis eines Sterbenden authentisches Zeugnis wird: „Wettis Traum schöpfte aus einem Fundus standardisierter Jenseitsmotive und reihte sich ein in eine Tradition, die von antiken Dichtern und Denkern über biblische und apokryphe Apokalyptiker, Kirchenväter und Päpste bis zu Alkuin, dem intellektuellen Ratgeber Karls des Grossen, reichte“²¹⁷.

Das ‚Traumbuch‘ des Synesios, das von Ficino übersetzt wurde, beschrieb Träume „als Mittler zwischen Gott und den Menschen“²¹⁸. Nach Zehnpfennig wurde das Traumbild als eine Art Allegorie verstanden, eine bildliche Form also, „die durch Andeutung, Anspielung, Verschlüsselung etwas zum Ausdruck bringt, das der Art einer Traumerscheinung entspricht“²¹⁹.

Kennzeichnend für den Traum ist die „**assoziative Montage**, also die neuartige Zusammensetzung von bereits Bekanntem im Medium eines [...] Traums“²²⁰. Dieses Charakteristikum findet sich in den Anleihen, die Chirnoagă bei seinen Künstlervorgängern macht. Wenn man also zeitweise den Eindruck gewinnt, dass versatzstückhaft Motive aus anderen Apokalypsedarstellungen übernommen und neu

²¹⁵ Stoichita 1997, 24.

²¹⁶ Vgl. Benz 1969, vor allem Kap. ‚Traumvisionen‘ (104-130) und Kap. ‚Die himmlische Stadt‘ (353-370).

²¹⁷ Schülke 1998, IV. Neu war, dass Walafrid Strabo den ihm berichteten Traum „in klassisch-epischen Versmass politisch dienstbar machte“, aber nicht wie die massenweise auftretenden Visionsliteratur der Spätkarolinger als „Instrument politischer Einflussnahme mit christlichem Nachdruck und mystischem Alibi“ (ebenda).

²¹⁸ Zehnpfennig 1979, IX.

²¹⁹ Ebenda, X.

²²⁰ Kesting, in: Weinrich (Hg.) 1975, 391 (meine Hervorhebung). Kesting betont, dass traumähnliche Bilder (wie die Träume, die man nach intensivem Lesen des Offenbarungstextes

zusammengefügt wurden, so entspricht das durchaus der Thematik einer Traumvision, die der Künstler nach Lesen des Textes und Betrachtung von Apokalypsedarstellungen jeder Art kompiliert.

Richard Benz hat für Jean Paul deutlich gemacht, „dass Traum und Vision [...] in einem eigenen Verhältnis [stehen]: Vision ist das Unwillkürliche, einem prophetischen Geist Geschenke; Traum ist die Einkleidung der Vision, um sie dem Menschen erträglich zu machen. [...] Vision wird durch die Kunstform des Traums zur mitteilbaren Dichtung“²²¹, sie wird anschaulich gemacht und für den Betrachter greifbar.

In der Kunst gibt es spätestens seit der Renaissance spezifische Traumdarstellungen, vor allem die Traumlandschaft: „Die Grenze zwischen Leben und Traum wird verwischt. Die magische Landschaft bildet sich aus, die Welt als Traum, als bilderreiches Sinnbild für alles Arkane, als unerschöpfliche Erzeugerin von ‚Meraviglia‘, und in der Welt spiegelt sich das Geheimnis Gottes“²²². Die Darstellung eines Traumes ist nach Zehnpfennig den zweidimensionalen Gattungen vorbehalten: „Nur in diesen Techniken kann der Unterschied zwischen Erscheinung und ‚Realität‘ deutlich gemacht werden. Die Vision erscheint im doppelten Sinn des Wortes als ‚Bild‘ im Bilde. **Träume sind in erster Linie eine Folge von Bildern**; sie lassen sich am adäquatesten ‚bildlich‘ wiedergeben“²²³. Daher ‚muss‘ ein Künstler die Sprachbilder des Offenbarungstextes in Bildfiguren umsetzen. Sie bilden am unmittelbarsten die *gesehenen* Visionen Johannes (bzw. des Künstlers) ab (im Sinne des Ur- und Abbildes).

Hier scheint uns der Ort zu sein, wo sich Auerbachs Figuraldeutung²²⁴ als strukturelle

haben kann) Symbole der eigenen Gedanken sind (vgl. ebenda, 384).

²²¹ Richard Benz, Einführung, in: ders. (Hg.), Jean Paul. Träume und Visionen, München 1954, 55.

²²² Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957, 39. Dürers ‚Traumbild‘ von 1525 gehört zu den bekanntesten bildlichen Darstellungen einer Traumvision, die Dürer nach eigenen Angaben gleich nach dem Aufwachen gemalt hat. Sie zeigt „eine breit gedehnte, friedliche Landschaft, auf welche vom oberen Rande die Wolken hellblau in senkrechten Säulen herunterstürzen, und in deren Mitte, an der Stelle, wo die grösste Wolke sich zu einem breiten Katarakt erweitert, eine in zart-lila Tönen gemalte Stadt am Ufer eines Sees sich ausdehnt“ (Ganter 1958, 222).

²²³ Zehnpfennig 1979, 51 (meine Hervorhebung). Auch Freud ging in seiner ‚Traumdeutung‘ davon aus, dass der „Traum [...] vorwiegend in visuellen Bildern“ (Wenzel 1995, 335) denkt.

²²⁴ Grundsätzlich und ausführlich zur Figuraldeutung vgl. Erich Auerbach, Figura (1938), in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1967, 55-92: immer noch die kompletteste, detaillierte und doch komprimierte Darstellung zur typologischen Sichtweise.

und kontextgerechte Erhellung für das Verständnis der Bilder eines Apokalypsezyklus bewährt.²²⁵ Einsetzend mit der beiläufigen Erwähnung eines spät-antiken und mittelalterlichen Wortspieles von ‚fictura/pictura‘²²⁶, verzeichnet Auerbach das überlappende Verhältnis von ‚forma‘ und ‚figura‘: „Eigentlich heisst ‚forma‘ ‚Gussform‘ [...] und steht also zu ‚figura‘ in dem Verhältnis der Hohlform zu dem aus ihm [sic] hervorgehenden plastischen Gebilde“²²⁷. Die weitere Entwicklung zeigt, „dass die ursprüngliche Bedeutung des Plastischen nicht ganz verloren gegangen [ist], wenn ‚typos‘ ‚Gepräge‘ [...] oft durch ‚figura‘ wiedergegeben“²²⁸ wurde. Dieser Prozess „hat wiederum dazu beigetragen, die ohnehin subtile Grenze gegen ‚forma‘ zu verwischen“²²⁹ und die sich „langsam vorarbeitende Expansionsneigung von ‚figura‘ in der Richtung ‚Statue‘, ‚Bild‘, ‚Porträt“²³⁰ zu erkennen. Dadurch ist diesem ‚figura‘-Begriff ein ihn bestimmendes dynamisches „Element der Bewegung und Verwandlung“ gleichsam eingepflanzt worden, so dass schliesslich „das Spiel zwischen Urbild und Abbild gerade nur mit ‚figura‘ gut durchzuführen war“²³¹. Ein Entwicklungsstrang, der sehr bald den Gebrauch von „‚figura‘ in der Bedeutung von ‚Traumbild‘, ‚Phantasiegestalt‘, ‚Schatten des Toten“²³² gängig werden lässt. „Urbild, Abbild, Scheinbild, Traumbild sind Bedeutungen, die immer mit ‚figura‘ verknüpft bleiben“²³³. Bemerkenswert ist weiterhin, dass Auerbach auf Seneca, ‚Epist‘. 65, 7 verweisen kann, „wo ‚figura‘ für Urbild, Idee, ‚forma‘ steht, aber im neuplatonischen Sinne des **inneren Modells, der Gestalten im Geiste des Künstlers**, wobei sich denn auch der später so viel verwendete Vergleich mit Gott als Schöpfer dazufindet: der Bildhauer, so sagt er, könne das Modell (‚exemplar‘) seines Werkes **in sich und ausser sich haben**; die Augen oder auch der eigene Geist könnten es ihm bieten; und Gott habe alle ‚exemplaria‘ der Dinge in sich: ‚plenis his figuris est quas Plato

²²⁵ Unser Ansatz zur Interpretation in den Kategorien der Figuraldeutung liegt in der gegenwärtigen Renaissance von Erich Auerbachs Werk und Wirkung – „The Figural Presence of Erich Auerbach“, so der Titel einer repräsentativen Würdigung (Nichola Howe, in: Yale Review 85, 1997, 136-143). Vgl. weiter hierzu Andreas Mahler, Die Welt in Auerbachs Mund - Europäische Literaturgeschichte als Genealogie ‚realistischer‘ Ästhetik, in: Poetica 29, 1997, 254-269 und Seth Lerer (Hg.), Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach, Palo Alto, Calif. 1996.

²²⁶ Vgl. Auerbach 1967, 55, Anm.2.

²²⁷ Ebenda, 56.

²²⁸ Ebenda, 57.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Ebenda.

²³¹ Ebenda, 58.

²³² Ebenda.

ideas appetat immortales'. Dazu Dürer: Darum ein guter Maler ist inwendig voller Figur...; vgl. Panofsky ‚Idea‘, 1924, S.70²³⁴.

Kennzeichnend für visionäre Erscheinungen ist die Begleitung durch einen Engel oder einen ähnlichen Vermittler, denn „Visionen, Erscheinungen und Träume sind verschiedene Formen der Inspiration. Die Darstellung des Denkvorgangs als einer schweigenden Unterhaltung der Seele mit sich selbst kann im Bild nicht direkt wiedergegeben werden, sondern bedarf einer Metapher, [z.B.] die Unterhaltung des Dichters mit seiner Muse, die Erscheinung eines Engels, der etwas ‚verkündet‘²³⁵. Er dient als Mittler zwischen der göttlichen Offenbarung und dem Träumer.²³⁶ Das Motiv des ‚ductors‘, der die Visionäre führt, findet sich bereits in der griechischen Antike. So wird etwa Aeneas von der Sibylle von Cumae in die Unterwelt gebracht, bevor er seinen Vater treffen kann. Die antike Figur des Hermes Psychopompos – der Gott, der die Toten ins Jenseits geleitet, erfährt in der christlichen Mystik eine Umdeutung zum Erzengel Michael.²³⁷

Sixten Ringbom hat darauf hingewiesen, dass spätestens seit dem Mittelalter ‚Kunstgriffe‘ existierten, die es möglich machen sollten, dem Betrachter das von dem Protagonisten eines Bildes Gesagte, Gedachte, Imaginierte oder Geträumte zu vermitteln - Ringbom nennt dies „indirect narration“. Zu diesen Kunstgriffen gehört - seit der Antike - der *Bilderzyklus*. Eine zyklische Erzählung besteht aus unterschiedlichen Szenen; ihre Abfolge konstituiert eine Zeitachse, die auch als Vehikel für die indirekte Narration genutzt werden kann. Wenn etwa die Eingangsszene eine Figur enthält, die in der Standardposition eines Redners oder eines Schlafenden (s. Radierung I) dargestellt ist, ist dies ein Hinweis für den Betrachter, den Inhalt der Rede oder des Traums dieser Figur in den folgenden Szenen zu suchen, „das zeitliche Nacheinander der textlichen Schilderung wird so durch die Reihung der Illustration nachvollzogen“²³⁸. Meistens wird der Träumende in „die untere oder die linke Bildhälfte [gesetzt], während die Erscheinung über oder neben

²³³ Ebenda, vgl. auch 61.

²³⁴ Ebenda, 62-63, Anm. 15 (meine Hervorhebungen).

²³⁵ Zehnpfennig 1979, 68-69.

²³⁶ Vgl. ebenda, 21.

²³⁷ Vgl. Schülke 1998, IV.

²³⁸ Zehnpfennig 1979, VII-VIII. Vgl. Ringbom 1989, 36. Beispiele in den Miniaturen zum ‚Rosenroman‘, in den Holzschnitten zu Francesco Colonnas Traumroman ‚Hypnerotomachia Poliphili‘ (1499) oder bei den prophetischen Träumen des AT und NT (Träume Josephs;

ihm auftaucht²³⁹. Damit wird auch formal eine Trennung zwischen Realität und überirdischer Welt erreicht. Wie Stoichita betont, rechtfertigt sich diese Trennung durch „eine ganze Anthropologie der Vertikalität [...]. Es handelt sich [...] um dieselben Zwänge, die auch den - natürlich nur scheinbaren - Widerspruch der Heiligen Schrift beherrschen, die zum einen sagt, dass Gott ‚im Himmel‘ sei, und zum anderen, dass er in ‚unseren Seelen‘ wohne“²⁴⁰. Die Betonung der Vertikalität durch ungewohnte Bildformate und die auffällige Trennung der Himmels- und Erdzonen ist besonderes Charakteristikum von Chirnoagăs Zyklus (vor allem in Radierung I, II, III, IV, VIII, IX). Diese „Bildverdoppelung“ „erleichtert den Übergang von einer Region in die andere“, es geht hier vor allem „um die Thematisierung des ‚Sehens‘ [...], um die Inszenierung des ‚Bildes‘, um die Darstellung der ‚Darstellung“²⁴¹. Im Laufe des Zyklus verschwindet diese Trennung von Oben und Unten, bis schliesslich „die Vision eigentlicher Bildgegenstand wird. Sie [...] wird selbst zur Realität“²⁴². Johannes, der im ersten Bild unseres Zyklus rechts unter der aufsteigenden Gottesvision liegt, ist auch Patron der Druckergilde. Das, was der Zyklus in den folgenden Bildern zeigt, steht also auch unter seinem ‚Schutz‘. Der Künstler als Druckgraphiker beansprucht für sich also die Position des Johannes, es sind seine Bilder und Visionen, die wir betrachten. Die Frage nach der Darstellbarkeit einer Vision, d.h. der Sichtbarmachung des eigentlich Undarstellbaren, führte auch in der Malerei zu einer „Rhetorik des Undarstellbaren“. Dazu gehört die Verwendung von „Oxymorons, in denen sich nur die Paradoxe des sichtbar gewordenen Heiligen widerspiegeln“²⁴³, wie z.B. „das ‚dunkle Licht‘, die ‚helle Finsternis‘, der ‚düstere Strahl“²⁴⁴. Die „‘Unaussprechlichkeit‘ des mystischen Erlebnisses“²⁴⁵ wird also via negationis dargestellt. In diesem Kontext sind etwa die schwarzen Strahlen und der helle Schatten der linken Hand der Christusvision aus Radierung I zu sehen. Wie E. Benz ausführt, sind Visionen, die Christus als ‚Sonne‘ zum Inhalt haben, geläufig: „Marina von Escobar beschreibt ihre Vision Christi als der Sonne folgendermassen: ‚Bald darauf sah ich den Herrn als die Sonne der Gerechtigkeit. [...] von dieser Sonne der Gerechtigkeit brachen Strahlen

Träume des Nebukadnezars) (vgl. Zehnpfenning 1979, 103-104).

²³⁹ Ebenda, 104.

²⁴⁰ Stoichita 1997, 29-30; vgl. zum Problemkomplex der Trennung der Realitätsebenen durch „Bildverdoppelung“ ebenda, 29-46.

²⁴¹ Ebenda, 30.

²⁴² Zehnpfenning 1979, 59-60.

²⁴³ Stoichita 1997, 82.

²⁴⁴ Ebenda.

heraus, die mit ihren Spitzen meine Seele berührten und sie also entzündeten“²⁴⁶.

Ein weiteres piktorales Darstellungsmittel zur Sichtbarmachung des eigentlich Unsichtbaren ist die Wolke. Sie ist „der ‚sichtbare‘ Teil des Himmels. Sie ist zugleich der figurative Gegenstand, der die Poetik (und Rhetorik) des Approximativen am besten verkörpert. [...] Die Vision als Wolke (oder die Vision in der Wolke) ist ein Zwischenraum, und insofern haben wir in der Wolke allem Anschein nach das Wesen dessen vor uns, was die Rezeptionsästhetik als ‚Leerstelle‘ bezeichnet“²⁴⁷. Der Vergleich des Erasmus von Rotterdam zwischen Dürer und Apelles berührt das Problem, das darzustellen, was nicht darstellbar ist. Erasmus vergleicht die Wolke mit „dem ‚Nichts‘ oder dem ‚Traum‘ [...], ihr Mangel an Substantialität lässt es nicht zu, dass man sie durch Farben darstellt“²⁴⁸. Stoichita zieht Dürers Holzschnitt ‚Die Heilige Dreifaltigkeit‘ (1511) als Beweis heran, um zu zeigen, wie es möglich ist „mit Hilfe einer Schwarz-Weiss-Technik [...] das Undarstellbare der Gottheit darzustellen, in einer Szenerie, deren Grenzen das Undarstellbare des Übermasses [Lichtstrahl] und das des Mangels [Wolke] sind“²⁴⁹. Der figurative Gegenstand ‚Wolke‘ definiert also die Darstellung einer mystischen Vision. In Chirnoagăș Zyklus erscheint die Wolke, in der die Visionen ‚auftauchen‘ an mehreren bedeutenden Stellen: in Radierung III (Apokalyptische Reiter), Radierung IV (Posaunenengel) oder Radierung IX (Engel mit den Zornesschalen). Hierhin gehört auch der Hinweis auf die im Zyklus anzutreffende Ungenauigkeit der Perspektive, wie man sie etwa in Radierung II, IV und auch XVII findet. In Radierung II ist das Objekt, wenn als Kubus identifiziert, in Untersicht gezeichnet - also aus der Perspektive der alten Männer oder eines niedrig angesetzten Betrachterstandpunktes. Die Plattform, auf der die Wesen stehen, ist dagegen in Aufsicht gezeigt. Das würde bedeuten, dass die Perspektive sich innerhalb des Bildes ändert bzw. ständig hin und her ‚oszilliert, was die Raumfluchten Piranesis oder M.C. Eschers in Erinnerung ruft. Der Betrachterblick wandert hin und her. Diese Unklarheiten gehören ebenso wie die Wolke zur Kennzeichnung einer visionären Erscheinung. Die „Andersheit der Darstellungsmittel im Bereich des Sakralen [erklärt sich] mit der ‚Differenz‘ zwischen ‚Sehen‘ und ‚Vision‘. Das Sehen ist

²⁴⁵ Ebenda, 81.

²⁴⁶ Benz 1969, 525.

²⁴⁷ Stoichita 1997, 86-87.

²⁴⁸ Ebenda, 89.

²⁴⁹ Ebenda, 89-90.

Sache des körperlichen Auges, während die Vision das innere Auge betrifft"²⁵⁰, also nicht den mathematischen Gesetzen der Perspektive gehorchen muss.

In diesen Kontext gehört auch das ‚Bild im Bild‘ (mise en abîme), wie wir es etwa bei der Darstellung des Sonnenweibes in Radierung VI vorfinden. Dies dient vor allem dazu, im Text nacheinander stattfindende Ereignisse (1. Erscheinung des Sonnenweibes, 2. Michaelskampf) in einem Bild darstellen zu können, was zeitlich und thematisch zusammengehört, ohne Verwirrung zu stiften.²⁵¹ Wie Stoichita ausführlich dargelegt hat, gehört in diesen Problembereich auch die Ikonographie der Unbefleckten Empfängnis²⁵². Sie steht in enger Beziehung zu Johannes Vision des ‚Sonnenweibes‘: „Wenn man sich jetzt daran erinnert, dass die Unbefleckte Jungfrau zuweilen als ‚ein göttliches Gemälde‘ angesehen wurde, als ein Werk des ‚Maler-Gottes‘ [deus pictor], taucht sogleich eine wichtige Frage auf: Was betrachtet Johannes eigentlich? Betrachtet er eine Vision, *seine* Vision auf Patmos [...] oder aber ein Bild, geschaffen vom ‚herrlichsten Pinsel‘, das auf Geheiss des göttlichen Willens vom Firmament herabkommt?“²⁵³ Das „grosse Zeichen am Himmel“ (Off, 12, 1) verwandelt sich gleichsam in eine Ikone, ein Andachtsbild - bei Chirnoagă tatsächlich wie eine östliche Ikone.

Ein Bild der Apokalypse ist also nicht zwangsläufig „Textillustration, sondern [...] vielmehr Gesamtschau, eine ‚wieder Bild gewordene Vision‘“²⁵⁴. Indem Chirnoagă ‚buchstäblich‘ die Visionen des Evangelisten Johannes - Patron der Drucker - imaginiert und in gravierter Form wiedererschafft, nimmt er selbst die prophetische Rolle des Johannes an. Damit wird die Offenbarung des Johannes gleichgesetzt mit einer Offenbarung des Künstlers - seiner Werkaussage.

²⁵⁰ Ebenda, 95.

²⁵¹ Vgl. auch Ringbom 1989, 37.

²⁵² Vgl. Stoichita 1997, 105-122.

²⁵³ Ebenda, 112-113.

²⁵⁴ Richard W. Gassen, „Kom, lieber jüngster Tag“. Die Apokalypse in der Reformation, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 77.

5. Abschliessende Bemerkungen

Die ikonographische Analyse hat gezeigt, dass sich Chirnoagă sowohl traditioneller als auch individueller Motive bedient und (wie in der Tradition häufig) altradierte Muster mit neuen Bedeutungen füllt.

So ist etwa die Nichtdarstellbarkeit Gottes traditionelles ostkirchliches Gedankengut, die Reiter oder der Engel Michael alles Figuren, die in der Bildtradition verhaftet sind. Altradierte Bildelemente, wie der Drache, das siebenköpfige Tier oder die Stadt Babylon, die in der Schrift- und Bildtradition mit der jeweils herrschenden Macht identifiziert wurden, bezieht Chirnoagă auf die rumänische Diktatur Ceausescus und die kommunistische Regierungszeit.

Neue Motive sind z.B. die einstürzenden Bauten, die auf das Erdbeben in Bukarest verweisen. Oder der König in Radierung X, der in der orthodoxen Bildtradition verglichen werden kann mit dem Grossfürsten Vladimir, der als Beschützer der Kunst bei Chirnoagă ironisch als Patron der Staats- und Propagandakunst benutzt wird. Auch die Pfahlgestalt im Bild der Zeugen lässt sich als der Diktator Ceausescu identifizieren.

Nicht zuletzt ist es das Bild der Mauer, das in Chirnoagăs Zyklus neue Bedeutung erlangt und zwar, wie wir gesehen haben, als Trennung von Ost und West und als Hinweis auf die politische Wende in Rumänien 1989.

Dazu kommt die Feststellung, dass es sich bei der Darstellung der Apokalypse um die Darstellung einer Vision handelt, was sich auf die Gestaltungsweise und die ikonographischen Implikationen beeinflussend auswirkt.

Bei der ikonographischen Betrachtung haben wir ausserdem bemerken müssen, dass das Dargestellte sich oft nicht eindeutig den als zugehörig angegebenen Textstellen zuordnen lässt (z.B. in Radierung V oder XIV). Wenn man aber das Abgebildete nicht eindeutig dem Text zuordnen kann, so entspricht das durchaus der Auffassung von Apokalypse, wie sie Derrida versteht: „Man weiss in der Apokalypse nicht mehr genau, wer seine Stimme oder seinen Ton dem anderen leiht, man weiss nicht mehr genau, wer was an wen richtet. [...] **Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr**

weiss, wer spricht oder wer schreibt, wird der Text apokalyptisch.²⁵⁵

Dies scheint in den Bildern der Apokalypse-Reihe symptomatisch zu sein, dass nämlich nicht alle Figuren - und ich verwende hier ganz bewusst das Wort ‚Figur‘, um die *figurative und zugleich figurale* Bedeutung der dargestellten Personen/Charaktere zu unterstreichen - eindeutig dem Text zugeordnet werden können. Es bleibt oft uneindeutig, wer in welchem Moment dargestellt sein soll. Derartige Unbestimmtheitsstellen²⁵⁶ (Uneindeutigkeit und Unsicherheit) sind programmatisch für das Verständnis der hereinbrechenden Katastrophen der Apokalypse.²⁵⁷

Chirnoagă wählt eigene Motive und kombiniert sie mit bekannten Motiven, um neue Sinnhorizonte zu erfassen. Auslassungen und ungenaue Stellen gehören genauso zur Bildsprache Chirnoagăs wie die dargestellten Motive und tragen ebenso eine Bedeutung. Böhme hat in seiner Analyse der apokalyptischen Sprechweise besonderen Wert auf die Erkenntnis gelegt, dass es oft gerade das *Ungesagte* ist, welches den Sprechmodus auszeichnet. Zwei Visionsereignisse im Offenbarungstext zeichnen sich durch das Motiv des Schweigens aus: 1. die Visionsreihe der 7 Donner wird ausdrücklich ins Schweigen versiegelt (Off.10, 3-4) und das siebte Siegel (Off. 8) besteht „in nichts als einem halbstündigen Schweigen des gesamten Kosmos“²⁵⁸. Gerade solche Schweigezonen sind jeder Apokalypse eigen. Als ‚Offenbarung‘ - das heisst Enthüllung eines zuvor Verborgenen – „enthält die Apokalypse [...] immer hermetische Züge, die durch das Unsagbare, das Verschwiegene, das Verrätselte gebildet werden“²⁵⁹. Unbestimmtheits- und Leerstellen im Zyklus Chirnoagăs entsprechen diesen kryptischen Schweigezonen des Textes. Dabei sind nach Kemp zu

²⁵⁵ Derrida, zit. nach Birus, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 52 (meine Hervorhebung). Vgl. auch Adam Armin, „...denn nicht mein ist die Rede“. Philosophie und Apokalypse, in: Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 24, 1988 (7/8), 42-44.

²⁵⁶ Die in der Ästhetik „Unbestimmtheitsstellen“ (R. Ingarden) genannten Auslassungen heissen in der Rezeptionsästhetik nach W. Iser „Leerstellen“ oder „blancs“ (vgl. Wolfgang Kemp, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: ders. (Hg.), Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989, 67; ders., Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, 259). Zu Ingardens Konzept der Unbestimmtheitsstellen vgl. Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976, Kap. IV, 267-280.

²⁵⁷ Zur Thematik der Unbestimmtheit gehört auch der Topos der Undarstellbarkeit, der gerade für die Gattung der Malerei eine wesentliche Rolle spielt. Paradebeispiel der Nichtdarstellbarkeit ist Timanthes ‚Opferung der Iphigenie‘ (s.u.).

²⁵⁸ Hartmut Böhme, Apokalypse, in: Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, 22, 1988 (2), 38.

²⁵⁹ Ebenda.

unterscheiden die „innere Leerstelle“, die „eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang“ markiert und die äussere Leerstelle, die er „Ellipse“ nennt und die eine „besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern [darstellt], die als Auslassung signifikant ist“²⁶⁰.

Neben der Unbestimmtheit etwa der V. Radierung findet man im Zyklus sowohl innere Leerstellen als auch Ellipsen. So ‚fehlt‘ etwa zwischen der II. und III. Radierung das Lamm, das das Buch mit den Siegeln öffnet und damit erst das Geschehen in Gang setzt. Dies mag auch daran liegen, dass in der orthodoxen Ikonographie die Darstellung der Szene ‚Johannes mit dem Lamm‘ seit dem 56. Konzil 692 verboten ist.²⁶¹ Vielmehr wurde das Opfertier Lamm in Radierung I ersetzt durch das Opfer der Kreuzigung, deren typologische Entsprechung es darstellt. Ebenso fehlt zwischen Radierung III und IV der Hoffnungsträger des starken Engels, der den vier Windengeln Einhalt gebietet, bis die, die zu verschonen sind, Gottes Siegel tragen. In Radierung IV (innere Leerstelle) fehlt der Weheruf des Adlers, der die ersten vier Posaunen und die letzten drei trennt. Das bewirkt, dass die Heuschreckenplage als von *allen* Posaunen herbeigeführt gedacht wird (kumuliertes Unheil). Weitere Ellipsen sind das Auslassen des Verschlingens des Buches und der Säulenengel (zwischen Radierung IV und V), das Fehlen der Gerichts*ankündigung* zwischen Radierung VII und VIII, das Fehlen des Engels mit dem Mühlstein in Radierung XI, und bezeichnenderweise das Auslassen der Verschliessung des Satans für tausend Jahre (Radierung XIII und XIV). Diese Auslassung etwa macht deutlich, dass die Frist der Schonung - auch für den Betrachter - bereits abgelaufen ist und das Endgericht in die Naherwartung gerückt ist. Die Auslassungen und Uneindeutigkeiten führen so zu der von Chirnoagă intendierten Sinnggebung - sie sind alle auf das Muster der Auslassung von Hoffnungsbildern ausgerichtet. Unbestimmtheits-, Leerstellen und Ellipsen kennzeichnen daher den ‚Darstellungsmodus‘ einer Apokalypse. Apokalyptisch und Apokalypse bedeutet - im Sinne Derridas - zunächst ein Nicht-Erkennen, ein Nicht-Wissen, das erst in der Erfüllung der Apokalypse, wie es das Wort ‚apokalyptein‘ besagt, enthüllt, offenbart wird: vor der Erkenntnis des Wahren steht immer erst zwingend eine Phase der Unkenntnis.²⁶²

²⁶⁰ Kemp, in: ders. (Hg.) 1989, 67.

²⁶¹ Vgl. Juliana und Dumitri Dancu, *Hinterglasmalerei in Rumänien*, Bukarest 1982, 23-24.

²⁶² Vgl. Frye 1982, 135. Zur Nähe (der Rede vom Index/Indices) zu dem Konzept der Unbestimmtheitsstellen/Indeterminierung in der hermeneutischen Interpretationstheorie vgl. Artikel „Indeterminacy“ und die dort weiterführenden Literaturverweise in Alex Preminger/T.V.F.

Chirnoagă's Darstellungs- und Kompositionsweise ist als bewusste Wiederaufnahme (auch der Bedeutungen) im Sinne der Figuraldeutung zu verstehen. Typologie ist gleichbedeutend mit Wiederholung.²⁶³ Die Wiederholung des Themas Apokalypse und der Darstellungsweise im Vergleich zu seinen Vorgängern ist an sich schon immer erneute Figuraldeutung. Das bedeutet, dass der Zyklus als Ganzes bereits durch seine Themenwahl metaphorisch als Antityp verstanden werden kann und figural gedeutet werden muss. Wie sich die Ergebnisse der ikonographischen Analyse in den Kontext einer gesamten Weltauffassung einbinden lassen, wird im letzten Kapitel untersucht.

Brogan (Hg.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N.J. 1993, 582. Eine besondere Affinität besteht auch zwischen dem Apokalyptiker und dem Detektiv, wie es besonders in U. Ecos ‚Name der Rose‘ deutlich wird. Die Auflösung der Mystifikation bzw. des Kriminalfalls ist ein „Akt rationalen, abduktiven Schliessens“ (Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 192). Wilhelm von Baskerville liest die Spuren als (detektivische) Indices, „die als säkularisierte Reste der apokalyptischen An- und Vorzeichen erscheinen“ (ebenda, 192).

²⁶³ Vgl. Krüger 1996, 85.

KAPITEL III: KOMPOSITIONSANALYSE

1. Die Bilderfolge

Nach der Beschreibung und ikonographischen Betrachtung wollen wir nun auf die Gesamtbilderfolge eingehen. Und zwar zunächst in Hinblick auf eine mögliche bewusste Konzeptionierung der Bilderfolge als Abfolge. Nach Angaben des Künstlers entstand als erstes Bild die im Zyklus an dritter Stelle stehenden ‚Vier Reiter‘ (dieses Thema gilt in der gesamten Kunstgeschichte als die wohl häufigst variierte Stelle des Offenbarungstextes). Als letztes Bild entstand Radierung XIII ‚Die Vögel‘, die sich aus diesem Grund wohl als ‚Nachgedanke‘ verstehen lässt.²⁶⁴

Obwohl sich nach eingehender Untersuchung bei Chirnoagäs Zyklus keine *durchgehende* Bildordnung erkennen lässt, lassen sich dennoch einzelne Darstellungen zu Gruppen zusammenfassen.

Zunächst einmal erlauben Radierung I, II und III formal (in Bezug auf die Bildformate²⁶⁵) eine Zusammenfassung zu einem Triptychon²⁶⁶: Als ‚Mittelbild‘ ein schmales hochrechteckiges Bild mit halbrundem Abschluss. Rechts und links zwei rechteckige Tafeln. Während das Mittelbild mit halbrundem Abschluss frontal komponiert ist, weisen Radierung I und III eindeutige Ausrichtungen auf, und zwar kompositorisch auf das Mittelbild hin. Wie bereits in der Beschreibung zu sehen war, ist der ‚crux arbor‘ der Eingangsvision schräg ins Bild gestellt, so dass sich eine Ausrichtung nach rechts (zur Mitte hin) ergibt. Die Bewegung, die über das leicht schräg gestellte Kreuz über die darunter liegende Figur zu ziehen ist, führt gleichzeitig in den Zyklus hinein (und findet seine spiegelbildliche Entsprechung im letzten Bild). Die ‚Apokalyptischen Reiter‘ (Radierung III) sind durch die Laufrichtung der Pferde

²⁶⁴ Zur Symbolik der Zahl 17 s.o. note 163. Die Frage, warum nach eigentlichem Abschluss der Radierungsfolge von dann 16 Bildern noch ein 17. Bild in Form der Erweiterung von Kapitel 12 der Offenbarung erwogen wurde, lässt sich möglicherweise durch die symbolbeladene Thematik der Vögel begreifen (s.o. S.53).

²⁶⁵ Wie K. Lankheit ausgeführt hat, kann das Format „zugleich gestaltet und gestaltend“ (Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, 11) sein.

²⁶⁶ Wir verstehen den Begriff ‚Triptychon‘ allgemein als ein aus drei Teilbildern bestehendes Werk und zwar zunächst unabhängig davon, ob die Teilbilder gleichgewichtig gestaltet oder zur Mitte hin betont sind. In unserem Zusammenhang ordnen sie sich ohnehin im Ganzen

nach links (d.h. wiederum zur gedachten Mitte) hin ausgerichtet. Die Reiter kommen von rechts nach links heran. Zudem zeigen die schwarzen Strahlen im oberen Teil des Bildes nach links hin zum Strahlenkranz des Gesichts Gottes der zweiten Radierung. Auch der ausgestreckte hinweisende Arm des Reiters mit der Waage zeigt nach links auf das Mittelbild und zwar auf die betenden 24 Ältesten. Damit ergibt sich in allen drei Radierungen eine horizontale Dreiteilung, die einander entspricht. In der untersten Ebene liegt in Radierung I Johannes bäuchlings vor der Vision mit dem Rücken zu uns (Repoussoir), in Radierung II stehen die 24 Ältesten in einem Halbkreis mit dem Rücken zum Betrachter (Repoussoir - der Reiter aus Radierung III zeigt damit auch auf den Betrachter), in Radierung III eben jenen Reiter mit der Waage, der auf diese Szenen hinweist, sowie liegende Menschen am untersten Bildrand. In der zweiten gedachten Ebene befinden sich in Radierung I die Kerzenleuchter (mit ihrem Rückbezug auf das Alte Testament), in Radierung II die vier Wesen (mit ihrem Rückbezug auf Ezechiel), in Radierung III die drei Pferde, die mit ihren bewaffneten Reitern auf die vier Wesen zuzureiten scheinen. In der obersten - göttlichen - Zone der Bilder zeigt Radierung I den gesichtslosen ‚Gekreuzigten‘, Radierung II das verschlüsselte Gesicht des Thronenden, Radierung III die in der Beschreibung als Hand Gottes identifizierte knöchrige Hand sowie die göttlichen Strahlen. Das bedeutet, die ersten drei Radierungen können aufeinander bezogen werden und zwar sowohl was die Bewegungsrichtungen im Bild selber angeht, als auch in Bezug auf die inhaltliche Teilung der Zonen von Erde, Vermittlerzone und Himmel.

Radierung IV (5. Posaune) muss als Einzelblatt verstanden werden (hier folgt auch die Zäsur zwischen den Weltkatastrophen und dem Kampf zwischen Gut und Böse). Es weist dennoch thematisch auf Radierung V hin, denn in Radierung IV wird das „1. Wehe“ dargestellt, in Radierung V (Die Zeugen) das „2. Wehe“. Radierung V wiederum kann zusammen mit den Radierung VI und VII - kenntlich durch die ähnlichen Bildformate - als Dreiergruppe gesehen werden. Diese drei Radierungen weisen nämlich alle einen halbrunden Abschluss auf und in allen drei Bögen liegt die ‚Betonung‘ auf dem Himmelsbereich. In Radierung V und VI sind dort Sterne bzw. Strahlen zu sehen, in Radierung VII (Die zwei Tiere) ein düsterer Wolkenwirbel. Diese

betrachtet in eine zyklische Reihe ein (vgl. Lankheit 1959, 14-15).

sich entsprechenden Himmelserscheinungen/phänomene (vor allem das Sonnenweib wurde als Sternbild interpretiert) gelten als Hinweis auf die lichten und dunklen Mächte, die jeweils im Bild wirken. Legt man die drei Radierungen bewusst als Triptychon nebeneinander, so scheint der zum Betrachter hin gewandte Betende von Radierung V, der innerhalb des Bildes scheinbar ohne Bezugspunkt ist, auf den Kampf der Heerscharen Gottes sowie das Sonnenweib der Radierung VI ausgerichtet zu sein. Die zwei Tiere der Radierung VII bilden fast eine Verstärkung zum niedergeschlagenen Drachen der VI. Radierung. Ihre Gestaltung weist Ähnlichkeiten auf, wobei die schlängelnde Linie des Drachenschwanzes von Radierung VI aufgegriffen wird durch die sich windenden und umwindenden Körper der zwei Tiere. Der krasse Widerspruch der hellen Himmelszone von Radierung VI mit den himmlischen Mächten und dem fast völlig schwarzen Himmelsbereich der VII. Radierung, der die bösen Mächte umwölbt, weist zusätzlich auf die antithetische Beziehung der beiden Radierungsinhalte hin.

Die nächsten Blätter des Zyklus erlauben keine strenge Zusammenfassung zu Gruppen. Radierung VIII (Ernte des Zornes) ist als Einzelblatt und Hinweis auf die folgenden Blätter zu verstehen (Ankündigung von Gottes Gericht). Radierung IX, X und XI (Ausgiessung der Schalen, Hure Babylon, Babylons Sturz) gehören thematisch zusammen (Texte greifen ineinander über). Sie haben aber keine formalen Bindeglieder, weder was die Ausrichtung innerhalb des Bildes, noch was die Formate betrifft (zwei mit halbrundem Abschluss - und unterschiedlichen Breiten -, Radierung XI rechteckig). Dennoch ist durch Radierung X (Gestus des Königs) ein Rückbezug auf Radierung I sowie eine Vorwegnahme von Radierung XIV gegeben.

Radierung XII und XIII weisen zwar eine enge thematische Zusammengehörigkeit auf (auch die Bildformate unterstreichen dies), sind aber nicht unmittelbar nacheinander entstanden. Die Ähnlichkeit ist also erst nachträglich - bewusst oder unbewusst - hergestellt worden. Radierung XII allerdings weist kompositorisch und vor allem ikonographisch zurück auf Radierung III. In beiden Radierungen sind Reiter dargestellt, die sich von rechts nach links durch das Bild bewegen. Kompositorisch in Bezug auf die Ausrichtung auf eine betonte Mitte hin lassen sich aber Radierung X, XI und XII zu einem Triptychon zusammenfassen. In der Mitte (frontal ausgerichtet) Babylons Sturz (Radierung XI), ‚links‘ davon in Radierung X (Figuren sind nach rechts ausgerichtet) die antichristliche Macht Babylon und ‚rechts‘ von der Mitte in Radierung XII das christliche Heer (ausgerichtet nach links). Sowohl Radierung X als auch

Radierung XII zeigen überirdische Mächte, die auf ihren Tieren reiten.

Radierung XIV steht wiederum als Einzelblatt da und leitet das Endgericht ein. Nimmt man allerdings an, dass Radierung XII und XIV unmittelbar nacheinander entstanden (da wir ja wissen, dass Radierung XIII später geschaffen wurde), so fällt auf, dass sich in beiden Darstellungen etwa im rechten Mittelgrund jeweils eine grosse ausdrucksstarke Hand befindet. Ausserdem ist der Hintergrund mit den wehenden Standarten ähnlich. Hier wie dort finden sich die spitz zulaufenden Speere, die sich teils überkreuzen und deren Fahnen sich im Wind um die Stangen gewunden haben. Der Weisegestus in Radierung XIV nimmt denselben in Radierung I auf und ‚wirft‘ ihn zurück, so dass Radierung I und XIV einen ersten Bildkreis umfassen, bevor das letzte Gericht einbricht. Auch figurativ weist die Figur in Radierung XIV zurück und macht den Abschluss so deutlich. Der Gestus des Königs in Radierung X wirkt wie eine ‚Pause‘ im Geschehen, die aber durch ihre nach vorne gerichtete Haltung das Geschehen weiterleitet.

Die letzten drei Radierungen der Folge (XV, XVI, XVII) gehören sowohl thematisch als auch kompositorisch zusammen, auch wenn die unterschiedlichen Formate dies zunächst nicht nahelegen. Und zwar beruht die Zusammengehörigkeit auf den Inhalten der einzelnen Radierungen, die sich mit mittelalterlichen Weltgerichtstriptychen vergleichen lassen (s.o. S. 74). Die letzte Radierung führt mit dem ‚mauerhaften Verschluss‘ der rechten Bildseite wieder zurück in den Zyklus - nach rechts ist keine Fortsetzung möglich.

In den Bildern ist das Geschehen immer sehr nah an den Bildvordergrund gerückt, also dem Betrachter nahe. Auf Tiefenperspektive wird kein besonderer Wert gelegt, durch bestimmte Repousoirfiguren u.ä. wird jedoch Tiefe suggeriert. Die Betonung liegt auf dem möglichst nahe an den Betrachter zu rückende Geschehen. Unterstützt wird diese plane Formulierung der Themen durch die immer recht schmalen, hochrechteckigen Bildformate, die die Vertikale betonen.²⁶⁷ Innerhalb der Komposition werden dann horizontale Gestaltungselemente verwendet, die das Ganze ‚drücken‘ und so kompositorisch der Vertikalität entgegenwirken. Meist werden die Radierungen im unteren Teil, der menschlichen erdnahen Ebene, durch horizontale Linienführung dominiert, wogegen der obere Bereich durch starke vertikale Linienführung bestimmt

²⁶⁷ Vgl. auch oben: KAPITEL II.4. Solch extremes Hochformat findet sich z.B. auch bei El

ist.

Schmale, hochrechteckige Bildtafeln (teils mit halbrundem Abschluss) finden sich häufig bei mittelalterlichen Wandelaltären (vgl. z.B. den Genter Altar) oder an Fassaden mittelalterlicher Kirchen (z.B. Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts oder Kirche St. Michel-d'Aiguilhe, Le Puy).²⁶⁸ Dieser Verweis bzw. Rückgriff auf andere, ebenfalls unterschiedlich im Format gestaltete Einzelszenen, die dennoch ein Ganzes bilden, ist möglicherweise als Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der Radierungen zu *einem* Programm zu deuten.

Die einzelnen ‚Illustrationen‘, die teilweise zusammengesehen werden können und aufeinander verweisen, sind nicht Phasen einer jeweils in sich geschlossenen Handlung, sondern haben die Erkenntnis der Gesamtheit der apokalyptischen Geschehnisse zum Sinn. Ulland hat aufgezeigt, dass die einzelnen Kapitel des Offenbarungstextes inhaltlich nicht sukzessiv aufeinanderfolgen.²⁶⁹ Dies bedeutet dann auch für eine *Bilderfolge* entsprechende Austauschbarkeit. Eine ‚chronologische‘ Abfolge der Bilder (und ihrer Zugehörigkeit zur Textstelle) - und ihrer Entstehungsfolge - wird nicht zwingend. Hier findet man keine lineare Verkettung der Ereignisse vor, also keine lineare Narration, sondern eine - durch Rückbezüge und Vorausweise - verschachtelte Syntax.²⁷⁰ Diese Unbedeutsamkeit der chronologischen Abfolge manifestiert sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass die Bilder nicht durchgängig von I bis XVII geschaffen wurden, sondern erst später in eine numerische Reihenfolge gebracht und zu einem Zyklus zusammenfasst wurden. Der Zyklus mit seinen unterschiedlichen Bildformaten unterscheidet sich damit von den von M. Chirnoagă bis dahin geschaffenen Zyklen (z.B. Dante ‚Göttliche Komödie‘), die sich eindeutig durch ihre immer gleichen Formate als zusammengehörig erweisen.²⁷¹

Grecos ‚Auferstehung‘ (vgl. Stoichita 1997, 39).

²⁶⁸ Zum Fassadenprogramm der Michaelskirche vgl. Bandmann 1952.

²⁶⁹ Vgl. Harald Ulland, *Die Vision als Radikalisierung der Wirklichkeit in der Apokalypse des Johannes*, Tübingen 1997, 17.

²⁷⁰ Vgl. Krüger 1996, 56-57.

²⁷¹ Normalerweise haben die Einzeldarstellungen eines narrativen Illustrationszyklus ein einheitliches Format: „Die wichtigsten Grundzüge der Bildanlage - Rahmung, Standpunkt des Betrachters, das Verhältnis von Figur und Grund - bleiben von Szene zu Szene im wesentlichen gleich, um Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit des Zyklus zu bewirken“ (Kemp, in: ders. (Hg.) 1989, 56). Aber „die in der Renaissance gewonnene Unabhängigkeit und Eigenständigkeit des Bildes hat diese Tradition in Frage gestellt. Sogar die Bilder einer Sequenz können seither Unabhängigkeit fordern. Die erzählerische Logik findet keine visuelle Entsprechung mehr in der horizontalen, linearen Anordnung, und ‚Darstellung‘ oder Stil werden nicht mehr nur dienend verstanden“ (ebenda).

Die Frage der Zyklichkeit ist aber eine Frage der „ikonischen Differenz“²⁷². Die Bilder der Apokalypse sind austauschbar, denn sie beschreiben alle den *einen* Prozess der Welterneuerung, sind Symbole des allumfassenden Kampfes zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘. Die Bilder sind „keine Ansammlung im Sinne einer blossen Addition, [sondern] sind unterschiedliche Erscheinungsbilder der ikonischen Differenz“²⁷³. Durch die Austauschbarkeit kommt es zu einer „fortwährenden Mitpräsenz des jeweils einen Bildes im anderen Bild, gibt es kein ursprüngliches Bild und kein abgeleitetes Bild, sondern nur noch einen ‚Bildkreislauf‘“²⁷⁴. Dies entspricht also der figuralen Zusammenschau gemäss Auerbachs Figuraldeutung konsequent. Auch die Raum- und Zeitfrage ist dadurch berührt, denn Raum und Zeit werden durch dieses ‚Zugleich‘ aufgehoben, sind nicht mehr vorstellbar, die Bilder werden zu „raumfreie[n] Grösse[n]“²⁷⁵.

²⁷² Müller 1997, 213.

²⁷³ Ebenda.

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Ebenda.

2. Analyse unter dem Aspekt des 'ut pictura poesis'

2.1. Einleitende Bemerkungen

Besonders bei einer Apokalypsedarstellung stellt sich die Frage nach der Umsetzung von Text in Bild. Denn es handelt sich bei dem Offenbarungstext ja um die Niederschrift einer erblickten Vision, d.h. von Bildern (im Geiste oder vor dem geistigen Auge des Johannes): „Die Visionen sind der ‚Film‘ der Schrift, die Visualisierung nämlich der siebenfach versiegelten Buchrolle. Dem Öffnen der Buchsiegel entspringen die Bilder und Stimmen [und] Johannes [wird] ein Buch zum Verschlingen überreicht: Apokalypse ist inkorporierte Schrift“²⁷⁶. Ausserdem „wird das Weltgericht als Schreibszene geschildert: Urteile ergehen schriftlich über jeden einzelnen nach Massgabe dessen, was ‚in den Büchern geschrieben stand, nach ihren Werken‘ (Apok. 20,12); Rettung heisst: ins ‚Buch des Lebens‘ eingeschrieben werden. Gott verfügt über das universale Personenregister in Form eines lückenlosen Schriftarchivs“²⁷⁷. „Die apokalyptische Sprache ist also eine [...] Botschaft, die in einer singulären Situation einem stimmen- und bilderfüllten Schriftmedium [...] durch die Autorität Gott eingespeist wird“²⁷⁸. Diese Gesichte werden ‚übersetzt‘ in die Sprachfiguren und Sprachbilder eines Textes. Der darstellende Künstler wiederum setzt Bilder des Textes auf seine Leinwand oder ein anderes Medium um und vollzieht sozusagen die Visionen, d.h. die gesehenen Bilder des Johannes nach.²⁷⁹ Dass „Schreiben und Malen [...] zwei Weisen des ‚Sprechens‘, der künstlerischen Abbildung ein und derselben Welt“²⁸⁰ sind, darauf wies kürzlich auch Wenzel hin. Ausdrücke wie „‚beschreiben‘ für Bilder, ‚aufzeichnen‘ für Texte, ‚schildern‘, ‚ausmalen‘ für Texte und

²⁷⁶ Böhme 1988, 38.

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ Ebenda. Im übrigen kann „das Hören poetischer Sprache bilderreiche Vorstellungen stimulieren“ (Wenzel 1995, 340).

²⁷⁹ Der Kunsthistoriker/-kritiker wiederum sieht sich bei der Beschreibung einer Apokalypsedarstellung vor der Aufgabe - um es in Gadammers Worte zu fassen – „wie durch das Wort des Interpreten Bildwerke erreicht werden und wie es möglich ist, zu einem bildnerischen Werk ein deutendes Wort zu finden, das nicht aus Anlass des Bildes Gedanken äussert, sondern das zum besseren Sehen des Bildes selber hinleitet“ (Hans-Georg Gadamer, Wort und Bild – ‚so wahr, so seiend‘ [1992], in: Jean Grondin (Hg.), *Gadamer Lesebuch*, Tübingen 1997, 172; vgl. zum weiteren Problemhorizont diesen Aufsatz insgesamt, 172-198 [bzw. H.-G. Gadamer, *Gesammelte Werke* 8, 373-399]).

²⁸⁰ Wenzel 1995, 301.

Bilder²⁸¹ weisen auf den Zusammenhang und die besondere Verwandtschaft von Bild und Text hin. Bei einer (bildrhetorischen) Analyse einer Apokalypsedarstellung geht es also auch um die Frage, inwieweit sich der Künstler an die Textvorlage anlehnt, wie streng er bei der Umsetzung der Sprachbilder ins Visuelle vorgeht, worauf er unter Umständen bei seiner Darstellung verzichtet und vor allem, ob und wie sich verwandte Strukturen in Bild und Text aufweisen lassen - dies sind nur einige der Fragestellungen innerhalb dieses Problemkomplexes. Dass Chirnoagă sich der Gemeinsamkeiten von Wort- und Bildstrukturen bewusst ist, zeigt eine 1996 gemachte Aussage: „Ein Bild - imago - hat eine Grammatik. Und diese Grammatik muss man beherrschen“.²⁸²

Wohlfart hat das Bild als „gestorbenes Wort“ bezeichnet - das Bild sei ein Palimpsest (bildlich gesprochen also ein wieder und wieder beschriebenes und überschriebenes Pergament). Das Bild müsse als ästhetische Erfahrung gelesen werden.²⁸³ Dass man Bilder *lesen* muss, hat Gadamer überzeugend in seinem Essay ‚Bildkunst und Wortkunst‘ dargelegt. Alle Kunst, sowohl die des Wortes als auch der Bilder sei „seinem scheinbar statuarischen Fixiertsein zum Trotz zum Lesen bestimmt“²⁸⁴. Wie Gadamer gezeigt hat, kann ein Bildkunstwerk in derselben Weise verfahren wie ein Text. Der Maler, darin ist er dem Dichter vergleichbar, will eben nicht bloss ein Spiegelbild der Wirklichkeit schaffen - im Sinne Platons²⁸⁵ -, sondern Inhalte

²⁸¹ Ebenda, 333.

²⁸² Vgl. Fernsehbericht Chirnoagă 1996 (Übersetzung Julian Platon).

²⁸³ Vgl. Günter Wohlfart, Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst, in: Boehm (Hg.) 1994, 167.

²⁸⁴ Hans-Georg Gadamer, Bildkunst und Wortkunst, in: Boehm (Hg.) 1994, 95. Vgl. zum ‚Lesen‘ des Kunstwerks auch Gadamer 1992, 192-193. Dort heisst es: „Beim Bild wie beim Buch nenne ich, wie dieses Geschehen geschieht, das ‚Lesen‘. Beim Lesen weiss man, was es heisst, das zu können und kein Analphabet zu sein - was freilich nur der erste Schritt zum Können ist, das ein Werk der Kunst verlangt. Aber wenigstens bildet man sich nicht ein, wie die meisten beim Sehen meinen, das könne man schon. In Wahrheit muss man es lernen, wie das Sehen und wie das Hören von Musik. ‚Lesen‘ hat dabei vielfältige Anklänge von Zusammenlesen, Auflesen, Auslesen, und Verlesen wie bei der ‚Lese‘, das heisst der Ernte, die bleibt. Aber ‚Lesen‘ heisst auch, was mit dem Buchstabieren anfängt, wenn man schreiben und lesen lernt, und wieder gibt es zahlreiche Anklänge. Man kann ein Buch anlesen oder auslesen, man kann sich einlesen, man kann weiterlesen, nachlesen, vorlesen - auch diese Reihe zielt auf eine Ernte, die gesammelt ist und aus der man sich nährt“.

²⁸⁵ Allerdings hat kürzlich Wenzel darauf hingewiesen, dass die Übersetzung des antiken Mimesis-Begriffs mit ‚Nachahmung‘ nicht ganz stimmig sei. Vielmehr lässt sich „in vielen Fällen mimesis und mimeisthai [...] besser mit ‚Darstellung‘ und ‚darstellen‘ wiedergeben“ (Weidlé, zit. nach Wenzel 1995, 54). So verweist die „Nähe der beiden Begriffe, ‚Darstellung‘ und ‚Nachahmung‘ [...] auf den Zusammenhang von körperlicher Darstellung und

gestalten.²⁸⁶ Das bedeutet, dass eine Apokalypsedarstellung keine bloße Illustration des Offenbarungstextes sein muss (zumindest nicht in den meisten Fällen), sondern eine autonome Bilderfindung im Sinne (des rhetorischen Begriffs) der ‚inventio‘. Wie die Sprache besitzt die Malerei „Bedeutungsspielräume, Vieldeutigkeitsstellen, die freilich auch den Erfahrungs- und Deutungsreichtum begründen“²⁸⁷. Wie Felix Thürlemann gehen wir im folgenden „von einer Konzeption [aus], die dem bildnerischen Werk einen autonomen Status, und zwar den Status eines Textes zuspricht, das heisst, wir postulieren für das bildnerische Werk - [...] Bildtext [...] - grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung wie für den Sprachtext“²⁸⁸.

Für uns heute beruht die Lesbarkeit eines Bildes auf der Vergleichbarkeit mit einem uns bekannten Text durch wiedererkennbare Formen der dargestellten Objekte und Handlungen, die durch die Wörter bezeichnet werden.²⁸⁹ Die Vergleichbarkeit von Text und Bild geht zurück auf das Horazsche Prinzip des ‚ut pictura poesis‘ (‚wie die Malerei ist auch die Poesie‘).²⁹⁰ Nur wenige Begriffe der ästhetischen Kritik haben so

Vergegenwärtigung (Repräsentation), auf eine szenische (situative) Vorstellung, in der allgemeine, überindividuelle Standards sinnlich wahrnehmbar und perzipierbar werden“ (ebenda).

²⁸⁶ Vgl. Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, 130-137. Vgl. ebenso Krüger 1996, 65. Ein Bild hat in ästhetischem Sinn ein eigenes Sein. Dieses Sein - als Darstellung - das, worin es sich vom Abgebildeten unterscheidet - gibt ihm gegenüber dem blossen Abbild die positive Auszeichnung, ein Bild zu sein. Im Wesen des Abbildes liegt es, dem Urbild zu gleichen und damit sein „Für-sich-sein“ aufzuheben (vgl. Gadamer 1960, 130-137). Im Gegensatz zum Abbild hat das Bild - als das Gemeinte - seine Bestimmung nicht in der Selbstaufhebung, weil die Darstellung mit dem Dargestellten wesenhaft verbunden bleibt (vgl. ebenda, 132 und Krüger 1996, 65).

²⁸⁷ Boehm, in: ders. (Hg.) 1994, 22.

²⁸⁸ Zit. nach Kemp, in: Kemp (Hg.) 1989, 7.

²⁸⁹ Vgl. Meyer Schapiro 1973, 9. Kunst als Sprache kann sich an die verschiedensten Personengruppen wenden. Sie kann sich auf der einen Seite an ein sehr grosses Publikum wenden, oder aber an ein sehr kleines, elitäres, welches in die Verschlüsselungen des Bildes eingeweiht ist. Je ausgeklügelter das Konzept, desto schwieriger ist die Ikonographie und an ein desto kleineren Kreis der Eingeweihten richtet sich das Kunstwerk. Kunst kann so zur Geheimsprache werden. In der Renaissance, im Manierismus und Barock schlug sich diese Verschlüsselungsabsicht vor allem in Form des ‚impresa‘ und des Emblems nieder (vgl. Jan Bialostocki, Skizzen einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme, Köln 1987, 30-31).

²⁹⁰ Auf den Topos ‚ut pictura poesis‘ und seine Geschichte kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Das Thema wird nur insoweit angesprochen als es sich in unserem Zusammenhang als wichtig erweist. Vgl. zum Problem der Rhetorik in den Künsten - unter anderen - Oskar Bätschmann, Bild-Text: problematische Beziehungen, in: Kunstgeschichte -

viele Kommentare über einen Zeitraum von einigen Jahrhunderten ausgelöst wie dieser.²⁹¹ Die Vorstellung, dass Dichtung und Malerei sich ähneln, existierte bereits vor Horaz, der vermutlich die Aussage des Simonides von Keos (556-468 v. Chr.) kannte: ‚Poema pictura loquens, pictura poema silens‘ (Dichtung ist ein sprechendes Bild, Malerei schweigende Dichtung).²⁹² Platon hatte im Phaidros die Schrift mit der Malerei verglichen, „denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still“²⁹³. Auch Aristoteles, wie schon Horaz, schlug interessante Analogien zwischen Dichtung und Malerei vor. Aristoteles argumentierte - bei der Abhandlung des ‚plot‘ (Handlung/Mythos) als dem wichtigsten Teil der Tragödie - dass „auch wenn einer einen ganzen Haufen der schönsten Farben hinstreicht, so vermag er doch nicht so zu gefallen wie jener, der auf einen weissen Hintergrund zeichnet“²⁹⁴. Das bedeutete, dass die Handlung in der

aber wie?, Berlin 1989, 27-46; Klaus Döckhorn, Macht und Wirkung der Rhetorik, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968; Bialostocki, in: Kaemmerling (Hg.) 1987, vor allem 26-42; Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: Art Bulletin 22, 1940, 197-269. Die Problemtradition ist ausführlich belegt bei Preminger/Brogan (Hg.) 1993, 1339-1341 („ut pictura poesis“) und 942-954 („Poetry, Theories of“); John R. Spencer, Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattro-cento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20, 1957, 26-44. Zur kunsthistorischen Erzählforschung vgl. u.a. Elisabeth Giese, Benozzo Gozzolis Franziskuszyklus in Montefalco. Bildkomposition als Erzählung, Frankfurt a. M., Bern, New York 1986 und die überzeugende Arbeit Krüger 1996. Zu den neueren interdisziplinären Erscheinungen, die sich der Problematik Wort-Bild stellen, vgl. Charlotte Schoell-Glass/Martin Heusser, Semiotisches und allzu Semiotisches: Wörter und Bilder auf der Third International Conference on Word and Image (Ottawa, Aug. 1993, Tagungsbericht), in: Kunstchronik 47, 1994 (10), 641-652.

²⁹¹ Auf dem deutschen Kunsthistorikertag 1997 zeigte Ivan Nagel, dass die Malerei seit Plutarch an die Epik gebunden und auf eine „erzählende“ Struktur angewiesen ist. Er beleuchtete am Paar Dante/Giotto, wie sich Theorie und Praxis der Malerei berühren können (vgl. Florian Illies, Künstlertod hinter Kulissen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.3.1997, 40). Auch Gerd Üding ging auf die rhetorischen Aspekte der Betrachterbeziehungen ein. Schon Aristoteles hatte das Publikum als allein richtungsgebendes Element verstanden (vgl. ebenda). Vgl. auch Wolfgang Kemp, Das letzte Bild. Welt-Ende und Werk-Ende bei Giotto und Dante, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 415-434. Auf einer Bochumer Tagung über die Bildrhetorik in den Künsten 1997 wurde gerade dieser methodische Ansatz, das rhetorische System der Antike auch auf die bildende Kunst zu übertragen, für alle Gebiete der Kunst vom Mittelalter bis zur Moderne betont (vgl. Borchert 1997, N6).

²⁹² „Simonides geht aus von einer möglichen Metamorphose des Bildes in die Erzählung, der Erzählung in das Bild. Zwar lässt sich die räumlich ausgedehnte Bildvorstellung sprachlich-narrativ nur in der Zeit vermitteln, wie sich umgekehrt der Fluss der Darstellung für die Erinnerung zu einem räumlich vorstellbaren Bild oder zu einer Bildsequenz verdichtet. Dem Wort jedoch ist die Latenz des Bildes inhärent und umgekehrt dem Bild eine Latenz des Wortes. Diese Wechselbeziehung parallelisiert die **Worte und die Bilder als gleichberechtigte Transformationen der Dinge, als zwei Weisen der Repräsentation**, die einander eng verbunden sind“ (Wenzel 1995, 300, meine Hervorhebung).

²⁹³ Zit. nach Wohlfahrt, in: Boehm (Hg.) 1994, 178.

²⁹⁴ Aristoteles, Poetik, Olof Gigon (Hg.), Stuttgart 1961, 35 (Kap. 6). Aristoteles benutzt vom 1.

Tragödie in einer allgemeinen Art der Zeichnung in einem Gemälde ähnelt.²⁹⁵ Die Vorstellung von Aristoteles, Dichtung und Malerei (beide Künste der Nachahmung) sollten die gleichen Grundprinzipien der Komposition beachten, nämlich Handlung in der Tragödie und Zeichnung in der Kunst, bildete die Grundlage für die Renaissance, das Ausmass und die Natur der Verwandtschaft zwischen den beiden Schwesterkünsten zu messen, sowie im paragone-Streit die Rangordnung zu bestimmen. Malerei und Dichtung unterschieden sich zwar in „means and manner of expression, but were considered almost identical in fundamental nature, in content, and in purpose“²⁹⁶.

So wurde, wie R. Lee festgestellt hat, diese humanistische Doktrin von Kunstkritikern gelesen als ‚wie die Poesie so ist die Malerei‘. Es war die Vorstellung, die „Kompositionsstruktur eines Bildkunstwerkes [könne] der eines sprachlichen Kunstwerks entsprechen“²⁹⁷. Wie man auch den Horazschen Vergleich nun las, er postulierte jedenfalls eine Ähnlichkeit, wenn nicht sogar Identität von Malerei und Dichtung. Die Autorität zweier antiker Traktate über die Dichtkunst (nämlich die ‚Poetik‘ des Aristoteles und Horaz ‚Ars Poetica‘) hatte zu der Ansicht geführt, dass „auch im Bild [...] ein Thema fortschreitend entwickelt werden [kann], und dieses sukzessive Generieren von Bedeutung [...] für die Erfassung des Sinngehaltes grundlegend“²⁹⁸ sei. Für Dichtung und Malerei gleichermaßen galt das rhetorische Postulat des ‚movere, docere et delectare‘.²⁹⁹

Im 15. Jahrhundert stellte L. B. Alberti in seiner ‚De pictura‘ (1435) fest, die erste und wichtigste Aufgabe des Kunstwerks sei es, eine Geschichte vorzuführen. Sie sollte auf einer literarischen Quelle beruhen und eine Begebenheit aus der Heiligen Schrift, der biblischen oder antiken Geschichte oder der Mythologie möglichst überzeugend darstellen.³⁰⁰ Die ‚inventio‘ betrifft dabei sowohl die Wahl des Themas, als auch die allgemeine Planung der Komposition.³⁰¹ Zwei Jahrzehnte nach dem Konzil von Trient

Kapitel seiner Poetik an die bildenden Künste als Vergleichsobjekt (vgl. Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973, 6).

²⁹⁵ Vgl. Lee 1940, 199. Die Poesis benutzt als Darstellungsmittel „Sprache, Rhythmus und Melodie; die bildenden Künste verwenden Formen und Farben“ (Fuhrmann 1973, 6).

²⁹⁶ Lee 1940, 197.

²⁹⁷ Krüger 1996, 1.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Vgl. Lee 1940, 226-227.

³⁰⁰ Vgl. hierzu etwa den aufschlussreichen Artikel von Volker Schupp, Pict-Orales oder: Können Bilder Geschichten erzählen? in: *Poetica* 25, 1993, 34-69.

³⁰¹ Vgl. Lee 1940, 211.

(1545-63) veröffentlichte Kardinal Gabriele Paleotti in Bologna sein Traktat ‚Discorso intorno alle imagini sacre e profane‘. Darin erklärt er, die christliche Malerei habe die Aufgabe, das Volk zu überzeugen und ihm mit den Mitteln der Kunst Religion zu vermitteln. Die Malerei müsse unterhalten und belehren. Die Gefühle des Betrachters sollten direkt angesprochen werden. Diese Ausführungen gleichen den Empfehlungen der antiken Rhetorik, wie man sie bei Aristoteles, Cicero und Quintilian findet. Das Traktat reagierte damit auf den Anspruch des Tridentinums, dass die Bildkünste im Sinne der Gegenreformation propagandistisch einzusetzen seien.³⁰² Wie O. Bätschmann hervorhob, hat bereits Meyer Schapiro in seinem Buch ‚Words and Pictures‘ (1973) betont: „A great part of visual art in Europe from late antiquity to the 18th century represents subjects taken from a written text. The painter [...] had the task of translating the word [...] into a visual image“³⁰³. Nach Alberti wird die Malerei „in Analogie zur rhetorischen Sprache kraft der Komposition zu einer artikulierten Bild- oder richtiger Figurensprache“³⁰⁴. Dass Alberti seinen Kompositionsbegriff aus der klassischen Rhetorik herleitete - besonders von Quintilian - ist, wie Krüger betont hat, nicht weiter ungewöhnlich, da die Rhetorik zu Albertis Zeit die „allgemeingültige Kommunikationslehre“³⁰⁵ war. Sie beruhte zunächst auf der Vorstellung der Renaissance, die Literatur habe den Vorrang vor den bildenden Künsten. In Ermangelung antiker Kunsttheorie suchte man seine Vorlagen in der antiken Dichtkunst und Rhetorik. Nach Leonardo verhielt sich die Malerei zur Poesie wie der Körper zu seinem Schatten, denn „poetry puts down her subjects in imaginary written characters, while painting puts down the identical reflections that the eye receives as if they were real“³⁰⁶. Beschreibende Dichtung kann zwar im Kopf eine Serie lebendiger Bilder produzieren, die sich aber dennoch nicht zu einem klaren simultanen Eindruck von unterschiedlichen Formen und Farben verbinden, wie dies beim Betrachten eines Bildes geschieht.³⁰⁷ Daher konnte die Malerei für Leonardo ein Gesicht oder eine

³⁰² Vgl. Borchert 1997, N6.

³⁰³ Zit. nach Bätschmann 1989, 27. Siehe auch Meyer Schapiro 1973, 9.

³⁰⁴ Rudolf Kuhn, Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei, in: Archiv für Begriffsgeschichte 28, 1984, 137.

³⁰⁵ Krüger 1996, 90. Vgl. auch Giese 1986, 19-20.

³⁰⁶ Zu Leonardos Vergleichen zwischen Malerei und Dichtung siehe sein ‚Trattato della pittura‘ (vgl. Lee 1940, 200, hier 252).

³⁰⁷ Vgl. ebenda, 253. Im Mittelalter wurde der ‚Streit‘ um die Vorrangstellung zwischen Schrift und Bild unterschiedlich bewertet. Durandus von Mende etwa hebt im 13. Jahrhundert den Vorrang des Bildes gegenüber dem Wort hervor „aufgrund der Unmittelbarkeit (praesentia) der optischen Wahrnehmung, wodurch die Seele stärker bewegt werde als durch die akustische

Landschaft viel lebendiger darstellen (*virtu visiva*) als die Dichtung. Wie Leonardo, der betonte, dass sowohl Malerei als auch Dichtkunst darauf zielen, „die Natur nachzuahmen, so sehr es in ihrer Macht steht“³⁰⁸ ist auch für Dürer eine Wechselbeziehung zwischen den Künsten selbstverständlich: „Ein idlich Ding, das du siehst, das ist dir glaublicher, denn das du hörst. So aber beede, gehört und gesehen würd, fass wir das dest kräftiger und beleibt uns beständiger. Deshalb will ich das Wort und das Werk zammentan, auf dass mans dest bass merken müg.“³⁰⁹ Die Übertragung von Prinzipien der Dichtung auf die Malerei führte ausserdem zur Erhöhung der Kunst der Malerei als einer der ‚*artes liberales*‘.³¹⁰

Albertis dreifache Teilung der Malerei in *inventio*, *dispositio* und *expressio* ist nach Panofsky eine direkte Adaption der rhetorischen Begriffe der ‚*inventio*‘ (Einfall), ‚*dispositio*‘ (vorläufiger Abriss der Rede) und ‚*elocutio*‘ (eigentliche Rede). *Inventio* wird bei Alberti teilweise unter dem Begriff der ‚*compositione*‘ subsummiert. *Dispositio* wird ebenfalls durch die ‚*compositione*‘ dargestellt³¹¹, aber zusätzlich auch durch ‚*circonscriptione*‘, die Umrisszeichnung, in der die Verteilung der Figuren bestimmt wird. Der ‚*elocutio*‘ entspricht das Malen des Bildes (*receptione di lumi*).³¹² Ludovico Dolce (16. Jahrhundert) übertrug diese rhetorischen Begriffe direkt auf die Malerei. Für ihn bedeutete ‚*inventio*‘ die Wahl des Subjekts, das der Maler darstellen will und die allgemeine Komposition des Bildes bezüglich guter *dispositio* und *decorum*, die er zunächst im Geist ausarbeitet. Die tatsächliche Skizze wird unter ‚*disegno*‘ eingeordnet. Für Dolce bedeutete ‚*inventio*‘ also die Wahl des Stoffes (wie für Cicero und Quintilian) und zusätzlich die Anordnung im Kopf vor der Skizze. Damit beinhaltet der Begriff der ‚*inventio*‘ sämtliche Vorbereitungen vor der tatsächlichen Arbeit an der Leinwand o.ä. - das Lesen von Texten, um das Subjekt auszuwählen, Unterhaltungen mit gebildeten Leuten, die Anordnung des Bildes im Kopf etc.³¹³ Für den Rhetoriker

(per auditum) Wahrnehmung der Schrift“ (Wenzel 1995, 298). Die Nähe von Schrift und Bild äussert sich im Hochmittelalter besonders in den Handschriften, wo sich die beiden Medien ständig durchdringen (vgl. ebenda).

³⁰⁸ Zit. nach Wenzel 1995, 517.

³⁰⁹ Ebenda, 300.

³¹⁰ Vgl. Krüger 1996, 90-93.

³¹¹ Nach Krüger liegt dem Kompositionsbegriff Albertis nicht „die Lehre von der *dispositio* der Argumente zugrunde, sondern die ‚rhetorische Technik des Periodenbaus‘, die keineswegs als rein formende Kompositionsweise aufgefasst werden“ dürfe (Krüger 1996, 90).

³¹² Vgl. Lee 1940, 265, vgl. auch Warncke 1987, 25.

³¹³ Vgl. Lee 1940, 264-265. Damit entspricht Dolces ‚*inventio*‘ in etwa der ‚*compositione*‘

war die ‚dispositio‘ das vorläufige ‚Ausschalten‘ des kompletten Redediskurses, um zunächst eine klare Vorstellung der strukturellen Linie der endgültigen Form mit dem Verhältnis der Teile zum Ganzen zu erreichen. Dies entspricht Dolces Vorstellung des ‚disegno‘ als vorläufige Skizze der ‚inventio‘. ‚Elocutio‘ schliesslich war das endgültige Abfassen der Rede, genau wie für Dolce ‚colorito‘ das endgültige Ausführen des Bildes in Farbe bedeutete.

Als besonders wichtig empfand Alberti den Grundsatz des ‚decorum‘. Das Kunstwerk sollte möglichst nahe am literarischen Vorbild bleiben und passend in „Grösse, Art, Farbe, und anderen ähnlichen Dingen“ sein. Jedes Alter und Geschlecht, jeder Menschentypus müsse seinen, ihm eigenen, Charakter repräsentieren und der Maler bedingungslos seinen Figuren das angemessene Aussehen, Gestik, Haltung und Gesichtsausdruck verleihen.³¹⁴

Eine der wohl nützlichsten und folgenreichsten Auslegungen der ‚ut pictura‘-Doktrin war jene von Sir J. Reynolds. Er sah die Hauptähnlichkeit zwischen Malerei und Dichtung nicht in der strengen Regelbefolgung der Schwesterkunst oder einer eingebildeten Korrespondenz der Formen, sondern in der „nobleness of conception“, d.h. in der Würde des Entwurfs. Der bedeutendste Aspekt der Malerei sei ihre Fähigkeit, das Element der Würde im menschlichen Leben zu enthüllen und darzustellen. Malerei war für Reynolds nicht nur eine Kunst des Auges, sondern auch des Geistes.³¹⁵ Dass es gar nicht so sehr auf das Medium der Darstellung (Sprache oder Zeichnung) ankommt, hat auch F. v. Juraschek ausgearbeitet. Vielmehr komme es auf die geistige Ordnung an, die ein echtes Kunstwerk entstehen lässt.³¹⁶

Bild und Text sind „komplementäre Medien“³¹⁷. Wie Suzanne Lewis ausführt, transformieren Bilder Wörter in einen anderen Wirklichkeitsbereich: „The text image mediates the reader's transition from the perception of the written and illustrated page to the realm of thought and idea, memory and associations“³¹⁸.

Ein Apokalypsezyklus stellt geradezu das Paradigma einer Umsetzung von Textfiguren in Bildfiguren und von ‚Motiv- und Bedeutungswiederholungen‘ aus der

Albertis.

³¹⁴ Vgl. ebenda, 229.

³¹⁵ Vgl. ebenda, 263.

³¹⁶ Vgl. Franz von Juraschek, Albrecht Dürer. Die Apokalypse als Herausforderung. Die Geschichte einer Entdeckung, Nürnberg 1970, 29.

³¹⁷ Wenzel 1995, 299.

langen Geschichte der Kunst im Sinne der 'auctoritas' dar.

³¹⁸ Zit. nach ebenda.

2.2. Apokalypse als Erzählung

Komposition ist „eine Kunst, eine Erzählung darzustellen“³¹⁹. Im folgenden soll nun der Apokalypse-Zyklus Chirnoagäs in dieser Hinsicht untersucht werden, nämlich wie die Komposition eines Werkes mittels Figuren und Figurenabfolgen eine Erzählung (hier die Offenbarung) darstellt, d.h. also 'erzählt'.

Die Rechtfertigung, eine primär der Rhetorik eigenen Methode auch auf Bilder anzuwenden, liegt - wie wir im vorangegangenen Abschnitt III.2.1 sahen - in dem engen Zusammenhang zwischen Malerei und Erzählung, die Alberti vor allem für die Historienmalerei in seiner Schrift ‚De Pictura‘ dargelegt hat. Wir untersuchen daher den Zyklus in Bezug auf die der klassischen Rhetorik entstammenden Begriffe ‚inventio‘, ‚dispositio‘, ‚ornatus‘ und ‚genus elocutionis‘.³²⁰

Die Untersuchung der **inventio** gliedert sich in einen materiellen und formalen Teil. Im materiellen Teil der ‚inventio‘ geht es um die *inhaltliche* Personen-, Tier- und Geschehenserfindung; der formale Teil handelt von der sogenannten Figurierung, d.h. der figuralen Erfindung.

Die **dispositio** (d.h. die An- und Zusammenordnung der Figuren) untersucht zum einen die Zusammenfügung der Figuren zu sog. Begebenheiten, den formalen Aufbau und Erzählablauf, sowie die Zusammenfügung der Begebenheiten zum Zyklus. Dabei hat, wie Krüger in Anlehnung an Alberti betont hat, der Maler „die Teilflächen, die Glieder und die Körper [...] als eigenständiges Ganzes zu behandeln und für sich genommen zu komponieren“³²¹. Dabei ist vor allem auch zu beachten, was die Darstellung in einem Zyklus für die narrative Darbietung und die Lesart der Bilder bedeutet.

Unter dem Punkt **ornatus** (Schmuck) werden die Darstellungsformen untersucht; der **genus elocutionis** untersucht die Stillage (hoher, mittlerer und niederer Stil).

³¹⁹ Giese 1986, 21.

³²⁰ Dies geschieht in Anlehnung an die von Giese 1986 (102-290) vorgelegte Untersuchung. Eine Einführung in die Terminologie der Rhetorik bietet Heinrich Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, München 1967.

³²¹ Krüger 1996, 92.

Bei aller Anwendung der rhetorischen Begriffe auf die Bildkunst, dürfen die Bilder dennoch natürlich nicht lediglich auf Figurenkonstellationen reduziert werden. Die ‚künstliche‘ Anwendung dient eben doch nur zur Klärung der Komposition und der Sinnbildung. Ein Bild ist eben einem Text letztlich doch nur in dem Sinne gleichartig, als es ähnliche Ordnungsprinzipien anwendet und ein altes Thema neu gestaltet.³²² Dass eine Kompositionsanalyse unter Zuhilfenahme rhetorischer Begriffe dennoch sinnvoll ist - gerade bei einer Apokalypsedarstellung, deren Text die Niederschrift einer visuellen Gegebenheit ist, ein ‚ut pictura poesis‘ im ursprünglichsten Sinne - soll im folgenden gezeigt werden.

2.2.1. Inventio

Alberti hatte in seiner ‚De Pictura‘ für ein gut gemaltes Historienbild ‚varietas et copia‘ (Vielfalt und Menge) gefordert. Unter diesen Gesichtspunkten soll der Zyklus zunächst untersucht werden. Dabei fallen unter den Punkt der materiellen Erfindung die dargestellten personae (Menschen, überirdische Wesen, Tiere). Sie werden erstens unter den Kriterien des Alters, des Geschlechts und des Standes untersucht und zweitens unter dem Kriterium ihres motivischen Handelns. Der formale Teil betrachtet die Unterschiede im Figurenschema unter den Teilaspekten ‚status‘ und ‚motus‘.

a. Die materielle Erfindung

Die Untersuchung des Zyklus zeigt bei den personae eine bemerkenswerte, vielfältige Verteilung. Die menschliche Sphäre wird hauptsächlich von Männern bevölkert - es treten nur einige wenige Figuren weiblichen Geschlechts auf. Im Verhältnis zu den recht häufig vertretenen Männern sind die dargestellten irdischen Frauen eindeutig in der Minderheit und fast ausnahmslos aus der Mitte an die Bildränder gedrängt (s. Radierung III: unterster Bildrand, Radierung IV: linker unterster Bildrand, ähnlich Radierung XI, XV, XVI, XVII). Als zweiter Personenkreis sind die göttlichen Figuren zu nennen: Christus/Gott in unterschiedlicher Darstellung und sein Gefolge von Engeln. Drittens Figuren der bösen Mächte, wie etwa die Hure Babylon, Gog und Magog etc.

³²² Vgl. auch Lee 1940, 259. Wenn ein Künstler die Anforderungen der ‚inventio‘, ‚expressio‘, ‚decorum‘ etc. erfüllt, dann ähnelt sein Kunstwerk der Dichtung im Inhalt (weniger in der Form)

Ebenso zahlreich ist die Darstellung der Tiere und zwar überwiegend als Repräsentanten des überirdischen Bereichs - sowohl als ‚gute‘ als auch als ‚böse‘ Mächte der Apokalypse - und damit nicht dem Erdenreich zuzurechnen. Dem Erzählinhalt angemessen, sind die Handlungen der Personenkreise völlig unterschiedlich gestaltet und zeigen die variantenreichsten Ausdrucksformen. Auch die Zusammenhänge und Orte (an sich unbestimmt), in welche die Agierenden gestellt sind, zeigen unterschiedliche Ausprägungen. Damit wird dem Prinzip der *varietas* - dem Erzählinhalt gemäss und ihm angemessen - Rechnung getragen.

Bei der Darstellung der Männer wurde kein besonderer Wert auf Vielfältigkeit gelegt - eher das Gegenteil. Weder Kleinkinder (mit Ausnahme des Sonnenweibkindes, das aber nicht dem menschlichen Bereich zuzurechnen ist), noch Knaben oder junge Männer sind dargestellt. Fast ausschliesslich ist das männliche Geschlecht vertreten durch ‚Angehörige‘ des vierten Lebensalters (zwischen 25-45). Obwohl schwer bestimmbar, scheint (mir) die Zuordnung zu dieser Altersgruppe die überzeugendste. In der Mehrzahl sind sie unbekleidet, mit Ausnahme des Sehers Johannes (Radierung I) und einigen wenigen anderen, die Uniformen oder Uniformteile wie Helm und Stiefel oder Kronen/Tiaras tragen. Zusätzlich zu ihrer Nacktheit sind sie kahlköpfig, was ihre ausgeprägten Gesichtsknochen noch zusätzlich hervorhebt. Die meisten jedoch verbergen ihr Gesicht in den Händen oder sind von hinten dargestellt, so dass sich ihre Gemütsbewegungen in ihren Körpergebärden ausdrücken. Ihre Anteilnahme am Geschehen (passiv oder aktiv) reicht von der blossen und beobachtenden Anwesenheit (bäuchlings liegender Johannes in Radierung I) über die anbetenden Figurenmassen in Radierung X bis zu der passiven figuralen Häufung in Radierung XVI. Gruppen mit aktiv und selbständig Handelnden sind selten (in eingeschränktem Masse gilt dies für die in Radierung V und XI Flüchtenden, die in Radierung XV zum Licht Fliegenden; in Radierung XVI die Seligen auf der rechten Seite und die Prozession in der letzten Radierung). Die überwiegende Zahl der Menschen verhält sich passiv und lässt die Schrecken der Apokalypse ohne Gegenwehr über sich ergehen (Radierung III, IV, VIII, IX, XI, XIII, XV).

Die Grundhaltungen - stehend, kniend, sitzend und liegend - sind in vielen Variationen durchgespielt. Das lässt sich stellvertretend etwa am Motiv des Kniens aufzeigen. Es

(vgl. ebenda, 258).

gibt Kniende mit erhobenen Händen (z.B. Radierung V), Knieende mit dem Gesäss auf den Fersen (Radierung VII), Zusammengekauerte mit den Händen vor dem Gesicht in hockender Stellung (Radierung IX), völlig in sich Zusammengekauerte (Radierung XI) oder Kniende mit nach hinten gebogenem Oberkörper (Radierung XVII).

Eine zweite Gruppe der Männer sind die Greise, die nur einmal innerhalb des Zyklus auftreten und zwar in Radierung II, die die Textstelle ‚24 Älteste‘ darstellt. Sie sind durch ihre Brokatumhänge ihrem Stand nach als Würdenträger charakterisiert und zeigen eine ihrem Alter angemessene Haltung. Untereinander sind sie kaum differenziert, sondern erscheinen als einheitlich uniforme Gruppe, in der es kaum Wendungen gibt. Nur in ihren ausdrucksstarken Gebärden unterscheiden sie sich voneinander. Allen gemeinsam sind die Altersmerkmale hagere Gesichter, Bärte und knöchrige Hände. Die Schwere ihrer Gestalt, die ihrem Alter angemessen ist, wird erreicht durch ihre langen, massiven Gewänder, die durch die so gebildete mauerhafte Rückenansicht sich dem Betrachter wie eine Abschottung zum Bildgeschehen (den himmlischen Vorgängen) darstellt. Die breit auf den Boden fallenden Mäntel füllen fast das gesamte untere Drittel der Radierung aus und bilden eine breite Figurenbasis für den darüber stehenden Gottesthron.

Wie wir gesehen hatten, bilden die Frauen eine besonders kleine Gruppe. Eigentlich sind nur zwei antithetische Frauen dargestellt: die Hure Babylon und das Sonnenweib. Sie sind zwar dem überirdischen Bereich zuzurechnen, sind aber gleichsam stellvertretend für jeden Frauentypus der menschlichen Sphäre anzusehen, die vom naiven, lieblichen, jungen Typus zum reifen, lasziven Typ reicht. Das liebliche Sonnenweib selbst erscheint dem Geschehen abgewandt und in ihrem ‚Nucleus‘ von ihm losgelöst. Die wenigen dargestellten Menschenfrauen sind dem Typus der reifen Frau zuzurechnen (breitschultrig, üppige Brüste). Diese Zuordnung könnte als ‚Erklärung‘ der Apokalypseschrecken dienen, da die Menschen - und besonders die Frauen - vom Künstler offenbar insgesamt den weniger guten Mächten zugerechnet werden, deren Zerstörung damit ‚gerechtfertigt‘ wird (vgl. etwa die Lasterdarstellungen). Eine Ausnahme bildet ein junges Mädchen mit langen, offenen Haaren, das in Radierung XVI in der Gruppe der Seligen als Repoussoirfigur (rechte untere Ecke) zum Himmel schreitet.

Innerhalb der menschlichen Sphäre gibt es bei den Personengruppen keine grosse Vielfalt - hauptsächlich treten Männer mittleren Alters in Erscheinung, diese aber in

grosser Anzahl. Stellvertretend werden Typen gezeigt, die für unterschiedliche Gesellschaftsstände (ähnlich wie bei mittelalterlichen Weltgerichtsdarstellungen) stehen. Grösstenteils ist die Menschheit charakterisiert durch Entindividualisierung (Nacktheit und Kahlköpfigkeit). Die wenigen Differenzierungen - etwa durch Herrschaftssymbole (welche aber zugleich durch ihre pauschale versatzstückhafte Wiederholung sich ihrerseits negieren) - unterscheiden die Gruppen von Bürger, Soldat, Geistlicher und König voneinander. Die *varietas* findet jedoch Anwendung innerhalb der Gruppen bei den Körperhaltungen/-empfindungen, was bedeutet, dass die typisierte *inventio* der Figuren durch ihre Verhaltensweise differenziert wird. Man findet erschreckt agierende Personen, erschreckt beobachtende, resigniert dahingefallene, anbetende Personengruppen und blosse ‚Opfer‘: Massen, deren Köpfe wie Pflastersteine aneinandergereiht sind, über die die Boten der Apokalypse hinwegjagen (z. B. in Radierung VIII der Engel des Zornes).

Die übernatürlichen Wesen stellen einen zweiten Personenkreis dar. Sie vervollständigen das Weltbild und zeigen eine besonders differenzierte Vielfalt und Menge. Erfindungen von Gott, Engeln und Dämonen überragen sowohl in ihrer Anzahl und Differenziertheit (als auch meist in ihrer überdimensionalen Gestaltung) die Welt des Menschen deutlich. Die Gottesgestalt (in ihrer ‚Zweifaltigkeit‘ als Christus und Gottvater) wird nach Gestalt, Wesen und Erscheinung vielfältig variiert. Radierung I zeigt den ‚Gekreuzigten‘ (mit Zeigegestus), Radierung II eine Lichtgestalt, Radierung III (vermutlich) die Hand Gottes als erzürnter Gott, Radierung XVI den richtenden Gott. All diese unterschiedlichen Darstellungsweisen des einen Gottes zeigen seine Teilaspekte, seine vielfältige ‚Persönlichkeit‘, die die Schriften der Bibel (AT, NT mit Offenbarung) nahelegen. Die himmlische Sphäre ist hauptsächlich von zwei Engelarten bevölkert. Zunächst wäre zu nennen der schlanke Engelstypus mit Gewändern und grossen Flügeln. Er ist vor allem vertreten im Engelskampf in Radierung VI. Die weitaus grössere Gruppe der Engel sind jene, die man als Heroengel bezeichnen möchte. Ausgezeichnet sind sie als mächtige, kräftige männliche Gestalten. Wir finden sie in der Schar der Posaune blasenden Engel (Radierung IV), im mächtigen vielarmigen Zornesengel (Radierung VIII) oder etwa in den herannahenden Engeln der Schalenausgiessung (Radierung IX). Letztere machen innerhalb des Bildes eine Wandlung vom schlanken Engeltyp zu echten Atlantenfiguren durch. Zum Typus der kräftigen Engel gehört auch der

heranschwebene Engel Michael in Radierung XI. Insgesamt zeigt also auch die Sphäre der Engel eine grosse Gestaltungsvielfalt.

Zum Bereich der Engel hinzuzurechnen sind ausserdem die vier Wesen (Radierung II), die der Gruppe der geflügelten Seraphim angehören, sowie die Reiter der Pferde in Radierung III und XII.

Die Welt der Dämonen ist wiederum noch differenzierter und vielfältiger gestaltet. Fabelwesen unterschiedlichster Art bevölkern die Bilder. Radierung IV etwa zeigt zwei grundsätzlich unterschiedliche Dämonengruppen: pferdeähnliche Monster mit Heuschreckenbeinen und Insektenflügeln sowie eine menschenähnliche Dämonenart mit gepanzerten Skorpionenschwänzen, Insektenflügeln, maskenartigen Gesichtern mit Insektenfühlern und krallenartigen Händen. Einige aus dieser ‚Gattung‘ tragen Gasmasken. Auf Radierung VI eine weitere Dämonenspezie, wieder mit menschenähnlicher Gestalt, diesmal allerdings mit Vogelmasken und langen Schwänzen und Krallen anstelle der Beine. Einige der Monster haben mehrere Köpfe, alle sind maskenartig verzerrt. Ausserdem - sozusagen als Anführer - in prägnanter Grösse und Stellung der Drachen, ein insektengeflügeltes Wesen mit langem schuppigen Schwanz. Radierung VII zeigt die beiden Tiere der Erde und des Wassers als eidechsenhaft gepanzerte Wesen. Das Tier, auf dem die Hure Babylon reitet (Radierung X) ist ein für Chirnoagä typisches Mischwesen zwischen Tier, Mensch und Vogel. Es hat viele gepanzerte Häuse, auf denen unterschiedliche maskenartige Köpfe sitzen. Die Monster in Radierung XIV reichen vom skelettartig verkümmerten Wesen mit Menschenhänden statt Füessen bis zu vogelartigen Mischwesen. Daneben gibt es hundeähnliche Tiere ohne Köpfe - an deren Stelle ragen vielfingrige Hände aus dem Hals. Die zwei Monster Gog und Magog sind ebenso kopflos bzw. tragen Masken mit Totenköpfen und Schlangen. Die Dämonen zeichnen sich also durch ihre besonders vielfältige Art der Gestaltung aus. Sie treten besonders in ungeordneten Haufen auf, die die Vielzahl der Dämonen noch zusätzlich betont. Sie wirken daher noch abstossender und hässlicher als andere Gestalten.

Auch Tiere sind innerhalb des Zyklus an mehreren Stellen gezeigt. Sie gehören teils zum irdischen Bereich, überwiegend jedoch dem Überirdischen an. Zum irdischen Bereich zu zählen wären einige der Fische in Radierung IX oder die im Blutsee ertrinkenden Pferde in Radierung VIII. Innerhalb des überirdischen Bereichs zeigt die

Gestaltung der Tiere sowohl eine grosse Menge als auch - innerhalb der Menge - eine grosse Vielfalt. Zu nennen sind zunächst die Pferde in Radierung III und XII, die ausnehmend furchteinflössende Schlachtrosse sind (ebenso wie die den Monstern zugerechneten pferdeähnlichen Gestalten in Radierung IV). Sie sind in den unterschiedlichsten Wendungen und Sprunghöhen gezeigt. Sie zeigen ganz verschiedene Bewegungshaltungen, die vom schreitenden über galoppierenden bis zum springenden Pferd reichen, wobei die Köpfe in unterschiedlichen Anwinkelungen geneigt sind (Profilansicht, Frontalansicht, Dreiviertelansicht). Innerhalb Chirnoagäs Gesamtwerk spielt das Pferd eine bedeutsame Rolle, wobei ihm - nach eigener Aussage³²³ - bei der Gestaltung der Pferde ihre Bedeutung als Psychopompos, d.h. als Seelenführer, als auch ihre Rolle als Bewegungsträger von grosser Wichtigkeit ist. Besonders hier liegt die überwiegende Betonung auf den Bewegungsmotiven, die ein wichtiger Bestandteil als Motor des Geschehens sind. Radierung XIII zeigt eine grosse Artenvielfalt von Vögeln. Hier finden wir Raben, Geier, Kraniche, Störche und andere, die in unterschiedlichsten Wendungen und Flugrichtungen dargestellt sind. Sie reichen von der absoluten Frontalansicht (grosser Vogel in der Mitte) über reine Profilansicht, Dreiviertelansicht, sowie nach hinten gewendetem Kopf. Die Vögel sitzen mit dem Kopf in den unterschiedlichsten Richtungen und fliegen ebenfalls in ungeordneten Haufen mal nach rechts, mal nach links, nach hinten oder nach vorne durchs Bild.

Die vier Wesen in Radierung II dürfen sowohl dem Bereich der Tiere, als auch dem himmlischen Bereich der Engel zugerechnet werden. Als Gruppe zeigen sie allerdings eine einheitliche Haltung mit nach vorne gestelltem rechten Bein sowie ruhig gehaltenem Kopf.

Insgesamt liegt, wie auch bei der Gestaltung der Dämonen, bei den Tieren eine starke Betonung auf unterschiedliche und vielfältige Gestaltung in der Variierung der Haltungen und Bewegungen. Sämtliche Tiere, wie auch die meisten überirdischen Wesen, sind echte Handlungsfiguren, die das Geschehen eben durch ihre Handlungen vorantreiben.

Damit zeigt die überirdische ‚Gesellschaft‘ im Vergleich zu der menschlichen Welt eine ausgeprägte Vielfalt und Differenzierung. Die Betonung der Bilder liegt eher auf den überirdischen Bereichen, seien es gute oder böse Mächte.

³²³ Vgl. Fernsehbericht Chirnoagă 1996.

Besonders wichtig für eine Bilderfolge ist die Art, wie sich die einzelnen Darstellungen in sie einfügen und Einfluss auf die Entfaltung der *storia* nehmen. Das Geschehen innerhalb der Bilderreihe lässt sich grob in drei unterschiedliche Geschehenstypen unterteilen:

1. Tatenschilderungen, die sich durch eine handlungsreiche *actio* und *reactio* auszeichnen,
2. Vorgangsschilderungen, die eine sukzessive Reihung unterschiedlicher Handlungen darstellen, sowie
3. Ereignisse, die sich - im Gegensatz zu der Handlungsintensität der beiden ersten Typen - durch ausgeprägte Handlungsarmut auszeichnen.

Radierung I lässt sich danach dem 3. Geschehenstyp - dem Ereignis - zurechnen, ebenso Radierung II. Beide zeigen sozusagen ‚eingefrorene‘ Handlungsmomente. Bei Radierung III gerät nun Bewegung in den Zyklus. Hier handelt es sich um eine Vorgangsschilderung. Die apokalyptischen Reiter kommen (nach dem Bibeltext) sukzessive heran. Dies zeigt sich an der Hintereinanderstaffelung der Reiter innerhalb des Bildgeschehens. Gleichzeitig lässt sich das Bild aber auch dem 1. Typ der Tatenschilderung zurechnen, da die im Bibeltext als hintereinander abfolgenden Reiterfiguren mit ihren nachfolgenden Katastrophen hier in einem Bild, sozusagen zeitgleich, zu einer untrennbaren Gruppe zusammengefasst wurden. Bei Radierung IV handelt es sich um den Typus der Vorgangsschilderung. Einerseits treffen wir auf eine sukzessive Reihung unterschiedlicher Handlungen, nämlich die im oberen Teil posaunblasenden Engel, von denen aus sich die Handlung über eine Diagonale nach unten hin fortsetzt mit dem Herannahen des Skorpionenheeres, sowie vom unteren Teil des Bildes in genau entgegengesetzter Richtung das Heer der geflügelten Pferde (Antithese zum Heer in Radierung XII). Radierung V muss wieder dem Ereignis zugerechnet werden, da sich das Bild trotz mehrerer Figuren dennoch durch Handlungsarmut auszeichnet. Zwei Figurengruppen stehen sich akklamierend gegenüber, eine echte Handlung lässt sich aber nicht ausmachen. Radierung VI stellt eine Tatenschilderung dar und zwar eine besonders handlungsreiche Gegenüberstellung von Himmelsheerscharen und dem Anhang des Antichristen, die sich auch bildlich in einer echten *actio* und *reactio*-Situation gegenüberstehen. Dem eingefügt ist, wie ein Bild im Bild, ein Ereignis - das Sonnenweib mit ihrem Kind, die wie einer Mandorla eingeschrieben dem Geschehen beiwohnt. Auch Radierung VII zählt zum Ereignis. Dargestellt sind die beiden Tiere des Meeres und der Erde (die

dem Betrachter präsentiert werden), wobei eine Handlung nicht feststellbar ist. Radierung VIII wiederum stellt eindeutig eine Tatenschilderung dar. Mit mächtigen Schritten marschiert der Engel des Herrn über die Erde, auf seine todbringende Aktion können die Menschen nicht mehr reagieren, sie ertrinken im Blutsee. Radierung IX ist eine Vorgangsschilderung. Nacheinander schreiten die Engel mit ihren Zornesschalen zur Erde hinab. Radierung X zeigt zwei nebeneinander stehende Ereignisse, die sich innerhalb ihrer Gruppe als relativ handlungsarm erweisen: die Hure Babylon auf ihrem Tier und der ‚predigende‘ König im Hintergrund. Ein Vorgang oder eine Tatenschilderung liegt in diesem Falle meines Erachtens nicht vor. Radierung XI schildert eine Tat: der Engel des Herrn kommt über Babylon und dieses wird vernichtet. Dem Handeln des Engels antworten die Menschen in ihrer Flucht und ihrem verzweifelten Niederknien. Radierung XII gehört mit seiner dreigestaffelten Reihung des heranpreschenden Heeres der Vorgangsschilderung an.

Durch relative Handlungsarmut zeichnet sich Radierung XIII aus. Die Vögel sitzen über bereits geschehenem Unheil. Die sich ebenfalls durch Handlungsarmut auszeichnende XIV. Radierung gehört wie Radierung XIII dem Ereignis zu. Dem Typus der Vorgangsschilderung muss dagegen Radierung XV zugerechnet werden: in zwei Strömen fliegen die Gerichteten gen Himmel oder Hölle. Auch Radierung XVI ist eine Vorgangsschilderung. Auf das Urteil des Richtenden hin, reihen sich die Seligen und Verdammten in ihre Gruppe ein und marschieren in die ihnen jeweils vorgegebene Richtung. Die letzte Radierung des Zyklus sollte wieder dem Ereignis zuzurechnen sein. Wenn auch innerhalb des Bildes gewisse Bewegungen stattfinden (z.B. tanzende Gruppe), so wird es dennoch bestimmt durch das starre Bild der Mauer, gegen die sich die Menschen lehnen. Der Zyklus ist zu Ende, nichts geschieht mehr. Die ‚Anwesenheit‘ des Himmlischen Jerusalem erfordert und erlaubt keine weitere Handlung.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass sich innerhalb der Bilderreihe handlungsarme und handlungsreiche Bilder (E: Ereignis, V: Vorgangsschilderung, T: Tatenschilderung) regelmässig abwechseln und zwar in folgendem Muster:

E E V V E T E T V E T V E E V V E.

Der Zyklus beginnt und endet mit einem handlungsarmen Bild.

Dazwischen wird der Verlauf der Handlung immer wieder - spannungssteigernd - durch das regelmässige Einsetzen eines Ereignisbildes - verlangsamt.

Räume oder Landschaften sind innerhalb des Zyklus kaum differenziert dargestellt, der Raum ist zumeist zum blossen Hintergrund deklariert oder als Kulisse (Dielenboden in Radierung XI und XIII) für die Ereignisse behandelt. Radierung XVII zeigt auf der einen Seite einen Dielenboden als Hinweis auf einen Innenraum (im Sinne einer Bühne), auf der rechten Seite eine verödete Landschaft (Gen. 1,2 - Ende kann auch Anfang sein!). Auch Gebäude sind sehr selten dargestellt, mit Ausnahme in Radierung V die einstürzenden Hochhäuser im Hintergrund, oder der in Radierung XI zusammenstürzende Renaissancebau im linken Teil. Ebenfalls im weitesten Sinne den Gebäuden zuzurechnen sind die Zeltlager im Hintergrund von Radierung XI und XIV. Ihre Fahnen wehen in den unterschiedlichsten Richtungen und zeigen daher an, dass es sich nicht um einen einfachen Wind handelt, sondern um göttliche Mächte, die das Tuch bewegen. Zu den Gebäuden gerechnet werden muss ausserdem natürlich auch die Mauer mit ihren Türmen in Radierung XVII, die als Hinweis auf die Stadt des Himmlischen Jerusalem verstanden wird. Ihre geschlängelte und gebogene Linienführung widerspricht aber der Vorstellung eines festen Baus.

Auch Zeit wird eher problematisch dargestellt. Es findet kaum eine Differenzierung der Tageszeiten statt, lediglich Abschattierungen im hellen oder dunklen Hintergrund weisen auf wechselnde Tages- oder Nachtzeit hin. Sie sind aber eher als Folie für das Geschehen im Sinne einer Unterstreichung einer guten (hellen) oder bösen (dunklen) Macht gedacht.

b. Die formale Erfindung

Ging es bei der materiellen Erfindung um die *inhaltliche* copia et varietas der Dinge, so behandelt die formale Erfindung die *figurale* copia und varietas. Beide lassen sich ihrerseits einteilen in status (Ruhe) und motus (Bewegung). Die figurale Beschaffenheit spielt vor allem eine Bedeutung bei der Angemessenheit der Darstellung. Das bedeutet - in Anlehnung an Alberti – „dass die Mannigfaltigkeit in allen Teilen des Bildes dem Thema der Handlung konform zu sein“³²⁴ hat. Alberti übernimmt hierfür den Begriff der ‚concinnitas‘. Der Begriff entspricht dem aus der Rhetorik stammenden Begriff des ‚ordo‘ und gehört zu den für Alberti so wichtigen Ausdruck des ‚decorum‘. ‚Ordo‘ muss vorherrschen „in der Bewegung und den

³²⁴ Krüger 1996, 93.

Handlungen, in der wirklichkeitsnahen Wiedergabe der ‚copia rerum‘ ebenso wie in der ‚varietas statuum atque motuum animi vel corporis‘, in der korrekten Wiedergabe der Bewegungen von Figuren unterschiedlichen Geschlechts und Alters sowie der Gemütsbewegungen³²⁵.

Copia et varietas statuum

Unter ‚status‘ fallen Form, Bekleidung und Grundhaltung einer Gestalt. Überirdische Gestalten werden durch eine andersartige figurale Erfindung als ihrem Wesen nach anders als die irdischen Gestalten charakterisiert. Bekleidung oder Nacktheit sind an der inhaltlichen Charakterisierung ausgerichtet und dem Erzählinhalt nach angemessen gestaltet. Zur copia gehören die Grundhaltungen (z.B. stehend, liegend, sitzend, kniend etc.), zur varietas die Ansichtigkeit der Grundhaltungen (stehend in reiner Frontalansicht, stehend in Profilansicht, stehend in Rückenansicht etc.). Innerhalb dieser Gruppen gibt es Historien, in denen auf die Ansichtigkeit und die Bewegungsintensität Wert gelegt wurde (angezeigt etwa durch eine variierte Grundhaltung, z.B. in Radierung III); Historien mit einer vorherrschenden Grundhaltung und nur einer Figur, die eine andere Grundhaltung zeigt (z.B. Radierung XI) oder Historien mit zwei Grundhaltungen, die den Erzählinhalt gleichmässig ausbalancieren (z.B. Radierung V).

Copia et varietas motuum

Hier liegt die Betonung auf Bewegungen, d.h. auf der variantenreichen Erfindung mittels Bewegungsrichtung oder -intensität. Wie die copia der Grundhaltungen, ist auch die copia der Bewegungen zur Charakterisierung eines Geschehens erfunden. So drücken etwa stark bewegte Figuren eine Tatenschilderung aus (z.B. Radierung VIII), ruhige Figuren weisen auf ein augenblickhaftes Ereignis hin (z.B. Radierung II), die Zusammensetzung von ruhigen und bewegten Figuren innerhalb eines Bildes deutet auf ein bedeutungsvolles Geschehen hin (z.B. Radierung VI), bewegte Figuren schildern ausführlich einen Vorgang (z.B. Radierung III).

Ebenso wie bei der copia gibt es auch unterschiedliche figurale varietas: etwa die

³²⁵ Ebenda, 92.

figurale varietas der Bewegungsintensität (z.B. ein Schreiten oder Gehen) oder die figurale varietas der Bewegungsrichtung (z.B. Kopfbewegungen).

Copia et varietas figurarum

Gestalt und Figur müssen bei der Figurenbildung nicht zwangsläufig identisch sein. Mehrere Gestalten können mittels eines fest geschlossenen Umrisses, durch wiederholte korrespondierende oder kontrastierende Figurierung als Figur erfunden sein. Dabei gilt es, unterschiedliche Figurenschemata zu beachten.

Die *Einzelfigur* besteht aus einer Gestalt, wie etwa die in Radierung I erscheinende Gottesgestalt, die als dominierende Figur das Bildgeschehen beherrscht. Ihr gegenüber steht ebenfalls die Einzelfigur des Johannes, allerdings in untergeordneter Stellung. Die Figur der *Verdoppelung* zeichnet sich aus durch die Nebeneinanderordnung zweier gleichwertiger Gestalten in unmittelbarer oder geringfügig variiert wiederholter Wiederholung. Von Bedeutung ist hierbei die Gemeinsamkeit ihres Handelns (oder Empfindens). Beispiele für diese Figur wären die zwei Tiere aus Radierung VII, die ineinanderverschlungen das Bild beherrschen, oder auch Gog und Magog aus Radierung XI. Die *Reihe* ist eine Figur, die sich durch eine tiefenräumliche Staffelung direkt oder variiert wiederholter Gestalten auszeichnet. Kennzeichnend ist ihre situationsabhängige Verbundenheit im gemeinsamen Handeln. Radierung IX zeigt die Figur der Reihe besonders deutlich: hintereinander gestaffelt schreiten die Engel mit ihren Schalen in kaum variiert Grundhaltung nach vorne. Als weitere Figur zu nennen ist die *Figur mit einseitiger Begleitung*. Eine Gestalt dominiert, eine zweite ist ihr nach- bzw. beigeordnet. Motivisch soll damit eine Hauptfigur betont werden, wie etwa die Hure Babylon in Radierung X. Sie reitet auf ihrem Tier, welches ihr wie ein Attribut beigeordnet ist. Der König im Hintergrund hebt durch seine Haltung (s.o.) die Bedeutung der Hure als antichristliche Figur hervor. Die *Gruppe* ist gekennzeichnet durch die Zusammenschliessung mehrerer Gestalten, die sich in Haltung und Bewegung zwar unähnlich sein können, aber durch ein gemeinsames Interesse, d.h. als Gemeinschaft, gekennzeichnet sind. Beispiele sind etwa die sich in Radierung II gegenübergestellten Gruppen der Ältesten und der vier Wesen oder auch die Apokalyptischen Reiter der III. Radierung. Eine klare Abgrenzung der Gruppe zur Figur des *Haufens*, deren Kennzeichnung die Zusammenfügung vieler Gestalten mit einheitlicher Grundhaltung, aber vielfältigen Bewegungsvarianten ist, fällt nicht immer

leicht. Eine individuelle Selbständigkeit oder Bedeutsamkeit wird im Haufen negiert - die Gestalten werden über Unterschiede des Alters, Standes, Geschlechts u.ä. zur Einheit gefasst. So ist etwa die Unterscheidung in Radierung IV, die Posaunenengel der Gruppe und die Heuschreckenschwärme dem Haufen zuzuordnen, fließend - aber sichtbar. Schwerer ist die Zuordnung zu einer der beiden Gruppen bei den Reiterheeren in Radierung XII. Eindeutig dem Haufen zuzurechnen sind die Mengen in Radierung X, XI, besonders XV und auch XVI. Zur Figur der Gruppe dagegen zählen meines Erachtens die in Radierung XVII heraneilenden Menschen, die sich verzweifelt gegen die Mauer lehnen. In der sogenannten *Zweifigurengruppe* sind zwei Einzelfiguren zu einer überfiguralen Figur zusammengefügt. Gekennzeichnet ist sie oft durch einen festgeschlossenen Umriss, der der einzelnen Figur innerhalb der Figurengruppe ihre Selbständigkeit wahrt - so z.B. bei der auf dem Tier reitenden Hure Babylon (Figur mit einseitiger Begleitung) und dem König. In ihrer Bedeutsamkeit für das Geschehen sind sie Einzelfiguren, die aber (wie es der Bibeltext auch nahelegt) zur Zweifigurengruppe verbunden sind. Das Ineinandergreifen ihrer Körperteile sichert den Figuralzusammenhang. Die für die Zweifigurengruppe typische Pyramidenform lässt sich hier in Radierung VIII deutlich ablesen.

In einem Bild können natürlich auch mehrere Figuren zusammengefügt sein - etwa wie in Radierung VI. Das Sonnenweib mit ihrem Kind ist eine Einzelfigur. Daneben stehen, als zwei Einzelfiguren aufeinander bezogen, der Drache und der Engel Michael, die durch die zwischen ihnen befindlichen Haufen der Engel und Dämonen jeweils zu zwei gegensätzlichen Gruppen zusammengefasst werden können.

2.2.2. Dispositio

Das von Alberti empfohlene Prinzip der dispositio oder ordo findet besonders in einem Zyklus Anwendung. Die Begriffe bedeuten für Alberti, ähnlich wie in der Rhetorik, die Anordnung und Aufteilung alles Einzelnen und zwar in der Weise, dass das Einzelne sowohl sich selbst - als Teil - als auch den Zusammenhang des Ganzen wiedergibt.³²⁶ Besonders in einem Zyklus spielt dies insofern eine Rolle als die einzelnen Bilder der

³²⁶ Vgl. Kristine Patz, Zum Begriff der „Historia“ in L.B. Albertis „De Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, 1986, 274.

Folge sich durch sich selbst und für sich erklären, aber für den Gesamtzusammenhang entweder unverzichtbar sind oder zumindest zum Verständnis des Ganzen in nicht unwesentlicher Weise beitragen. In Hinblick auf einen Apokalypsezyklus gilt dies natürlich auch, allerdings nimmt eine Darstellung gerade der Offenbarung eine gesonderte Stellung ein, da bereits im Text die einzelnen Bilder austauschbar sind, so dass sich ebenfalls für die einzelnen Sprachfiguren und Metaphern des Textes als auch im abbildenden Kunstwerk diese Austauschbarkeit manifestiert.³²⁷ Bereits für Dürers Apokalypse hat Krüger gezeigt, dass Dürer „die Folgeordnung bzw. die Bildlektüre (die sukzessive, von der Komposition gelenkte Wahrnehmung des Bildes) und die Bildhandlung (das dargestellte Geschehen) zu der geschlossenen ‚storia‘ einer Bilderzählung verbindet“³²⁸ und so eine Geschichte erzählt. Unter dem Aspekt der dispositio lassen sich als Erzählfaktoren Gliederungs- und Anordnungsprinzipien anführen. Neben der formalen Gliederung in 17 geschlossene Bildfelder, wird innerhalb des Zyklus eine weitere Gliederung vorgenommen in „Begebenheiten“ und „Kapitel“.³²⁹

a. Die Begebenheit

Unter einer Begebenheit ist, in Anlehnung an Giese „eine aus der Grundeinheit von Figuren aufgebaute und figural wie inhaltlich fest in sich abgeschlossene Darstellungs- und Erzähleinheit“³³⁰ zu verstehen. Zu unterscheiden sind grundsätzlich zwei Typen. Beim ersten Typ besteht eine Begebenheit aus einer einzigen Szene, beim zweiten Typ werden zwei oder mehr Szenen zur Einheit der Begebenheit verknüpft. Mindestens 22 Begebenheiten verteilt Chirnoagã auf 17 Radierungen. Zehnmal sind Begebenheit (ein- oder mehrgliedrig) und Bildfeld identisch (Radierung I, II, III, V, VIII, IX, XIV, XV, XVI, XVII), vier Radierungen umfassen je zwei Begebenheiten (Radierung VI, VII, X, XI), auf einer Radierung sind drei Begebenheiten (Radierung IV) dargestellt und eine Begebenheit erstreckt sich über zwei Bildfelder hinweg (Radierung XII, XIII).

³²⁷ Vgl. ebenda.

³²⁸ Krüger 1996, 29.

³²⁹ Die Bezeichnungen „Begebenheit“ und „Kapitel“ erfolgt in Anlehnung an Giese 1986, 209 und 241.

³³⁰ Ebenda, 210.

Eine Begebenheit kann vielfältig gegliedert sein. Zunächst ist die sogenannte *einfache zweigliedrige Begebenheit* zu nennen, in der zwei, ihrer Figurenbreite nach gleichwertige, Figuren (und zwar unabhängig von ihrem Figurenschema) einander gegenübergestellt werden und so eine Erzähleinheit bilden (z.B. Radierung X). Weitere Gliederungsprinzipien sind die *einfache Dreigliedrigkeit* (entsprechend der zweigliedrigen Begebenheit mit drei gleichwertigen Figuren), sowie zur *Zweigliedrigkeit geordnete vielfigurige Darstellungen* (Radierung XV) und zur *Dreigliedrigkeit geordnete vielfigurige Darstellungen* (Radierung XVI). Letztgenannte komplexe Dreigliedrigkeit bildet oft eine Klammer mit zwei Szenen um eine dritte in der Mitte (z.B. Radierung II).

Zur *dispositio* gehört auch der Kompositionstypus, der den einzelnen, in sich geschlossenen Begebenheiten eine am Erzählinhalt orientierte Eigenständigkeit bewahrt, sowie der Erzähl Ablauf. Als Kompositionsprinzipien sind Figurenfolge und Figurenkontinuum zu beachten, die die vielfigurigen Darstellungen ordnend gliedern.

Mehrszenige Begebenheiten können zwei selbständige Szenen durch eine dynamische Weiterleitung mittels Geste, Blick oder Bewegungsrichtung verknüpfen (z.B. Radierung III: Pferd in der Mitte und Pferdetrias darüber). Die Verknüpfung von Szenen kann auch durch die Wiederholung einer Figur aus einer vorangegangenen Szene zu Beginn einer folgenden erreicht werden. So z.B. Radierung III und XII, die zwar im Zyklus nicht unmittelbar aufeinander folgen, aber eindeutig durch die Wiederholung der Reiterschar miteinander verknüpft sind. Dies entspricht der Erzählweise eines literarischen Textes, der mit ‚Rückwendungen‘ und ‚Vorausdeutungen‘ arbeitet. Die rhetorische ‚Prolepsis‘ (d.h. die Betonung eines Satzgliedes mittels Wiederaufnahme durch ein Pronomen oder Adverb) entspricht dem „Kunstgriff der halb verhüllten Vorwegnahme des Zukünftigen“³³¹, was hier heisst, dass die apokalyptischen Reiter bereits figural von der Ankunft des Reiterheeres Gottes künden. Eine weitere Verknüpfung stellt auch das durchgängig (wie eine Fortführung) bei Radierung VIII und IX abgebildete Meer dar, in dem in beiden Bildern die Menschen ertrinken, während über ihnen die Engel des Herrn heranschreiten. Eine ähnliche Verknüpfung findet sich bei Radierung XIII und XV, in denen die auf dem Boden ausgestreuten Totenköpfe motivisch aufgegriffen und

³³¹ Krüger 1996, 56.

verstärkt werden. Weiteres Beispiel sind die Strahlen in Radierung II und III. Das Kompositionsprinzip der Verknüpfung kann also in ganz unterschiedlicher Weise angewendet werden: lockere Verknüpfungen (Radierung III und XII), enge Verknüpfungen (Radierung II und III), im Entstehen (Radierung VIII und IX) oder Auflösen (XIII und XV) begriffene Verknüpfungen etc.

b. Die Kapitel

Die von Giese gewählte Bezeichnung der Kapitel verstehen wir analog unserer Einteilung der Bilderfolge (s. KAPITEL II.2), wo wir durch die Zusammenfügung zu ‚Triptychen‘ und Einzelbildern eine Art Kapiteleinteilung bereits vorgenommen haben. Dabei wirkt sich kapitelkonstituierend einmal der formale Aspekt aus (I, II, III und V, VI, VII oder XV, XVI, XVII) und zweitens der inhaltliche Aspekt (IX, X, XI und XII, XIII und ebenfalls XV, XVI, XVII).

Zwischen zwei Begebenheiten lässt sich ein bildfeldübergreifender Zusammenhang in Sequenzen durch verschiedene Kompositionskriterien erreichen, z.B. durch eine figurale Ähnlichkeit (in Inversion) wie die Haltung des Gekreuzigten (Radierung I) und des Königs in Radierung X und besonders Radierung XIV (gleiche Handhaltung). Derartige Gebärden sind nach Krüger „Kardinalfunktionen“ im Sinne Barthes, die „eine entscheidende Veränderung im Handlungsverlauf“³³² bewirken. Radierung I bildet den Beginn des Zyklus und die Einleitung der Strafen, Radierung XIV das Ende der Strafen und die Einleitung des Endgerichts. Der Betrachter nimmt Anteil an den Emotionen der Bildfiguren (movere). Dies führt zu einer moralischen Belehrung des Betrachters (docere).³³³

Die Kapitel lassen sich also folgendermassen einteilen:

Kapitel 1 (Radierung I, II, III), Kapitel 2 (Radierung IV), Kapitel 3 (Radierung V, VI, VII), Kapitel 4 (Radierung VIII), Kapitel 5 (Radierung IX, X, XI), Kapitel 6 (Radierung XII, XIII), Kapitel 7 (Radierung XIV), Kapitel 8 (Radierung XV, XVI, XVII).

Wie bei den Geschehenstypen (Taten-, Vorgangsschilderung und Ereignisbild) stellt man eine - offenbar bewusst - geordnete Einteilung in ‚lange‘ Kapitel (3 Radierungen) und ‚kurze‘ Kapitel (1 [oder 2] Radierungen) fest, die sich regelmässig abwechseln.

³³² Ebenda, 58.

c. Die Erzählstruktur der Gesamthistorie

Die Gesamthistorie bildet sich durch eine kapitelübergreifende Zusammenhangsbildung, die oftmals das Prinzip der Steigerung (inhaltlich und formal) anwendet. ‚Lange‘ und ‚kurze‘ Kapitel wechseln sich ab. In der Mitte des Zyklus lässt sich eine zunehmende Erzählbreite feststellen, die sich vor allem auf die Radierungsblätter IV-XIV verteilt. Dabei finden sich immer wieder motivische Überleitungen, die die Reihen- und Kapitelzäsuren überbrücken, wie z.B. die in Radierung III, XII und XIV dargestellte grosse Hand. Die Ausbildung der zyklischen Einheit wird erreicht durch die Vergleichbarkeit der Radierungen (z.B. III und XII oder I, II und XVI), die Bezogenheit der Radierungen durch fortschreitende Steigerung (z.B. VIII, IX, XI), der Verbindung der Kapitelende und -anfänge durch motivische Überleitungen (III, XII) oder durch parallelisierte gesteigerte Kapitelanfänge (I und V: eine bzw. mehrere Figuren beten demütig vor einer hochaufragenden pfahlkörperähnlichen Figur mit Strahlenhaupt - beide Darstellungen übrigens mit Märtyrerthematik - und auch Radierung XIV!). Dadurch wird auch der zeitliche Rahmen von Anfang und Ende gesteckt. So wird an mehreren prägnanten Stellen und durch unterschiedliche Figurationen eine Narration geschaffen, die nicht bloss linear – ‚horizontal‘ - verläuft, sondern vielmehr durch Gliederungselemente wie Prolepsis, Peripetie, Rückwendungen und Vorausdeutungen syntaktisch - d.h. ‚vertikal‘ - gegliedert wird. Hierbei spielen die Begriffe der ‚story‘ und des ‚plot‘³³⁴ eine Rolle. Denn für die Einheit der Handlung bzw. die zyklische Gestaltung ist die Bildung von Zusammenhängen, wie wir sie für unsere Bilderfolge nachweisen konnten, unerlässlich. Nach LeBrun stellt ein Maler nicht eine ablaufende Aktion wie ein Historiker dar, sondern ein Geschehen als Momentaufnahme. Daher muss er manchmal mehrere Geschehnisse zusammenfassen, damit der Betrachter das Dargestellte versteht.³³⁵ Um ein weiteres Beispiel zu nennen, bildet der

³³³ Vgl. ebenda, 74.

³³⁴ ‚Story‘ ist nach E. Lämmert die „blosse ‚Abfolge der Begebenheiten‘, wogegen ‚plot‘ die ‚unter ein Ordnungsprinzip gestellte Geschehensfolge‘ ist, die ‚bereits wesentliche Aufbaumomente in sich birgt“ (zit. nach Krüger 1996, 56).

³³⁵ Lee noch lehnte die Anwendung der Aristotelischen ‚Einheit der Handlung‘ als ein, für die Malerei, zu formales Konzept ab (vgl. Lee 1950, 256-260). Dagegen zeigte Krüger am Apokalypsezyklus Dürers, dass gerade dieses Konzept für die zyklische Bilderzählung von Bedeutung war (vgl. Krüger 1996, 101-106). Bereits Lessing hatte bei seinem Konzept des

Michaelskampf (Seelenführer) in Radierung VI die inhaltliche Vorbereitung des endgültigen Kampfes der Heerscharen Gottes in Radierung XII im Sinne einer Prolepsis. Die dort (und in den vorangegangenen Radierungen) noch klare Trennung von Himmel (mit Sonnenweib) und irdischer Region des Drachens wird im Voranschreiten des Zyklus immer weiter aufgehoben. Es ergibt sich so eine allmähliche Zusammenrückung der himmlischen und irdischen Zonen, die im letzten Bild ein völliges Zusammenfallen der beiden (gegensätzlichen) Zonen erreicht. Die strenge Bildzonentrennung der ersten Radierungen (s. Beschreibung: heraldisches Kompositionsprinzip der Radierung I, II etc.) wird so aufgehoben: Die Gegensätze fallen zusammen.

Wie in einer literarischen Erzählung fügen sich die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammen, deren Relationen „einer der Erzählung inhärenten ‚Logik des Sinns‘“³³⁶ entsprechen. Das verdeutlicht nicht zuletzt, dass eine Bilderzählung keine reine Nachahmung natürlicher, d.h. realistischer, Vorgänge sein kann. In Anbetracht des *visionären* Offenbarungstextes nimmt diese Erkenntnis besondere Bedeutung an. Die Vorstellung, der Maler bilde „die visuellen Gegebenheiten der äusseren Welt mit künstlerischen Mitteln direkt“ (Thürlemann)³³⁷ ab, wie sie noch Gombrich vertritt³³⁸, gilt vor allem bei der Visionsdarstellung eines ‚prophetischen‘ Textes nicht mehr. Vielmehr will der Maler - wie auch der Dichter - *Inhalte* schaffen, und nicht bloss Spiegelbilder der Welt. Dies hat Gadamer überzeugend dargelegt³³⁹: Eine Darstellung ist nicht ein blosses Abbild, sondern „selber das Gemeinte“³⁴⁰.

Für alle Bilder der Folge gilt, dass sie in sich eigenständige, sinn-volle Kompositionen

‚fruchtbaren Augenblicks‘ das Zugeständnis gemacht, ein Maler müsse den Moment des Geschehens zur Darstellung wählen, in dem die Handlung oder die Emotion am deutlichsten das Vergangene und Zukünftige anzeige (vgl. Lee 1940, 260). Die Aristotelische ‚Einheit der Zeit‘ verbietet die Darstellung einer früheren Phase einer Handlung im Hintergrund ein und desselben Bildes (übliches Erzählmittel des Mittelalters) und schloss so ein Standardmittel zur Verdeutlichung des Themas im Vordergrund aus. Noch für Leonardo war das Prinzip der Juxtaposition selbstverständlich: verschiedene Phasen einer Geschichte im gleichen Bild darzustellen. Diese Art der Darstellung (etwa durch dem Bild eingeschriebene schwebende Ovale) konnte mit dem Konzept der Aristotelischen ‚Einheit der Zeit‘ nicht mehr realisiert werden (vgl. Ringbom 1989, 45). Nur ein gewisser Gebrauch der Simultanität wurde erlaubt innerhalb der Grenzen der ‚Einheit der Handlung‘ (vgl. ebenda). Beim Apokalypsezyklus Chirnoagās lässt sich dies z.B. bei der Darstellung des Sonnenweibes im Bild des Michaelskampfes aufzeigen.

³³⁶ Krüger 1996, 64.

³³⁷ Ebenda.

³³⁸ Vgl. ebenda.

³³⁹ Vgl. Gadamer 1960, 128-137.

sind, gleichzeitig aber auch in einer „horizontalen Kontinuierung“³⁴¹ sich zur Gesamtfolge verbinden, die sich als zyklisch-syntaktische *storia* erweist.

2.2.3. Ornatus

Der Ornat als Teilbereich der *Elocutio* wird hier als Einzelaspekt betrachtet. Nach Alberti sollte die *historia* mit bestimmten Reizen geschmückt sein, um den Betrachter zu erfreuen und zu bewegen (Prinzip des *delectare et movere*). Nach Quintilian war es Aufgabe des Redners, das *docere*, *movere* und *delectare* mittels des Ausdrucks (der *elocutio*) zu erreichen. Darunter fallen *latina* (grammatische Tugend), *perspicua* (Wahl des treffenden Ausdrucks), *accommodata* und eben *ornata*. Der Ornat bildet dabei die den Ausdruck betreffende Klassifizierung. In Anlehnung daran postulierte Alberti, die bloss korrekte und intellektuelle Verständlichkeit der Darstellung (*docere*) zu überbieten durch eine geschmückte (*ornate*) Darstellung. Diese *Bereicherung* lässt sich etwa ausdrücken in der Artenvielfalt und der Mannigfaltigkeit, durch Variierung von Grundhaltungen, durch Variation der Bewegung (z.B. Fortbewegung, Wendung, handelnde Gebärde u.ä.), d.h. also durch Bewegungsrichtung und -intensität. Sog. Tropen sind Figuren, die über die eigentliche Darstellung der Figuren hinaus noch etwas zusätzliches bedeuten (z.B. Johannes in der Ikonographie des Moses vor dem brennenden Dornbusch).³⁴² Ebenfalls „zu den durch Schmuck sich auszeichnenden Darstellungen“ zählt Lausberg das *Isocolon* - d.i. „die Abfolge mehrerer Figuren in identischer oder ähnlicher Wiederholung“³⁴³ (z.B. in Radierung XVII). Zu nennen sind ausserdem die *Enumeratio* (z.B. die 24 Ältesten in Radierung II) und die *Redditio*³⁴⁴ (z.B. Radierung V und XIV oder III und XII). Diese genannten Mittel gehören zum Prinzip der *Vereinfachung*, das ebenfalls dem *ornatus* zugerechnet wird. Ein drittes Mittel ist die *Koordination*. Hierzu zählt das gewollt koordinierte Neben- und Nacheinander, für das die Rhetorik den Begriff der ‚*oratio perpetua*‘³⁴⁵ verwendet (z.B.

³⁴⁰ Ebenda, 132, vgl. auch Krüger, 65.

³⁴¹ Ebenda, 66.

³⁴² Im Auerbachschen Begriff der ‚*figura*‘ ist diese Bedeutung bereits enthalten. Wir haben durchweg beim Gebrauch des Begriffs der ‚*Figuren*‘ auch diese, immanente, Bedeutung mitgefasst. In diesen Kontext gehört auch das Konzept des vierfachen Schriftsinns, der sich auch in *Bildfiguren* nachweisen lässt.

³⁴³ Zit. nach Giese 1986, 220.

³⁴⁴ Umrahmung durch gleiche Figuren nach dem Muster x...x (vgl. Lausberg 1967, 86).

³⁴⁵ Die vorwärtsschreitende Abfolge der Sätze: „Der Pfeil ist abgedrückt, er fliegt, er trifft, er hat

die Pferde in Radierung III, die sich wie eine Bewegungsabfolge lesen lassen). Dann die Koordinierung der Figuren in einen Kausalzusammenhang zur Darstellung von Ursache und Wirkung (Posaunenengel und Plagen) oder in einen Konsekutivzusammenhang zur Darstellung von Ursache und Folge (Anbetung Babylons und Zerstörung Babylons). Dann die anaphorische Wiederholung, das ist die motivische Wiederholung der ersten Figur einer Begebenheit zu Beginn einer folgenden (z.B. das immer wieder auftauchende Motiv der Hand).

2.2.4. Genera elocutionis

Ebenfalls von Poetik und Rhetorik beeinflusst, ist die Frage der Stillage.³⁴⁶ Die auf die Antike zurückgehende Lehre von den drei Stilarten war dem Mittelalter aus Teilen der Horazschen ‚Ars poetica‘ und den Schriften der spätantiken Vergilerklärer bekannt. Im Kommentar des Servius wurden „die drei Werke Vergils als Paradigmen der drei Stilarten vorgestellt“³⁴⁷. Das Mittelalter entwickelte „die Kategorie des inhaltlichen Stilbegriffs, des *stylus materiae*“³⁴⁸. Danach ist der Stil „eine dem Stoff selbst inhärierende Höhenlage, ein mit dem Stoff gegebener Rang“³⁴⁹, und nicht mehr wie in der Antike ein sprachlicher Modus. Johannes von Garlandia (ein Theoretiker des 13. Jahrhunderts) entwarf die sog. ‚rota Vergilii‘, auf der jedem Stil bestimmte Gegenstände etc. zugeordnet werden. Danach gehörten zum erhabenen, hohen Stil „der Streiter und Herrscher, Hektor und Ajax, das Pferd, das Schwert, die Stadt und das Heerlager sowie der Lorbeerbaum und die Zeder“³⁵⁰.

Die Renaissance-Poetik besann sich auf die auf die Antike zurückgehende Lehre von den drei Stilarten, behielt jedoch die hierarchische Gliederung der Stile bei. Im 15. Jahrhundert arbeitete Cristoforo Landino eine Klassifikation der Stilarten aus, in der er darlegte, jedem Stil komme ein bestimmter Stoffbereich zu und zwar unter dem Aspekt des ‚decorum‘. Zum hohen Stil (*genus sublimis, grande*) gehörten nun Götter, Helden und Könige, seine Gattung ist vor allem die Tragödie und das Epos, zu ihm zählt der geschmückte, pathoserzeugende Stil, der grossartig und erhaben ist und mit

getroffen“ (Lausberg 1967, 146).

³⁴⁶ Zur Fragestellung der Stillagen vgl. Fuhrmann 1973, 190-197.

³⁴⁷ Ebenda, 191-192.

³⁴⁸ Ebenda, 192.

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ Ebenda.

dem Ziel angewandt wird, zu bewegen (movere). Der mittlere Stil (genus medium) zeichnet sich aus durch die Absicht, zu erfreuen (delectare). Ihm gehört die Komödie zu (Welt der Bauern). Der niedere Stil (genus humile) will „nur lehren (docere) und beweisen (probare)“³⁵¹. Zu ihm gehören die lehrhafte Dichtung und die Welt des Hirten.³⁵²

Aufgrund der expressiven Ausdrucksweise der Darstellungen und der Thematik der Apokalypse, die beide beim Betrachter/Leser Emotionen der Anziehung und Abstossung hervorrufen, rechnen wir Chirnoagäs Zyklus dem hohen Stil zu.

2.3. Abschliessende Bemerkungen

Zusammenfassend lässt sich ein grosser Reichtum und eine grosse Fülle an gedanklichen und figuralen Erfindungen im Zyklus feststellen. Dabei werden Figuren zu Begebenheiten gefügt, Begebenheiten zu Kapiteln, die Kapitel zum Zyklus. Es entsteht so ein geschmücktes Kontinuum an Darstellungen, die das künstlerische Vermögen anzeigen, „eine am Erzählgegenstand angemessene, kunstvoll hervorgebrachte Darstellung“³⁵³ zu erfinden und herzustellen.

In Chirnoagäs Apokalypse-Zyklus lässt sich also eine ganz bestimmte Struktur und Anordnung der Ereignisse in Kapitel- und Kausalzusammenhänge (und zwar teils unabhängig von der Textvorlage) aufzeigen. Der Zyklus entspricht damit dem aristotelischen ‚Mythos‘. Für diesen ist die folgerichtige Zusammenfügung von Ereignissen zu einer geschlossenen Handlung das massgebliche Kriterium.³⁵⁴ Den ‚Mythos‘ einer Tragödie vergleicht Aristoteles mit einer klaren Umrisszeichnung, die beide wesentlich für das Zustandekommen eines überzeugenden ‚Bildes‘ seien: „Auch wenn einer einen ganzen Haufen der schönsten Farben hinstreicht, so vermag er doch nicht so zu gefallen wie jener, der auf einen weissen Hintergrund zeichnet“³⁵⁵. Wichtigste Bestandteile des aristotelischen Mythos ist erstens der Begriff der

³⁵¹ Lausberg 1967, 154.

³⁵² Vgl. Fuhrmann 1973, 191-194. Giese 1986, 282 irrt meines Erachtens, wenn sie dem niederen Stil die Absicht des ‚delectare‘ und dem mittleren Stil das Ziel des ‚docere‘ zuweist.

³⁵³ Giese 1986, 290.

³⁵⁴ Krüger hat dies für den Apokalypsezyklus Dürers überzeugend dargelegt. Bereits 1924 hatte Hans Kauffmann für Dürers Zyklen festgestellt, dass Dürer einen historischen Vorgang in der Stilform des ‚Zyklus‘ bewältigt. Innerhalb eines Bildes wird sukzessive ‚erzählt‘, d.h. zyklisch (vgl. Krüger 1996, 39).

³⁵⁵ Aristoteles, Poetik, 35 (Kap. 6). Vgl. Krüger 1996, 101-106.

Peripetie, d.h. „der **Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil**, und zwar, wie wir eben sagten, entweder mit Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit“³⁵⁶. Solch ein „Umschlag [...] von Glück zu Unglück oder von Unglück zu Glück“³⁵⁷ erfolgt innerhalb unserer zyklischen Bilderreihe an folgenden Stellen. Die 1. Peripetie findet bei den Radierungen III/IV statt (I-II: ‚Glück‘, III/IV: Wende durch Ankündigung der Plagen; V-XIV: ‚Unglück‘); die 2. Peripetie findet man innerhalb der Radierung XV - figürlich gestaltet in der grossen Hand rechts (V-XIV: ‚Unglück‘, XV: Wende, XVI-XVII: ‚Glück‘ [XVII allerdings mit doppeldeutig-offenem Ende]).

Das zweite Element des aristotelischen Mythos ist die ‚Wiedererkennung‘. Sie wird innerhalb der Folge gewährleistet durch den immer wiederkehrenden Redegestus, der entscheidende Stellen des Zyklus markiert oder durch wiederkehrende Figurengruppen wie etwa die Reiterphalanx der Radierung III und XII.³⁵⁸

Was Aristoteles für den Mythos fordert, nämlich eine Auswahl aus den ‚historischen‘ Ereignissen zu treffen, erfüllt Chirnoagă durch seine Bildauswahl, die gewisse Textstellen ausser acht lässt und andere besonders betont. Das Konzept des ‚ut pictura poesis‘, das üblicherweise verstanden wurde als die Übernahme literarischer Themen ins bildliche Medium, nimmt so eine darüber hinaus reichende Bedeutung an nämlich als tatsächlich gleichwertige Erzählstruktur bei Bild und Text, die mit Elementen wie der Peripetie und der Wiedererkennung konstituierend für eine Erzähl- bzw. Bilderfolge sind.³⁵⁹

³⁵⁶ Aristoteles, Poetik, 41-42 (Kap. 11), meine Hervorhebung.

³⁵⁷ Ebenda, 38 (Kap. 7).

³⁵⁸ Vgl. auch Krüger 1996, 104-106.

³⁵⁹ Vgl. ebenda, 106-107.

KAPITEL IV: APOKALYPSE - EIN ARGUMENT

1. Apokalypse als Redemodus

Gerade die Verbildlichung einer literarischen Vorlage stellt einen Künstler vor das Problem der *Auswahl*, will er nicht nur ‚blosse Illustrationen‘ schaffen. Die Anweisung in Off. 22, 18-19, nichts hinzuzufügen oder wegzunehmen, war bereits von Dürer als Herausforderung empfunden worden, wie P. Krüger betont hat.³⁶⁰ Dass diese Anweisung der Definition der Schönheit in Albertis ‚Zehn Bücher über die Baukunst‘ (Paris 1512, Buch VI, Kap.2, ‚concinnitas‘-Formel) ähnelt, hatte bereits Donat de Chapeaurouge hervorgehoben. Nach Alberti entsteht künstlerische Schönheit aus „einer bestimmten Übereinstimmung sämtlicher Teile mit dem Bereich, aus dem sie kommen, so dass nichts hinzugefügt, weggenommen oder verändert werden könnte, ohne dass Verwerfliches zum Vorschein käme“³⁶¹. Vorbild für Albertis Kunsttheorie ist die ‚Nikomachische Ethik‘ des Aristoteles, die den Zusammenhang von Ästhetik und Moral bekräftigt: „man pflegt daher beim Anblick vollendeter Kunstwerke zu urteilen: ‚Hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen‘, erkennt also an, dass ein zuviel und ein zuwenig die Harmonie zerstört, die richtige Mitte dagegen sie erhält“³⁶² und entsprechend für die Dichtkunst die ‚Poetik‘: „Wie also in den anderen nachahmenden Künsten eine Nachahmung sich auf einen Gegenstand bezieht, so muss auch der Mythos, da er Nachahmung von Handlung ist, Nachahmung einer einzigen und ganzen Handlung sein. Die Teile der Handlung müssen so zusammengesetzt sein, dass das Ganze sich verändert und in Bewegung gerät, wenn ein einziger Teil umgestellt oder weggenommen wird. Wo aber Vorhandensein oder Fehlen eines Stücks keine sichtbare Wirkung hat, da handelt es sich gar nicht um einen Teil des Ganzen“³⁶³.

Die Anlehnung Albertis an den Offenbarungstext ist insofern von Bedeutung, „als damit Schönheit, und natürlich auch Schönheit der Bilder, auf dasselbe Niveau

³⁶⁰ Vgl. Krüger 1996, 126.

³⁶¹ Zit. nach Donat de Chapeaurouge, „Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht“. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei, Wiesbaden 1983, 54, vgl. auch Krüger 1996, 127.

³⁶² Aristoteles, Nikomachische Ethik, Franz Dirlmeier (Hg.), Frankfurt 1957, 50 (Buch 2, Kap. 4).

gehoben wird, auf dem sich im Mittelalter allein das Wort Gottes befand. [...] **Das Werk des Künstlers war damit so unantastbar geworden wie das Wort, das Johannes von Gott überliefert hatte**“³⁶⁴.

Die Darstellung gerade der Johannes-Apokalypse erlangt deshalb - abgesehen von der ebenfalls als Herausforderung zu empfindenden Tatsache, dass die repräsentativsten Künstler der christlichen Ära über die Epochen sich diesem Thema gewidmet hatten - für Chirnoagă grosse Bedeutsamkeit. Es ist - neben dem ‚Dilemma‘ der gegenwärtigen Bilderfeindlichkeit - eine Herausforderung, einen Text wie die Offenbarung nicht als Vorgabe einer Illustration aufzufassen, sondern als ‚Quelle der Inspiration‘ für die eigenen Visionen und Inventionen, also kreativ tätig zu sein, die gleichsam zu Analogien des Weltverständnisses Chirnoagäs werden.

In KAPITEL III zeigten wir, dass sich Sprach- und Bildfiguren entsprechen können und diese Übereinstimmung sich in der Kunsttheorie als die ‚ut-pictura-poesis‘-Doktrin niederschlug. Besonders gelten diese Übereinstimmungen für Chirnoagäs Apokalypse-Zyklus, nicht zuletzt wegen des Offenbarungstextes selbst, in dem der Seher (d.i. der Betrachter) Johannes Visionen (Bilder) sieht und diese übersetzt in die Sendschreiben. Diese - ursprünglich der Rhetorik eigene - Methode, in Bildern und Metaphern zu sprechen, wird in umgekehrter Weise vom bildenden Künstler, hier Chirnoagă, wieder in visuelle Bildwerke zurückgeführt. Damit nehmen Apokalyptedarstellungen „sowohl auf einen vorgegebenen narrativen Text [...] Bezug [...] als auch auf Phänomene der visuellen Gegenstandsgegebenheit“³⁶⁵.

Gerade in der biblischen Sprache muss nach Frye beachtet werden, dass die Metapher eine ihrer kontrollierenden Gedankenmodalitäten darstellt.³⁶⁶ Die Metapher ist besonders geeignet, „strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von ‚Bildern‘ zu eröffnen“³⁶⁷. A.C. Danto ging noch einen Schritt weiter und sah in der Metapher das „Paradigma des Ästhetischen schlechthin, [erkannte] in ihr eine Struktur, die Kunstwerken überhaupt innewohnt“³⁶⁸. Auf die Besonderheit der apokalyptischen Sprache machte auch Klaus Koch aufmerksam. Er kennzeichnet die Sprache der

³⁶³ Aristoteles, Poetik, 38-39 (Kap. 8).

³⁶⁴ Chapeaurouge 1983, 55 (meine Hervorhebung).

³⁶⁵ Imdahl, zit. nach Krüger 1996, 44. Vgl. ebenso Imdahl, in: Liesbrock (Hg.) 1996, 46-47.

³⁶⁶ Vgl. Frye 1982, 54.

³⁶⁷ Boehm, in: ders. (Hg.) 1994, 26.

³⁶⁸ Ebenda, 27.

Offenbarung als eine allegorische Sprechweise, die etwas anderes meint, als sie wörtlich genommen sagt.³⁶⁹

Nach Panofsky ist ein Bild, das ein in der Bibel sprachlich vorgegebenes Ereignis darstellt, ein „heilsgeschichtliches Ereignisbild“³⁷⁰. Das bedeutet in ikonographischer Hinsicht, dass es „die bildliche Substitution sprachlicher Vorgegebenheit“ ist - es setzt die Kenntnis des Bibeltextes voraus. Die ikonologische Erkenntnis des Bildsinns ist nur durch eine „durchschauende Deutung“ zu leisten. Aber ein Bild ist noch mehr. Bei der „ikonische[n] Anschauung“ zeigt sich der Bildsinn „als ein solcher [...], der nur [...] durch ein Bild vermittelt werden kann“. Bei der ikonischen Anschauung spielt eine etwa textgegebene Chronologie keine Rolle mehr - eine vorgegebene Abfolge von Ereignissen wird in „szenische Simultaneität“ übersetzt. Solch eine szenische Simultaneität treffen wir etwa bei der Darstellung der Apokalyptischen Reiter oder den Posaunenengeln in Chirnoagäs Zyklus an. Figuren, wie die Christusvision in Radierung I sind gleichsam Personifizierungen von „in Gleichzeitigkeit und Allgegenwart überführte Sukzessivität der verschiedenen Ereignismomente“. Solche Figuren, die eine komplexe „Geschehensfülle und Geschehensdichte“ in sich vereinigen, nennt Imdahl „szenische Konfigurationsfigur[en]“.

Nach Boehm enthält „das Bild [...] eine Sinn artikulierende Syntax, der wir den Namen einer Sprache geben dürfen“³⁷¹. Einer Bilderfindung eignet also die gleiche Autonomie wie einer Texterfindung, denn auch die Apokalypsedarstellungen Chirnoagäs sind nicht nur Illustrationen, die ohne Vorkenntnisse des ‚Lesers‘ nicht verstanden werden könnten, sondern teilen „sich dem Betrachter [in ikonischer Anschauung] auch ohne die Kenntnis des Textes unmittelbar mit“³⁷². Diese Überlegung bezweifelt natürlich nicht, dass sich keine Bezüge zu Text- oder Bildvorlagen bilden - diese sind notwendig vorhanden und dienen der Präzisierung des Dargestellten -, aber sie zwingt zu einer Reflexion über das Verhältnis von Bild und Sprache.³⁷³ Denn, wie

³⁶⁹ Vgl. Klaus Koch, Vom prophetischen zum apokalyptischen Visionsbericht, in: D. Hellholm (Hg.), Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East. Proceedings of the International Colloquium on Apocalypticism Uppsala, Aug. 12-17, 1979, Tübingen 1989, 440. Das meint auch die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, die die Bedeutungen der einzelnen Motive und Symbole offenlegt (vgl. Krauss 1994, 189, vgl. auch Meyer Schapiro 1973, 13-14).

³⁷⁰ Alle Zitate dieses Abschnitts Imdahl, in: Liesbrock (Hg.) 1996, 47.

³⁷¹ Boehm, zit. nach Krüger 1996, 9.

³⁷² Ebenda, 47.

³⁷³ Hinzu kommt, dass die Bedeutung eines Textes sich im Laufe der Zeit für Künstler und Betrachter ändert und ebenso die Wahl der stilistischen Ausdrucksmittel abhängig ist von Zeit und Medium (vgl. Meyer Schapiro 1973, 12). Während im Mittelalter die literarische

Imdahl hervorhebt, ist „die Sprache als Narration dem Bilde vorgegeben, andererseits ist das Bild die Vorgabe sprachlicher [...] Interpretation. Was indessen das Bild als solches ist, widersetzt sich aller sprachlicher Substitution.[...] Nur a posteriori und bestenfalls nur annäherungsweise kann diese mittels Sprache dasjenige beschreibend erläutern, was a priori - als Sprache selbst - mittels Sprache gerade nicht zu evozieren ist“³⁷⁴.

Der Text liefert also lediglich den Rahmen für die Bilderfindung. Der Offenbarungstext liefert Chirnoagă das ‚Material‘, das er dann mit *seinen* Vorstellungen (inventiones) füllt. Der Maler setzt also den Text nicht lediglich ins Visuelle um, sondern „er erfindet aus dem Text oder durch den Text hindurch zurückgehend die **Situation der Rede** (d.h. das Ereignis)“³⁷⁵.

Bereits bei Alberti findet sich die Beschreibung einer Figur mit emporgehobenen Händen und lebhaften Fingerspielen, gestützt auf einen Fuss. Alberti benutzte diese eindeutig auf die Gestik eines Redners hinweisende Figur als antithetisches Beispiel zu der von Quintilian beschriebenen Statue, der in seiner ‚Institutio oratoria‘ die schmucklose Rede mit der Ruhelage einer archaischen Statue verglichen hatte.³⁷⁶ Bei der Kompositionsanalyse unserer Bilderreihe erwies sich der Zeige- bzw. Redegestus (d.h. mit emporgehobenen Händen und lebhaften Fingergesten) als durchgängiges Gestaltungsmittel: z.B. in Radierung V die marterpfahlähnliche Figur mit den vielen Händen, die zu akklamieren scheint, in Radierung X der hinter der Hure Babylon mit hoherhobenen Armen stehende König, insbesondere die zwei Figuren in Radierung XIV, deren Rede- und Deklamationsabsichten eindeutig sind, die göttliche Figur in Radierung XVI, die aus dem Buch des Lebens vorträgt, und nicht zuletzt die Christusvision des ersten Bildes. Es fällt auf, dass die Figuren meistens nicht zwei Beine aufweisen, sondern diese entweder zu einem Stumpf auslaufen (Radierung V, X, XIV) oder wie in Radierung I die Beine kompositorisch in den Kreuzesstamm weitergeführt werden und damit die bei Alberti beschriebene Redehaltung von Stand- und Spielbein auf eigene Art aufgreift.

Überlieferung klassischer Themen von der bildlichen Überlieferung klassischer künstlerischer Motive getrennt wurde, wurden in der Hochrenaissance Formen, Ikonographie, Themen und Motive zu einer Einheit verschmolzen. Panofsky hat dieses typische Phänomen der Renaissance als „Pseudomorphose“ bezeichnet (vgl. Bialostocki, in: Kaemmerling (Hg.) 1987, 29).

³⁷⁴ Imdahl, in: Liesbrock (Hg.) 1996, 47-48.

³⁷⁵ Bättschmann 1989, 43 (meine Hervorhebung).

³⁷⁶ Vgl. Patz 1986, 281.

So liegt im gesamten Zyklus die Betonung auf der Funktion der Offenbarung als eines Redemodus und deren Niederschrift durch Johannes. Der Künstler nimmt mit seiner bildlichen Darstellung der Apokalypsevisionen selbst die prophetische Rolle des Johannes an. Der Betrachter des Zyklus gerät damit in die Position der Gemeinden, an die Johannes/Chirnoagă seine Niederschrift richtet und damit zum *Adressaten* der intendierten Aussagen Chirnoagăs.

Wie die Figuren mit Redegestus, die sich innerhalb der Bilderreihe aufeinander beziehen und Rückwendungen und Vorausdeutungen beinhalten, so lassen sich die meisten dargestellten Gegenstände und Personen (teils antithetisch) auf einander beziehen. Wie wir bereits sowohl bei der ikonographischen Analyse (KAPITEL II) als auch bei der Analyse der Bilderfolge (KAPITEL III.1) gesehen haben, beziehen sich der Offenbarungstext und auch die Bildfiguren auf sogenannte Vorbilder des Alten Testaments. Man muss dabei bedenken, dass das Alte Testament, das zunächst Gesetzbuch und Volksgeschichte Israels gewesen war, durch die Figuraldeutung in eine Reihe von Figuren Christi und der Erlösung umgedeutet wurde. Der nach Auerbach weiterentwickelte Begriff der Figuraldeutung „stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, indem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere dagegen das eine einschliesst oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als mögliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; sie sind beide in dem fließenden Strom enthalten, welcher das geschichtliche Leben ist, und nur das Verständnis, der *intellectus spiritualis*, ihres Zusammenhangs ist ein geistiger Akt“³⁷⁷. Wie Frye betont hat, ist das, was Johannes auf Patmos in seiner Vision sieht, die wahre Bedeutung der Heiligen Schrift, und die Figuren, die er sieht, sind dem Bildmaterial des Alten Testaments (Ezechiel, Sacharia) entlehnt.³⁷⁸ Für den Autor sind die Wunder der Apokalypse die innere Bedeutung dessen, was sich gerade in der wirklichen Welt abspielt: „Man creates what he calls history as a screen to conceal the workings of the apocalypse from himself“³⁷⁹.

Besonders die Apokalypse des Johannes ist ein Mosaik der Rückbezüge auf das Alte, aber auch auf das Neue Testament selber - d.h. eine Aufeinanderfolge von Antitypen. Und genau wie dieser Text bildet auch die Darstellung der Apokalypse bildliche

³⁷⁷ Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946, 77.

³⁷⁸ Vgl. Frye 1982, 135.

Figurationen, die sich - teils inversiv - als Typ-Antityp verhalten.

2. *Apokalypse als Katharsis*

Aristoteles führt in seiner ‚Poetik‘ den Begriff der ‚tragischen Lust‘ ein. Damit meint er den eigentümlichen Genuss, den der Zuschauer eines Theaterstücks durch das Hervorrufen gegensätzlicher Empfindungen wie Jammern und Schaudern empfindet. Der aristotelische Mythos soll „mit Hilfe von [Jammern und Schaudern] eine Reinigung von eben derartigen Affekten“³⁸⁰ - d.h. eine Katharsis³⁸¹ - bewirken. Aristoteles hatte diese Theorie im Widerspruch zu Platons Vorstellung entwickelt, Dichtung zerstöre die Vernunft des Rezipierenden, indem es die Leidenschaften anrege, statt sie zu unterdrücken. Aristoteles vertrat dagegen die Ansicht, die Unruhe der Seele könne gerade durch die kontrollierte Erweckung der Leidenschaften verhindert werden. Die Tragödie erfülle genau diesen Zweck, indem sie zunächst die Emotionen Jammer und Schaudern erweckt und sie dann durch den kathartischen Prozess wieder beruhigt.³⁸² Der Schock der Affekte führt also zu einer Katharsis eben

³⁷⁹ Ebenda, 136.

³⁸⁰ Aristoteles, *Poetik*, 33 (Kap. 6). Nach Fuhrmann die richtigere Übersetzung von ‚eleos‘ und ‚phobos‘, statt der seit Lessing üblichen, aber irreführenden, Wiedergabe als ‚Mitleid und Furcht‘ (vgl. Fuhrmann 1973, 17 und 90).

³⁸¹ Der Gebrauch des Wortes Katharsis (griech. Reinigung oder Klärung) in Verbindung mit der Literaturtheorie rührt von Aristoteles Definition der Tragödie im 6. Kapitel der ‚Poetik‘, ohne dass er es näher erläutern würde, und die Frage, was er damit tatsächlich gemeint hat, ist seither eine ‚cause célèbre‘ der Literaturkritik (vgl. Preminger/Brogan (Hg.) 1993, 175-176 (Philip Weller, Leon Golden, „Catharsis“) und 206-207 (Gerald F. Else, Leon Golden, „Classical Poetics“)). Zur Katharsis als „ästhetische Erfahrung“ vgl. Hans Robert Jauss, *Negativität und Identifikation*, in: Weinrich (Hg.) 1975, 300-306.

³⁸² Zum komplexen Problem der Bedeutung von Katharsis vgl. Francis Sparshott, *The Riddle of Katharsis*, in: E. Cook et al. (Hg.), *Centre and Labyrinth*, Toronto 1983, 14-37. Es existieren drei allgemein akzeptierte Interpretationen des Begriffs der Katharsis: „purgation, purification, and clarification“ (Adnan K. Abdulla, *Catharsis in Literature*, Bloomington 1985, 3) mit medizinischen, religiösen, moralischen oder ästhetischen Konnotationen. Die ersten beiden beziehen sich in der Hauptsache auf die Emotionen, die dritte auf „intellectual understanding“. Alle drei Interpretationen versuchen die Wirkung der Tragödie auf den Menschen zu erklären. Im weitesten Sinne geht es um die Frage, was für Wirkungen die Kunst auf den Leser/Betrachter hat und wie sie entstehen (vgl. ebenda, 3 und 13). Als medizinischer Begriff, der aus der hippokratischen Schule stammt, beschreibt er den Prozess der Reinigung des Körpers von den Säften und Unreinheiten, die der Ursprung jeder Krankheit sind. Als religiöser Begriff ist er eng verbunden mit dem Konzept der ‚Purifikation‘, Reinigungsriten vor Betreten eines heiligen Ortes oder auch die Reinigung von Sünde (vgl. Preminger/Brogan (Hg.) 1993, 175 [„Catharsis“]). Mit der Zeit wurde die Interpretation von Katharsis als ‚Reinigung‘ ausgeweitet auf jede Art von Reinigung von Zuviel oder Zuwenig Mitleid und Furcht, damit das richtige Mass dieser Emotionen erreicht werde. Heute wird die aristotelische Katharsis „eher als Affektabfuhr denn als moralische Läuterung verstanden“ (Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), *Philosophielexikon*, Hamburg 1997, 334-344 [„katharsis“]).

dieser Affekte (Heilung durch Konfrontation).³⁸³ Die tragische Katharsis und die daraus folgende emotionale Ausgeglichenheit bewirke beim Zuschauer eine neue Einsicht, was die Handlung des Dramas wesentlich darstelle. Diese Einsicht gibt Aristoteles' Feststellungen Gewicht, dass die wesentliche Absicht und das Vergnügen künstlerischer Nachahmung in „lernen und herausfinden“³⁸⁴ zu sehen ist und dass „die Dichtung auch philosophischer und bedeutender [ist] als die Geschichtsschreibung. Denn die **Dichtung redet eher vom Allgemeinen**, die Geschichtsschreibung vom Besonderen“³⁸⁵. Das bedeutet, dass es bei der Dichtung (und respektive bei der Malerei) um allgemeingültige, und damit übertragbare, Inhalte geht und nicht, wie bei einem Historienbericht, bloss um geschichtliche Einzelereignisse.

Gerade aber die bildliche Darstellung der Johannesoffenbarung – ebenso wie der Text - versetzt den Betrachter oder den Leser in Jammern und Schaudern und erfüllt damit - wie die Tragödie - den Wirkungszweck der Katharsis.³⁸⁶ Die Erleichterung, die wir beim Betrachten der Schrecken der Apokalypse empfinden, da wir sie ins Bild gebannt vorfinden, entspricht dieser tragischen Lust der Katharsis. Maass hat das - im Bezug auf die apokalyptische Kunst - folgendermassen formuliert: Diese „sucht Befreiung vom Schrecken, indem sie ihn in den Haftraum symbolischer Bildsprache einklammert“³⁸⁷.

Das Problem der Affekte wird von Alberti in ‚De pictura‘ angesprochen. Sinngemäss betont Alberti, dass die dargestellten Personen „selbst von den Affekten innerlich erfasst sein [müssen], nur dann können sie diese Affekte auch beim Zuschauer erzielen.“³⁸⁸ Dies entspricht der für die Rhetorik geforderten Haltung des Redners, der die Gefühle, die er beim Zuhörer erzeugen will, zunächst in sich selbst erwecken müsse. Bereits Edmund Burke, in Anlehnung an Longinus, hob hervor, dass das Sublime einen „violent effect“ produziere. Und zwar sei die Stärke der Emotionen ein

³⁸³ Vgl. Otfried Höffe, Der Meister aller Wissenden. Warum heute (noch) Aristoteles lesen?, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8./9.11.1997, 68. Zum Ursprung und Gebrauch des ‚Katharsis‘-Begriffs vgl. Preminger/Brogan (Hg.) 1993, Artikel „Catharsis“ (175-176), ebenso Artikel „Classical Poetics“ (204-211).

³⁸⁴ Aristoteles, Poetik, 29 (Kap. 4).

³⁸⁵ Ebenda, 39 (Kap.9), meine Hervorhebung. Vgl. Preminger/Brogan (Hg.) 1993, 175-176 („Catharsis“); vgl. ebenfalls dort zur Rezeption der Katharsis-Konzeption von Corneille bis Nietzsche.

³⁸⁶ Vgl. Krüger 1996, 102-103 und ff, besonders 126.

³⁸⁷ Maass 1965, 59.

³⁸⁸ Patz 1986, 282.

Mass für deren Wert. Schmerz und Angst - als stärkste Emotionen - sind die Hauptquelle des Erhabenen. Das Sublime löst Empfindungen des Schreckens, der Unklarheit, der Macht, der Leere, der Grösse etc. aus.³⁸⁹ Burke postulierte „ein probates künstlerisches Mittel, beim Betrachter den Schrecken³⁹⁰ auf die Spitze zu treiben: Verborgenheit und Unschärfe (obscurity). Das Bedürfnis, Klarheit zu schaffen, spannt die Nerven so an, dass unser Selbsterhaltungstrieb mit Angst und Schrecken reagiert. Bleibt bei einer malerischen Darstellung das Objekt des Schreckens verhüllt oder im dunklen, ist das Ausmass der Gefahr auch für die beteiligten Personen verborgen, arbeitet die Imagination des Betrachters in einer Richtung, die das scheinbar Mittelmässige und Endliche ins Unermessliche und Unendliche treibt - Grenzen sprengt. Je nach individueller Veranlagung kann hier schon die Erfahrung des Erhabenen als persönliche Katastrophe empfunden werden“³⁹¹. Zur Thematik der Unbestimmtheit gehört auch der Topos der Undarstellbarkeit³⁹², der gerade für die Gattung der Malerei eine wesentliche Rolle spielt. Paradebeispiel der Undarstellbarkeit ist die Anekdote des griechischen Malers Timanthes von Kythnos. Dieser, als er bemerkte, dass er bei der Darstellung der Opferung der Iphigenie den Schmerz und die Schuldgefühle des Agamemnon nicht darstellen könne, ersetzte den Ausdruck der Trauer durch einen gemalten Schleier (!). Also wies er indirekt auf das Unverfügbare und verliess sich auf den Betrachter, der das Nicht-Dargestellte im Geiste vorstellen würde. Damit besteht ein Missverhältnis von Sichtbarem und Bedeutetem, Gesagtem und Gemeintem. Die Verschleierung nimmt die Funktion eines Mittlers an.³⁹³ Albertis Kenntnis der Opferung der Iphigenie stammt von Quintilian, der von „einer Reihe verschiedener und in Graden ansteigender seelischer Bewegungen, die Timanthes, an der höchsten Stelle unter Einsetzung des Topos der

³⁸⁹ Vgl. Blunt 1959, 15.

³⁹⁰ Nach Hofmann „sollen [wir] also - bifokal - zwischen Abstossung und Anziehung, Abscheu und Bewunderung wählen. Diese Gegensätzlichkeiten machen das Doppelleben des Bildes aus, [...]. Das ist der Schrecken (im Sinne von Burkes ‚terror‘)...“ (Hofmann 1995, 29).

³⁹¹ Matthias Vogel, Visionen des Untergangs: Menschen im Angesicht des Sublimen bei Fuesli und Blake, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 52, 1995 (1), 50.

³⁹² Dass es gerade bei Höllen- und Teufelsdarstellungen einen „Unmöglichkeitstopos“ gibt, hat Wenzel dargelegt, wobei gleichzeitig „Schrift, Bild und Skulptur [...] als die Medien [erscheinen], von denen eine solche Leistung [sic. Darstellung] zu erwarten wäre“ (Wenzel 1995, 297).

³⁹³ Vgl. Konersmann 1994, 12. Auf diese Grundsituation übrigens bezieht sich die historische Semantik, die davon ausgeht, dass es an einem Werk (welcher Gattung auch immer) mehr zu verstehen gibt, als zunächst sichtbar ist. Die Bedeutungen jedoch, die hintergründig vorhanden sind, antworten auf *Erwartungen, die sich aber verändern* können! Sie werden von geschichtlichen/politischen/gesellschaftlichen Umständen beeinflusst und verändern die

Undarstellbarkeit, in der Opferung der Iphigenie dargestellt³⁹⁴ hat.

Dass die Wichtigkeit der affektiven Wirkung auf Betrachter/Leser besonders für die schreckensreichen Bilder der Apokalypse gilt, ist offensichtlich. Der Leser des Offenbarungstextes soll innerlich bewegt, erregt werden (movere) - und gleichzeitig erfreut werden (delectare) durch die Einsicht, die Schreckensbilder würden nur die herrschenden Kreise und nicht ihn betreffen.³⁹⁵ Ebenso verfährt das Bild bei Chirnoagă, da es erreicht, dass durch seine grotesken Figurengruppen der Betrachter zunächst zurückschreckt vor dem Dargestellten, aber gleichzeitig eine beruhigende Freude darüber erfährt, dass er als Betrachter, d.h. ausserhalb der Bildgrenze, von den Katastrophen nicht berührt werden kann. Die Bedeutsamkeit des Lebens wird uns erst dann wieder bewusst, wenn uns der Tod - Bilder des Todes, des Endes - berühren kann, wenn wir seine Bedrohlichkeit wieder spüren: „Das Leben wird tiefer, die Existenz sich gewisser angesichts des Todes“³⁹⁶. Erträglich wird der Schrecken aber erst durch das Bewusstsein der Fähigkeit zur Bewältigung - z.B. durch die Darstellung des Todes in einem Bild, von dem wir wissen, dass es eben 'nur ein Bild' ist. Bei einer Apokalypsefolge müssen die Schrecken der Apokalypse in deutlicher Überzeichnung dargestellt werden, um das Unvorstellbare (d.h. das für den menschlichen Geist nicht greifbare und daher Furchteinflössende³⁹⁷) im Bilde unmittelbar begreifbar zu machen und deutlich und klar vor Augen zu stellen. Die Auseinandersetzung des Betrachters mit den dargestellten Schrecken führt schliesslich zu einer Katharsis. Die Kunst Chirnoagăs wird damit zu einem Instrument der 'Heilung' des Menschen von der Angst vor der Welt.

Die Hegelsche Dialektik birgt eine der aristotelischen Katharsis ähnliche Idee. Dabei stehen sich zwei gegensätzliche Kräfte - These und Antithese - gegenüber, die bei einem Zusammenprall eine Synthese bilden. Die Hegelsche Dialektik geht davon aus, dass alle Dinge in Beziehung zueinander stehen und nichts isoliert besteht. Überträgt man die Vorstellung zweier gegensätzlicher Kräfte auf das Paar ‚Gut‘ (These) und ‚Böse‘ (Antithese), so bewirkt der Zusammenprall beider eine Synthese, eine

Weltsicht und damit den Sinnhorizont (Horizontverschiebung).

³⁹⁴ Kuhn 1984, 161. Dass Alberti, wie Quintilian, den Namen des Agamemnon nicht nennt, entspricht der beschriebenen Gesichtsverhüllung des Timanthes.

³⁹⁵ Im Frühchristentum war diese Haltung weit verbreitet (s.u. S. 138).

³⁹⁶ Karl Jaspers, *Philosophie, II. Existenzerhellung*, Heidelberg, Berlin 1932, 227.

³⁹⁷ G. Anders: „Vor dem Gedanken der Apokalypse [streikt] die Seele“ (Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution (1956)*, Bd.1, München 1992, 269).

Katharsis.³⁹⁸ Nach Abdulla ist in Anlehnung an die Hegelsche Dialektik „catharsis [...] an aspect of the function of art that ultimately is akin to history, life, and the universe. [...] Every force or phenomenon becomes meaningful only if we establish its relatedness and its relationship to the other forces around it“³⁹⁹. Die bösen und die guten Mächte in der Apokalypse müssen zusammenwirken, um letztlich das Himmlische Jerusalem - die Synthese, die Katharsis („nichts Unreines wird hineinkommen“ [Off. 21, 27]) - etablieren zu können. Auch der Betrachter eines Kunstwerkes muss die Emotionen von Anziehung und Abstoßung durchlaufen, um den der Kunst innenliegenden Kern der Erkenntnis zu erlangen. Das Betrachten eines Bildes „is an aesthetic experience, but the degree of the involvement of the recipient with the medium [...] determines the extent of emotional involvement and catharsis. Catharsis, then, points to the function of art where the audience's emotions are excited, and such emotions lead to intellectual understanding: in other words, the cathartic experience presupposes the harmony, and not the dichotomy, of emotions and cognition. [...] cognition, in the wider sense of the word, is only possible after we recognize the role of emotions. [...] The aesthetic response that is catharsis presupposes the unity and interrelatedness of the emotions with the intellect; **understanding**, which comes from the exercise of the intellect, therefore **results from the exercise of emotions**“⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Vgl. Abdulla 1985, 4.

³⁹⁹ Ebenda.

⁴⁰⁰ Ebenda, 119 (meine Hervorhebung).

3. Apokalypse zur Verbergung eines Sachverhalts

Nach R. Brandt lässt uns ein Bild „etwas anschauen (und im Anschauen erkennen oder identifizieren), was der natürliche oder künstlich geschaffene physische Gegenstand, den der Betrachter vor sich hat [...] selbst nicht ist“⁴⁰¹. Bilder „lassen sich bestimmen als Objekte oder Vorstellungen, die für den geeigneten Betrachter etwas darstellen, was das Objekt selbst oder die Vorstellungen selbst nicht sein können; d.h. das Dargestellte ist da, wo es sichtbar und erkennbar wird, nicht im Erfahrungskontinuum vorhanden. Das derart Dargestellte [wird] als Sachverhalt im Gegensatz zum Tatbestand bezeichnet“⁴⁰². In Bildern sehen und erkennen wir also „Sachverhalte, aber keine Tatsachen“⁴⁰³. In der sprachlichen Ebene ist „das Urteil bzw. der im Urteil ausgesprochene Sachverhalt“⁴⁰⁴ analog zum Sichtbaren im Bild. So stellt also z.B. das Radierungsblatt als erfahrbares Medium den Sachverhalt dar. Der Rahmen eines Kunstbildes kündigt an: „Die Phänomene innerhalb des eingegrenzten Territoriums sind dargestellte Sachverhalte und nicht nur das, was sie tatsächlich sind: Farben und Formen“⁴⁰⁵. Es wird im Bild „eine Erzählung [und/oder] Argumentation zur Anschauung gebracht“⁴⁰⁶. In der exposition (also der Beschreibung/Darstellung) wird das Wesen einer Sache in bestimmten logischen Formen vorgestellt. Im Argument werden bestimmte Prämissen vorgestellt und ein bestimmter Schluss aus ihnen gezogen.⁴⁰⁷ Exposition und Argument sind aber unvermeidlich ineinander verschlungen, denn das ist doch der Gang jeder Art von text-/bildbezogener Interpretation, d.h. Deutung/Analyse.

Chirnoagă entnimmt dem literarischen Stoff „austauschbare Episoden und Konflikte, denn primär [geht es] in seinen Bilderfindungen um ‚intuitiv erfasste philosophische Ideen oder personifizierte Empfindungen‘ [...]. Das sind Konstellationen und Bezugssysteme [...], auf die [...] verschiedene mythische oder literarische Rollenträger

⁴⁰¹ Reinhard Brandt, Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild, München, Wien 1999, 10.

⁴⁰² Ebenda, S. 273.

⁴⁰³ Ebenda, S. 10.

⁴⁰⁴ Ebenda, 12.

⁴⁰⁵ Ebenda, S.208.

⁴⁰⁶ Ebenda, S.256.

⁴⁰⁷ Vgl. Cleanth Brooks/Robert Penn Warren, Modern Rhetoric, New York, Chicago, San Fransisco, Atlanta, 1970, S. 165.

projiziert⁴⁰⁸ werden. Die Offenbarung liefert Chirnoagă das 'Material', das er dann mit seinen Vorstellungen füllt.

Das letzte Buch der Bibel, welches ausdrücklich als Offenbarung oder Apokalypse bezeichnet wird, ist ein Mosaik von Allusionen auf das Alte und Neue Testament, d.h. es ist eine Folge von Antitypen und bildet sozusagen unsere Grammatik apokalyptischer Bilder.⁴⁰⁹ Der Autor sagt, er wolle niederschreiben, was er in einer Vision gesehen habe, aber die Offenbarung ist kein versinnbildlichtes Buch im normalen Wortsinne; es ist vielmehr die wahre Bedeutung der Heiligen Schrift, wie sie der Seher von Patmos verstanden hat. Das Motiv des ‚culbute générale‘ ist seit jeher der Stoff von Prophezeiungen, in dem das Volk Gottes erhoben und die heidnischen Königreiche niedergeschlagen werden. Es vollzieht sich für diejenigen, die im Glauben bleiben, eine allmähliche Verwandlung der Welt in einen neuen Himmel und eine neue Erde. Für den Autor ist dies die innere Bedeutung all dessen, was gerade geschieht. Geschichte ist das, was der Mensch als verdeckenden Schleier für die wahren Geschehnisse der Apokalypse erfunden hat.⁴¹⁰ Genauso kann auch Chirnoagă verfahren, wenn er die Bilder der Apokalypse dazu benutzt, rumänische Geschichte in eben diesen Bildern zu verbergen. Das als Zerstörung der Ordnung der Natur Symbolisierte ist die Zerstörung der Betrachtungsweise dieser Ordnung, die den Menschen an die Welt der Zeit und Geschichte gebunden hält.⁴¹¹ Übertragen auf die Situation Rumäniens unter Ceausescu bedeutet dies, dass Chirnoagă in seinen Bildern die geschichtlichen Ereignisse als Sachverhalte versteckt. Die Sprache der Offenbarung ist eine allegorische Sprechweise, die etwa anderes meint, als sie wörtlich genommen sagt.⁴¹² Daher eignet sie sich, in ein Bild umgesetzt, zur

⁴⁰⁸ Hofmann 1995, 195.

⁴⁰⁹ Über das Spektrum der hermeneutischen Bibelexegese vgl. Krauss 1994, 189. Umfassend informiert Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter* (1958), in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 1-31, insbes. 12-14. Aktualisiertes Belegmaterial enthält der Artikel ‚Interpretation, Fourfold Method of‘, in: Prelinger/Brogan (Hg.) 1993, 619-620 (verfasst von M.W. Bloomfield u. E.L. Greenstein) mit den dortigen Querverweisen.

⁴¹⁰ Vgl. Frye 1982, 135-136 sowie ders. 1969, 141-142.

⁴¹¹ Vgl. ders. 1982, 136.

⁴¹² Vgl. Koch, in: Hellholm (Hg.) 1989, 440. Das Paradigma der Literaturgattung ‚Apokalypse‘ - die (geheime) Offenbarung des Johannes - wird im lateinischen Vulgata-Text als ‚Apokalypsis Jesu Christi‘ eingeführt. Der Ausdruck wird nicht als literarischer Terminus gebraucht, sondern betont den theonymen Ursprung einer in Verzückung (en pneumatī, in ‚Geist‘, in ‚Hauch‘, Off. 4, 2) wahrgenommenen Selbstmitteilung des himmlischen Erlösers; er ist also eine

Verbergung eines Sachverhaltes. Auf der Bildebene sind die Bildzeichen Argumente, die in der deutenden Auslegung zum Sachverhalt werden. Das Bild ist damit sozusagen „die Vorgabe sprachlicher Interpretation“⁴¹³.

Zu allen Zeiten wurde die apokalyptische Erzählung dazu benutzt, Sachverhalte zu verhüllen, die sich auf die jeweilige historische Situation bezogen. So wie etwa Johannes, der obwohl er über und zur Zeit von Domitian schreibt, sich in die Zeit davor versetzt und die kommenden Zeiten (unter Domitian) ankündigt. Ganz ähnlich ist wohl Chirnoagă verfahren, als er 1992 die Bilder seiner Apokalypse als die Ankündigung der kommenden Ereignisse vor und nach 1990 schuf.

Offenbar konnten Apokalypsen als Widerstands-Programmschriften im Kampf gegen die herrschenden Cliquen an Hof und Tempel, gegen die Schriftmonopolisten und die sozial Ungerechten - kurz gegen alle Unterdrücker - verstanden werden. Das Bild der Apokalypse als solches ist neutral in seiner Aussage (es ist eine bildliche Erzählung), als Verbildlichung eines Sachverhaltes - etwa der Unterdrückung in Rumänien - wird es zum Argument, d.h. ein Sachverhalt wird sichtbar zur Darstellung gebracht. Chirnoagă benutzt die Bilder der Apokalypse, um auf die Geschehnisse in Rumänien hinzuweisen. Apokalyptische Texte forderten zum passiven Widerstand und zum Verzicht auf eigene Gewaltanwendung auf. Der Zweck der Apokalypse ist also nicht - zumindest nicht ausschliesslich - eine Belehrung über die Zukunft, sondern ein Trost für die Gegenwart. Das Eingreifen Gottes kann aber nur in der Zukunft allein erwartet werden und deshalb wird diese so nahe gedacht und erhofft.⁴¹⁴ Dabei geht es immer um die Auseinandersetzung mit dem Bösen. Eine apokalyptische Verkündigung hat immer ein Moment der Drohung, in der es um die Zerstörung der vom Unheil gezeichneten Gegenwart geht.⁴¹⁵ Damit urteilt die Apokalypse über die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse, benutzt aber mythische und sinnreiche Bilder, um auf die Allgemeingültigkeit des Gesagten aufmerksam zu

Charakterisierung des Sprechmodus. Die apokalyptische Schrift ist eine „Übertragung der ihr sprachontologisch vorausliegenden akustischen und optischen Ereignisse, der Stimmen und Bilder, die gewaltsam vom Schreibenden Besitz ergreifen: gegen seine Angst und seinen Widerstand“ (Böhme 1988, 38). Der Autor - in diesem Fall Johannes - schreibt nicht auto-nom; Schrift ist „erlittenes (pathisches) Bezeugen der Stimmen und Bilder“ (ebenda).

⁴¹³ Imdahl, in: Liesbrock (Hg.) 1996, 47.

⁴¹⁴ Vgl. Eduard Reuss, *Johanneische Apokalypse* (1843), in: Klaus Koch/Johann-Michael Schmidt (Hg.), *Apokalyptik*, Darmstadt 1982, 35; Josef Hainz, *Biblische Apokalypse und säkulare Weltuntergangsstimmung*, in: Wulff D. Rehfus (Hg.), *Die Apokalypse denken*, Langenfeld 1989, 14; Böhme 1988, 38.

⁴¹⁵ Vgl. Otto Rodenberg, *Die Verborgenheit des Christus*, in: Erich Lubahn/Otto Rodenberg

machen. Das Schwanken zwischen Geschichte und Mythos ist ein Charakteristikum apokalyptischer Schriften. Synkretistisch werden alte und neue Bilder und Symbole miteinander verarbeitet.⁴¹⁶ Die apokalyptische Erwartung als Kompensation enttäuschter Geschichtserwartungen kann selbst nur ‚weltlich‘ sein. Dennoch bleibt das Bild der messianischen Zukunft zu fern, als dass es den Menschen und sein Verhalten unmittelbar verändern würde. Nur die Naherwartung radikalisiert die appellative und normative Dringlichkeit und schafft den Horizont für das Kerygma (Verkündigung). Sie wird erreicht, nicht „durch die Verkürzung der Weltzyklen auf einen, sondern durch die nochmalige Verkürzung des einen auf die Lebenszeit der Generation, zu der von den Endereignissen gesprochen wird“⁴¹⁷. Dabei suggeriert die historische Empirie „den Verfall von Kulturen als nahezu selbstverständlichen, im Rückblick kaum beunruhigenden Vorgang“⁴¹⁸. Endzeiten erscheinen demnach nicht als Gefährdung der Kontinuität menschlicher Geschichte. Apokalyptik ist daher keine Metaphysik der Katastrophe, „sondern eine Theologie der Hoffnung, welche die Geschichte nicht in der ‚Logik des Zerfalls‘ (Benjamin), sondern im Licht des Heils rekonstruiert“⁴¹⁹. Apokalypse ist der Ausdruck einer Sehnsucht, die erlaubt, in Rachedenken über den Untergang der Herrschenden und des staatlichen Gewaltmonopols zu schwelgen. An die Stelle „einer ins Zeichen der tyrannischen Willkür getretenen Geschichte“⁴²⁰ soll das 1000jährige Reich der Gerechtigkeit, das Neue Jerusalem treten.⁴²¹ Auch Chirnoagă, der die Ereignisse in Rumänien betrachtet, denkt in diesen heilsgeschichtlichen Kategorien. Die politische Wende in Rumänien sollte ein besseres Rumänien ermöglichen. Solange die Apokalypse als rettendes Moment noch nicht eingetreten ist, solange besteht noch Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Schlimmer ist die Aussicht, dass auch nach einer Wende die Welt nicht besser ist – das ist die kupierte Apokalypse. Diesem Zustande sah sich

(Hg.), Lebendige Hoffnung. Apokalyptik als zentrales Thema der Theologie, Stuttgart 1989, 70.

⁴¹⁶ Vgl. Vondung 1988, 267-268, 272.

⁴¹⁷ Blumenberg 1974, 51.

⁴¹⁸ Franz Georg Maier, Eule der Minerva. Endzeit und Historie, in: Neue Zürcher Zeitung, 6./7.4.1985, 66.

⁴¹⁹ Böhme 1988, 39.

⁴²⁰ Ebenda.

⁴²¹ Vgl. ebenda, 36. Das Neue Jerusalem stellte eine zu „höchster Kunst und Symmetrie gesteigerte Stadtarchitektur“ (ebenda) dar, die zum Urbild aller utopischen Architektorentwürfe geworden ist (Off. 20, 1-6; 21, 1-22,15). Erst kürzlich hat Michael Chyutin unter den in Qumran gefundenen Schriftrollen eine in aramäischer Sprache verfasste entdeckt, die eine exakte Beschreibung des Neuen Jerusalem, einer Idealstadt mit Mauern, Strassen, Toren und Häusern gibt (Michael Chyutin, 'The New Jerusalem Scroll from Qumran. A Comprehensive

Chirnoagă 1992 noch gegenüber, nach dem Sturz des Diktators Ceausescu brach nicht gleich eine bessere Zeit an. Als Künstler befand er sich buchstäblich am Wendepunkt, von dem aus entweder alles besser werden konnte (erlösendes Moment) oder aber alles beim Alten bleiben würde (kupierte Apokalypse). Diese Zweifel an der Zukunft drücken sich (vor allem im letzten uneindeutigen Bild) im Zyklus aus.

Nach Frye existieren zwei Möglichkeiten, die apokalyptische Vision zu betrachten. Die erste ist die ‚Panorama-Apokalypse‘, wie Frye sie genannt hat, d.i. die passive Betrachtung einer Vision von Wundern in der nahen Zukunft kurz vor dem Ende der Zeit. Die panoramische Apokalypse endet mit einer Wiederherstellung des Baumes und Wassers des Lebens, den zwei Elementen der ursprünglichen Schöpfung. Das Buch der Offenbarung, das ein dramatisches Ende der Bibel zu sein scheint, hat nämlich ein bemerkenswert offenes Ende: „Seht, ich mache alles neu“ (Off. 21, 5). Neben dieser distanzierteren Betrachtung gibt es eine zweite, teilnehmende. Sie beginnt, idealerweise, im Geist des Lesers/Betrachters, sobald er aufgehört hat, zu lesen/sehen. Die Bibel ist ein Buch, das sich mit der Gegenwart identifiziert. An ihrem Ende wird auch der Leser zur Identifizierung eingeladen. Er vollendet die visionäre Handlung der Bibel, indem er sowohl die subjektive, als auch die objektive Täuschung verwirft. Die Apokalypse ist eine Welt ohne ein ‚Ich‘.⁴²² Chirnoagăs Apokalypse ist keine Panorama-Apokalypse, die teilnahmslos betrachtet werden soll oder kann. Sie lädt ein zum Partizipieren am Geschehen, sie zwingt zur Aufdeckung der hinter den Bildzeichen verborgenen Sachverhalte. Gleichzeitig bleibt sie uneindeutig, ob sie eine Apokalypse mit oder ohne Erlösungsgedanken sein will – damit – und nur so – kann die Hoffnung auf eine bessere Zukunft bleiben, denn ein offenes Ende (wenn auch zunächst negativ erscheinend) heisst nicht zwangsläufig Resignation, es lässt auch weiteres – positives – Geschehen zu. Dieses kann zwar noch in der (fernen) Zukunft liegen – das „Prinzip Hoffnung“ aber bleibt.

Mit der Imaginierung und Wiedererschaffung der Apokalypsevisionen in gravierter Form identifiziert Chirnoagă sich mit der prophetischen Rolle des Johannes - Patron der Drucker und Schutzheiliger der Malergilden.⁴²³ Der Ideenkreis vom Bösen in der

Reconstruction', Sheffield 1997.)

⁴²² Vgl. Frye 1982, 136-138.

⁴²³ Vgl. Eisler 1979, 47 und Krüger 1996, 126.

Welt und dem Kampf von Gut und Böse ist im Werk Chirnoagäs grundlegend.⁴²⁴ Erst „in diesen Ideenraum bettet sich [...] das schon mehr konkret aufgefasste Thema ein“⁴²⁵ - hier ist es die ‚Offenbarung Johannes‘.

Chirnoagă benutzt einzelne Figuren, die er durch neue bzw. bestimmte Ikonographie hervorhebt und die sich auf Rumäniens totalitäre Situation unter Ceausescu beziehen lassen. Im Cassirerschen Sinne sind dies ‚symbolische Formen‘, die als Sinträger fungieren.⁴²⁶ Diese einzelnen Figuren machen deutlich, dass es sich beim Zyklus nur vordergründig um eine Narration handelt. Vielmehr ist der Zyklus ein Argument, nämlich die Sichtbarmachung eines Sachverhaltes, der sich hinter den allgemeinen Bildzeichen der Apokalypse verbirgt.

Selbstverständlich sind die Apokalypsevisionen eine Erzählung (s. KAP.III), die wie der Offenbarungstext, an ein Publikum (Gemeinden) gerichtet sind. Ebenso sind aber auch die *Argumente*, die Chirnoagă in seiner Abhandlung wie eine überzeugende Rede zusammenstellt, an ein Publikum gerichtet, nämlich an die Betrachter der Bilder, die damit zu Adressaten seiner intendierten Aussage werden. Die Bilder der Apokalypse erfreuen (*delectare*) den Betrachter, die schrecklichen Inhalte bewegen (*movere*) ihn und letztlich belehrt der hinter der Anschauung verborgene Sachverhalt den Betrachter (*docere*). Der Zyklus ist also einer rhetorischen Abhandlung ähnlich. Er darf also nicht nur als (Illustration einer) Erzählung aufgefasst werden, sondern ist die (paradigmatische) Verbildlichung einer Uridee, die auch den anderen Werken Chirnoagäs zugrunde liegt. Die Bilderfindung findet dabei ihren Ursprung „in einem psychologisch gestimmten und mit Ausdruck geladenen Ideenkreis“⁴²⁷. Die Apokalypse ist also eine Bildform, in der etwas zur Darstellung gebracht wird. Sie ist nicht die illustrative Darstellung der Offenbarung Johannes, sondern die Verbildlichung/Offenbarung eines Sachverhaltes. Letztlich führen die Bilder, die den Betrachter erfreuen und bewegen (*delectare* und *movere*) zum Erkennen der von Chirnoagă intendierten Bedeutung, wenn man die Bildzeichen richtig liest und

⁴²⁴ Mit dieser Einstellung steht Chirnoagă in der gnostischen Tradition. Der „gnostische Weltentwurf [...] sucht [...] den Grund aller Übel nicht im Wesen des Menschen, sondern im Schöpfer selbst, nämlich in der Gestalt jenes bösen Gegengottes, des Demiurgen, der diese schlimme Welt, den Weltkerker, geschaffen hat“ (Kohler, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 52, 1995 (1), 82). D.h.: Irgendwann gewinnt auch in der Gnostik ‚das Gute‘; aber gegenwärtig wird die Welt noch vom Bösen beherrscht.

⁴²⁵ Bialostocki 1966, 139.

⁴²⁶ Vgl. Bialostocki 1966, 142.

⁴²⁷ Ebenda.

erkennt, was hinter den Bildern steckt (docere).

Chirnoagäs Anliegen, das Böse sichtbar zu machen, um es bekämpfen zu können, lässt sich einerseits spezifisch auf die Situation Rumäniens beziehen, andererseits ist gerade die Apokalypse das Paradebeispiel des Kampfes von Gut und Böse. Zusammengenommen eignet sich die ins Bild gebrachte Apokalypse besonders, um hinter der Bildebene einen zeitbezogenen Sachverhalt zu verbergen, - um ihn dann, auch im Sinne der Bedeutung der Apokalypse - offenbaren zu können, d.h. sichtbar zu machen. Chirnoagäs Absicht, er wolle das Böse der Welt in seinen Werken ansichtig machen, d.h. offenbaren, um es bekämpfen zu können, weist darauf hin, dass für ihn „Sache‘ der Kunst [...] die Offenbarung der Welt“⁴²⁸ sein soll. Das ‚Böse‘ als Abstraktum muss verbildlicht und konkretisiert werden, um es bewältigbar zu machen. Bereits Thomas von Aquin hatte das bemerkt: „Man muss Ähnlichkeiten und Bilder (similitudines et imagines) in dieser Weise erfinden, weil abstrakte und rein spirituelle Gedanken der Seele allzu leicht entgleiten. Es ist nötig, sie mit körperlich visuellen Bildern zu verbinden, weil die menschliche Erkenntnis stärker an die Sinnenwelt (sensibilia) gebunden ist“⁴²⁹. In diesem Sinne muss auch das Werk Marcel Chirnoagäs betrachtet werden. Sein Zyklus ist keine Panorama-Apokalypse, die teilnahmslos betrachtet werden kann, sondern Aufruf zur Visionierung: Gott hatte eine ‚gute‘ Welt geschaffen, die der Mensch allmählich zerstörte. Menschliche Kreativität, im wörtlichsten Sinne, hat etwas von der Qualität des Wieder-Erschaffens des ursprünglichen Zustandes und wirkt so dieser Zerstörung entgegen.⁴³⁰

Ein Thema wie die Apokalypse wird nicht „als Illustration [...] gemacht, [sondern] um durch sie gleichsam sinnbildlich eine allgemeine Lebensweisheit zu vermitteln und ein persönliches Bekenntnis über die Probleme des Seins und des Bewusstseins in sie einzukleiden“⁴³¹. Das Narrative eliminiert sich dabei innerhalb des Arguments. Die Wahl des Themas Apokalypse ist nicht illustratorisch, sondern programmatische Kernaussage der gesamten Weltsicht Chirnoagäs.

Chirnoagäs Apokalypse-Zyklus ist gleichsam ein Kulminationspunkt seines Gesamtwerks. Dem Apokalypse-Zyklus gingen die Illustrationen zu Dantes ‚Göttlicher Komödie‘, 1985 (21 Radierungen) voran; dies erschliesst sich nicht zuletzt daraus,

⁴²⁸ Wohlfarth, in: Boehm (Hg.) 1994, 182.

⁴²⁹ Belting, zit. nach Wenzel 1995, 307.

⁴³⁰ Vgl. Frye 1982, 138.

⁴³¹ H. Kaufmann, zit. nach Bialostocki 1966, 139-140.

dass Dantes Höllenbeschreibung Einfluss auf die Weltgerichtsdarstellung hatte⁴³². Gleichzeitig steht der Zyklus am Anfang einer Reihe biblischer Themen: der Zyklus ‚Tugenden und Laster‘ entsteht 1995/96, die Illustrationen zu den ‚Zehn Geboten‘ wurden 1996 begonnen. Damit ist der Apokalypse-Zyklus Ende - thematischer Kulminationspunkt seiner Arbeit - und Anfang - neuer Themenkreis - eine Offenbarung an sich.

⁴³² Vgl. Friedhelm Hofmann, Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 30.

KAPITEL V: ZUR DARSTELLUNGSWEISE: MEDIUM UND FORM

1. Graphik⁴³³ - Wahl des Mediums

Gegenstand unserer Untersuchung ist ein *Graphik-Zyklus*, eine Folge von Radierungen. Solche Tiefdrucke entstehen durch Ätzungen in eine Metallplatte und dem anschliessenden Abdruck.⁴³⁴ Dieses von Chirnoagă explizit bevorzugte Verfahren hat - neben den technischen Möglichkeiten - besonders bei einem Offenbarungs-Zyklus weitreichende Implikationen.

Der etymologische Ursprung des Wortes ‚Graphik‘, das von griechisch ‚graphein‘ kommt und ritzen, malen, schreiben bedeutet, zeigt eine Verwandtschaft zwischen Wort und Bild auf, die sich bereits im III. KAPITEL von Bedeutung gerade für einen Apokalypsezyklus erwies und besonders bei einer Graphikfolge wichtig wird. Auch das lateinische ‚scribere‘ kann ‚Linien ziehen‘, ‚zeichnen‘ oder ‚malen‘ heissen [und ist] auf die Bedeutung ‚kratzen‘ oder ‚ritzen‘ zurückzuführen“⁴³⁵.

Im Mittelalter standen „sich die Fertigkeiten des Schreibens und Malens als **Medien der Vergegenwärtigung** von Erfahrung und Überlieferung“⁴³⁶ sehr nahe. Horst Wenzel hat in ausgezeichneter Weise für das Mittelalter die Zusammenhänge zwischen ‚Hören und Sehen. Schrift und Bild‘ (so der Titel seines 1995 erschienenen Buches) aufgezeigt. Im 6. Kapitel („Schrift‘ und ‚gemald‘: Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder“) des umfangreichen Bandes untersucht er die

⁴³³ Zu Geschichte und Verfahren der ‚Graphik-Kunst‘ vgl. die noch immer grundlegende Untersuchung: Walter Koschatzky, *Die Kunst der Graphik (1972)*, München 1993.

⁴³⁴ Der Künstler zeichnet auf die mit einer säurefesten Schicht überzogene Metallplatte mit seiner Radiernadel und legt damit das Metall wieder frei. Anschliessend werden durch ein Säurebad die gezeichneten Linien ins Metall geätzt; das so entstandene gravierte Bild kann dann gedruckt werden. Ursprünglich rührt die Ätztechnik der Radierung vom Rüstungs- und Wappenhandwerk. Vermutlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelten die Plattner „erste Versuche, Abzüge solcher Ziermotive auf Papier herzustellen, was zunächst dem Wunsch gedient haben mag, der Werkstatt die Muster zu erhalten“ (Koschatzky 1993, 142).

⁴³⁵ Wenzel 1995, 294; vgl. auch Koschatzky 1993, 10-11. Der Ausdruck ‚schreiben‘ steht ausserdem im Zusammenhang mit dem Akt des Wiedererkennens. Denn „‘scribere‘ meine nicht einfach nur schreiben (formare litteras, ‚Buchstaben formen‘), sondern auch gliedern (disponere), vor Augen stellen (repraesentare) und dem ‚Gedächtnis‘, d.h. der Überlieferung, einfügen (memoriae commendare)“ (Grubmüller, zit. nach Wenzel 1995, 296). Für ein graphisches Kunstwerk kann das Implikationen beinhalten, wie Kunst als Erinnerung, Kunst als ‚Gedächtnis‘ für nachkommende Generationen etc.

⁴³⁶ Wenzel 1995, 293.

philologischen Grundlagen und Bedeutungsräume der mittelhochdeutschen Wörter ‚schrift‘ und ‚gemeld‘. Der Sachverhalt, dass die beiden Tätigkeiten ‚schriben‘ und ‚mâlen‘ eng verbunden waren, zeigte sich an der Austauschbarkeit der Begriffe, die im Mittelhochdeutschen synonym sind.⁴³⁷ Auch die Nähe von Pinsel (ital. pennello) und Feder (ital. penna) „demonstriert bei aller Gegensätzlichkeit der Techniken eine partiell identische oder zumindest ähnliche Aufgabenstellung für Schrift und Bild“⁴³⁸. Das Beispiel des Goldschmieds Hugo d'Oignies (13. Jahrhundert) zeigt die enge Verbindung und Austauschbarkeit der Begriffe. Hugo versteht nämlich sowohl die Gravur des Einbanddeckels seines Evangeliums, die er selbst anfertigt, als auch die Pergamenthandschrift, die er in Auftrag gibt, als ein ‚Schreiben‘.⁴³⁹ Die Etymologie der Wörter weist also auf „einen primären, historisch zu rekonstruierenden Zusammenhang der Techniken des Schreibens, Malens, Modellierens und Gravierens [...]“. Die Koordination von Hand und Auge erscheint konstitutiv für den Zusammenhang von Schrift und Handarbeit, Kunst und Technik. So ist schon das gr. *poiesis* mit gr. *techne* sinnverwandt und bedeutet ‚etwas herstellen, schaffen, umgestalten aus Gegebenem“⁴⁴⁰.

Die Wahl der Radierung als Graphiktechnik, bei der das Bild auf eine Metallplatte gezeichnet und dann in diesen Untergrund geätzt wird, wird so zu mehr als nur einer blossen Mediumswahl, vielmehr konstituiert sie eine sinnstiftende Komponente. Bereits die Technik des Radierens ist der *poiesis* (sinn-)verwandt. In Bezug auf die Darstellung eines Apokalypsezyklus erscheint die graphische Darstellung der Offenbarung gleichwertig und adäquat der kanonischen Schrifttradition und wird - allein durch die Mediumswahl - zu mehr als einer blossen Illustration.⁴⁴¹

Chirnoagäs Bevorzugung in ‚Schwarzweissmedien‘ zu arbeiten, ruft sogleich Erasmus von Rotterdams Vergleich zwischen Dürer und dem antiken Maler Apelles ins Gedächtnis. In seiner 1528 in Basel gedruckten Schrift ‚Über die richtige Aussprache

⁴³⁷ Vgl. ebenda, 292-293.

⁴³⁸ Ebenda, 296-297.

⁴³⁹ Vgl. ebenda, 294-295.

⁴⁴⁰ Ebenda.

⁴⁴¹ Leonardo beschloss zwei seiner Texte des ‚Codex Atlanticus‘ (108, 361), die von Überschwemmungen sprechen, „mit der rhetorischen Frage, ob er überhaupt die Worte finden könne, um solches Unheil zu beschreiben“ (Gantner 1958, 114). Dahinter steht nach Gantner die „Überzeugung von der Überlegenheit der Malerei gegenüber aller blossen Wortkunst, ja vielleicht sogar das Gefühl, dass es ihm gegeben sei, alle diese Katastrophen mit dem Pinsel und dem Zeichenstift besser darzustellen als mit der Sprache“ (ebenda).

des Lateinischen und Griechischen' schreibt er, dass bei einem Wettstreit zwischen Dürer und Apelles Dürer hätte siegen müssen, „denn wozu jener Farben bedurft hätte, das könnte Dürer allein mit schwarzen Linien ausdrücken“⁴⁴²: „er habe Schatten, Licht, Glanz, Wölbungen und Vertiefungen (also Modellierung durch das Licht) geschaffen; und mit seinen Linien sogar dargestellt, was eigentlich gar nicht plastisch festzuhalten sei: Feuer, Strahlen, Donner und Blitz, Wolken, alle Gefühle und Leidenschaften, überhaupt den sich im Körper ausdrückenden Geist (animus) des Menschen, ja fast dessen Stimme. So perfekt habe Dürer all dies mit reinen Linien vor die Augen des Betrachters gestellt, dass man - würde eine Kolorierung hinzugefügt - diesen Linienwerken nur ein Unrecht antäte“⁴⁴³. In der damals zeitgenössischen Kunsttheorie wird „ein grundsätzlicher Vorrang der Zeichnung vor der farbigen Gestaltung statuiert, rangiert also ‚disegno‘ vor ‚colore‘. Disegno ist das für die Festlegung des Inhaltes und seine Erkennbarkeit gebrauchte Mittel“⁴⁴⁴.

Der Bedeutung der Graphikkünste inhärent ist ihr Beitrag zur Vervielfältigung und Verbreitung von Bildideen, zunächst nur als Illustration. Im Gegensatz zur einzelnen Zeichnung, einem Ölgemälde oder einer Skulptur, die alle nur an einem Ort sein können, bietet die Druckgraphik die Möglichkeit, „die Faszination des Bildhaften an weitere Kreise, an viele Menschen heranzutragen“⁴⁴⁵. Der Druck hat „Mittlerfunktion“⁴⁴⁶, zunächst nur als Reproduktionsmedium, später „gewinnt die Gattung eigenständige künstlerische Ausdrucksqualitäten“⁴⁴⁷.

Vor allem die Kirche entdeckte früh die Möglichkeiten der Heilslehrenverbreitung durch die Druckkünste. Ihr Auftrag, „ihre religiösen Wahrheiten und ihre kultivierenden Prinzipien verbreiten und vertiefen [zu] helfen“⁴⁴⁸, liessen sich durch dieses Medium exzellent verwirklichen! Für einen Apokalypsezyklus ist diese ‚Fähigkeit‘ der

⁴⁴² Hans Mielke (Hg.), Albrecht Dürer. 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Katalog, Düsseldorf 1991, 15.

⁴⁴³ Koschatzky 1993, 110.

⁴⁴⁴ Warncke 1987, 35. Heute wird der Disegno-Begriff „auf gedankliche Vorstellungen des Künstlers selbst [angewendet] und die Gleichsetzung des vom Gesichtssinn vermittelten geistigen Eindrucks mit dem angefertigten Bild" (ebenda, 36).

⁴⁴⁵ Koschatzky 1993, 20.

⁴⁴⁶ Warncke 1987, 104.

⁴⁴⁷ Ebenda, 35. „Als Abbild zeigt die Illustration Personen, Objekte und Handlungen, die als solche rein als gegenständliche Wiedergabe zu verstehen sind. Durch die Beziehung zu einem [...] Text [...] wird das allgemeine abbildliche Dingverständnis der Illustration präzisiert" (ebenda). Jedes „illustrative" Bild zeichnet sich durch diese Doppelbedeutung aus.

⁴⁴⁸ Koschatzky 1993, 20.

Verbreitung von folgenreicher Tragweite. Denn die Anweisung im ersten Kapitel an Johannes, das von ihm Gesehene in Sendschreiben an die sieben Gemeinden (d.h. die ganze Welt) zu verschicken, lässt sich durch eine Druckfolge, die eine grössere Auflage hat, geradezu perfekt erfüllen! Damit wird eine Apokalypsefolge in Radierungsform (mit einzelnen ‚Kapiteln‘) gleichgesetzt mit dem kanonischen Bibeltext der Offenbarung, der eine von Gott gegebene Botschaft an die Menschen ist. Allein durch die Wahl des Mediums nimmt der Zyklus prophetische Bedeutung an und führt zu einer Gleichsetzung von ‚Offenbarung‘ und ‚Kunst‘, die damit austauschbar werden. Das Postulat „Sache der Kunst ist die Offenbarung der Welt“ ist mit der Graphikkunst untrennbar verbunden.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Wohlfahrt, in: Boehm (Hg.) 1994, 182.

2. Stilistische Einordnung

2.1. Einleitende Bemerkungen

Die Frage nach dem ‚Stil‘ wirft immer Schwierigkeiten auf, da dieser Begriff zu den uneindeutigsten gehört. Zunächst wurde die individuelle Arbeitsweise eines Künstlers ‚maniera‘ genannt, später dann - mit der gleichen Intention – ‚stile‘. Zuerst erscheint dieser Begriff - der aus der Terminologie der Rhetorik stammt - bei Lomazzo. Nach Lomazzo wird er immer allgemeiner gefasst und bezeichnet zuletzt „alle charakteristischen Eigenschaften, die die Werke eines Schriftstellers oder Künstlers auszeichnen und die von verschiedenen Bedingungen seines Schaffens abhängig sind“⁴⁵⁰.

1939 formulierte B. Schweitzer: Wir „bezeichnen [...] als Stil die Summe von Eigenschaften, welche eine zusammengehörige Gruppe von Werken unter sich gemeinsam hat. Stil ist keine tatsächliche Eigenschaft der Kunstwerke, sondern eine Hilfskonstruktion der Formuntersuchung“⁴⁵¹. Für Meyer Schapiro ist Stil nicht nur eine Formaleigenschaft: „Stil ist vor allem ein System qualitätsmächtiger Formen voll sinn geladenen Ausdrucks, in denen sich die Persönlichkeit des Künstlers und die Weltanschauung einer ganzen Gruppe manifestieren. Er ist auch ein Träger des Ausdrucks für einzelne Mitglieder dieser Gruppe selbst, der Werte religiösen, sozialen und moralischen Lebens durch emotive Ausdrucksmacht der Formen mitzuteilen und zu fixieren weiss“⁴⁵². In jedem Stil gibt es bestimmte Regeln der Repräsentation, die die Wahl der Darstellungsgegenstände und ihrer Anordnung bestimmen. Jeder Stil hat seinen kennzeichnenden Trend der Vorstellung eines Sujets, der im Laufe der Zeit die sich ändernden Ideen und Vorstellungen zeigt.⁴⁵³

Von Jan Bialostocki geprägt wurde der Begriff der „Rahmenthemen“, das sind „Bilder, welche mit besonderer und typischer Bedeutung geladen sind und in denen [...] sowohl christlich-religiöse als auch weltliche Inhalte miteinander verschmolzen werden können“⁴⁵⁴. Man kann daher behaupten, dass „‘das gleiche bildliche Symbol in jedem

⁴⁵⁰ Bialostocki 1966, 10-11.

⁴⁵¹ Zit. nach Günther Binding, Architektonische Formenlehre, Darmstadt 1987, 1.

⁴⁵² Ebenda, 9.

⁴⁵³ Vgl. Meyer Schapiro 1973, 12-13.

⁴⁵⁴ Bialostocki 1966, 113.

Falle innerhalb des besonderen historischen Rahmens, in dem es auftritt, eine sehr unterschiedliche Bedeutung besitzt, obgleich es immer Ausdruck identischer Paare von Grundgegensätzen [z.B. Gut und Böse, Leben und Tod, Licht und Schatten etc.] bleibt“⁴⁵⁵.

2.2. Zu Format, Linienführung und Komposition

Nach Jakob Burckhardt ist Format „die Abgrenzung des Schönen gegen den ganzen übrigen Raum“⁴⁵⁶. Chirnoagäs Bildreihe besteht aus Darstellungen unterschiedlicher Formate und Abmessungen, die zunächst einen uneinheitlichen, unstrukturierten Eindruck vermitteln. Sie lassen sich aber, wie wir gesehen haben (KAPITEL III.1.), zu Gruppen zusammenfassen. Von Bedeutung erschien besonders die Gruppierung von drei Bildern zu symmetrischen Kompositionen mit betonter Mitte (z.B. Radierung I, II, III oder XV, XVI, XVII), die zusammen mit den anderen Darstellungen eine Reihe ergeben. Die Form des Triptychons diente ursprünglich „als sakramentale Realität, als Epiphanie Gottes in der Wirklichkeit der Liturgie“⁴⁵⁷, wurde aber mit der Zeit säkularisiert und die so „frei gewordene Hülle dient zur Sakralisierung des Profanen“⁴⁵⁸. Wie Lankheit betont, bedingt „die Wahl des Formats [nicht nur] weitgehend die Komposition auf der Bildfläche, eine bestimmte Darstellung und ihre Funktion fordern umgekehrt auch ein adäquates Format“⁴⁵⁹. Wenn sich Chirnoagä also für ungewohnte Formate, wie die mit halbrundem Abschluss entscheidet, so liegt darin eine zu vermutende Absicht, die über das rein Formale hinausgeht. Die Bilder mit halbrundem Abschluss weisen oft auf ein überirdisches Eingreifen hin oder symbolisieren *durch* ihre Form das Himmelsgewölbe. So nimmt das Format immer auch Bezug auf den Inhalt. Die unterschiedlichen Formate weisen auch auf Apsis- oder Fassadenprogramme mittelalterlicher Kirchen hin und greifen daher auch in formaler Hinsicht auf ältere Vorbilder zurück.⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Rudolf Wittkower, zit. nach Bialostocki 1966, 115.

⁴⁵⁶ Zit. nach Lankheit 1959, 11.

⁴⁵⁷ Ebenda, 84.

⁴⁵⁸ Ebenda, 5.

⁴⁵⁹ Ebenda, 11.

⁴⁶⁰ Z.B. Jean Duvets 'Apokalypsezyklus'. Zur Bedeutung des extremen Hochformats vgl. o. Abschnitt II.4.

Wie die Formate, so erscheinen auch die einzelnen Bilder teils unübersichtlich und von einem extremen Horror vacui erfüllt.⁴⁶¹ Diese Unruhe drückt sich auch in der Linienführung aus; sie ist teilweise breit schraffiert und flüchtig, zuweilen erratisch. Die Linie nimmt damit fast eine Eigenständigkeit an, die über ihre Gegenstandsbedeutung hinausgeht. Diese Art der Linienführung ist der Vorzeichnung in Bleistift eng verwandt und bestätigt, dass Chirnoagă keine (oder wenige) Vorlagen für seine Radierungen anfertigt, sondern (teils nach Skizzen) direkt auf die Metallplatte zeichnet.⁴⁶² Neben der reinen Strichätzung (geätzte Umrisszeichnung und Schraffierungen) kennzeichnen die Bilder breit angelegte Flächenätzungen, die vermutlich durch die Technik der Aquatinta erreicht wurden. Die geätzte Platte erscheint dann nicht einheitlich hell oder dunkel, sondern ist, in Abstufungen, körnig getönt. Als Beispiel genannt sei nur der Grund von Radierung VI. Auch durch den Druck selber nimmt Chirnoagă Einfluss auf das Ergebnis. Oft wird ein sogenannter Plattenton erzielt durch die Belassung eines dünnen Farbfilms auf der Druckplatte. Dazu kommen malerische Effekte, die durch die Wischspuren der Hand beim Auswischen der Platte zustandekommen (z.B. die Wolkenwirbel im oberen Drittel von Radierung III). Diese Behandlung des Hintergrundes wirkt sich an manchen Stellen konkret auf die Umrisse der dargestellten Gegenstände aus. So haben etwa die Leuchter in Radierung I keine klaren Umrisslinien, sondern ‚erscheinen‘ plastisch als helle Aussparungen (mit Binnenzeichnung) aus dem dunklen flächigen Bildgrund.

Starke Helldunkel-Kontraste und die grossformatigen Gestalten, deren Bewegungsmotive häufig übersteigert sind, erzeugen die Ausdruckskraft, die von den Bildern ausgeht. Dabei sind die oft summarisch gestalteten Figuren teilweise überlängert und gewaltsam verzerrt, so dass eine phantastische Bilderwelt dämonischen und unheilvollen Charakters entsteht. Diese radikale Verhässlichung ist besonders betont bei den Fabel- und Mischwesen der Apokalypse, deren Charakter als Vorantreiber zum Ende hin dadurch auch gestalterisch hervortritt.

Die flächenfüllenden Figuren stehen meist vor diffusen, unräumlichen Hintergründen, die nur selten eine Andeutung von Tiefenwirkung erzielen. Dies ruft unwillkürlich die

⁴⁶¹ Übrigens besteht nach Wechsler bei jeder Darstellung der Apokalypse das Dilemma, „dass die ‚Katastrophe‘ unausweichlich Unordnung impliziert und das Kunstwerk - so oder so - Ordnung produziert“ (Max Wechsler, Von der Not, die „Katastrophe“ in ein Bild zu fassen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 52, 1995 (1), 72).

⁴⁶² Vgl. Brief von Marcel Chirnoagă an Verf. vom 1.8.1997.

Erinnerung an die Goldgründe des Mittelalters und der byzantinischen Malerei wach, bei denen der Raum als planer Hintergrund für die Figuren fungiert und ortsungebunden ist. Die Hintergründe von Chirnoagäs Apokalypseblättern drängen „zu einer vollkommen planen und raumlosen Darstellung hin“, in der die „deutliche Darstellung der Örtlichkeit und besonders des Raumes und der Tiefe [...] schrumpft“⁴⁶³. Die byzantinische Ikone vermeidet „als Spiegel einer unsichtbaren Welt [...] jeden Anklang an Irdisches, somit auch Raumentiefe, die Perspektive“⁴⁶⁴. Die diffuse Räumlichkeit (kein ‚natürlicher‘ Hintergrund) der Chirnoagäschen Bilder zeichnet diese als Visionen aus, die raum- und zeitlos sind. Wir finden sie in fast allen Bildern des Zyklus. Lediglich die Dielenböden (sie sind aber ohne wahren Bezug) und die ‚wüste‘ Landschaft des Himmlischen Jerusalem vermitteln den (trügerischen) Eindruck eines bestimmbareren Ortes. Diese raumlose und undeutliche Darstellungsweise gehört zur Ikonographie einer Vision. Damit ist die Darstellung der Apokalypse als Vision der Darstellungsweise der byzantinischen Malerei verwandt, die ja auch „eine Kunst der Vergegenwärtigung des Geistigen und der Verklärung, eine ‚Demonstration des Unsichtbaren‘“⁴⁶⁵ ist.

Kompositorisch zeichnen sich Chirnoagäs Apokalypsebilder teilweise durch ‚mittelalterlich‘ wirkende Kompositionen aus, die geradezu archaisch und widersprüchlich zu den bewegten Kompositionen der Bilderreihe wirken. In Radierung I, Radierung II - dort lehnt sich der schichtweise Aufbau etwa an die Darstellung der ‚24 Ältesten‘ der Bamberger Apokalypse an⁴⁶⁶ - und Radierung IV greift Chirnoagäs offenbar ganz bewusst das mittelalterliche Prinzip der Streifenkomposition auf. Die horizontale Dreiteilung der Bildfläche entspricht dort der chronologischen und topographischen Abfolge des Gerichts. Die erste Ebene ist die irdische am unteren Bildrand, darüber die himmlische Ebene und im Bogen die juridikale Zone. Diese

⁴⁶³ Dancu 1982, 27.

⁴⁶⁴ Dancu 1982, 28.

⁴⁶⁵ Dancu 1982, 28.

⁴⁶⁶ Die Bamberger Apokalypse gehört – neben den Regensburger Fresken (ca. 1150) und den Fresken von Schwarzrheindorf (13. Jahrhundert) – zu den wichtigsten, im deutschen Raum entstandenen Illustrationen. Zur Bamberger Apokalypse vgl. Alois Fauser (Hg.), *Die Bamberger Apokalypse*, Frankfurt a. M. 1962; Heinrich Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, München 1921. Der Historiker Johannes Fried sieht in der Bamberger Apokalypse einen Ausdruck der „verstärkt gegenwartsbezogenen Endzeitstimmung“ um das Jahr 1000 (Johannes Fried, „Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 45, 1989, S. 412).

Aufteilung ähnelt Darstellungen des Jüngsten Gerichts, wie man sie in manchen rumänischen Ikonen findet. Diese sind von vielen Gestalten bevölkert und der jeweilige Künstler wendet oft die Vertikalperspektive an, „indem er die kleinen Figuren auf drei übereinandergestellte Bildthemen verteilt: Himmelreich, Erdenwelt und Hölle.“⁴⁶⁷

Eine andere Raumaufteilung ist die Wiedergabe von zeitlichen aufeinanderfolgenden Ereignissen durch kleine aufeinanderfolgende Szenen. Diese primitive Darstellungsart ähnelt den romanischen und gotischen Wandfriesen und findet sich im Zyklus Chirnoagäs mehrmals. Die Darstellung der kleinen Gruppe links im Bilde von Radierung VII verdeutlicht die Auswirkungen des Erscheinens der beiden Tiere und bezieht sich auf Off. 13, 14-15. Das Erzählprinzip, verschiedene Szenen in einem Bild zusammen darzustellen, um den Erzählinhalt zu verdeutlichen, war besonders im Mittelalter übliches Erzählmittel. Dabei werden zur Verdeutlichung des Themas im Vordergrund mit dem Prinzip der Juxtaposition andere kleine Szenen im Hintergrund angesiedelt.

Ein drittes mittelalterliches Gestaltungsprinzip ist das sog. Heraldische Kompositionsprinzip der vertikalen Zweiteilung als antithetische Gegenüberstellung von Gut und Böse, das auf Mt. 25, 31-46 zurückgeht. Zur Rechten des Richters befinden sich die Guten, zu Linken die Bösen. Chirnoagă verwendet dieses Prinzip in mehreren Radierungen, vor allem in Radierung VI und XVI.

Chirnoagă greift also ganz bewusst in seinen Kompositionsschemata und der Wahl der Formate auf mittelalterliche Gestaltungsprinzipien zurück und verwendet sie im Sinne der ‚auctoritas‘, „d.h. des Wahrheitsgehaltes innerhalb einer Gesamtidee, die wiederum nichts Neues sein, sondern sich in der Tradition bestätigt finden sollte“⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ Dancu 1982, 113.

⁴⁶⁸ Günther Binding, Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlicher Kirchen, Köln 1991, 30.

2.3. Rumänische Kunst als Sonderform europäischer Kunst

Darstellungen der Schreckensvisionen der neutestamentlichen Johannesapokalypse haben in der europäischen Kunst lange Tradition.⁴⁶⁹ Sie basieren auf einer als ‚Apokalyptik‘ bezeichneten Literaturgattung.⁴⁷⁰ Zahlreiche Texte sind uns überliefert und haben in unterschiedlicher Weise unsere Vorstellung einer Apokalypse geprägt. Neben den rein religiösen Apokalypsen spielen natürlich auch moderne Gesellschaftsentwürfe der Utopisten eine nicht unwesentliche Rolle bei der Ausprägung unserer Vorstellungen.

Viele der frühen Apokalypsen haben bereits im Mittelalter zu Verschmelzungen innerhalb der Bilderfindung geführt.⁴⁷¹ Illustrationen von Ezechiels Vision etwa (vgl. z.B. Schwarzrheindorf) werden später zur Bildfindung der Johannesapokalypse herangezogen. So ist z.B. auch Chirnoagäs Gottesvision (Radierung II) nicht nur an die Gottesvision des Offenbarungstextes angelehnt, sondern auch eine Umsetzung von Ezechiels Vision.

Chirnoagă kann also auf ein reichhaltiges Angebot apokalyptischer und eschatologischer Texte und Bilder zurückgreifen, die seinen Bildern als literarische und stilistische Grundlage dienen können.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Zur Geschichte der Apokalypsedarstellungen vgl. Kirschbaum (Hg.), LCI 1990, Bd.1, Sp. 124-150. Eine ziemlich vollständige Liste der Kunstdenkmäler mit Motiven aus der Apokalypse gibt van der Meer, 1978, 354-361. In der Malerei ist vor allem im 20. Jahrhundert der Zyklus gegenüber der Einzeldarstellung das bevorzugte Mittel; im allgemeinen dominiert die Graphik – allein in diesem Jahrhundert mehr als achtzig graphische Zyklen zur Apokalypse (Vgl. Bernhard Holeczek, Vorwort, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 8 und Vondung 1988, 11).

⁴⁷⁰ Erst seit etwa 150 Jahren existiert der Begriff Apokalyptik als Bezeichnung einer Literaturgattung. Er wurde geprägt als Sammelbezeichnung für eine geistige Strömung im spätsraelitisch-urchristlichen Milieu, vor allem zwischen dem zweiten vorchristlichen und zweiten nachchristlichen Jahrhundert. Die zu dieser Zeit entstandenen, heute als ‚Apokalypsen‘ bezeichneten Schriften haben zum Leitmotiv den Kampf zwischen Gut und Böse, der letztlich – durch den Sieg des Guten – zu einer Erneuerung der Welt führen soll. Neu ist vor allem – im Gegensatz zu den prophetischen Schriften des Judentums – dass der Kampf nicht der siegreiche Kampf des jüdischen Volkes gegen seine Feinde ist, sondern ein Kampf im Überirdischen (vgl. Thompson 1997, 32-33).

⁴⁷¹ Das Alte Testament etwa enthält mit dem Buch ‚Daniel‘ eine Apokalypse, die „durch seine visionäre Symbolsprache und das vehemente Endinteresse“ (Klaus Koch, Einleitung, in: Koch/Schmidt (Hg.) 1982, 2) eng mit der Apokalypse des Johannes verbunden ist. Zusammen mit Teilen aus den prophetischen Büchern ‚Jesaja‘, ‚Esra‘ und ‚Sacharja‘ haben deren Bilderwelt auf die einzige kanonische Apokalypse gewirkt (vgl. Koch, in: Hellholm (Hg.) 1989, 440).

⁴⁷² Dies zeigt sich auch bei der Themenwahl seiner anderen Werke, die häufig auf Gerichts- und Erlösungsthematiken zurückgehen (Dantes Göttliche Komödie; Tugenden und Laster; Zehn Gebote).

Chirnoagă ist aber nicht nur Europäer mit den Hintergründen der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte, vor allem ist er Rumäne. Damit ist er verwurzelt in der Tradition rumänischer Kunst.

Die rumänische Kunst, welche im wesentlichen als Malerei an den kirchlichen Bauten des 14. Jahrhundert beginnt, ist geprägt durch zwei Traditionslinien. Die eine ist die ostkirchliche Tradition Byzanz', die andere die Volkskunst der Ikonenmalerei und besonders der Hinterglasmalerei. Die ostkirchliche Ikonographie hat ihre Wurzeln in der byzantinischen Kunst – ihre Auswirkungen kommen einerseits durch die russischen Ikonen, andererseits durch die serbischen und griechischen Ikonen vom Berge Athos.⁴⁷³ Aus dem byzantinischen Kulturkreis haben sich einige Apokalypsenzyklen erhalten, die teilweise auf westlich beeinflusste Vorlagen zurückgehen oder direkt, wie z.B. die slawischen und vom Athos stammenden Apokalypsen (Mitte 16. Jahrhundert), nach Dürer oder den Lutherbibeln entstanden. Diese Bilderzyklen der Athosklöster (Fresken in Dionysion und Xenophontos) – die nach Luthers September-Testament von 1522 und Holbeins Zyklus von 1523 entstanden – führten das für den Osten neue Thema der Apokalypse in die byzantinische Kunst ein.⁴⁷⁴ Im 17. Jahrhundert wurde die Ikonenmalerei in Rumänien „immer mehr zu einer rein bäuerlichen Kunst“⁴⁷⁵, „die in keinem anderen orthodoxen Lande so umfangreich ist wie in Rumänien“⁴⁷⁶ und deren volkstümliche Tradition bis heute reicht und die Kunstentwicklung in Rumänien intensiv geprägt hat, trotz westlicher Einflüsse, die seit dem 19. Jahrhundert stärker werden und vor allem durch die Beziehungen zu Frankreich entstehen. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht durch die nationale Einigung eine nationalbewusste Kunst. Der Sozialistische Realismus prägt vor allem in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts die rumänische Kunst. Besonders in der Malerei und der Graphik machen sich aber die Einflüsse Westeuropas bemerkbar, vor allem bei der phantastischen Malerei und Zeichnung.⁴⁷⁷ Titus Faschina bemerkte in seinem 1998 erschienen Artikel: „Die durch die lateinische Sprachverwandtschaft an die Romania gebundene rumänische Kultur begriff sich stets als im Westen verankerter Mittler zwischen Okzident und Orient. Wechselnde

⁴⁷³ Vgl. Dancu 1982, 26 und C. Heinrich Wendt, Rumänische Ikonenmalerei. Eine kunstgeschichtliche Darstellung, Eisenach 1953, 9.

⁴⁷⁴ Vgl. Heydenreich 1939, 9-12. Vgl. auch ders., Rezension von Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysion*, Paris 1943, in: Byzantinische Zeitschrift 48, 1955, 174-177.

⁴⁷⁵ Wendt 1953, 9

⁴⁷⁶ Ebenda, 24.

slawische, osmanische oder habsburgisch-ungarische Einflüsse liessen einen Schmelztiegel entstehen, dessen multiethnische Dynamik noch in dieses Jahrhundert hinein wirkte. Der mit der Vereinigung der Fürstentümer Walachei und Moldau 1861 per Proklamation gegründete rumänische Staat sucht seither mehr oder weniger verzweifelt nach seinen kulturellen Wurzeln⁴⁷⁸. „Die schnelle Aufnahme der Kunstströmungen Westeuropas und die Orientierung der grossen rumänischen Literaten [z.B. Cioran, Mircea Eliade, Eugene Ionesco] an Paris, Rom, Berlin oder Wien liessen am Fuss der Karpaten eine Kultur entstehen, die nicht nur von Europa träumte, sondern stets versuchte, ein produktiver Teil europäischer Kultur zu sein.“⁴⁷⁹

In der byzantinischen Kunst besteht eine „Beharrungstendenz“⁴⁸⁰ für die alttradierten Muster, die sich als religiöse Verpflichtung jahrhundertlang hielt. In ihr findet sich „eine unglaubliche Hartnäckigkeit zu beständiger Wiederholung des Abgestorbenen – im Ganzen ein Charakter, welcher viel an den ägyptischen erinnert und mit demselben eine der höchsten Eigenschaften, die Zähigkeit, gemein hat“.⁴⁸¹ In dieser „Beharrungstendenz“ gründet die Vorliebe der rumänischen Kunst für das Gegenständliche. Sie ist vermutlich auch der Grund dafür, dass so viele Strömungen der europäischen Kunst an der Kunst Rumäniens vorbeigegangen sind. Die rumänische Kunst, wie auch die Kunst Chirnoagäs, bleibt gegenständlich und der alttradierten Ikonographie verhaftet. Natürlich unterliegen Form und Inhalt von Kunstwerken einem ständigen Wandel zwischen Tradition und Neuerung: „Formen und Motive sind langlebig wie die literarischen ‚topoi‘“⁴⁸². Bestimmte Vorstellungen bewahren sich über Jahrhunderte, dabei dringen „neue Inhalte in das traditionelle Repertoire der Bilder ein und [formen] schrittweise ihre Bedeutung um“⁴⁸³. Die traditionelle Darstellungsweise rumänischer Kunst und speziell der Kunst Chirnoagäs führt aber auch dazu, dass neue Bedeutungen in die alten Bildmuster gelegt werden. Auf der anderen Seite erfindet er auch neue ikonographische Muster, in denen seine Individualität als Künstler zum Tragen kommt. Chirnoagäs Stil lässt sich insgesamt als

⁴⁷⁷ Vgl. Johannes Jahn, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1989, „Rumänische Kunst“.

⁴⁷⁸ Titus Faschina, Neue mutige Wege. Die rumänische Kultur erwacht aus der Lethargie, in: *NZZ*, 21./22. März 1998, 65.

⁴⁷⁹ Faschina 1998, 67.

⁴⁸⁰ Nentwig 1980, ?.

⁴⁸¹ Jacob Burckhardt, zit. nach Nentwig 1980, 40.

⁴⁸² Bialostocki 1966, 111.

⁴⁸³ Ebenda.

eine typologische Darstellungsweise kennzeichnen, die an die rumänische Tradition gebunden ist. Typologische Darstellung gehört aber – wie wir gesehen haben – gerade zur Darstellung einer Apokalypse. Ein spezifisch rumänisches Kennzeichen wird damit zu einem spezifisch apokalyptischen.

Damit steht Chirnoagă sowohl in der gesamteuropäischen Tradition als auch deren rumänischer Variante. Er entnimmt aus beiden Traditionslinien gewisse Kennzeichen und verarbeitet sie in seinen Bildern. Mittelbar oder unmittelbar fließen so die unterschiedlichsten Apokalypsen in ein Bild ein. Wie diese Texte auch innerhalb der Bibel austauschbar sind, greift Chirnoagă auf sämtliche ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen zurück, um - durch ihre Vorbildhaftigkeit – zu allgemeingültigen und allgemeinverständlichen Aussagen und Bildformeln zu gelangen, die der Betrachter unbewusst ‚wiedererkennt‘, ‚wiedererinnert‘.

3. Stil als sinnstiftendes Mittel - Primat der Gegenständlichkeit

Zur Beurteilung der Stilmittel gehört auch die Frage nach dem Grad der Gegenständlichkeit. Auch unabhängig von der traditionellen rumänischen Vorliebe für das Gegenständliche kann die Wahl gegenständlicher Darstellungsweise eine eigene Bedeutung annehmen. Gegenständlich malen heisst nicht per se reine Abbilder zu schaffen, sondern kann die *Thematisierung von Gegenständlichkeit* bedeuten (was ein wesentlicher Unterschied ist).⁴⁸⁴

Die Wahl der Radierung als künstlerisches Ausdrucksmittel, die (in der Entstehung) der Zeichnung eng verwandt ist, wirft einiges Licht auf die Problematik. Wie Fussmann dargelegt hat, beurteilt man auch heute noch einen Zeichner danach, wie gut er die Dinge darstellen kann: „An der Zeichnung ist die Zeit vorbeigegangen, bei ihr wird immer noch mit der alten Elle gemessen, und deshalb ist sie auch ein so anschauliches Medium für einen Vergleich mit der Vergangenheit. Die Faszination der Zeichnung liegt in ihrer Lesbarkeit. [...] bei der Bewertung der Linien bleibt das Primat der Gegenständlichkeit erhalten“⁴⁸⁵. Das heisst ganz konkret, dass die Wahl des Mediums ‚Radierung‘ eng mit der Entscheidung zur gegenständlichen Darstellungsweise verbunden ist. Als Europäer können wir ohnehin seit dem Realismus der Frührenaissance nicht ganz auf die Realität verzichten, denn wir leben „in der Gravitation der abendländischen Kunst“⁴⁸⁶. Heute aber wird „die solide Dauer des abendländischen Realismus [...] so gut wie kaum erwähnt. [...] Die Abstraktion hat die Dinge zerstört und damit auch das Weltbild zertrümmert, welches die Grundlage der europäischen Überlegenheit war“⁴⁸⁷. In der rumänischen Kunst hat sich – wie wir gesehen haben – diese Tradition bis in die Moderne hinübergerettet. Allerdings macht sich auch allgemein in der modernen graphischen Kunst ein Trend zur Rückkehr zu den traditionellen Mitteln und Möglichkeiten der Graphik bemerkbar. Diese Wiederentdeckung der ursprünglichen Verfahren und der Wille, „in einer Welt optischer Flüchtigkeit wieder ‚Bilder‘ zu schaffen, Bilder zum Schauen und Bilder zum Denken, damit die Menschen empfänglich bleiben und ihre Sensibilität und

⁴⁸⁴ Klaus Fussmann, Die Leere der Dinge. Über die Ratlosigkeit in der zeitgenössischen Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.11.1993, Beilage Bilder und Zeiten.

⁴⁸⁵ Ebenda.

⁴⁸⁶ Ebenda.

⁴⁸⁷ Ebenda.

Sublimierungsfähigkeit bewahren können“⁴⁸⁸ ist eine Entwicklung, die auf der 21. Graphik-Biennale 1995 in Laibach von der Jury als positiv bewertet wurde.

Bei einer Apokalypsefolge stellt sich auch die Frage nach dem Darstellungsmodus der übernatürlichen Erscheinungen, wie die Götterwelt oder die Teufel. Diese gehören seit jeher in den Bereich des Gegenständlichen⁴⁸⁹ und wurden als ‚L'Imaginabile‘ bezeichnet. Bereits Lomazzo forderte, „das ‚bloss‘ Erdachte so darzustellen, als wäre es nach der Natur gestaltet“⁴⁹⁰. Zu diesen sogenannten ‚invenzioni‘ gehören dann auch Traum- oder Visionsdarstellungen, „denn sie entsprechen den ‚erdachten Erfindungen“⁴⁹¹ und beanspruchen ihren Anteil an der Realität. Merleau-Ponty (‚Das Auge und der Geist‘) paraphrasierend, hat Rudolf Bernet auf die Bedeutung der Malerei für die Phänomenologie hingewiesen: „Die Malerei hat in der Tat die ‚magische‘ Fähigkeit, das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen (AG, S.19). [...] Die Malerei verleiht dem flachen und unbeweglichen Bild die Macht, die ‚Tiefe‘ der Dinge und die ‚Bewegung‘ der Körper sichtbar zu machen. Mit Licht und Schatten spielend, sich der Farbe und des Strichs bedienend, Farbflecken neben Farbflecken stellend, um damit die Dichte der Dinge erscheinen zu lassen, **macht die Malerei das Unsichtbare als Unsichtbares sichtbar, d.h. unter Bewahrung seines ‚Rätsels‘**. In ihrem ‚Überschreiten der Grenzen‘ (empiétement) der Körper nimmt die Malerei teil am ontologischen Ereignis der ‚Zersprengung des Seins‘ (déflagration de l'Être). Sie entfaltet einen Raum, der [...] ein ‚vibrierender‘ Raum [ist], mit dem das Ding sich selbst umgibt, um sich mit einem anderen Ding zu verbinden und es zugleich zu ‚verschatten‘ (éclipser)“⁴⁹². Besonders die Zeichnung/Radierung erlaubt es, ‚Realität‘ darzustellen, Dinge als Dinge sichtbar zu machen. Was für die abstrakte Kunst hinderlich - nämlich Realismus/Gegenständlichkeit - ist bei der Zeichnung sinngebendes Element. Die „Realität [hindert] den Zeichner [nicht], sondern im Gegenteil, [...] sie [bewahrt] ihn vor dem Absinken ins Nichts. [...] Ohne die Dinge geht die Welt verloren“⁴⁹³.

⁴⁸⁸ Ebenda.

⁴⁸⁹ Und dies, obwohl sich das Gottes-‚Bild‘ eigentlich jeder Bildhaftigkeit entziehen sollte.

⁴⁹⁰ Zehnpfennig 1979, 98.

⁴⁹¹ Ebenda.

⁴⁹² Rudolf Bernet, Das Phänomen und das Unsichtbare. Zur Phänomenologie des Blickes und des Subjekts, Manuskript des Vortrags im Fach Philosophie der Universität Trier am 30.1.1998, 10 (meine Hervorhebung).

⁴⁹³ Fussmann 1993, Beilage Bilder und Zeiten.

Chirnoagă's gegenständlich/figürliche Darstellungen sind Programm seiner Absicht. Der Zyklus ist ein Plädoyer für die Rückkehr zum bildhaften und bildreichen Verständnis unserer Welt. Die in ihrer Abstraktheit bösen Kräfte der Welt sollen sichtbar gemacht werden, um sie begreifbar zu machen und überwinden zu können.⁴⁹⁴ In Jean Pauls ‚Traum über das All‘ heisst es: „Aber dein Geist verträgt nur irdische Bilder des Überirdischen; schau die Bilder“⁴⁹⁵. Wir rekurren daher auf Thomas von Aquins bereits herangezogene Einsicht: „Man muss Ähnlichkeiten und Bilder (similitudines et imagines) in dieser Weise erfinden, weil abstrakte und rein spirituelle Gedanken der Seele allzu leicht entgleiten. Es ist nötig, sie mit körperlich visuellen Bildern zu verbinden, weil die menschliche Erkenntnis stärker an die Sinnenwelt (sensibilia) gebunden ist“⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Auch für das gnostische Denken ist „die Überzeugung von der Übermacht des Bösen“ typisch, die „die Gnostiker zu der Prognose eines apokalyptischen Umsturzes am Ende der Zeiten veranlasste“ (Michael Pauen, Von Epigonen und Erwählten. Gnostische und apokalyptische Tendenzen in der Gegenwart, in: Neue Zürcher Zeitung, 17./18.1.1998, 65). Das Böse als Abstraktum ist aber für den Menschen nicht fassbar. Es muss erkannt werden können, damit es überwindbar wird. Bereits für die Gnosis war „die Idee von der **Erlösung durch Erkenntnis**“ zentral (ebenda, meine Hervorhebung).

⁴⁹⁵ Zit. nach Benz 1954, 7.

⁴⁹⁶ Belting, zit. nach Wenzel 1995, 307, vgl. oben S.142.

4. Abschliessende Würdigung

Die Wahl des Mediums, der Formate und der stilistischen Mittel sind alle darauf ausgelegt, das klassische Thema der Apokalypse auch formal klassisch zu behandeln. Wie wir gesehen haben, rekurriert Chirnoagă, was Format und Komposition angeht, auf mittelalterliche Stilmittel, die auch auf die Traditionen Byzanz' zurückgehen. Gleichzeitig ist die traditionsgebundene Darstellungsweise Spiegel der rumänischen Kunst, der, wie bereits Cioran betonte, bis heute ein stark religiös geprägtes Moment eigen ist, bei der die Wahrung der Tradition an vorderster Stelle steht.⁴⁹⁷

Chirnoagă's gegenständliche Darstellungsweise lässt sich daher einerseits aus der Tradition Rumäniens erklären, für die die Mimesis eine besondere Rolle spielt, andererseits aber ist es die **Thematisierung** von Gegenständlichkeit, die seine Darstellungsweise rechtfertigt.

Chirnoagă bewegt sich – wie ganz Rumänien - zwischen „Antagonismen, einem traditionell ländlichen Bewusstsein und der städtischen Bewunderung für den aufgeklärten Westen“⁴⁹⁸.

Damit ist sein Zyklus Spiegel der vielfältigen Einflüsse, die auf ihn als Rumänen (Byzanz und Volkskunst) und als Europäer (westeuropäische Traditionen bildlicher und literarischer Art) gewirkt haben.

⁴⁹⁷ Vgl. Faschina 1998, 67.

⁴⁹⁸ Faschina 1998, 67.

KAPITEL VI: DER ZYKLUS ALS METASUJET

1. Einleitende Bemerkungen

„Unsere westliche Tradition verbindet den Anfang der Schöpfung über einen stufenweisen Abstieg mit ihrem unausweichlichen Ende in der Apokalypse. Die gewaltige Macht des Schöpfers kehrt am Ende als Vernichtung wieder, der majestätischen Ruhe des Anfanges antwortet die Peripetie des Endes“⁴⁹⁹. So begann K.W. Forster seinen Vortrag anlässlich eines Kolloquiums in der Schweiz (1994) zum Thema ‚Katastrophen‘. Die Zeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts ist geprägt von Diskursen über ‚Zeitenwende‘ und ‚Ende‘.⁵⁰⁰ In allen Bereichen der Gesellschaft finden sich Ansätze zur Diskussion über ‚das Ende‘ und seine Synonyme, seien sie politischer (‚Wende‘ im Osten, Ende des Sozialismus), wirtschaftlicher (‚Ende der DM‘, beschworenes Computerchaos bei der Umstellung auf die Jahreszahl 2000⁵⁰¹), philosophischer, literarischer⁵⁰² oder künstlerischer Natur. Die nahende Jahrtausendwende hat global ein regelrechtes ‚Jahr-2000-Syndrom‘⁵⁰³ ausgelöst, das vor allem zweifelhafte ‚Religions‘gemeinschaften propagandistisch auszunutzen wissen. Zahlreiche Veröffentlichungen und Veranstaltungen zeigen das wiedererwachte Bewusstsein, dass die Welt sterblich und die Moderne ihrem Ende zuzustreben scheint. Genannt seien nur einige Beispiele, ohne repräsentativ sein zu wollen: 1994 fand in La Chaux-de-Fonds das 19. Kolloquium der ‚Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz‘ unter dem Thema ‚Katastrophen‘⁵⁰⁴ statt, 1996

⁴⁹⁹ Kurt W. Forster, Städtische Monumente der Endlichkeit, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 3.

⁵⁰⁰ Vgl. Peter Sloterdijk (Hg.), Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1990 und Harold Bloom, Omens of Millenium, London 1996.

⁵⁰¹ Vgl. Michael S. Hyatt, The Millennium Bug: How to Survive the Coming Chaos, Washington D.C. 1998.

⁵⁰² Zur Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hg.), Apokalypse - Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986.

⁵⁰³ Zu dieser "Millenniummania" vgl. Hugo Stamm, Im Bann der Apokalypse. Endzeitvorstellungen in Kirchen, Sekten und Kulturen, Zürich 1998. Eine - zuweilen leider allzu journalistisch-plakative - Analyse (vorallem der erste, historische Teil) über das Phänomen einer Endzeiterwartung durch die Menschheitsgeschichte bis heute versucht Thompson 1997.

⁵⁰⁴ Die Beiträge sind erschienen in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1). Sie behandeln das durch die Jahrhunderte immer wieder

erschien der 16. Band der Reihe ‚Poetik und Hermeneutik‘ mit dem Titel ‚Das Ende‘⁵⁰⁵. Im gleichen Jahr eröffnete in Wien die Ausstellung ‚Glaube Hoffnung Liebe Tod‘, die unter dem Motto ‚Endzeiten – Wendepunkte‘ die Heilserwartungen spätmittelalterlicher Kunst und die ästhetischen Grenzüberschreitungen im 20. Jahrhundert verglich und parallelisierte. Im Januar 1997 fand an der Universität Zürich eine Tagung über ‚Das Ende der Dinge‘ statt.⁵⁰⁶ Anfang 1998 tagte in Basel eine Diskussionsrunde zum Thema ‚Faszination Katastrophe‘, die ebenfalls das Auftreten von Endzeitgefühlen an Wendepunkten der (Zeit-)Geschichte beleuchtete, wobei auch hier das Mittelalter und unser Jahrhundert an der Wende zum neuen Millennium vergleichend besprochen wurden. Im Sommer 1999 zeigte das Kunsthaus Zürich die Ausstellung ‚Weltuntergang und Prinzip Hoffnung‘. In London eröffnete im Dezember 1999 das Britische Museum eine grosse Ausstellung zur Apokalypse in der abendländischen Kunst, auf die eine kleine im Fitzwilliam Museum Cambridge gezeigte Ausstellung über die Apokalypsefolgen von Dürer und Duvet bereits einen kleinen Vorgeschmack lieferte. Christoph Ransmayrs Roman ‚Die letzte Welt‘, der von Alfred Kubins ‚Andere Seite‘ (1909) beeinflusst ist, erschien 1988, und 1985 Jacques Derridas vielbeachteter Essay ‚Apokalypsen. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie‘⁵⁰⁷.

Offensichtlich sind gerade Jahrhundert- bzw. Jahrtausendwenden immer wieder Anlass gewesen, eschatologische Erwartungen zu schüren. Im Jahr 1000 seit der Zeitrechnung mit der Geburt Christi „hielt man Ausschau nach apokalyptischen

auffretende, unterschiedlich motivierte Thema von Katastrophendarstellungen. Dabei geht es um die „Problematik von Zerstörung und Erneuern, von Chaos und Ordnung, vom kosmischen Urknall bis zu dem an die Katastrophe erinnernden Moment und dem finalen Untergang aller Dinge“ (Christian Klemm, Einleitung, 2).

⁵⁰⁵ Stierle/Warner (Hg) 1996. Auf fast 700 Seiten wird die Thematik aus breiter interdisziplinärer Perspektive erörtert.

⁵⁰⁶ Uwe Justus Wenzel, No apocalypse, not now, in: Neue Zürcher Zeitung, 27.1.1997, 20.

⁵⁰⁷ Jacques Derrida, Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apocalypse, not now, Graz, Wien 1985 (Hg. von Peter Engelmann). Zur „Doppeldeutigkeit von Apokalypse als Enthüllung der Wahrheit (im heideggerschen Sinn von Unverborgenheit) und Ende des Seins (im Sinne des Johannes-Evangeliums)“ (Jaques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, München 1997, 137) vgl. Derrida 1985, 64. In diesem polemischen Alternativentwurf wird Kants Streitschrift ‚Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie‘ mit der neutestamentlichen Johannesapokalypse verglichen. Derrida versucht, „das Apokalyptische in Überbietung aller eschatologisch gefärbten Diskurse über das Ende der Philosophie oder den Untergang des Abendlandes als die transzendente Bedingung jedes Diskurses überhaupt“ (Körtner 1988, 237-238) herauszuarbeiten.

Zeichen, die Wallfahrten boomten, neue Kirchen schossen aus dem Boden⁵⁰⁸, Kaiser Otto III. liess seinen Krönungsmantel mit Visionen der Apokalypse besticken, die Bamberger Apokalypse entstand auf der Reichenau.⁵⁰⁹ Die nächste ‚runde‘ Zahl 1200 rief den Mönch Joachim de Fiore auf den Plan, der unter dem Begriff des ‚tausendjährigen Reiches‘ „eine gesellschafts- und kirchenkritische Endzeitvision predigte“⁵¹⁰. Um das Jahr 1500 (Dürers „Apocalipsis cum figuris“ erschien 1498) predigte Savonarola seine Endzeiterwartungen. Thompson hat auf eine Inschrift auf Botticellis Weihnachtsbild von 1500 aufmerksam gemacht. Dort heisst es: „Sandro malte dieses Bild zu Ende des Jahres 1500 in den Heimsuchungen Italiens zur halben Zeit nach der Zeit, gemäss dem sechsten Kapitel in der Apokalypse des heiligen Johannes, in der zweiten Plage, in welcher der Teufel für dreieinhalb Jahre losgelassen wird. Dann wird er in Ketten geschlagen werden... und wir werden ihn besiegt am Boden sehen, wie in diesem Bild“⁵¹¹. Zwei Jahrhunderte später prophezeiten die ‚Fifth Monarchy Men‘ das Kommen des Millenniums um das Jahr 1700. Auch die Schwelle zum dritten Millennium rief seltsame Urerwartungen hervor, die von Missionsbewegungen im amerikanisch-asiatischen Raum (teils mit gewalttätigen Auswüchsen) bis zu gewaltigen Multimediaplanungen für die Silvesternacht 1999/2000 reichten.

Zu erinnern ist: als Verbindung von kalyptein (= verhüllen) und dem Präfix apo- (= von-, weg-, ent-), bedeutet griech. ‚apocalypsis‘ nicht, wie der gängige moderne Wortgebrauch vermuten liesse, Katastrophe, Untergang oder Weltende, sondern Offenbarung, Enthüllung. Damit impliziert es die metaphorische Bedeutung ‚Deckel abheben‘, d.h. des Entfernen von etwas. Offenbarung also als Aufdeckung der Wahrheit (aletheia). Auch griechisch ‚aletheia‘ beginnt mit einem negativen Präfix, was andeutet, dass Wahrheit ursprünglich gedacht wurde als ein Ent-Schleiern. Der Status der Wahrheit ist nicht öffentlich, sondern ein Geheimnis. Deshalb handelt das letzte der kanonischen Bücher des Neuen Testaments, die Offenbarung des Johannes, nicht nur von Vernichtung und Weltende, sondern vom Anbruch des

⁵⁰⁸ Stefan Tolksdorf, Morgen geht die Welt zugrund, in: Badische Zeitung, 31.12.1996, 3.

⁵⁰⁹ Wenn Thompson auch die angebliche Massenhysterie um 1000 als romantisierenden Mythos des 19. Jahrhunderts abtut, so konstatiert er dennoch eine zu vermutende Erwartungshaltung, besonders bei den Menschen, die bereits nach der Zeitrechnung ‚Anno Domini‘ lebten (Thompson 1997, 19 und 61).

⁵¹⁰ Tolksdorf 1996, 3.

⁵¹¹ Thompson 1997, 153.

Neuen Jerusalems, also einem Neubeginn.⁵¹² Während die ursprüngliche Bedeutung von Apokalypse (bestehend im traditionellen Sinne aus einer alles zerstörenden Katastrophe und einem anschliessenden Neubeginn) also das Enthüllen einer Wahrheit ist, thematisiert die moderne Apokalypse, als ‚kupierte‘, d.h. um den Teil der Rettung beschnittenen Apokalypse, das Ende von Kultur und Zivilisation, deren Inbegriff das (gross)städtische Leben ist. Die moderne Stadt - Megapolis - ist ein Moloch und deshalb ist sie, in Umkehrung der christlichen Eschatologie (für die die Himmlische Stadt die paradiesische Heimstätte ist), dem Untergang preisgegeben.⁵¹³ Im ursprünglichen Sinne ist der antizipierte Weltuntergang lediglich notwendiger Übergang zur neuen Welt. Die Vorstellung, die alte verdorbene Welt müsse zugunsten einer neuen Welt vernichtet werden, reicht bis in unser Jahrhundert. Damit blieb die Apokalypse immer noch, auch wenn der religiöse Hintergrund aufgegeben wurde, eine Erlösungsvision. Heute, wo „wir die Herren der Apokalypse“⁵¹⁴ sind, haben wir es, unter der Drohung der Apokalypse eines Atomkrieges⁵¹⁵, mit einer kupierten Apokalypse zu tun, die ohne eine sinngebende erlösende Funktion über die Welt käme.⁵¹⁶ ‚Apokalypsis‘ bedeutet Offenbarung, und wenn Kunst apokalyptisch wird, dann offenbart sie. Aber sie offenbart „only on its own terms, and in its own forms: it does not describe or represent a separate content of revelation“⁵¹⁷. Bereits 1962 fragte W. Warnach „ob und in welcher Weise die heutige Kunst ein Bild der Schöpfung und des Menschen gibt oder ob sie nicht vielmehr statt des Bildes, aus welchen Gründen auch immer, ein Zerrbild der Schöpfung und, als der Zusammenfassung, der recapitulatio der Schöpfung, des Menschen gezeitigt hat“⁵¹⁸. Dennoch kann die Darstellung der Apokalypse - und wir meinen, dies gezeigt zu haben - auch am Ende des 20. Jahrhunderts sinnvoll sein. Die Frage, warum sich ein

⁵¹² Vgl. Gerhard R. Kaiser, Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung, in: ders. (Hg.) 1991, 11; Böhme 1988, 37 sowie Frye 1982, 135-138 und ders., Words with Power. Being the Second Study of 'The Bible and Literature', Toronto 1990, 261-265.

⁵¹³ Vgl. Braungart, in: Kaiser (Hg.) 1991, 73. Apokalypse und Utopie - als Nicht-Ort - hängen insofern unmittelbar zusammen. Vgl. auch Eberhard Roters/Bernhard Schulz (Hg.), Ich und die Stadt. Mensch und Grossstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1987.

⁵¹⁴ Anders 1992, 239.

⁵¹⁵ Es ist nicht erst die Atombombe, die den Gedanken des Endes heraufbeschworen hat. Aber sie ermöglicht den Mythos vom Weltuntergang. Reale Gefahr und mythische Drohung fallen zusammen, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Mythos verschwindet (vgl. Körtner 1988, 9).

⁵¹⁶ Vgl. Vondung 1988, 11.

⁵¹⁷ Frye 1969, 125.

⁵¹⁸ Walter Warnach, Bild und Zerrbild. Zum Problem des Ideologischen in der heutigen Kunst,

Künstler des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit der Thematik der Apokalypse beschäftigt, könnte mit den Worten U. Horstmans beantwortet werden: „Es gibt nämlich nur einen Weg, als Künstler mit der Vergeblichkeitserfahrung zu leben, ohne daran zu zerbrechen – den, das Nichtigkeitserlebnis selbst künstlerisch zu gestalten, das Grosse Umsonst in einem grossen Kunstwerk gleichsam zu bannen“⁵¹⁹.

Apokalyptik ist zum „Öffentlichkeitswirksamen Gegenwartsphänomen“⁵²⁰ geworden. Apokalyptisches Denken gewinnt an Plausibilität „angesichts für die Menschen bedrohlicher Entwicklungen“⁵²¹. Die vielfältigen Ausprägungen in Kunst und Literatur entspringen nicht einem historischen Interesse, sondern einem existentiellen Anliegen. Sie „haben ihren Ursprung nicht mehr in religiösen oder geschichtsphilosophischen Untergangs- und Erneuerungsfantasmen, sondern im Prozess der Zivilisation selbst“⁵²². Die Beschäftigung mit dem Ende, dem Weltende, gewinnt mehr als nur wissenschaftliches Interesse, sie wird zur Metapher unserer Zeit.

‚Ende‘ kann aber auch ‚Wende‘ heissen, wie z.B. die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, die vor allem durch den Paradigmenwechsel vom geozentrischen zum heliozentrischen Weltbild markiert wurde. Eine ‚Wende‘ ist auch in unserer Zeit, von U. Horstmann treffend als „Präapokalyptikum“ bezeichnet, die Tatsache, dass „zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit eben diese Geschichte überschaubar wird, und zwar nicht nur von ihrem Anfang her, sondern auch zu ihrem Ende hin“⁵²³. Günter Anders hat diese Rückstufung vom Geschlecht „genus mortaliū“ zu „genus mortale“ als genauso elementare Umwälzung wie den Zusammenbruch des geozentrischen Weltbildes bezeichnet.⁵²⁴

Zum religiösen Ursprung der Apokalypse und ihrer bis heute reichenden Tradition kommt ihre geschichtsphilosophische Deutung und ihre Bedeutung für politische Ideologien hinzu. Religiöse und weltliche Apokalyptiker nutzen Ängste und

in: Hochland 54, 1962, 440-441.

⁵¹⁹ Ulrich Horstmann, Ansichten vom Grossen Umsonst. Essays, Gütersloh 1991, 59.

⁵²⁰ Körtner 1988, 5.

⁵²¹ Ebenda.

⁵²² Kaiser, in: ders. (Hg.) 1991, 9. Interessanterweise, darauf hat Koch hingewiesen, sind es „nicht Zeiten politischer oder ökonomischer Krisen [...], in denen die Gelehrten sich diesen Texten zuwenden, sondern im Gegenteil die Zeiten äusserer Ruhe“ (Koch, in: Koch/Schmidt (Hg.) 1982, 11).

⁵²³ Horstmann 1991, 34.

⁵²⁴ Vgl. ebenda.

Hoffnungen der Menschen vor dem Ende (aller Dinge) sowohl zu guten aber auch zu bösen Endzwecken.⁵²⁵ Die Apokalypse ist eine existentielle Erscheinung, gespeist durch bestimmte drängende Erfahrungen und Emotionen. In der gegenwärtigen Zeit sind es Fragen nach dem menschlichen Existenzsinn, die Anlass zu eschatologischen Überlegungen geben.⁵²⁶ Letztlich seien aber, so E. Benz, alle „modernen Theorien der Veränderung [...] eine säkularisierte Abart der ursprünglich christlichen Akzelerations-Idee“⁵²⁷. Die Parusieverzögerung, aber die dennoch bestehende Sehnsucht nach Erlösung, führten zu gedanklichen Lösungsansätzen. Es geht heute nicht mehr um die Vermeidung der Apokalypse, sondern um die gedankliche Bewältigung ihrer *Unvermeidbarkeit*. Das bedeutet unweigerlich - will man nicht in Hoffnungslosigkeit verzweifeln - die Suche nach einem Sinn in der Katastrophe, einem telos.⁵²⁸ Hans Blumenberg hat - im Hinblick auf die der Apokalypse verwandte Gnosis⁵²⁹ - folgende entscheidende Frage gestellt: „Welche Welt- und Daseinsauffassung lässt eine Situation verständlich werden, in der ein Kerygma vom

⁵²⁵ Allzuoft findet man selbst in der allgemeinen religiösen Szene religiös-politischen Extremismus, der von apokalyptischen Vorstellungen gespeist ist. Die Schwarzweissmalerei von 'Entweder Gut oder Böse', die zu einer radikalen Entscheidung zwingen will, nimmt zu. Pervertiert wurden solche Erwartungsspannungen in den Verheissungen der Diktatoren, etwa in Hitlers 'Tausendjährigem Reich'. Die 'zeitgemässere' Esoterik bereitet auf dem fruchtbaren Boden der alten Mischung von Zukunftsangst und Zukunftshoffnung ihre Ideologie auf (vgl. Willi Oelmüller, 'Es bleibt uns nur die Frage'. Sechs Thesen zur negativen Theologie in der Philosophie, in: Neue Zürcher Zeitung, 27./28.1.1996, 51). Aber, wie J. Maier in diesem Zusammenhang konstatiert, denken "die apokalyptisch gefärbten Strömungen [...] weniger an dieses verwirklicht gewordene Ende, sie bleiben ihren traditionellen, gruppengebundenen Vorstellungen verhaftet und stellen insofern geistesgeschichtlich und politisch einen Anachronismus dar, das Symptom der Unfähigkeit, die Herausforderung der heutigen Lage zu erkennen und darauf angemessen zu reagieren"(Johann Maier, Apokalyptik im Judentum, in: Althaus (Hg.) 1987, 61).

⁵²⁶ Vgl. Vondung 1988, 14-15. Bereits 1974 hat Blumenberg betont, dass das "Problem, das die Antike ungelöst hinterliess, [...] die Frage nach dem Ursprung des Übels in der Welt" war (Blumenberg, 1974, 146).

⁵²⁷ Zit. nach Hans Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt a. M. 1986, 244. Im übrigen hat sich der archaische Mythos von der "langsamen Kadaverisierung der Welt, die Saga vom Grossen Verkommen" (Horstmann 1991, 122) in der Gestalt der Entropiegesetze manifestiert.

⁵²⁸ Vgl. Vondung 1988, 108-109. Eine Untersuchung zur Vielfalt von Ende als Zweck und Ende als Abschluss und den Verbindungen zwischen religiösen und weltlichen apokalyptischen Theorien vgl. Malcolm Bull (Hg.), Apocalypse theory and the ends of the world, Oxford UK/Cambridge USA 1995.

⁵²⁹ "R.M. Grant: Gnosticism and Early Christianity, 1959, hatte schon auf den inneren Zusammenhang von Apokalyptik und Gnosis aufmerksam gemacht", wie Jacob Taubes betont (Einleitung. Das stählerne Gehäuse und der Exodus daraus oder der Streit um Marcion, einst und heute), in: Jacob Taubes, Gnosis und Politik. Religionstheorie und politische Theologie, Bd.2, München 1984, 15.

Ende des Kosmos als die Lösung entgegengenommen werden kann?⁵³⁰ Der Begriff ‚Weltangst‘, der wohl auf Oswald Spenglers Geschichtsphilosophie⁵³¹ zurückgeht, umschreibt die Furcht nicht *um* die Welt, um ihren Fortbestand, sondern die Furcht *vor* der Welt.⁵³² Die Weltangst, die sich durch das Gefühl grenzenloser Einsamkeit (Horror vacui) auszeichnet, ist dennoch „das schöpferischste aller Urgefühle“ (O. Spengler).⁵³³ Gerade die Zerstörung des Vertrauens in die Welt macht den Menschen zum schöpferisch handelnden Wesen, befreit ihn „von einer verhängnisvollen Beruhigung seiner Aktivität“⁵³⁴. Der „scharf empfundene Abstand zwischen der verfallenen Unheilswelt und dem Bild der anfänglichen, gottgeschaffenen, paradiesischen Wirklichkeit“⁵³⁵ führte in der Malerei und Plastik z.B. zu der Ausbildung der Groteske. In der Moderne hat das „seltsame Angstlust-Syndrom [in Gestalt des Erhabenen der Vernunft] das Erbe der theologischen Apokalyptiken übernommen“⁵³⁶. Zu den Ausdrucksformen dieser Weltangst an der Wende zum 21. Jahrhundert gehört auch der Radierungs-Zyklus Chirnoagäs, gerade auch deshalb, weil er die lebensweltliche Erfahrung der totalitären Wirklichkeiten untergründig mitgestaltet. Heraufbeschworen wurden die Diskussionen nicht zuletzt durch die unmittelbare Erfahrung der politischen Wende im Osten, die zugleich einen weltpolitischen

⁵³⁰ Hans Blumenberg, Epochenschwelle und Rezeption, in: Philosophische Rundschau 6, 1958, 107, zit. nach Körtner 1988, 86.

⁵³¹ Das ist die Vorstellung vom zyklischen Werden und Vergehen der Kulturen in Spenglers ‚Untergang des Abendlandes‘ (1918-22), bzw. wie präzisiert von Frye: „The conception of our own time as a ‘late’ phase of a ‘Western’ culture [...] is in practice taken for granted by everyone today and seems to be one of the inevitable categories of the contemporary outlook“ (Frye 1969, 343). Zum Kontext vgl. J. P. Stern, The Heart of Europe. Essays on Literature and Ideology, Oxford, Cambridge, Mass. 1992, 123-199, 397.

⁵³² Vgl. Körtner 1988, 86-88. Von dieser Erfahrung wird nicht nur der einzelne Mensch ergriffen, sie ist zu einer Grundstimmung unseres Jahrhunderts geworden.

⁵³³ Bereits in der antiken Gnosis, die die Welt in ihrer Ausdehnung ängstigt, tritt die Weltangst in Erscheinung. Die Angst vor der Welt schlägt in Selbstangst um. Die ängstliche Stimmung - der Verlust des Weltvertrauens - hält sich das ganze Mittelalter hindurch, um in der Vorreformation und der Reformation gleichsam einen Höhepunkt zu erreichen und flaut nur vorübergehend in der Renaissance mit ihrem wiederentdeckten Weltvertrauen ab (vgl. Körtner 1988, 89-91).

⁵³⁴ Blumenberg 1974, 161.

⁵³⁵ Warnach 1962, 441.

⁵³⁶ Böhme 1988, 40. Hartmut Böhme hat in seinem überzeugenden Aufsatz „Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“ (in: Johannes Cremerius, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker et al. (Hg.), Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 8: Untergangphantasien, Würzburg 1989) deutlich gemacht, dass das Erhabene die „apokalyptische Signatur des Zeitalters“ (ebenda, 20) sei. In der Aufklärung wandelte sich die Diskussion um das Ende und die Katastrophe in eine Diskussion um das Erhabene. Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ machte die „apokalyptische Grunderfahrung - nämlich gegen Mächte, die das Mass des Menschen übersteigen, keinen immanenten Schutz zu haben - [...] zu einem grossartigen Triumph der Vernunft über den apokalyptischen Drachen, das verschlingende Chaos“ (ebenda, 21).

Umschwung initiierte. Gerd Irrlitz beschreibt diese Erfahrung mit folgenden Worten: „Den ostdeutschen, osteuropäischen Bevölkerungen ward die unerwartetste, folgenreichste Erfahrung des Endes zuteil: die Lebensform einer Epoche brach zusammen. Dieses sozialistische Beginnen ohnegleichen, wie es im Buche der Geschichte gestanden hatte, legitimierte sich durch Ende-Bewusstsein als Wissenschaft, [das] Ende der bürgerlichen Welt ist angebrochen. Es war die säkulare Täuschung, der Gedanke vom höchsten und letzten Stadium des Kapitalismus als faulender und sterbender. Welche Täuschungen siedeln auf dem Ende dieses Sozialismus? Und wozu ist es der Beginn? Die Folgen falschen Bewusstseins vom Ende waren und sind immer ausserordentlich und darum überraschend. Das innere Element der Ende-Täuschung bestand im proletarisch-marxistischen Sozialismus darin, dass ein Rhythmus von innerlicher moralischer Wende als geschichtliche Bewegungsform gesetzt wurde“⁵³⁷. Die Abschottung Rumäniens, die durch die verschiedenen politischen Systeme begründet ist, spiegelt sich in der kulturellen Situation Rumäniens wieder. In ihr „drückt sich die Befindlichkeit einer Grenzregion aus, einer Nation zwischen Ost und West, Slawisch und Latein, Orthodoxie und Katholizismus. Das historische Missgeschick der Rumänen, stets als besiegt und als ‚gänzlich unbegabt für die Revolution‘ (Cioran) zu gelten, kennzeichnet nachhaltig das Bewusstsein dieser vergessenen Nation im Südosten Europas und bereitete auch den Weg für Verklärungen und Diktaturen“⁵³⁸.

So ist das Streben, das Bemühen um den Aufbau einer neuen Welt, die nur durch das Ende der bestehenden erreicht werden kann, ein tief im Bewusstsein des in einer kommunistischen/sozialistischen Staats- und Gesellschaftsform lebenden und tätigen Menschen, wie es für Marcel Chirnoagă zutrif, verankerter Topos. Apokalypse, das Aufhören der bestehenden Welt per se, muss daher im Gedankengut Chirnoagäs einen echten Paradigmenwechsel darstellen. Dieser Topos wird - nun in umgekehrter Weise - wiederum bemüht, wenn die bestehende Gesellschaft aufhört zu sein, aber

⁵³⁷ Gerd Irrlitz, Schlussdiskussion, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 644. Karl Marx kündigt 1859/1867 die Revolution des Proletariats an: „Marx [sieht] im Proletariat das weltgeschichtliche Instrument zur Erreichung des eschatologischen Zieles aller Geschichte durch eine Weltrevolution“ formulierte Karl Löwith prägnant schon in Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1952, 41, vgl. dort grundsätzlich Kap. „Marx“, 38-54. ‚Das Kapital‘ ist die Apokalypse der bürgerlichen Gesellschaft; dann folgt das „innergeschichtliche Jenseits der klassenlosen Sozietät“ (Martin Meyer, Endzeiten, in: Neue Zürcher Zeitung, 6./7. 4. 1985, 65.)

⁵³⁸ Faschina 1998, 67.

anders als ihre ehemaligen Wortführer dies antizipierten, indem mit dem Zusammenbruch des ‚realexistierenden Sozialismus‘ die ‚Wende‘⁵³⁹ anbricht (die ihrerseits aber paradoxerweise zunächst ohne die positiven Erwartungen blieb, die man von ihr erhoffte).

Im Rumänischen besitzt das Wort für Ende ‚final‘ oder ‚sfârșit‘, wie im Englischen ‚end‘ und im französischen ‚fin‘ - aber im Gegensatz zum deutschen ‚Ende‘, das in den letzten 150 Jahren eine Bedeutungsverengung erfahren hat - noch die ursprüngliche Bedeutung eines sinngerichteten Vorgangs und meint damit nicht nur Tod und Ende, sondern zugleich auch Ziel unseres Lebens, ‚telos‘.⁵⁴⁰

Im Sinne Aristoteles, für den ein blosses Aufhören nicht dasselbe bedeutet wie ein Ende⁵⁴¹, endet für Chirnoagă sein Apokalypsezyklus nicht, er *hört* bloss *auf*. Mit seinem ‚offenen Ende‘ ist der Zyklus eine ‚Historie‘ (und damit auf die geschichtliche Vergangenheit und Gegenwart, d.h. auf Sachverhalte der rumänischen Geschichte beziehbar - s. auch die Klammerbildung durch erstes und letztes Bild). Damit bleibt aber auch - bei aller Ambivalenz - die Hoffnung auf ein Neues Jerusalem.⁵⁴² Aristoteles machte deutlich, „dass die Geschichtsschreibung sich dadurch von der Dichtung unterscheidet, dass sie kein Ende hat, und zwar deshalb, weil ihr Gegenstand, das geschichtliche Geschehen selbst (oft) ohne Ende ist. Ohne Ende ist nach Aristoteles geschichtliches Geschehen [...] deshalb, weil ein blosses Aufhören den Titel ‚Ende‘ nicht verdiene“⁵⁴³. Damit stellt der Zyklus kein ‚Ganzes‘ mit Anfang, Mitte und Ende dar, sondern ist bewusst um das Ende kupiert, d.h. das, „was selbst natürlicherweise aus anderem wird oder entsteht, aus Notwendigkeit oder in der

⁵³⁹ Die Rede von der ‚Wende‘ entspricht etwa dem Schock über das Ausbleiben/Verzögern der Parusie.

⁵⁴⁰ Vgl. Robert Spaemann, Aufhalter und letztes Gefecht, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 564.

⁵⁴¹ Vgl. ebenda, 564-569.

⁵⁴² Wenn man das Eintreten der Apokalypse nicht verhindern kann, muss man, um mit U. Horstmann zu sprechen, „lernen, sie als sinnvolles Ende zu interpretieren, ganz so wie wir vormals gelernt haben, die Katastrophe in Permanenz, unsere Gattungsgeschichte, als sinnvollen Anfang zu sehen“ (Horstmann 1991, 25). Im übrigen hat Horstmanns Untergangphilosophie der mittelalterlich/frühneuzeitlichen Geschichtsauffassung viel zu verdanken. Seine „Lust am Untergang“ entspricht nämlich der von den ersten Christen herbeigewünschten Weltverbesserung, die durch die Apokalypse verwirklichtbar schien (vgl. Körtner 1988, 15).

⁵⁴³ Arbogast Schmitt, Teleologie und Geschichte bei Aristoteles oder Wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte?, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 528.

Regel, **ohne dass aus ihm etwas weiteres mehr entsteht**⁵⁴⁴; ein Ende im Sinne des ‚telos‘ ist nicht eingetreten.⁵⁴⁵ Die Apokalypserie findet ohne Ende doch ein Aufhören.

In den Kontext von Weltende und Neubeginn gehört auch der Begriff der „Inversion (das Umspringen) einer Bedeutung in eine andere, ohne dabei als zwei verschiedene gleichgültige auseinanderzufallen“⁵⁴⁶. Dieses Prinzip der „Weltvomende“ bedeutet eine „Inversion des Zeitlaufes vom Ende der Welt und des Textes zum Anfang (als zeitlicher und archaischer Ursprung gedacht)“⁵⁴⁷. Der Offenbarungstext weist mit seinem letzten Kapitel („ich mache alles neu“) inversiv zurück auf die Genesis; in ähnlicher Weise führt Chirnoagäs Zyklus mit seinem uneindeutigen letzten Bild - das auch kompositorisch zusammen mit der I. Radierung der Reihe eine Klammer um den Zyklus bildet - zurück zu den Anfängen des Zyklus. Der Zyklus kehrt sich gleichsam um.⁵⁴⁸ Der christliche Eschatologiegedanke wird verkehrt bzw. reduziert, ‚kupiert‘, in einen anti-utopischen (dystopischen) Weltentwurf.

Marquard bringt in diese Diskussion um das ‚offene Ende‘ den Begriff des „Fugalkonzeptes“ ein. Die Menschheit befindet sich nicht auf dem Weg *hin* zu etwas, zu einem absoluten Ziel, sondern ist *auf der Flucht* vor dem Umkommen. Das Fugalkonzept erlaubt es, „die Geschichte zu denken mit einer Kategorie, die ebenfalls zum Thema ‚das Ende‘ gehört: dass die Geschichte ein Geschehen sei mit ‚open end“⁵⁴⁹. In dieses Fugalkonzept passt sich auch Chirnoagäs lebensweltliche Flucht ‚mit Schiffbruch‘ und neuem Anfang ein.

⁵⁴⁴ Aristoteles, Poetik, 37 (Kap. 7, meine Hervorhebung).

⁵⁴⁵ Vgl. Karlheinz Stierle, Die Wiederkehr des Endes, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 578-599.

⁵⁴⁶ Müller 1997, 132. Vorbild für das absurdistische Konzept der Inversion ist Lewis Carolls ‚Through the Looking Glass‘, in dem in manchen Passagen das Prinzip des „Rückwärts-Lebens“ durchgespielt wird (vgl. Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 241-242).

⁵⁴⁷ Stierle/Warning (Hg.) 1996, 241.

⁵⁴⁸ Vgl. hier auch die Frage der „ikonische Differenz“ bei Müller 1997, 213.

⁵⁴⁹ Odo Marquard, Finalisierung und Moralität, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 474.

2. „Schiffbruch mit Zuschauer“ als „Daseinsmetapher“⁵⁵⁰

1976 - nach der Ablehnung seines Ausreiseantrages zu einer Ausstellung in Helsinki - entschliesst sich Marcel Chirnoagă zu einer Protestaktion, die zeigen soll, dass man auch ohne Papiere und offizielle Genehmigung das kommunistische Rumänien verlassen könne. Mit dem Vorsatz, nach der gelungenen ‚Flucht‘ wieder nach Rumänien zurückzukehren, bricht er mit seiner 19jährigen Tochter in einem kleinen Fischerboot⁵⁵¹ von Sfântul Gheorghe - einem Dorf an der rumänischen Küste - auf, um über das Schwarze Meer die Türkei zu erreichen. Auf halbem Weg werden sie von einem heftigen Sturm überrascht (aufgrund von Chirnoagă falsch berechneten meteorologischen Daten) und entkommen nur knapp dem Schiffbruch.⁵⁵² Kurz vor der Küste der Türkei werden sie von einem sowjetischen Kriegsschiff aufgegriffen und nach Rumänien zurückgebracht, wo schwere Repressalien folgen.⁵⁵³

Wie Blumenberg deutlich gemacht hat, gehört das Meer zu den für den Menschen erschreckensten Realitäten.⁵⁵⁴ Es wird beherrscht von unkontrollierbaren Göttern, aus

⁵⁵⁰ Blumenberg 1979.

⁵⁵¹ Das Boot ist "topisches Gefährt der Dichterphantasie", wie Koppenfels 1991, 247 angemerkt hat. Gerade in der russisch-orthodoxen Kirche spielt das Schiff eine besondere Rolle. Die seit dem 17. Jahrhundert immer stärker werdenden westlichen Einflüsse führten zu Streitigkeiten in der orthodoxen Kirche, die letztlich zur Spaltung derselben führten. Während dieser Zeit entwickelte sich in der Ikonenmalerei das Bild des Schiffs "zum Sinnbild der von westlichen Einflüssen unabhängigen russisch-orthodoxen Kirche" (Smolik 1992, 17). Darstellungen dieses "Schiff des Glaubens" zeigen auf der Seite der Feinde des wahren Glaubens oft auch das apokalyptische Weib (vgl. ebenda).

⁵⁵² Diese Episode evoziert zugleich die Reisebeschreibung Dürers nach Seeland: "Als sein Schiff in Arnemuiden eben anlegte, wurde es von einem grösseren Kahn so stark gerammt, dass es sich wieder halb vom Ufer löste. Die Menschen stiegen eilends aus, Dürer liess alle anderen voran, bis schliesslich das Seil ganz riss und das Schiff durch einen aufkommenden starken Wind in die offene See getrieben wurde. Nur Dürer, ein Freund, zwei alte Frauen, der Schiffsmann mit einem kleinen Buben waren noch auf dem Schiff. Alle schrien um Hilfe, 'aber niemand wolt sich wagen'. Der Wind nahm zu und trieb sie weiter in die See, der Schiffsmann raufte sich die Haare und schrie, denn seine Leute waren alle ausgestiegen. Da sprach Dürer ihm Mut zu, er solle sich ein Herz fassen, Hoffnung zu Gott haben, nachdenken, was zu tun sei. Gemeinsam setzten sie ein Segel und gewannen wieder Gewalt über das Fahrzeug" (Mielke 1991, 19).

⁵⁵³ Vgl. Fernsehbericht Chirnoagă 1996.

⁵⁵⁴ Besonders in der Kunst der Romantik ist das Meer Widersacher des Menschen: z.B. Delacroix' 'Schiff des Don Juan', Géricaults 'Floss der Medusa' oder Turners 'Sklavenschiff' (vgl. Bialostocki 1966, 170). Vgl. auch Richard W. Gassen, Der Untergang der Titanic. Chiasmus und Weltende im 20. Jahrhundert, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 224-353. Der Film 'Titanic' (1998) wurde zum 'erfolgreichsten Kinofilm aller Zeiten'. Vgl. auch die Studie von Walter Pache, Titanic. Literaturgeschichte eines Schiffbruchs (Neue Früchte N.F. 15),

ihm kommen die mythischen Ungeheuer. In der Metaphorik von Seefahrt und Schiffbruch spielt das Meer als naturgegebene Grenze menschlicher Unternehmungen eine grundlegende Rolle. Auf der anderen Seite gilt es als „Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzeslosigkeit [und] Orientierungswidrigkeit“⁵⁵⁵. Im Offenbarungstext erscheinen zahlreiche der Bestrafungen an Orte des Wassers⁵⁵⁶ geknüpft: das Tier aus dem Meer (Off. 13), die im Blut der Zornesernte ertrinkenden Pferde (Off. 14), die Ausgiessung der Schalen (Off. 16), die an den vielen Gewässern sitzende Hure Babylon (Off. 17), der Feuersee (Off. 20) etc. Dagegen gibt es im Himmlischen Jerusalem *kein Meer* (Off. 21, 1).⁵⁵⁷

In ihrer reinsten Ausprägung ist die Irrfahrt im Normalfall „Ausdruck für die Willkür der Gewalten, die Verweigerung der Heimkehr, wie dem Odysseus geschieht, die sinnlose Umtreibung und schliesslich der Schiffbruch, in denen die Zuverlässigkeit des Kosmos fraglich [...] wird“⁵⁵⁸. Umgekehrt will Marcel Chirnoagă bei seiner Abenteuerfahrt aber gerade *nicht* nach Hause. Infolgedessen bildet das Erlebnis seines ‚beinahe‘-Schiffbruchs das Schlüsselereignis von Chirnoagăs Leben. Sein Leben teile sich, so sagt er selbst, in die Phase vor der ‚Spazierfahrt‘; und danach, weil er in diesen Momenten dem Tod ins Auge geblickt habe.⁵⁵⁹ Der überstandene Schiffbruch wird damit zur „Figur einer **philosophischen Ausgangserfahrung**“⁵⁶⁰, erfährt eine lebensweltliche Einbettung. Wenn Chirnoagă, der von sich selbst sagt, er

Augsburg, München 1995 mit ausführlicher Dokumentation.

⁵⁵⁵ Blumenberg 1979, 10. Ausführlich hat Konersmann die Bedeutung des Meeres und der Schifffahrt und der damit verbundenen Diskussion um den Standpunkt bei der „Umdeutung des Unsichtbaren“ dargelegt (vgl. Konersmann 1994, 56-83). Das vom Sturm hin- und hergeworfene Boot oder der Schiffbruch ist „ein Thema, das mit der traditionellen Ikonographie der ‚navicella‘ [Fischerboot = Schiff der Ekklesia] in Verbindung steht“ (Bialostocki 1966, 158).

⁵⁵⁶ Das Wasser gehört zu einem Reich des Seins unterhalb des menschlichen Lebens, dem Zustand des Chaos und der Auflösung nach dem natürlichen Tod. Deshalb überqueren die Seelen oft Wasser oder sinken beim Tod ins Wasser. Das Element Wasser spielt in der apokalyptischen Symbolik wiederholt eine Rolle: das Wasser des Lebens, der vierarmige Fluss, der im Paradies entspringt und wiederkehrt in der Gottesstadt (und dargestellt ist im Ritual der Taufe). Nach Ezechiel verwandelt die Rückkehr dieses Flusses das Meer in Süsswasser (Ez. 47, 8), weshalb es wohl in der Johannes-Apokalypse heisst, im Neuen Jerusalem gäbe es kein Meer (vgl. Frye 1969, 146).

⁵⁵⁷ Auch die Naturkatastrophe des Erdbebens gehört in die mythische Zuständigkeit von Poseidon, dem Beherrscher der Meere (vgl. Blumenberg 1979, 9-10). Denkt man an das grosse Erdbeben in Bukarest 1977, bei dem Tausende ums Leben kamen (einer davon Ion State, ein Künstlerfreund Chirnoagăs, dem er für seine künstlerische Entwicklung besonders viel zu verdanken habe [vgl. Fernsehbericht Chirnoagă 1996]), so begreift man die elementare Bedeutung, die diese Naturerscheinung für [einen] Rumänen haben muss.

⁵⁵⁸ Blumenberg 1979, 10.

⁵⁵⁹ Vgl. Fernsehbericht Chirnoagă 1996.

⁵⁶⁰ Ebenda, 14 (meine Hervorhebung).

sei ein guter Segler, sich als „Navigator und Navigateur in Aquaforte“ (wörtlich starke Wasser = ‚heftiger Seegang‘) bezeichnet, so nimmt dieses Wortspiel in Anbetracht der Schiffbruchmetapher ‚revelatorische‘ Bedeutung an. Gerade „in der modernen Kunst hat das Phänomen ‚Katastrophe‘ eine eigene Qualität. **Das Bild als solches kann zu einem ‚katastrophischen‘ Ereignis werden**, das im Betrachter jede Art von Gewissheit immer wieder zusammenbrechen lässt“⁵⁶¹. Auch die künstlerische Arbeit selber kann dann vom schaffenden Künstler in seinem Kampf des Schöpfungsprozesses eines Kunstwerks als katastrophales Ereignis empfunden werden.⁵⁶²

Die Seefahrt als Grenzverletzung/-überschreitung (d.i. Horizonterweiterung) - im buchstäblichen Sinne das Überschreiten der Staatsgrenze - und das Scheitern durch den ‚Schiffbruch‘, stellt Marcel Chirnoagă individuelle wie transindividuelle „Daseinsmetapher“ dar, wie Blumenberg dies genannt hat. Auch die Entwicklung der cusanischen Formel der ‚docta ignorantia‘ (d.h. der wissenden Unwissenheit⁵⁶³) hängt eng mit dessen „philosophischen Damaskuserlebnis“ auf der Schiffsreise von Byzanz nach Italien (1437) zusammen: „Die theoretisch aussichtslose Situation des Menschen gegenüber der Transzendenz wird neu belichtet als Aussicht, sich gerade in dieser Verlegenheit und aus ihr selbst deutlicher zu verstehen“⁵⁶⁴.

Wenn Chirnoagă den fast tödlich endenden Schiffbruch 20 Jahre später ironisch eine Spazierfahrt nennt, so spricht er nun aus der Position des Zuschauers, der zurück auf den vergangenen Schiffbruch schaut. Damit wird „die ‚Katastrophe‘ [...] in das eigene mythische Weltbild übersetzt, in eine ‚persönliche Metaphorik‘ (John Berger); und nur so kann es die Form eines zwingenden, über den unmittelbaren Anlass hinausweisenden [aber eben auch bewältigbaren] Bilds des Leidens und des Schreckens gewinnen“⁵⁶⁵. Als ungefährdeter Zuschauer (und in dieser ‚Eigenschaft‘ überlebt er) erfährt der Betrachter eine „durchaus als boshaft qualifizierte Befriedigung (volupté

⁵⁶¹ Wechsler 1995, 74 (meine Hervorhebung).

⁵⁶² Vgl. ebenda, 73.

⁵⁶³ Sie unterscheidet sich von dem sokratischen ‚Ich weiss, dass ich nichts weiss‘ darin, dass die „erkannte Negativität“ nicht eine Erkenntnis *aus* der Negativität ist (vgl. Hans Blumenberg, Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner [Die Legitimität der Neuzeit, Teil 4], Frankfurt a. M. 1982, 44-45).

⁵⁶⁴ Ebenda, 45.

⁵⁶⁵ Wechsler 1995, 73.

maligne) mit dem Erfolg seiner Selbsterhaltung“⁵⁶⁶. Dass es nämlich leichter ist, „den Untergang der Welt als den eigenen zu erleben, also [...] den ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ ins Auge zu fassen als den Zuschauer im Schiffbruch“, hat Kesting betont.⁵⁶⁷ Denn eine Arche „bewahrt nicht nur den Zuschauer vor dem Untergang, es lässt sich besonders gut von ihr aus beobachten“⁵⁶⁸.

Ungefährdeter Zuschauer ist auch der Betrachter von Apokalypsedarstellungen. Aus seiner sicheren Position (jenseits der Bildgrenze) kann er ‚neugierig‘ den Schiffbruch der Apokalypse betrachten und sich an ihm ‚freuen‘ (im Sinne des Betrachters eines schönen Kunstwerks und im Sinne der ‚volupté maligne‘). Apokalypsedarstellungen sind also *an sich* Metaphern eines Schiffbruchs mit Zuschauer, da sie aus der sicheren Distanz betrachtet werden können, ohne die Sorge um das eigene Ich.

⁵⁶⁶ Montaigne, zit. nach Blumenberg 1979, 19.

⁵⁶⁷ Kesting 1991, 172.

⁵⁶⁸ Ebenda. Die Metapher vom ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ gehört unmittelbar zu dieser Kategorie des Erhabenen (s. Katharsis-Konzeption). Besonders im modernen geschichtsphilosophischen Diskurs wird die Katastrophe nicht als *Durchgang* zur neuen Welt betrachtet, sondern als Endpunkt. Man spricht dann von der kupierten Apokalypse (vgl. Briese 1995).

3. „Sache der Kunst ist die Offenbarung der Welt“⁵⁶⁹

Dass Chirnoagäs Werk ein ‚Zyklus‘ ist, liegt nicht nur in der Sache selbst, sondern steht auch figurativ für das dargestellte Thema der Apokalypse, die für sich genommen ein Mythos zyklischer Katastrophen und Erneuerungen ist.

Im Gegensatz zu Platons Vorstellung, die Katastrophe trete nur alle 3000 Jahre, dann aber sicherlich ein, glaubten etwa die Ägypter an eine ständig potentiell mögliche Katastrophe am Zyklusende, deren absolutes Ende jedoch abwendbar sei.⁵⁷⁰ Und zwar werde es abwendbar durch *Beschreibung*. Die ägyptische Schriftkultur hat uns zahlreiche Chaos-Beschreibungen überliefert.⁵⁷¹ Jacques Derrida hat auf eine weitere, für die christliche Malerei bedeutsame, Implikation des Wortes ‚apokalypsis‘ aufmerksam gemacht. Wenn nämlich die Offenbarung - als Enthüllung - bloss „zutage bringt, was schon und seit jeher da war, wenn die Apokalypse dieses da zeigt, dann entspricht ihre Enthüllung auch dem Ereignis einer Katastrophe oder einer Sintflut. Ordnung und Ruin lassen sich im Ursprung der Zeichnung nicht mehr voneinander trennen [...]. Ein Werk ist zugleich Ordnung und Ruin - die einander beweinen“⁵⁷².

Für einen Bilderzyklus bedeutet dies, dass gerade die Darstellung der Apokalypse, also die Bewältigung des Stoffes bereits die Erlösung, das Abwenden der erwarteten Katastrophe, in sich trägt. Indem Chirnoagă sich dem Schrecken der Offenbarung stellt, sie darstellt, hat er sie bereits überwunden.

Diese für die Apokalypse spezifische Haltung, ist aber insgesamt die werkimmanente Bedeutung der Kunst Chirnoagäs. Erneut sei aus einem Brief zitiert: „Man muss das Böse ansichtig machen, um es bekämpfen zu können“⁵⁷³. Dies entspricht in etwa Jean Pauls „weil für die Furcht die Phantasie viel mehr Bilder findet als für die Hoffnung“⁵⁷⁴. Angst wird poetisierbar, aber das bedeutet „nicht, dass sie durch Kunst

⁵⁶⁹ Wohlfahrt 1994, 182.

⁵⁷⁰ Die jüdisch-christliche Tradition griff solche Endzeitvisionen auf, veränderte sie aber in der grundlegenden Auffassung, das Ende der Welt werde sich nur *einmal* ereignen. Anschliessend werde die am Anfang der Zeit herrschende, aber verbesserte Welt wiederhergestellt, die dann ewig dauert. Zeit wird dann nicht mehr zyklisch, sondern linear-kausal gedacht (vgl. Eliade 1964, 64-65).

⁵⁷¹ Vgl. Assmann, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 8-9.

⁵⁷² Derrida 1997, 119-120.

⁵⁷³ Brief Chirnoagă 1991 (Übersetzung Julian Platon).

⁵⁷⁴ Claudia Becker, Der Traum der Apokalypse - die Apokalypse ein Traum? Eschatologie und/oder Ästhetik im Ausgang von Jean Pauls 'Rede des toten Christus', in: Kaiser (Hg.) 1991, 144.

aufgehoben wird, denn mehr und mehr erweisen sich diese Bilder als vorausgeworfene ‚Halbschatten der Wirklichkeit‘, wie es bereits in der ‚Rede des toten Christus‘ heisst⁵⁷⁵. Die Ästhetisierung von Verfall und Untergang in Bildern kann Distanz zum Furchteinflössenden bieten. Bilder ersetzen damit die Präsenz des Dargestellten und zögern (auch im Sinne der Parusieverzögerung) damit den Augenblick der Wahrheit hinaus: „Solange Apokalypse geredet wird, muss Apokalypse nicht eintreten“⁵⁷⁶. Es findet gleichsam eine rituelle Bannung statt, eine Art apotropäischer Ritus. Die Darstellung der Apokalypse leistet dem Eintreten derselben Aufschub, ihre (zunächst) unangenehmen Folgen werden durch Zeichen auf die überschaubare und damit zu bewältigende Bildfläche gebannt.

Prägnant formuliert hat Hansen-Löve das Dilemma der nicht realisierten Apokalypse: „Durch das Nicht-Eintreten des tatsächlichen apokalyptischen Endes bzw. des irdischen Paradieses ist seit der Romantik Kunst selbst zur Vorwegnahme des Endes aufgerufen; der Mythopoet der Moderne tritt an die Stelle des nicht erschienenen Messias und betreibt das Selbsterlösungswerk durch Kunst. Eigentliche Ursache für [jede Form von] Apokalyptik ist aus dieser Sicht die ‚Parusieverzögerung‘“⁵⁷⁷. Würde nämlich „das Erwartete tatsächlich und final eingetreten sein, so wäre damit der Reiz der Erwartung (die Vor-Freude als einzig wahre Freude) zerstört; [...] Ist das Erwartete dagegen insoferne real (also wirksam), weil es immer schon da war, indem es ‚bevorstand‘ - dann ist es unverlierbar insoferne, als es als grosses Noch-Nicht das Leben fortsetzbar macht“⁵⁷⁸. In diesem Sinne kann das uneindeutige letzte Bild der Folge verstanden werden. Das Nicht-Ende des Zyklus ist ein positives, denn es macht das Leben - so ungenügend es dem Menschen auch scheinen mag - möglich, lebbar. Erst durch den Umstand der nicht eingetretenen Endkatastrophe wird Kunst ‚mobilisiert‘ und erst durch ihre Darstellungen wird die (noch) erwartete Katastrophe ertragbar.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Ebenda.

⁵⁷⁶ Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 187.

⁵⁷⁷ Ebenda, 222.

⁵⁷⁸ Ebenda, 223.

⁵⁷⁹ Samuel Becketts Stück ‚Play‘ etwa „endet damit, dass es nicht endet. [...] Das Ende [...] stellt das Nicht-Enden des Endens auf Dauer, in grotesker Sistierung der christlichen Verheissung, dass das Ende nicht das Ende sei, und in äffischer Spiegelung der gegenteiligen geschichtsphilosophischen These von der Wiederkehr des Gleichen“ (Klaus Reichert, Beckett und Shakespeare, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 495-496). Der christlichen Eschatologie entspricht im Existentialismus und vielleicht auch bei Chirnoagă das ‚Warten auf Godot‘, ein Warten und Erhoffen des ‚Einen‘, von dem aber niemand weiss, was es eigentlich ist. Das ist die negative

J. R. Bloch sieht auch in der Kunst Utopiecharakter: „die Kunst erschliesst ,eine andere Dimension der bestehenden Wirklichkeit: die der möglichen Befreiung. Das ist freilich Schein, aber ein Schein, worin sich eine neue Wirklichkeit kundtut. Dies geschieht nur, insofern Kunst von sich aus Schein sein will: lieber eine unwirkliche Welt als die bestehende [...]“⁵⁸⁰. Freiheit ist nicht unbedingt abhängig von äusseren Umständen, z.B. Staatsgrenzen oder Diktaturgrenzen. Freiheit kann auch im Kopf entstehen, und letztlich bei einem Künstler in der Kunst selber liegen.

Die sich wie die Schlange der Ewigkeit⁵⁸¹ windende Mauer in der letzten Radierung der Bilderfolge bedeutet Zyklizität. Die Mauer ist Hinweis auf ewige Wiederkehr (es gibt kein Anfang und kein Ende, wie auch die Mauer kein Anfang und kein Ende hat)⁵⁸². Genauso ist auch unentscheidbar, wo das Himmlische Jerusalem als Ort der Erlösung angesiedelt ist. Die zwei Seiten der Mauer spiegeln die Situation des gesamten Zyklus wieder. Das ‚Draussen‘ dringt in das ‚Dinnen‘ und umgekehrt. Jedes Interieur wird aufgelöst, das Innen erscheint als Weltbühne.⁵⁸³ Diese Ambivalenz lässt keine eindeutige Entscheidung zu. Hier tritt durch die Vertauschung von Innen und Aussen eine ‚ikonische Inversion‘⁵⁸⁴ ins Bild, die Raumordnung wird aufgelöst. Durch diese, Raum und Ort negierende Bildgebung, wird gleichsam ‚Innen‘ und ‚Aussen‘ eins, sie sind „interferierende, harmoniscentgegengesetzte Aspekte

Inversion der Endzeiterwartung.

⁵⁸⁰ Jan Robert Bloch, Utopie: Ortsbestimmung im Nirgendwo. Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen, Opladen 1997, 82.

⁵⁸¹ Zum Paradies als hortus conclusus/locus amoenus gehört die Schlange. Wegen ihrer Rolle im Garten Eden gilt die Schlange als böses Bild, sie kann aber auch für Weisheit stehen (Mt. 10, 16) oder für Heilung (Num. 21, 9), wie in der griechischen Mythologie (vgl. Frye 1982, 148). In der nordischen Mythologie wird die bewohnte Erde von der Schlange Midgardhr umschlungen. Jean Paul präsentiert in seiner ‚Rede des toten Christus‘ den „nächtig-kalten, blind-rasenden Dauerzustand des Kosmos [...] als katastrophalen ‚Vorgang‘“. Die ‚Riesenschlange der Ewigkeit‘ legt sich um die Welt und presst sie unerbittlich zusammen (vgl. Koppenfels 1991, 253).

⁵⁸² Zur „archetypischen Bedeutung des ‚sinister circle‘ und der ‚sinister spiral‘“ (Koppenfels 1991, 268) vgl. Frye 1969, 150.

⁵⁸³ Maass 1965, 195. Bemerkenswert erscheint mir die Tatsache, auf die Maass (ebenda, 194) aufmerksam gemacht hat, dass offenbar eine gewisse Scheu, das „geheiligte Interieur“ zu verwüsten, dazu geführt hat, dass Künstler ihre apokalyptischen Visionen in Landschaften oder offenen Räumen darstellen und das abgeschlossene „Gehäus“ meiden.

⁵⁸⁴ Die Frage der Inversion berührt natürlich auch W. v. Ockhams ‚negative Theologie‘. Zur negativen Theologie in der Philosophie, die sich mit der Frage beschäftigt, „wie Menschen nicht bzw. wie sie sprechen können über den monotheistischen Gott“ vgl. Oelmüller 1996, 51-52. Die negative Theologie unterscheidet sich von der Apokalyptik darin, dass sie „die Welt, auch die moderne Welt, bei aller Kritik so [annimmt], ‚wie sie steht und geht‘“ (ebenda, 51).

der ikonischen Differenz⁵⁸⁵, „metaphorisch gesagt, fallen [sie] in einem Punkt zusammen“⁵⁸⁶: „In der ikonischen Differenz gibt es keinen Raum, sie ist raumfrei - sie gibt aber, hinsichtlich der Bilder, Raum frei“⁵⁸⁷. Diese ‚Simultanität‘ in einem Augenblick bedeutet für das letzte Bild, dass es unentscheidbar und auch unwesentlich ist, welche ‚Seite‘ der Mauer innen oder aussen darstellt, von Bedeutung ist „deren ikonische Differenz, der ständige, interne Bildwechsel, das Ineinander-Umspringen der Bildansichten“⁵⁸⁸. Diese ikonische Differenz ist im Bild der Mauer enthalten, ist die Grenze zwischen dem Innen und Aussen. Der „Moment des Übergangs“ ist ein „Augenblick der Einheit - in cusanischer Terminologie gesagt: der Augenblick der ‚coincidentia oppositorum“⁵⁸⁹. Die Raumlosigkeit (d.h. Orientierungslosigkeit) des modernen Menschen, der sich in ‚Systemen‘ zurechtfinden muss, ist die wahre Apokalypse, kündigt um den Teil der Erlösung - die Katastrophe des 20. Jahrhunderts.

Das Weltgeschehen ist ein Kreis, dessen kleinstes Segment ein Beispiel für die Sprengmetapher des Cusanus ist. Das Paradigma der ‚Sprengmetaphorik‘ beschreibt die Schwierigkeit der Theologie, ständig über Gott sprechen zu wollen und sollen, „ohne über ihn etwas sagen sich zutrauen zu dürfen“⁵⁹⁰. Dabei geht es um das Problem des Sagbaren und Unsagbaren. In der Tradition der mystischen via negationis steht das Bemühen, das Unsagbare bildlich (oder sprachlich) darzustellen. Die Unmittelbarkeit des Bildes (im Gegensatz zur nur mittelbaren Schau im Geiste) ermöglicht es, Abwesendes vor Augen zu stellen.⁵⁹¹ Nikolaus von Kues erfand die Sprengmetapher des Kreises als Darstellungsmittel seiner coincidentia oppositorum.⁵⁹² Dessen Radius wird unendlich gross gedacht, „wobei die Peripherie

⁵⁸⁵ Müller 1997, 211.

⁵⁸⁶ Ebenda, 210.

⁵⁸⁷ Ebenda, 211.

⁵⁸⁸ Ebenda.

⁵⁸⁹ Ebenda, 212.

⁵⁹⁰ Blumenberg 1979, 84.

⁵⁹¹ Vgl. oben KAPITEL II.4

⁵⁹² Cusanus erläutert an geometrischen Berechnungen, dass Dreieck, Kreis, Kugel und Gerade im Unendlichen zusammenfallen. Das bedeutet, dass im Unendlichen zwischen Kreis- und Dreieckumfang, zwischen Kreisumfang und Durchmesser etc. kein irrationales Verhältnis mehr besteht. Denkt man den Radius eines Kreises als den grösstmöglichen, dann nähert „die mit der Vergrößerung des Radius abnehmende Krümmung des Kreises sich der Gerade bis zur Identität“ (Blumenberg 1982, 42). Im Unendlichen sind sie gleich, ihre Gegensätze sind aufgehoben. Damit wird auch die Quadratur des Kreises möglich! (vgl. Ernst Hoffmann, Paul

eine unendlich kleine Krümmung erhält, so dass Bogenlinie und Gerade zusammenfallen. Es wird **eine Intentionalität der Anschauung überdehnt, um ihre Vergeblichkeit in ihr selbst auszusprechen**, im Vorgriff zugleich die Zurücknahme des Übergriffs zu vollziehen⁵⁹³. Dass „der Kreisumfang höchsten Grades [...] eine Gerade höchsten Grades [ist, begründet sich] darin, dass alles in allem ist und dass jedes existierende Ding nichts anderes ist als eine ‚Zusammenziehung‘ des göttlichen Ganzen: Gott ist in jedem Punkt des Universums, und in jedem Ding des Universums zieht sich das ganze Universum zusammen“⁵⁹⁴. Der metaphysische Begriff der ‚Zusammenziehung‘ bedeutet also: „Jedes Seiende ist das kontrahierte Ganze“ (Santinello)⁵⁹⁵; anders ausgedrückt, jedes einzelne Bild/symbolon steht für das Gesamte. Im Apokalypsezyklus lässt sich also jedes Bild figural auf die Gesamtaussage hin deuten. Hansen-Löve benutzt hierfür den Begriff ‚Index-Zeichen‘, der in der apokalyptischen Rede dominiert, um ihn von Begriffen des sign-symbol oder den ikonischen Zeichen abzugrenzen. Das Index-Zeichen besitzt nicht, wie diese, einen eigenen Zeichenträger, sondern sitzt einem anderen Zeichen auf. Damit wird diesem Zeichen dann eine besondere Bedeutung zuteil. Der apokalyptische Index „lässt auch die alltäglichen Lebensdinge sub specie aeternitatis oder genauer: finis erkennen“⁵⁹⁶. Damit werden aus den Zeichen Vor-Zeichen. Den Gegenständen im Bild wird eine neue Bedeutung (im Sinne des Index) gegeben - alles lässt sich auf das Ende hin deuten. Allerdings muss auch die Sehweise darauf gerichtet sein, die Bedeutungen des Index erkennen zu wollen und zu können; d.h. eine Erwartungshaltung wird vorausgesetzt. Den Realien werden Indizes aufgesetzt, die nur ein Eingeweihter zu entschlüsseln vermag. Ohne über diese Deutungskompetenz zu verfügen, kann das Bild nicht wirklich verstanden werden - der tiefere Sinn muss erst enthüllt werden. Allerdings *braucht* man eine vordergründige Sinnhaftigkeit der Bilder, um den apokalyptischen Index erst verbergen zu können.⁵⁹⁷ Für unseren Fall heisst das, dass

Wilpert, Karl Bormann (Hg.), Nikolaus von Kues. Die mathematischen Schriften, Hamburg 1980, 56,180). Diese mathematische Konstruktion dient dem Cusaner zur Darstellung der Transzendenz; er nennt sie ‚symbolice investigare‘ (vgl. Blumenberg 1982, 43). Zum Zusammenhang der ‚coincidentia oppositorum‘ und der ‚ikonischen Differenz‘ vgl. Müller 1997, 210-214.

⁵⁹³ Blumenberg 1979, 84 (meine Hervorhebung).

⁵⁹⁴ Eco 1991, 197.

⁵⁹⁵ Ebenda, 198.

⁵⁹⁶ Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 189. Dies mag als Beleg dienen, wie übergreifend Auerbachs Begriff der Figuraldeutung gilt.

⁵⁹⁷ Vgl. ebenda, 191.

die Figuren der Darstellung vordergründig Verbildlichungen des Textes sind; hinter ihnen verbirgt sich jedoch eine zweite Bedeutung (ein Sachverhalt), die tiefer geht als blosser Textillustration; die Figuren werden als Indizes selber Träger der künstlerischen philosophischen Aussage Chirnoagäs. So ist z.B. Babylons Nacktheit, die entgegen dem Wortlaut bewusst und eindeutig vorgeführt wird, zu verstehen.⁵⁹⁸ Der apokalyptische Index gibt sich nicht an der ‚Oberfläche‘ der Gegenstandswelt zu erkennen - der Schleier der Vordergründigkeit muss erst niedergerissen werden. Dann erst kommt die „dahinter wirkende Weltsicht“⁵⁹⁹ zum Vorschein. Als tatsächliche Wirklichkeitsträger, Wahrheitsträger, sind Bilder und Zeichen nicht bloss Abstrakta, die zeigen, dass Erkenntnis umso klarer wird, je unanschaulicher sie ist. ‚Eikon‘ bedeutet nämlich in der Tat „das Inerscheintreten [...] des Kerns, des Wesens einer Sache“⁶⁰⁰.

Gleichzeitig - und dies mag sich in unserem Zusammenhang als von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit herausstellen - bedeutet das cusanische Prinzip der *coincidentia oppositorum*, d.h. *des Zusammenfallens der Gegensätze im Unendlichen*, dass Gegensätze nicht als unüberwindbar verschieden betrachtet werden müssen, sondern als eine Form *einer* unendlich grossen Einheit. Für Gott sind alle dem Menschen unüberwindbar erscheinenden Gegensätze aufgehoben. Für das Verständnis der Apokalypse bedeutet dies nun, dass Gut und Böse - als das Urprinzip der Gegensätzlichkeit - eben *nicht* unvereinbar sind, sondern in der Unendlichkeit zu einem Prinzip zusammenfallen.⁶⁰¹ Damit verliert die Trennung von Gut und Böse, von Erlösten und Verdammten, von Himmel und Hölle (Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Seligen im Neuen Jerusalem und Ausgeschlossenen) seine Bedeutung - alles wird Eins. Die grotesken Gestalten Chirnoagäs gewinnen eine neue Bedeutung, denn sie gehören genauso zum Schöpfungsplan Gottes und sind nicht ihm widerstreitende Prinzipien. Die Mächte des Bösen sind sogar der Motor des Heilsgeschehens, „vorantreibendes Negatives“⁶⁰² (wie auch Judas Christus verraten musste, bevor

⁵⁹⁸ Schon die Gnosis wusste, dass ‚enthüllte Weisheit‘ bereits die Erlösung in der Gegenwart verleiht (vgl. J.J. Collins (Hg.), *Apocalypse: The Morphology of a Genre* (1979), in: *Semeia* 14, Missoula 1979, 11).

⁵⁹⁹ Hansen-Löve, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 191.

⁶⁰⁰ Sauser 1966, 18.

⁶⁰¹ Maass betont die Zusammengehörigkeit von ‚symbolon‘ und ‚diabolos‘, welches das sprachliche Gegenbild zum symbolon sei: „In einer diabolischen Zeit kann das ‚symbolon‘ im Schock der Begegnung, ja der Verzahnung mit dem ‚diabolos‘, vom blossen ‚sein‘ zu neuer Wirklichkeit geführt werden“ (Maass 1965, 173).

⁶⁰² Schaeffler 1987, 92.

dieser erlöst werden konnte). Diese ‚felix culpa‘ bringt zwar dem, der sie begeht, Verderben, aber in der Hand Gottes wird sie zum Mittel eines Heilswerks, das ohne sie nicht hätte realisiert werden können.⁶⁰³ Dass Symbole, die Katastrophen ‚abbilden‘, unter dem Eindruck eines Erlebnisses zu Symbolen der Hoffnung umgedeutet werden können, hat kürzlich Henning Ritter in einem Artikel über das Jüdische Museum Berlin dargelegt.⁶⁰⁴ Das bedeutet, dass alle negativen Figuren und ihre Bedeutungen umgekehrt als positive Aussagefunktionen betrachtet werden können (und müssen). Sie sind Träger heilsgeschichtlicher Bedeutungen, denen sie zunächst völlig entgegengesetzt erschienen. R. Leuenberger vergleicht ein Kunstwerk mit einer Metapher oder Parabel, denn es „deutet die Welt [...] indem es sie spiegelbildlich verwandelt“. Letztlich heisst, die Welt deuten, sie „ihrer selbst ansichtig machen“⁶⁰⁵.

⁶⁰³ Vgl. ebenda, 89.

⁶⁰⁴ Das Gebäude des Jüdischen Museums in Berlin von Daniel Libeskind, dessen Form in unverbindlicher Weise an vielfältige Symbole (deformierter Davidsstern, zerstörtes Hakenkreuz, Blitz) erinnert, hat auch die Form eines verunglückten Zuges. Das Bild des entgleisten Eisenbahnzuges, eigentlich eine Katastrophe, wird zum Symbol der Hoffnung. Auf den Transporten in die Vernichtungslager wäre das Zugunglück die letzte Rettung: „Diesen rettenden Augenblick formuliert das Holocaust-Denkmal [...]: Symbol einer Hoffnung, die als Katastrophe erscheint“ (Henning Ritter, Die erleuchtete Katastrophe. Wenn die Symbole nicht mehr parieren. Ist das Jüdische Museum das Holocaust-Denkmal?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.8.1997, 29).

⁶⁰⁵ Zit. nach Elmar Salmann, Im Bilde sein. Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?, in: Boehm (Hg.) 1994, 230.

SCHLUSSBEMERKUNG

Unsere Studie hat versucht, den nach der ‚Wende‘ in Osteuropa und im Bewusstsein eines anbrechenden neuen Jahrtausends entstandenen Radierungszyklus zur Apokalypse von unterschiedlichen kunsthistorischen Ansätzen zur Darstellung zu bringen, um schliesslich auf ein, auch dem Gesamtwerk Chirnoagäs zugrundeliegendes, Weltempfinden zu schliessen.

Chirnoagäs Zyklus ist (ein) Ausdruck der gesellschaftlichen Umstände und Umbrüche, unter denen der Künstler lebt und arbeitet. Im Lichte der historischen Ereignisse betrachtet, erscheint seine Themenwahl nicht mehr nur als die ‚Wiederauflage‘ des alten Themas ‚Apokalypse‘, sondern gewinnt an Aktualität. Sein Werk ist weder ein Wiedererinnern eines „blosses Phänomen[s] der Vergangenheit noch [eine] im Sektierischen angesiedelte Randerscheinung“⁶⁰⁶. Dass Chirnoagă sich ikonographisch traditioneller und gegenständlicher Darstellungsmuster bedient, bedeutet mehr als nur simples Zitat und wiederverwendete Spolie und gehört genauso in seinen Kontext der rumänischen Kultur und Kunst.

Vondung hat angesichts der ‚von uns selbst gemachten Apokalypse‘ (G. Anders) skeptisch gefragt: „Ist ästhetische Gestaltung des Untergangs überhaupt noch möglich, seit von der Apokalypse nur der Untergang übrig geblieben ist? Kann ein nukleares Inferno, das der Menschheit das Ende bereiten würde, adäquat wiedergegeben werden, d.h. so, dass das eigentlich Unvorstellbare und dessen Bedeutung, nämlich Abschluss der Menschheitsgeschichte zu sein, angemessen repräsentiert ist? Erzeugt nicht jede künstlerische Gestaltung per se ästhetisches Vergnügen, und sei es nur das Vergnügen der Spannung [...]; und ist ästhetisches Vergnügen angesichts des finalen Ernstfalls alles Seins und Denkens nicht grundsätzlich deplaziert?“⁶⁰⁷ Wir meinen dagegen gezeigt zu haben, dass es gerade die Kunst sein kann, Schreckliches für den Menschen in greifbare und be-greifbare Strukturen zu fassen - Kunst kann selbst „apokalyptisches Erlösungsprojekt“⁶⁰⁸ sein. Gerade die widerstreitenden Gefühle der Anziehung und Abstossung können dazu führen, den Menschen im Sinne der aristotelischen Katharsis von seinen Ängsten zu

⁶⁰⁶ Körtner 1988, 5.

⁶⁰⁷ Vondung 1988, 433.

befreien.

Die Faszination der Katastrophe bleibt letztlich das einzige ‚telos‘ unseres heutigen Denkens. Das Bewusstsein unserer Endlichkeit ist die „Bedingung unserer Produktivität“⁶⁰⁹: „Denn Endlichkeit heisst, ohne Alternative zu sein, und dieser Zustand explodiert in eine unaufhebbare Produktivität, der insofern ihr Ursprung eingezeichnet ist, als ihre Produkte Fiktionen sind. Das Spiel mit den Fiktionen aber ist unabschliessbar, wodurch die Endlichkeit ihre unendliche Dimension gewinnt“⁶¹⁰.

Am Ende einer Arbeit über ‚Katastrophe‘ und ‚Enden‘ bleibt „das Nachdenken über Katastrophen und ihre Gründe, [das uns] konfrontiert [...] mit den grossen Erzählungen, die die Menschen gefunden haben, um sich den Sinn oder Unsinn ihrer Existenz verständlich zu machen. Die Zahl solcher Erzählungen ist - nicht ihrer narrativen Einkleidung nach - doch ihrer Grundstruktur nach begrenzt. Es gibt nicht unendlich viele Möglichkeiten, sich zum Leben und zu seiner Endlichkeit zu verhalten. Aber es gibt eine fast unbegrenzte Anzahl von Möglichkeiten, an dieser Aufgabe zu scheitern. Am Ende ist die Tatsache, auf die Welt gekommen zu sein, vielleicht doch unser aller Urkatastrophe. ‚Am besten wäre es, nie geboren zu sein‘, sagt die delphische Pythia. Doch: ‚Wem passiert das schon?‘... (Kurt Tucholsky)“⁶¹¹.

⁶⁰⁸ Ebenda, 14.

⁶⁰⁹ Wolfgang Iser, Die Figur der Negativität in Becketts Prosa, in: Hans Mayer, Uwe Johnson (Hg.), Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium, Frankfurt a.M. 1975, 68.

⁶¹⁰ Ebenda.

⁶¹¹ Kohler 1995, 86.

Anhang

Zur Biographie von Marcel Chirnoagă⁶¹²

Geboren am 17.08.1930 in Bușteni-Prahova, Rumänien

Freies Kunststudium

1948 erste Zeichnungen in der Presse

1952 Abschluss in Mathematik und Physik an der Universität Bukarest

1953 Mitglied der Künstlervereinigung 'UAP' - 'Uniunii Artistilor Plastici'

(Verband Bildender Künstler)

seit 1953 Ausstellungen von Zeichnungen und Radierungen in den offiziellen Salons
Rumäniens

Zeichnungen, Lithographien, aber hauptsächlich Radierungen auf
Metall (Eisen), Holz-, Stein- und Eisenskulpturen, Bühnenbilder

Zahlreiche Einzelausstellungen:

Bukarest (1955-1998), Cluj (1960-1984), Constanța (1982-1989),
Sighetul Marmăției (1986), Caransebeș (1988-1989), Tulcea (1982-
1990), Stuttgart (1969), Florenz (1972, 1976, 1979, 1980), Padua
(1975, 1978, 1979), Mira (1982, 1986), Pieve di Saceo (Padua) (1989),
Sarajevo u. Mostar (1973-1974), Stockholm (1977), Jivaskila und
Helsinki (1977), New York (1973 und 1975), Gainsville (1973), Brüssel
(1973, 1977, 1980), Zint Lievens u. Honfalise (1975, 1978, 1984), Bonn
(1979), Köln (1980), Berlin (1982), Tokyo (1985), Rome (1988),
Bordeaux (1991), Paris (1992)

⁶¹² Zusammengestellt nach den Daten in: Marcel Chirnoagă, Katalog, hg. von 'Uniunea Artistilor Plastici Din Republica Socialista România' (Verband Bildender Künstler der sozialistischen Republik Rumäniens), o.O., o.J., (Verlag Combinatul Fondului Plastic); Marcel Chirnoagă. Grafica. Sculptura, Pittura, Katalog, o.O., o.J. (Druck: Signum s.r.l.- Bollate, Milano); Polak, Wolfgang (Hg.), Rumänische Kunst. Malerei. Graphik. Plastik, Katalog, Berlin 1989; Marcel Chirnoagă, Katalog, hrsg. von 'Uniunea Artistilor Plastici' (Verband Bildender Künstler), Bukarest Juli 1990 (Verlag Combinatul Fondului Plastic); Marcel Chirnoagă: Apocalipsa, 17 Reproduktionen zum Apokalypsezyklus (E.A. VI/VII), Mappe, Bukarest 1993 (Colectia D.O.R. Grafica); Marcel Chirnoagă - Navigator in Aquaforte. Film von Anita Garbea (Fernsehbericht des rumänischen Senders Tele 7abc und 'Atelierele Culturale Romane' 1996; private Videoaufnahme); Brief von Marcel Chirnoagă an Julian Platon vom 4.2.1991; Brief von Marcel Chirnoagă an Adriane Platon vom 1.8.1997.

Zahlreiche Gruppenausstellungen:

Berlin, Krakau, Bratislava, Prag, Warschau, Leningrad, New York, Moskau, Tel Aviv, San Francisco, Rom, Paris, Köln, Bonn, Stockholm, Helsinki, Tampere, Oslo, Sofia, Athen, Florenz, Kairo, Beirut, Delhi, Islamabad, Algier, Tunis, Montevideo, Wien, Linz, Brüssel, Toronto u.a.

Internationale Ausstellungen:

- Internationale Biennale für Graphik, Ljubljana (1963, 1965, 1967, 1970)
- Intergrafik Berlin (1965, 1967, 1970, 1980, 1988)
- Graphik-Biennale, Lugano (1965)
- Internationale Graphik-Biennale, Krakau (1966, 1968, 1970, 1972, 1976, 1980, 1986)
- Internationale Graphik-Biennale, Tokyo (1968)
- Internationale Art-Biennale, Venedig (1970, 1972)
- Ausstellung "Contemporary Graphic Art on Contemporary Show Justice", New York (1979)
- Internationale Graphik und Kunst-Biennale, Florenz (1972)
- Ausstellung "Contemporary Graphic Protest and the Great Tradition", New York, San Francisco, Los Angeles, Philadelphia, Chicago (1974, 1975)
- Graphik-Biennale, Heidelberg (1981)

Auszeichnungen:

- Graphik-Preis des 'Verbandes Bildender Künstler Deutschland' (1967, 1970)
- "Käthe-Kollwitz-Medaille", Intergrafik Berlin 1967 (Verband Bildender Künstler Deutschland)
- 2. Preis (ex aequo), Internationale Graphik-Biennale, Krakau 1970
- Preis der Akademie Rumäniens 1975 ("Ion-Andreescu-Preis")

Seine Werke sind vertreten in öffentlichen und privaten Sammlungen in Rumänien,

Italien, Frankreich, Deutschland, Russland, USA, Japan, ehem. Jugoslawien, Finland, Belgien, u.a.:

- Kunstmuseum Bukarest
- Museen in Galati, Tulcea, Constanța, Cluj-Napoca, Bîrlad, Oradea, Iasi, Ploiesti (Rumänien)
- Bibliothèque Nationale de Paris
- Public Library of New York
- Kunstmuseen Skopje und Sarajevo
- Kunstmuseum Jyväskylä (Finland)
- Kupferstichkabinett Berlin
- Puschkina Museum Moskau

Neben zahlreichen Einzeldarstellungen, viele Illustrationen zu literarischen Vorlagen:

- Rolandslied
- El Cantar de Mio Cid
- Rainer Maria Rilke: Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke (14 Radierungen): 1979
- Cervantes: Don Quichote (4 Radierungen, 40 x 25 cm): 1982
- Das Labyrinth (7 Radierungen, 75 x 50 cm): 1983
- Dante: Göttliche Komödie - Inferno (21 Radierungen, 38,5 x 25 cm): 1985
- Apokalypse (17 Radierungen, unterschiedliche Formate, ca. 80 x 35 cm): 1992
- Tugenden und Laster (11 Radierungen, unterschiedliche Formate, ca. 80 x 40 cm): 1995-1996
- Zehn Gebote: 1996 unvollendet

Er lebt und arbeitet in Bukarest

Zur Technik des Tiefdrucks

Tiefdruck nennt man all "jene Verfahren [...], bei denen Abdrucke von einer Platte in der Weise zustande kommen, dass in linien-, punkt- oder flächenartige Vertiefungen, die man auf einer blanken Metallfläche herstellt, Druckfarbe gefüllt wird, die ein aufgedrucktes, in die Vertiefungen gezwungenes Papier aufnimmt"⁶¹³. Allgemein unterscheidet man zwei Gruppen:

1. die manuellen Stichverfahren (Kupferstich, Schabtechnik),
2. Ätzverfahren (Radierung, Aquatinta).

Bei der Radierung wird die Metallplatte (bei Chirnoagă Eisenplatten⁶¹⁴) mit einer säurefesten Schicht (Ätzgrund, Deckfirnis) überzogen, mit Russ eingeschwärzt und hart getrocknet und zuletzt durch eine Unschlittschicht glänzend gemacht. Der Künstler zeichnet dann mit der Radiernadel auf den Ätzgrund und legt dort das Metall wieder frei. Anschliessend wird die Platte einem Säurebad ausgesetzt (Chirnoagă verwendet 10%ige NO_3H -Konzentration). Dort, wo die Radiernadel den Deckfirnis entfernt hat, greift die Säure das Metall an - es entsteht ein von der Säure graviertes Strichbild. Der Druck erfolgt wie bei den anderen Tiefdruckverfahren (Chirnoagă verwendet französische schwarze Radierungstinte, die er mit normaler Druckerschwärze mischt, um unterschiedliche Schwarztöne zu erzielen).

Die geätzte Linie ist an sich immer gleich dick (im Vergleich zum Kupferstich, wo das stärkere oder schwächere Aufdrücken des Grabstichels unterschiedliche Breiten erzeugt). Entscheidend ist die **Dauer** des Ätzvorgangs sowie die Methode des stufenweisen Ätzens. Mit dem stufenweisen Ätzen, bei der die Platte mehrmals dem Säurebad ausgesetzt wird, kann man die unterschiedlichsten Helldunkel-Abstufungen erreichen.

Die etwas körnig wirkende Linie der Radierung (ähnlich wie durch einen weichen Bleistift auf rauhem Papier) entsteht dadurch, dass die Säure das Metall ungleichmässig ätzt, sozusagen den Rand verschieden weit unter dem Firnis ausfrisst.

⁶¹³ Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik (1972), München 1993, 95. Zum folgenden vgl. ebenfalls Koschatzky 1993, 127ff.

⁶¹⁴ Er verwendet Eisen aus Kostengründen (preiswerter als Kupfer oder Zink) und weil es härter ist (persönliche Mitteilung vom 1.8.1997).

Neben der Radierung, deren Gestaltungsmittel die Linie ist, gibt es ein weiteres Ätzverfahren: die Aquatinta. Sie wird zur **Flächengestaltung** eingesetzt. Bei dieser Technik wird "säurefeste[r] Staub dergestalt auf eine Fläche [aufgetragen], dass jedes einzelne Korn bei der Ätzung das unter ihm befindliche Metall schützt und so eine mikroskopisch kleine Metallsäule erhält"⁶¹⁵. Die Dauer der Ätzung entscheidet über die Dunkelheit der Tönung des Blattes. Die Aquatinta kann auch über eine bereits in die Platte radierte Darstellung angewendet werden.

Der Radierer kann (im Gegensatz zum Kupferstecher) viel freier arbeiten, er kann seine Radiernadel wie einen Bleistift benutzen: "Die einzig wirklich echte, gleichmässige Linie ist die radierte. Fein gezogen, bietet sie unnachahmliche Grazie, unübertrefflichen Schwung. Breit geätzt, erhält sie den Charakter einer monumentalen Grösse, einer ernsten Wucht, an die nichts anderes heranreicht. Die radierte Linie ist die Linie par excellence, und die Radierung ist das Ideal der Schwarzweisskunst"⁶¹⁶. Daher hat die "eigentliche Gestaltungsarbeit [des Radierens] sehr viel Ähnlichkeit mit dem Vorgang des Zeichnens und kann viel von dessen spontaner Wirkung übernehmen"⁶¹⁷.

Ausserdem besitzen Radierungen "den unerhörten künstlerischen Vorzug, dass die Zeichnung frei und locker im Duktus entstehen und somit als spontanstes Psychogramm in der Hand eines Künstlers gelten kann. Das genau war es, was James McNeill Whistler (1834 bis 1903) [...] in seiner fast mystischen Lehre graphischer Kunst an der Radierung hervorhob: Sie vermag zu einem spontanen Seismographen des Unbewussten eines Künstlers zu werden"⁶¹⁸.

⁶¹⁵ Koschatzky 1993, 131.

⁶¹⁶ H. W. Singer (Handbuch für Kupferstichsammler, Leipzig 1922, 60f), zit. nach Koschatzky 1993, 130.

⁶¹⁷ Uwe Westfeling, Piranesi und die italienische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jhs, Köln 1996, 33.

⁶¹⁸ Walter Koschatzky, Graphik heute, in: Heinrich Lenhardt (Hg.), Das Phänomen Graphik, Salzburg 1996, 92.

Abbildungsverzeichnis

Marcel Chirnoagă, Apokalypse, 17 Radierungen, 1992

(Plattenmasse H x B cm):

- I Erscheinung Gottes vor Johannes (Sendschreiben), 82 x 41 cm
- II Huldigung vor dem Thron Gottes, 82 x 34 cm
- III Die Apokalyptischen Reiter, 82 x 41 cm
- IV Die fünfte Posaune, 83 x 36,5 cm
- V Zeugnis der beiden Propheten, 87 x 27,5 cm
- VI Das Sonnenweib und der Drache - Der Sturz des Drachen, 79 x 37,5 cm
- VII Tier aus dem Meer und Tier der Erde, 87 x 27,5 cm
- VIII Ernte des Zornes, 82 x 36,5 cm
- IX Schalen des Zornes, 82 x 36 cm
- X Hure Babylon, 84 x 32 cm
- XI Der Sturz Babylons, 87 x 50 cm
- XII Sieg über das Tier und seine Propheten - Heer des Herrn, 87,5 x 51 cm
- XIII Sieg über das Tier und seine Propheten - Die Vögel, 81 x 46,5 cm
- XIV Tausendjährige Herrschaft - Gog und Magog, 87 x 50 cm
- XV Endgültiger Sieg über Satan, 78 x 50 cm
- XVI Das letzte Gericht, 81,5 x 46,5 cm
- XVII Das Neue Jerusalem, 81,5 x 36 cm

Bildnachweis

Reproduktionen der Abbildungen aus: Marcel Chirnoagă: Apocalipsa, 17
Reproduktionen zum Apokalypsezyklus (E.A. VI/VII), Mappe, Bukarest 1993 mit
freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Abbildungen

Abb. I: Erscheinung Gottes vor Johannes (Sendschreiben), 82 x 41 cm

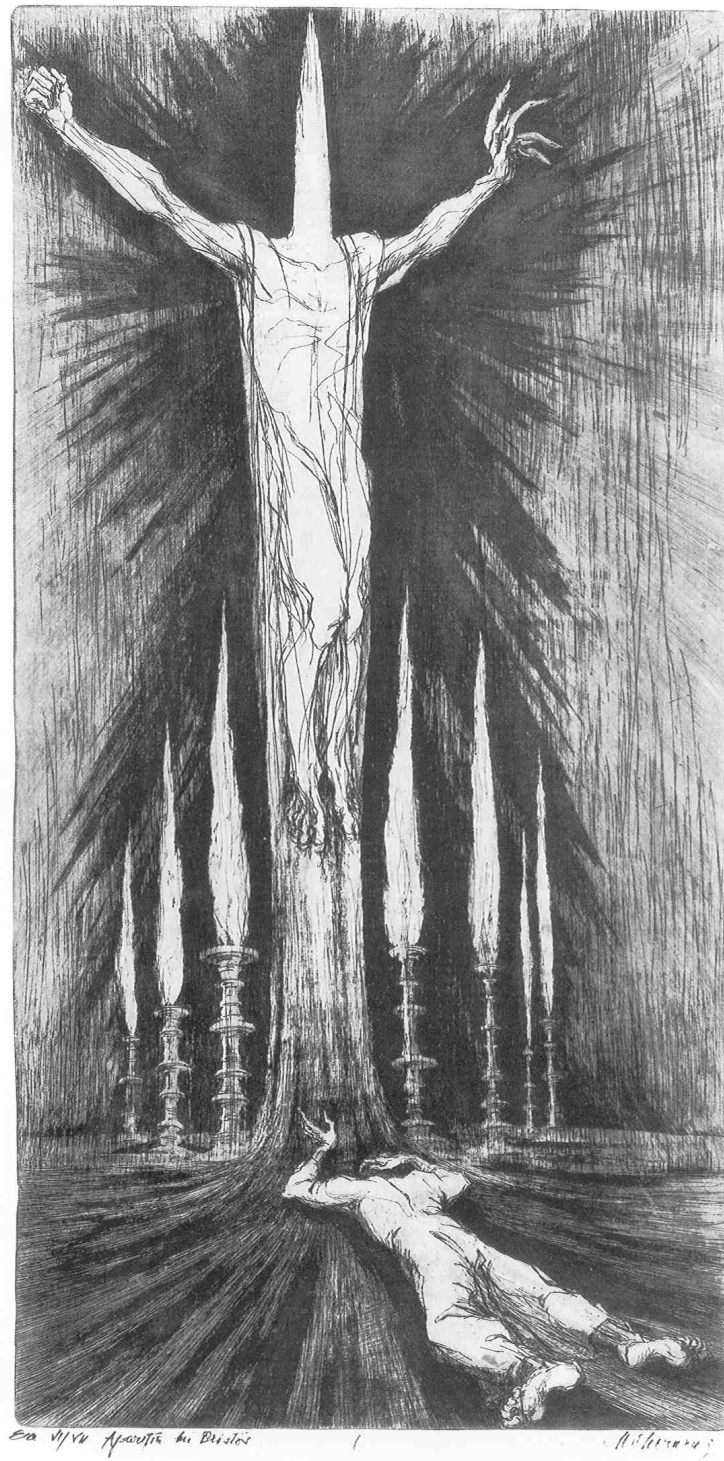


Abb.II: Huldigung vor dem Thron Gottes, 82 x 34 cm



Abb. III: Die Apokalyptischen Reiter, 82 x 41 cm



Abb. IV: Die fünfte Posaune, 83 x 36,5 cm



Abb. V: Zeugnis der beiden Propheten, 87 x 27,5 cm



Abb. VI: Das Sonnenweib und der Drache – Der Sturz des Drachen, 79 x 37,5 cm



Abb. VII: Tier aus dem Meer und Tier der Erde, 87 x 27,5 cm



Abb. VIII: Ernte des Zorns, 82 x 36,5 cm



Abb. IX: Schalen des Zorns, 82 x 36 cm



Abb. X: Die Hure Babylon, 84 x 32 cm



Abb. XI: Der Sturz Babylons, 87 x 50 cm

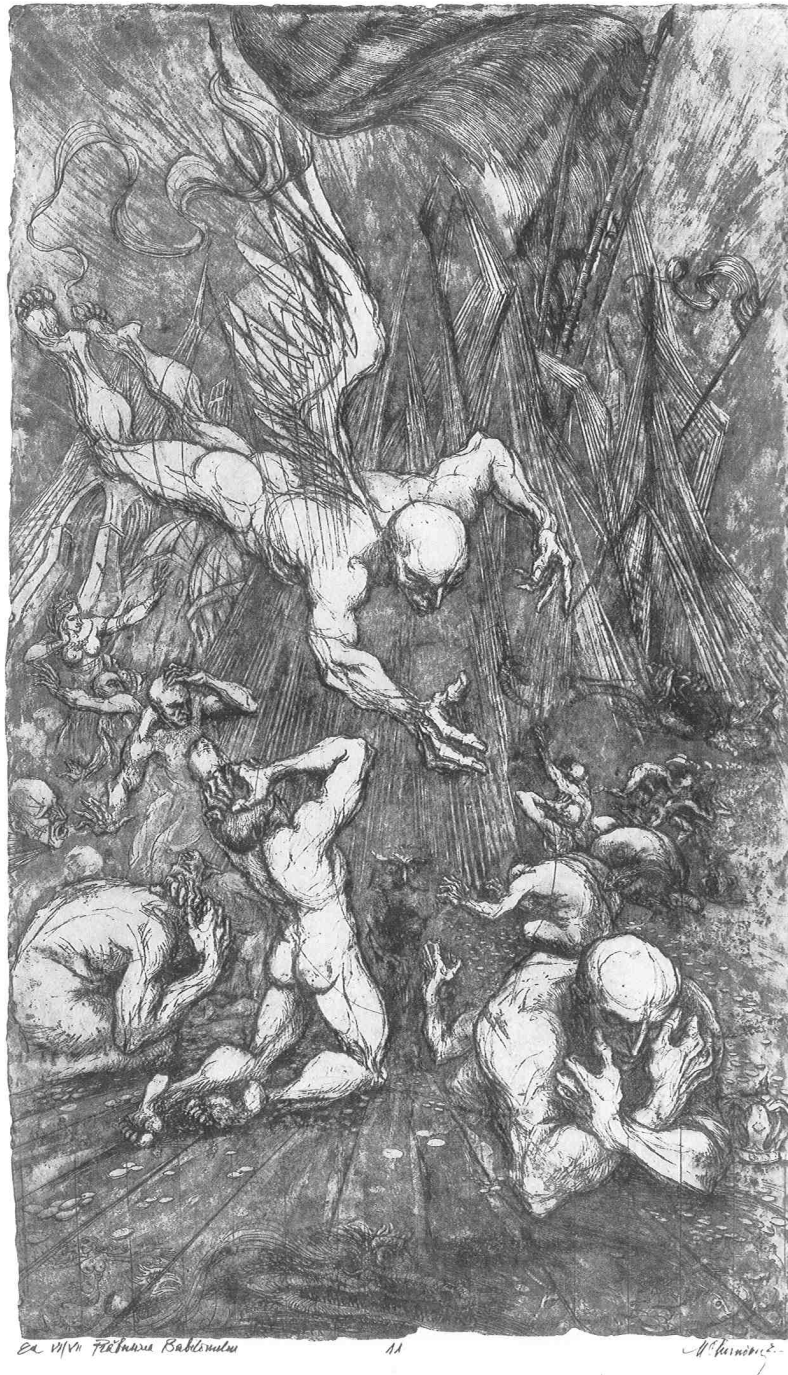


Abb. XII: Sieg über das Tier und seine Propheten – Heer des Herrn, 87,5 x 51 cm



et c. 18100. Adhuc est per 261. ubi et ostendit ingens...

M. G. G. G. G.

Abb. XIII: Sieg über das Tier und seine Propheten – Die Vögel, 81 x 46,5 cm



Abb. XIV: Tausendjährige Herrschaft – Gog und Magog, 87 x 50 cm



Die 1000-jährige Herrschaft Gog und Magog

Albrecht Dürer

Abb. XV: Endgültiger Sieg über Satan, 78 x 50 cm



ca. 1870 'Papier in Kupfer'

15

M. Chiriac

Abb. XVI: Das letzte Gericht, 81,5 x 46,5 cm



1878 Festschrift d. 40er

16

Klinger

Abb. XVII: Das Neue Jerusalem, 81,5 x 36 cm



BIBLIOGRAPHIE

I. Kataloge Marcel Chirnoagă

Marcel Chirnoagă, Katalog, hg. von 'Uniunea Artistilor Plastici Din Republica Socialista România' (Verband Bildender Künstler der Sozialistischen Republik Rumäniens), o.O., o.J., (Verlag Combinatul Fondului Plastic).

Marcel Chirnoagă. Grafica. Scultura, Pittura, Katalog, o.O., o.J. (Druck: Signum s.r.l.-Bollate, Milano).

Polak, Wolfgang (Hg.), Rumänische Kunst. Malerei. Graphik. Plastik, Katalog, Berlin 1989.

Marcel Chirnoagă, Katalog, hg. von 'Uniunea Artistilor Plastici' (Verband Bildender Künstler), Bukarest Juli 1990 (Verlag Combinatul Fondului Plastic).

Marcel Chirnoagă: Apocalipsa, 17 Reproduktionen zum Apokalypsezyklus (E.A. VI/VII), Mappe, Bukarest 1993 (Colectia D.O.R. Grafica).

II. Quellen Marcel Chirnoagă

Marcel Chirnoagă - Navigator in Aquaforte. Film von Anita Garbea (Fernsehbericht des rumänischen Senders Tele 7abc und 'Atelierele Culturale Romane' 1996; private Videoaufnahme; Länge: ca. 30 min).

Brief von Marcel Chirnoagă an Julian Platon vom 4.2.1991.

Brief von Marcel Chirnoagă an Adriane Platon-Zirker vom 1.8.1997.

III. Sekundärliteratur

Bibelzitate sind, wo nicht anders vermerkt, der Ausgabe Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament, Lizenzausgabe der Katholischen Bibelanstalt GmbH, Stuttgart 1980 entnommen.

Abdulla, Adnan K., Catharsis in Literature, Bloomington 1985

Adam, Armin, "... denn nicht mein ist die Rede." Philosophie und Apokalypse, in: Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 24, 1988 (7/8), 42-44.

Althaus, Heinz (Hg.), Apokalyptik und Eschatologie. Sinn und Ziel der Geschichte, Freiburg, Basel, Wien 1987.

Anders, Günther, Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution (1956), Bd.1, München 1992.

Anglet, Kurt, Eschatologie, ausgefallen oder vorbehalten? Die Geschichtskonzeption Walter Benjamins und Erik Petersons, in: Neue Zürcher Zeitung, 2./3.8.1997, 60.

Ders., Der eschatologische Vorbehalt: eine Denkfigur Erik Petersons, Paderborn, München, Wien, Zürich 2001.

Aristoteles, Nikomachische Ethik, Franz Dirlmeier (Hg.), Frankfurt a. M. 1957.

Ders., Poetik, Olof Gigon (Hg.), Stuttgart 1961.

Arndt, Karl, Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation, Diss. phil., Göttingen 1956.

Arnheim, Rudolf, The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts, Berkeley, Los Angeles, London 1988.

Assmann, Jan, Denkformen des Endes in der altägyptischen Welt, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 1-31.

Auerbach, Erich, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946.

Ders., Figura (1938), in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1967, 55-114.

Bandmann, Günter, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 5, 1952 (1/2), 1-21.

Baum, Marlene, 'Meine Arbeit ist autobiografisch'. Zur Symbolik in Werk und Vita von Niki de Saint Phalle, in: Pantheon 1992, S. 161-167.

- Bätschmann, Oskar, Bild-Text problematische Beziehungen, in: Kunstgeschichte - aber wie?, Berlin 1989, 27-46.
- Becker, Claudia, Der Traum der Apokalypse - die Apokalypse ein Traum? Eschatologie und/oder Ästhetik im Ausgang von Jean Pauls 'Rede des toten Christus', in: Kaiser (Hg.) 1991, 129-144.
- Bee, Andreas, Apocalipsis cum figuris. Die Apokalypse Albrecht Dürers, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 63-74.
- Benz, Ernst, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969.
- Benz, Richard (Hg.), Jean Paul. Träume und Visionen, München 1954.
- Bernet, Rudolf, Das Phänomen und das Unsichtbare. Zur Phänomenologie des Blicks und des Subjekts. Manuskript des Vortrages im Fach Philosophie der Universität Trier am 30.1.1998, 1-19.
- Bialostocki, Jan, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966.
- Ders., Skizzen einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme, Köln 1987, 15-63.
- Bibel, Die, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament, Lizenzausgabe der Katholischen Bibelanstalt GmbH, Stuttgart 1980.
- Binding, Günther, Architektonische Formenlehre, Darmstadt 1987.
- Ders., Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlicher Kirchen, Köln 1991.
- Birus, Hendrik, Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 32-58.
- Bloch, Jan Robert, Utopie: Ortsbestimmung im Nirgendwo. Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen, Opladen 1997.
- Bloom, Harold, Omens of Millennium, London 1996.
- Blumenberg, Hans, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Bonn 1960 (Sonderdruck aus Archiv für Begriffsgeschichte, Bd.6).
- Ders., Säkularisierung und Selbstbehauptung, Frankfurt a. M. 1974.
- Ders., Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M. 1979.

- Ders., Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner (Die Legitimität der Neuzeit, Teil 4), Frankfurt am Main 1982.
- Ders., Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt a. M. 1986.
- Blunt, Anthony, The Art of William Blake, Morningside Heights, New York 1959.
- Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994.
- Ders., Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.) 1994, 11-38.
- Böcher, Otto, Die Johannesapokalypse, Darmstadt 1975.
- Böhme, Hartmut, Apokalypse, in: Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 22, 1988 (2), 37-40.
- Ders., Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse, in: Johannes Cremerius, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker, Frederick Wyatt (Hg.), Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd.8: Untergangphantasien, Würzburg 1989, 9-26.
- Borchert, Till, Das Reden der Sirenen. Eine Bochumer Tagung über die Bildrhetorik in den Künsten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.1.1997, N6.
- Bornkamm, Günther, Die Kompositionen der apokalyptischen Visionen in der Offenbarung Johannis, in: ders., Studien zur Antike und Urchristentum, München 1963, 204-222.
- Bousquet, Jacques, Malerei des Manierismus, München 1963.
- Brandt, Reinhard, Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild, München, Wien 1999.
- Braungart, Wolfgang, Apokalypse und Utopie, in: Kaiser (Hg.) 1991, 63-102.
- Brenk, Beat, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends - Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wien 1966.
- Briese, Olaf, Einstimmung auf den Untergang. Zum Stellenwert "kupierter" Apokalypse im gegenwärtigen geschichtsphilosophischen Diskurs, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 20, 1995 (2), 145-156.
- Brooks, Cleanth/Robert Penn Warren, Modern Rhetoric, New York, Chicago, San Francisco, Atlanta 1970.
- Brumlik, Micha, Die Gnostiker. Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen, Frankfurt a. M. 1992.
- Bull, Malcolm (Hg.), Apocalypse theory and the ends of the world, Oxford, Cambridge USA 1995.

- Burkert, Walter, Katastrophe als Mythos, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 75-80.
- Chadraba, Rudolf, Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung, Prag 1964.
- Chapeaurouge, Donat de, "Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht". Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei, Wiesbaden 1983.
- Chyutin, Michael, The New Jerusalem Scroll from Qumran. A Comprehensive Reconstruction, Sheffield 1997.
- Collins, J.J., Apocalypse: The Morphology of a Genre (1979), in: Semeia 14, Missoula 1979, 1-20.
- Dancu, Dumitri, Hinterglasmalerei in Rumänien, Bukarest 1982.
- Derrida, Jacques, Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apocalypse, not now, Graz, Wien 1985 (Hg. von Peter Engelmann).
- Ders., Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, München 1997.
- Diers, Michael, Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt 1997.
- Dockhorn, Klaus, Macht und Wirkung der Rhetorik, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968.
- Dohmen, Ch./Sternberg, Th. (Hg.), ... kein Bildnis machen: Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987.
- Eco, Umberto, Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1991.
- Eisler, Colin, The Master of the Unicorn. The Life and Work of Jean Duvel, New York 1979.
- Eliade, Mircea, Myth and Reality, London 1964.
- Fausser, Alois (Hg.), Die Bamberger Apokalypse, Frankfurt a. M. 1962.
- Forster, Kurt W., Städtische Monumente der Endlichkeit, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 3-12.
- Fried, Johannes, Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 45, 1989, S. 385-473.
- Frye, Northrop, Anatomy of Criticism. Four Essays (1957), New York 1969.
- Ders., The Great Code. The Bible and Literature, Toronto 1982.

- Ders., Words with Power. Being the Second Study of 'The Bible and Literature', Toronto 1990.
- Fuhrmann, Manfred, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973.
- Fussmann, Klaus, Die Leere der Dinge. Über die Ratlosigkeit in der zeitgenössischen Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.11.1993, Beilage Bilder und Zeiten.
- Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960.
- Ders., Bildkunst und Wortkunst, in: Boehm (Hg.) 1994, 90-104.
- Ders., Wort und Bild - 'so wahr, so seiend' (1992), in: Jean Grondin (Hg.), Gadamer Lesebuch, Tübingen 1997, 172-198.
- Gantner, Joseph, Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee, Berlin 1958.
- Gassen, Richard W./Holeczek, Bernhard (Hg.), Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Katalog, Heidelberg 1985.
- Ders., "Kom, lieber jüngster Tag". Die Apokalypse in der Reformation, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 75-90.
- Ders., Der Untergang der Titanic. Chiasmus und Weltende im 20. Jahrhundert, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 224-353.
- Gaus, Joachim, Die Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Kunst, in: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 12 (Licht und Paradies), Frankfurt a. M., Berlin, Bern 1995, 107-118.
- Giese, Elisabeth, Benozzo Gozzolis Franziskuszyklus in Montefalco. Bildkomposition als Erzählung, Frankfurt a.M., Bern, New York 1986.
- Gombrich, Ernst, Art and Illusion, Princeton 1960.
- Ders., Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984.
- Grimm, Gunter E./Faulstich, Werner/Kuon, Peter (Hg.), Apokalypse - Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1986.
- Hainz, Josef, Biblische Apokalypse und säkulare Weltuntergangsstimmung, in: Rehus, Wulff D. (Hg.), Die Apokalypse denken, Langenfeld 1989, 12-24.

- Halver, Rudolf, Der Mythos im letzten Buch der Bibel. Eine Untersuchung der Bildersprache der Johannes-Apokalypse, Hamburg-Bergstedt 1964.
- Hansen-Löve, Aage A., Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 183-250.
- Heydenreich, Ludwig H., Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Buchillustration der Reformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8, 1939, 1-40.
- Ders., Rezension von Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysion*, Paris 1943, in: Byzantinische Zeitschrift 48, 1955, 174-177.
- Hocke, Gustav René, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957.
- Ders., Manierismus in der Literatur, Hamburg 1959.
- Höffe, Otfried, Der Meister aller Wissenden. Warum heute (noch) Aristoteles lesen?, in: Neue Zürcher Zeitung, 8./9.11.1997, 68.
- Hoffmann, Ernst/Wilpert, Paul/Bormann, Karl (Hg.), Nikolaus von Kues. Die mathematischen Schriften, Hamburg 1980.
- Hofmann, Friedhelm, Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 21-39.
- Hofmann, Werner, Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830, München 1995.
- Holeczek, Bernhard, Vorwort, in: Gassen/Holeczek (Hg.) 1985, 7-9.
- Horstmann, Ulrich, Ansichten vom Grossen Umsonst. Essays, Gütersloh 1991.
- Howe, Nichola, The Figural Presence of Erich Auerbach, in: Yale Review 85, 1997, 123-143.
- Hügli, Anton/Lübcke, Poul (Hg.), Philosophielexikon, Hamburg 1997.
- Hyatt, Michael S., The Millennium Bug: How to Survive the Coming Chaos, Washington D.C. 1998.
- Illies, Florian, Künstlertod hinter Kulissen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.3.1997, 40.
- Imdahl, Max, "Autobiographie", in: Heinz Liesbrock (Hg.), Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl, Katalog, Münster 1996, 40-55.
- Irrlitz, Gerd, Schlussdiskussion, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 640-667.

- Iser, Wolfgang, Die Figur der Negativität in Becketts Prosa, in: Hans Mayer, Uwe Johnson (Hg.), Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium, Frankfurt a.M. 1975, 54-68.
- Ders., Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.
- Jahn, Johannes, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1989.
- Jaspers, Karl, Philosophie, II. Existenzerhellung, Heidelberg, Berlin 1932.
- Jauss, Hans Robert, Negativität und Identifikation, in: Weinrich (Hg.) 1975, 300-306.
- Juraschek, Franz von, Albrecht Dürer. Die Apokalypse als Herausforderung. Die Geschichte einer Entdeckung, Nürnberg 1970.
- Kästner, Hannes, Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt. Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum, in: Kröll/Steger (Hg.) 1994, 215-237.
- Kaiser, Gerhard R. (Hg.), Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991.
- Ders., Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung, in: Kaiser (Hg.) 1991, 1-32.
- Kemp, Wolfgang, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhundert, in: ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, 253-278.
- Ders., Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: ders. (Hg.), Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989, 62-88.
- Ders., Das letzte Bild. Welt-Ende und Werk-Ende bei Giotto und Dante, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 415-434.
- Kempski, Jürgen von, Apokalypse, 'Horus' und Wunsch, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 47, 1995, 304-319.
- Kesting, Marianne, Negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in der modernen Dichtung, in: Weinrich (Hg.) 1975, 267-392.
- Dies., Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne, in: Kaiser (Hg.) 1991, 169-186.
- Kirschbaum, Engelbert SJ (Hg.), Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990.
- Klemm, Christian, Einleitung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 1-2.

- Koch, Klaus/Schmidt, Johann-Michäl (Hg.), Apokalyptik, Darmstadt 1982.
- Koch, Klaus, Einleitung, in: Klaus Koch, Johann-Michael Schmidt (Hg.), Apokalyptik, Darmstadt 1982, 1-29.
- Ders., Vom profetischen zum apokalyptischen Visionsbericht, in: D. Hellholm (Hg.), Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East. Proceedings of the International Colloquium on Apocalypticism Uppsala, Aug. 12-17, 1979, Tübingen 1989, 413-446.
- Körtner, Ulrich H.J., Weltangst und Weltende. Eine theologische Interpretation der Apokalyptik, Göttingen 1988.
- Kohler, Georg, Ertragen. Hoffen. Lernen. Denkformen der Katastrophenerfahrung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 81-86.
- Konersmann, Ralf, Der Schleier des Timanthes. Perspektive der historischen Semantik, Frankfurt a.M. 1994.
- Koppenfels, Werner von, Bild und Metamorphose: Paradigmen einer europäischen Komparatistik, Darmstadt 1991.
- Koschatzky, Walter, Die Kunst der Graphik (1972), München 1993.
- Ders., Graphik heute, in: Heinrich Lenhardt (Hg.), Das Phänomen Graphik. Mit Beiträgen von Bernhard Holeczek, Walter Koschatzky, Wilhelm Weber und einer Einführung von Ursula Weber, Salzburg 1996, 203-208.
- Krüger, Peter, Dürers Apokalypse. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance, Wiesbaden 1996.
- Kubin, Alfred, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman (1909), Hamburg 1994.
- Kuhn, Rudolf, Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei, in: Archiv für Begriffsgeschichte 28, 1984, 123-178.
- Krauss, Christel, ... und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik, Tübingen 1994.
- Kröll, Katrin/Steger, Hugo (Hg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Freiburg 1994.
- Kröll, Katrin, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, in: Kröll/Steger (Hg.) 1994, 11-105.
- Lankheit, Klaus, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.
- Lausberg, Heinrich, Elemente der literarischen Rhetorik, München 1967.

- Lee, Rensselaer W., Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: Art Bulletin 22, 1940, 197-269.
- Lerer, Seth (Hg.), Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach, Palo Alto, Calif. 1996.
- Levine, Frederick S., The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism, New York 1979.
- Lochman, Jan Milic, Memento mori! - Der Tod als Geheimnis des Lebens, in: Neue Zürcher Zeitung, 28./29.11.1995, 39.
- Löwith, Karl, Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1952.
- Lüdeking, Karlheinz, Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit, in: Böhm (Hg.) 1994, 344-366.
- Maass, Max Peter, Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit. Versuch einer Deutung, München 1965.
- Mahler, Andreas, Die Welt in Auerbachs Mund - Europäische Literaturgeschichte als Genealogie 'realistischer' Ästhetik, in: Poetica 29, 1997, 254-269.
- Maier, Franz Georg, Die Eule der Minerva. Endzeit und Historie, in: Neue Zürcher Zeitung, 6./7.4.1985, 66.
- Maier, Johann, Apokalyptik im Judentum, in: Althaus (Hg.) 1987, 43-72.
- Manuel, Frank E. und Fritzie P., Utopian Thought in the Western World, Oxford 1979.
- Marquard, Odo, Finalisierung und Mortalität, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 467-475.
- Mayer-Tasch, Peter Cornelius, Das Paradies im Quadrat. Zur Entwicklungsgeschichte des formalen Gartens, in: Neue Zürcher Zeitung, 18./19.4.1998, 67-68.
- Mayer-Tasch, Peter Cornelius/Mayerhofer, Bernd (Hrsg.), Hinter Mauern ein Paradies. Der mittelalterliche Garten, Frankfurt a. M. 1998.
- McLachlan Wilson, Robert, Gnosis und Neues Testament, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.
- Meyer, Martin, Endzeiten, in: Neue Zürcher Zeitung, 6./7.4.1985, 65.
- Meyer Schapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, Den Haag, Paris 1973.
- Mielke, Hans (Hg.), Albrecht Dürer. 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Katalog, Düsseldorf 1991.

- Müller, Axel, Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick, München 1997.
- Nentwig, Joachim, Hinterglasikonen aus Rumänien, in: Volkskunst, 3, 1980.
- Neubauer, Hans-Joachim, Wann ist "Ende"? Entheimung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.6.1998, N5.
- Neuss, Wilhelm, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften), 2 Bde., Münster 1931.
- Nordhofen, Eckhardt, Der Augenblick des Paris. Blumenberg, Marquard und die Apotheose des Plurals, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.2.1987, Beilage Bilder und Zeiten.
- Oelmüller, Willi, 'Es bleibt uns nur die Frage'. Sechs Thesen zur negativen Theologie in der Philosophie, in: Neue Zürcher Zeitung, 27./28.1.1996, 51-52.
- Ohly, Friedrich, Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter (1968), in: ders., Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, 1-31.
- Onasch, Konrad/Schnieper, Annemarie, Ikonen. Faszination und Wirklichkeit, Freiburg i.B. 1995.
- Oschlies, Wolf, Ceausescus Schatten schwindet. Politische Geschichte Rumäniens 1988-1998, Köln, Weimar 1998.
- Pache, Walter, Titanic. Literaturgeschichte eines Schiffbruchs (Neue Früchte N.F. 15), Augsburg, München 1995.
- Panofsky, Erwin, Albrecht Dürer, 2 Bde., Princeton, New Jersey 1948 (1943).
- Patz, Kristine, Zum Begriff der "Historia" in L.B. Albertis "De Pictura", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 1986, 269-287.
- Pauen, Michael, Von Epigonen und Erwählten. Gnostische und apokalyptische Tendenzen in der Gegenwart, in: Neue Zürcher Zeitung, 17./18.1.1998, 65.
- Pedretti, Carlo (Hg.), The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter, Bd.1, Berkeley, Los Angeles 1977.
- Preminger, Alex/Brogan, T.V.F. (Hg.), The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, N.J. 1993.
- Ransmayr, Christoph, Die letzte Welt, Nördlingen 1988.
- Reichert, Klaus, Beckett und Shakespeare, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 495-514.

- Reuss, Eduard, Johanneische Apokalyptik (1843), in: Koch/Schmidt (Hg.) 1982, 31-40.
- Ringbom, Sixten, Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52, 1989, 34-51.
- Ritter, Henning, Die erleuchtete Katastrophe. Wenn die Symbole nicht mehr parieren/Ist das Jüdische Museum das Holocaust-Denkmal?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.8.1997, 29.
- Rodenberg, Otto, Die Verborgenheit des Christus, in: Erich Lubahn, Otto Rodenberg (Hg.), Lebendige Hoffnung. Apokalyptik als zentrales Thema der Theologie, Stuttgart 1989, 64-74.
- Roters, Eberhard/Schulz, Bernhard (Hg.), Ich und die Stadt. Mensch und Grosstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhundert, Berlin 1987.
- Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1988.
- Salmann, Elmar, Im Bilde sein. Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?, in: Böhm (Hg.) 1994, 209-232.
- Sauser, Ekkart, Frühchristliche Kunst. Sinnbild und Glaubensaussage, Innsbruck, Wien, München 1966.
- Schaeffler, Richard, Vollendung der Welt oder Weltgericht. Zwei Vorstellungen vom Ziel der Geschichte in Religion und Philosophie, in: Althaus (Hg.) 1987, 73-104.
- Schmitt, Arbogast, Teleologie und Geschichte bei Aristoteles oder Wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte?, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 528-563.
- Schneider, Marianne (Hg.), Leonardo da Vinci: Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen, München 1996.
- Schoell-Glass, Charlotte/Heusser, Martin, Semiotisches und allzu Semiotisches: Wörter und Bilder auf der Third International Conference on Word and Image (Ottawa, Aug. 1993, Tagungsbericht), in: Kunstchronik 47, 1994 (10), 641-652.
- Schülke, Claudia, Marmorne Berge, feuriger Strom. Die Jenseitswanderung des Mönches Wetti und das Versepas "Visio Wettini" des Walahfrid Strabo, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.4.1998, IV.
- Schupp, Volker, Pict-Orales oder: Können Bilder Geschichten erzählen?, in: Poetica 25, 1993, 34-69.
- Sloterdijk, Peter (Hg.), Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1990.

- Smolik, Noemi, Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij, München 1992.
- Spaemann, Robert, Aufhalter und letztes Gefecht, in: Stierle/Warning (Hg.) 1996, 566-577.
- Sparshott, Francis, The Riddle of Catharsis, in: E. Cook et al. (Hg.), Centre and Labyrinth, Toronto 1983, 14-37.
- Spencer, John R., Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattro-cento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20, 1957, 26-44.
- Stamm, Hugo, Im Bann der Apokalypse. Endzeitvorstellungen in Kirchen, Sekten und Kulturen, Zürich 1998.
- Stern, J.P., The Heart of Europe. Essays on Literature and Ideology, Oxford, Cambridge, Mass. 1992.
- Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.), Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996 (= Poetik und Hermeneutik, 16).
- Stierle, Karlheinz, Die Wiederkehr des Endes, in: Stierle/ Warning (Hg.) 1996, 578-599.
- Stoichita, Victor I., Das Mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, München 1997.
- Strabo, Walahfried, Visio Wettini – Die Vision Wettis (Übersetzung, Einführung und Erläuterungen von Hermann Knittel), Sigmaringen 1986.
- Taubes, Jacob, Gnosis und Politik. Religionstheorie und politische Theologie, Bd.2, München 1984.
- Thompson, Damian, Das Ende der Zeiten. Apokalyptik und Jahrtausendwende, Hildesheim 1997.
- Tolksdorf, Stefan, Morgen geht die Welt zugrund, in: Badische Zeitung, 31.12.1996, 3.
- Tschizewskij, Dmitrij, Zur Topik des Labyrinths, in: Weinrich (Hg.) 1975, 539-540.
- Ulland, Harald, Die Vision als Radikalisierung der Wirklichkeit in der Apokalypse des Johannes, Tübingen 1997.
- Urner-Astholz, Hildegard, Sechs Finger und sechs Zehen in der mittelalterlichen Symbolik, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 54, 1997 (4), 329-336.
- van der Meer, Frits, Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst, Basel, Wien 1978.

- Vögtle, Anton, Das Buch mit sieben Siegeln. Die Offenbarung des Johannes in Auswahl gedeutet, Freiburg 1981.
- Vogel, Matthias, Visionen des Untergangs: Menschen im Angesicht des Sublimen bei Füssli und Blake, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 49-58.
- Vondung, Klaus, Die Apokalypse in Deutschland, München 1988.
- Warnach, Walter, Bild und Zerrbild. Zum Problem des Ideologischen in der heutigen Kunst, in: Hochland 54, 1962, 440-455.
- Warncke, Carsten-Peter, Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.
- Wechsler, Max, Von der Not, die "Katastrophe" in ein Bild zu fassen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995 (1), 72-74.
- Weinrich, Harald (Hg.), Positionen der Negativität, München 1975 (= Poetik und Hermeneutik, 6).
- Wendt, C. Heinrich, Rumänische Ikonenmalerei. Eine kunstgeschichtliche Darstellung, Eisenach 1953.
- Wenzel, Horst, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995.
- Wenzel, Uwe Justus, "No apocalypse, not now", in: Neue Zürcher Zeitung, 27.01.1997, 20.
- Westfeling, Uwe, Piranesi und die italienische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jhs, Köln 1996.
- Williams, John, The Illustrated Beatus. A Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse, 2 Bde., London 1994.
- Wölfflin, Heinrich, Die Bamberger Apokalypse, München 1921
- Wohlfahrt, Günter, Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst, in: Böhm (Hg.) 1994, 163-183.
- Zehnpfennig, Marianne, 'Traum' und 'Vision' in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. phil., Tübingen 1979.