

Zur Ikonographie von Apokalypsekommentaren: Das Apsisbodenmosaik der Kathedrale von Otranto¹

von CHRISTINE UNGRUH, Bad Sachsa

Das Bodenmosaik der Kathedrale von Otranto ist von allen erhaltenen mittelalterlichen Schmuckfußböden Apuliens der ausgedehnteste und vollständigste. Das mit überwiegend figürlichen Darstellungen ausgestattete Paviment ist ein Stiftmosaik aus unterschiedlichen, bis zu 9 cm² großen, oft polygonal gebrochenen, verschiedenfarbigen Natursteintesserae - d.h. gewöhnlicher Kalkstein und Marmor - sowie vereinzelt eingesetzten Glasflüssen. Der Einsatz von buntfarbigem Glas und Goldtesserae ist, mit Ausnahme der kleinen Taube im Noahzyklus des Langhauses, bemerkenswerterweise auf die Mosaikfelder in Vierung und Apsis als den liturgisch besonders herausragenden Bereichen beschränkt.

Das Mosaik mit einer Fläche von etwa 340 m² bedeckt in fünf Teilen den Boden des Mittelschiffs, des gesamten Querhauses (Vierung und beide Querhausarme) sowie der Hauptapsis. Ob die Unterbrechungen und Lücken zwischen den einzelnen Teilen durch den Verlust von Mosaikfläche zu erklären sind oder von vornherein anders gestaltet waren, läßt sich nicht überall zweifelsfrei ermitteln. In diesen Zusammenhang gehört auch die in der Forschung kontrovers diskutierte Frage, ob die Seitenschiffe bzw. die einstigen Nebenapsiden ebenfalls mosaiziert waren. Schriftbänder in Langhaus und Vierung geben mit den Jahreszahlen 1163 und 1165 Auskunft über den Zeitraum der Verlegung. Neben den Daten nennen die Inschriften mehrfach den in der Forschung als Künstler angesehenen Presbyter Pantaleon, den amtierenden Erzbischof und Auftraggeber Jonathan sowie den von 1154-1166 regierenden Normannenherrscher Wilhelm I.

Der gute Erhaltungszustand des Mosaiks, der Umfang der Darstellungen, ihre ungewöhnliche Zusammenstellung sowie die oft eigenwillige stilistische Ausführung haben bereits früh das Interesse der Forschung geweckt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schmuckfußboden von Otranto beginnt zwar bereits im 19. Jahrhundert in Überblickswerken zur gesamten Kunst Unteritaliens², doch erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts widmet sich

¹ Dieser Aufsatz geht aus meiner Hausarbeit zum Thema „Das Fußbodenmosaik der Kathedrale von Otranto“ zur Erlangung des Mastergrades an der Georg-August-Universität Göttingen 1999 hervor, die von Prof. Dr. Antje Middeldorf Kosegarten und PD Dr. Christian Freigang betreut wurde. Nachweise werden am Fuß der Seite beim ersten Mal voll, jedes weitere Mal mit Verfasser, Kurztitel, Seite zitiert.

² Aubin-Louis Millin fertigte auf einer Reise durch Unteritalien im Jahr 1812 Zeichnungen von Bodenmosaiken an. Sie werden noch heute für Rekonstruktionen der Pavimente in Brindisi und Otranto herangezogen (cf. Nancy Rash FABBRI, *Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Mosaic Floor in Brindisi*, in: *Gesta* 13, 1974, S. 5-14). Die als Überblickswerke konzipierten Arbeiten von Heinrich Wilhelm SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, hg. v. F. VON QUAST, Bd. I, Dresden 1860, und Émile BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, beschreiben das Mosaik von Otranto nur kurz, ohne ikonographi-

Carlo Garufi³ in einem kurzen Aufsatz speziell dem Bodenmosaik der Kathedrale von Otranto und veröffentlicht erstmals Photographien. Zwei Generationen später setzt die moderne Forschung mit Chiara Settis Frugoni ein⁴, die 1968 und 1970 in zwei Aufsätzen⁵ mit der ikonographischen Einordnung einzelner Szenen beginnt⁶. Nancy Rash Fabbri legt 1971 in ihrer Dissertation⁷ zur gesamten Gruppe der apulischen Bodenmosaiken des 11. und 12. Jahrhunderts ihren Schwerpunkt auf das Mosaik von Otranto, konzentriert sich im Gegensatz zu Settis Frugoni jedoch auf formale Aspekte und stilistische Herleitungen, vor allem aus Buchmalerei und Textilkunst. Der Germanist Walter Haug schließlich befaßt sich 1975 in einem Aufsatz⁸ und 1977 in einer Monographie⁹ mit dem Schmuckfußboden von Otranto. Dabei lehnt er sich stark an die Forschungen Settis Frugonis an, macht aber die Gestalt des Königs Artus zum Kristallisationspunkt seiner Ausführungen. Zwei jüngst veröffentlichte Vorträge von Rachele Carrino¹⁰ thematisieren die Fußbodenmosaiken von Trani und Brindisi und streifen im Kontext stilistischer Vergleiche auch Otranto. Seit den frühen sechziger Jahren beschäftigt sich der Otrantiner Kleriker Grazio Gianfreda mit dem Bodenmosaik der Kathedrale¹¹. Dabei bemüht er sich einerseits um eine Einordnung des Mosaiks in die kulturhistorische Landschaft Otrantos, andererseits geht es ihm jedoch auch darum, die heilsgeschichtliche Botschaft des Mosaikprogramms zu erfassen. Carl Arnold Willemsen veröffentlichte im gleichen Zeitraum eine Reihe von Schriften, die sich mit unterschiedlichen Themen der Geschichte und Kunst des mittelalterlichen Apulien auseinandersetzen. In seiner zwischen

schen Fragen nachzugehen. Ihre Schriften sind jedoch Standardwerke geblieben, die über den Zustand der mittelalterlichen Bodenmosaiken Auskunft geben können, bevor sie zerstört, beschädigt oder umfassenden Restaurierungsmaßnahmen unterzogen wurden.

³ Carlo GARUFI, *Il pavimento a mosaico della Cattedrale di Otranto*, in: *Studi Medievali* 2, 1906-07, S. 505-514.

⁴ Im folgenden werden lediglich die für die Forschung zum Otrantiner Bodenmosaik relevanten Veröffentlichungen angesprochen. Die Arbeit von Clara BARGELLINI, *Studies in Medieval Apulian Floor Mosaics*, Cambridge, Mass. 1974, war mir nicht zugänglich.

⁵ Chiara SETTIS FRUGONI, *Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto*, in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano*, 80, 1968, S. 213-256; und Chiara SETTIS FRUGONI, *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano*, 82, 1970, S. 243-270.

⁶ In zwei weiteren Publikationen: *La mala pianta*, in: *Storiografia e Storia. Studi in onore di Eugenio Dupré-Theseider*, 2. Bd., Rom 1974, S. 651-659; und im Ergänzungsband zu Émile BERTAUX', *L'art dans l'Italie méridionale*, *Aggiornamento*, hg. v. A. PRANDI, Bd. 5, 1975, S. 673-677, behandelt Settis Frugoni das Fußbodenmosaik von Otranto, ohne daß sich in bezug auf das Mosaik neue Erkenntnisse ergeben.

⁷ Nancy Rash FABBRI, *Eleventh and Twelfth Century Figurative Mosaic Floors in South Italy*, Michigan 1971.

⁸ Walter HAUG, *Artussage und Heilsgeschichte. Zum Programm des Fußbodenmosaiks von Otranto*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 49, 1975, S. 577-606.

⁹ Walter HAUG, *Das Mosaik von Otranto. Darstellung. Deutung und Bilddokumentation*, Wiesbaden 1977.

¹⁰ Rachele CARRINO, *Il mosaico pavimentale medioevale della Cattedrale di Trani*, in: *Seminario Internazionale di Studi sul Tema „Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantina“* (Ravenna, 14-19 Maggio 1995), *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 42, Ravenna 1995, S. 175-214; und Rachele CARRINO, *Il mosaico pavimentale della Cattedrale di Brindisi*, in: *Seminario Internazionale di Studi sul Tema „Ricerche di Archeologia e Topografia“* (Ravenna, 22-26 Marzo 1997), *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 43, Ravenna o.J., S. 193-221.

¹¹ Von den zahlreichen Veröffentlichungen verweise ich lediglich auf die zuletzt erschienene: Grazio GIANFREDA, *Il Mosaico di Otranto: Biblioteca Medioevale in Immagini*, 5. Ed., Lecce 1996, S. 221ff.

1979 und 1992 mehrfach aufgelegten Monographie „Das Rätsel von Otranto“¹² referiert und kommentiert er die Ergebnisse der Forschung und ergänzt seine Ausführungen durch umfangreiches Bildmaterial.

Aus diesem Überblick zum Forschungsstand geht hervor, daß bereits eine ganze Reihe von Publikationen zu dem Thema erschienen ist. Eine kritische Sichtung dieser Literatur zeigt jedoch, daß auf der Grundlage der älteren Forschung lediglich Settis Frugoni und Fabbri einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung des Fußbodenmosaiks von Otranto unter kunsthistorischen Gesichtspunkten leisten. Der Historiker Willemsen bereichert durch eine detaillierte Beschreibung und seine kritischen Kommentare die Ergebnisse, ohne aber neue Ansätze zu bieten. Fabbri's Untersuchungen zu den formalen Aspekten der Darstellungen bieten eine Fülle an Material. Ikonographische Fragen treten deutlich in den Hintergrund, und ein möglicher Zusammenhang der einzeln behandelten Szenen wird nicht thematisiert. Lediglich Settis Frugoni hat sich intensiv mit der Ikonographie des Fußbodenmosaiks auseinandergesetzt.

Auffallend ist dabei, daß die Gewichtung der ikonographischen Analyse des Otrantiner Mosaiks eindeutig zugunsten des Langhausmosaiks ausfällt, während die Mosaiken von Querhaus und Vierung nur eingeschränkt Beachtung finden. Ganz besonders wird jedoch das Apsisbodenmosaik vernachlässigt. Eine ikonographische Identifizierung beschränkt sich auf die mit Beischriften versehenen Figuren, während die restlichen zwei Drittel dieses Abschnitts meist nur beschreibend erwähnt werden¹³. Nicht zuletzt zeugen die mangelhaften Abbildungen der hier gegebenen Szenen davon, daß dem Apsisbodenmosaik zu Unrecht sehr wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Eine eingehende Untersuchung der Darstellungen des Apsisbodenmosaiks (Abb. 1) zeigt jedoch bald, daß die bisher ungedeuteten Szenen, im Zusammenspiel mit den Themen aus dem Alten Testament, ein theologisches Konzept hohen Anspruchs zu beinhalten scheinen. Besonderes Augenmerk verdient dabei ein Vergleich dieser Szenen mit der Apokalypse des Johannes. Gestützt wird diese These durch die Erläuterung der Darstellungen anhand von mittelalterlichen Apokalypsenkommentaren, speziell aber desjenigen des unteritalienischen Exegeten Bruno von Segni (1040/50-1123), dessen Kapiteleinteilung der johanneischen Vision maßgeblich für die Auswahl der hier dargestellten Szenen gewesen zu scheinen. Es ergäbe sich daraus allerdings auch, daß das Apsisbodenmosaik thematisch nicht für sich allein steht, sondern gerade die Apokalypsendarstellung Ausgangspunkt der theologischen Deutung des

¹² Carl Arnold WILLEMSSEN, *Das Rätsel von Otranto: Das Fußbodenmosaik der Kathedrale. Eine Bestandsaufnahme* (Markus DITSCHKE und Raimund KOTTJE, Hgg.), Sigmaringen 1992.

¹³ Maria Laura CRISTIANI TESTI, *Il „filo di Arianna“ nel labirinto del mosaico absidiale di Otranto*, in: *Critica d'Arte* Serie 4, 52, 1987, S. 88-96, hat als einzige eine Studie ausschließlich dem Apsisbodenmosaik von Otranto gewidmet. Dabei geht es ihr lediglich darum, eine bzw. mehrere Leserichtungen für die Szenenabfolge vorzuschlagen, was allerdings an ihrer Ausklammerung der ikonographischen Fragestellung scheitert. Die Deutung des Apsisbodenmosaiks widerlegt allerdings jeden Versuch, die Szenen linear zu lesen bzw. eine Abfolge erstellen zu wollen.

gesamten Mosaiks ist somit die Themenwahl aller Abschnitte wesentlich mitbestimmt hat. Auch diese Bedeutungsebene würde vollkommen neue Interpretationsmöglichkeiten für das gesamte Bodenmosaik eröffnen. Sollte sich in der folgenden Analyse herausstellen, daß im Apsisbodenmosaik der Kathedrale von Otranto Verse aus der Johannes-Offenbarung zur Anschauung gebracht wurden, wäre die Otrantiner Illustration der Apokalypse einzigartig unter den Schmuckfußböden Italiens¹⁴. Bevor das Apsisbodenmosaik und insbesondere die Illustration der Apokalypse zum Thema dieses Aufsatzes werden kann, folgt vorab ein kurzer ikonographischer Überblick über die Mosaik von Langhaus und Querhaus.

Wichtigstes formales und kompositorisches Gliederungselement im Mosaik des Langhauses (Abb. 10) ist der Baum des Lebens, der auch thematisch das Langhausmosaik beherrscht. Die Szenen zu beiden Seiten dieses *arbor vitae* lassen sich in drei Gruppen unterteilen: die Fabel- und Tierwelt, die im wesentlichen den westlichen Teil beherrscht; Gestalten aus der mittelalterlichen Epik, also Alexander der Große und König Artus; und Genesisdarstellungen, beginnend mit dem Turmbau zu Babel, gefolgt von Szenen aus dem Leben Noahs (Noah als Weinbauer, Bau der Arche, die Arche Noah mit den Tieren bzw. Wiederkehr der von Noah ausgesandten Taube), Adam und Eva im Paradies, die Vertreibung der Stammeltern, und schließlich die Opfergabe Kains und Abels sowie der Brudermord. Dazwischen- bzw. eingeschoben sind die über zwei Joche sich erstreckenden Monatsbilder und der Reuige Schächer Dismas¹⁵.

In den Mosaikfeldern beider Querhausarme (Abb. 9) wird das zentrale Baummotiv als gliedernde Achse übernommen, jedoch ist die Beziehung der dargestellten Figuren nicht in gleicher Weise so konsequent herausgearbeitet wie im Langhaus. Vielmehr scheint der gerade Stamm, der im südlichen Querhausarm nur Aststummel, im nördlichen dagegen zahlreichere horizontal bis an den Rand der Mosaikfläche geführte Zweige austreibt, seine Funktion auf die Teilung der Bildfläche in zwei etwa übereinstimmende Hälften zu beschränken. Im südlichen Querhausarm handelt es sich um eine Gegenüberstellung von Himmel und Hölle, während der nördliche Querhausarm, trotz mehrerer mit Beischriften versehener Figuren, ungeudet bleiben muß.

Im Vierungsmosaik (Abb. 9) sind 16, formal den Monatsbildern ähnliche und in vier Reihen zu jeweils Vier angeordnete Medaillons abgebildet. Die Menschen-, Tier- und Mischgestalten im Vierungsbereich treten besonders in Erscheinung, weil sie erstens, im Gegensatz zu allen anderen Otrantiner Tier- und Fabelwesen, mit Hilfe von Glastesserae auffallend aufwendig gestaltet sind, zweitens in Medaillons gegeben und drittens gemeinsam mit den biblischen Paaren Saba/Salomo und Adam/Eva im liturgisch zentralen Raum der Vierung ange-

¹⁴ Siehe hierzu die katalogartige Aufstellung der auf italienischen Bodenmosaiken verarbeiteten biblischen Szenen bei Hiltrud KIER, *Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf 1970, S. 74.

¹⁵ Zu Recht so gedeutet von SETTIS FRUGONI, *Il mosaico di Otranto*, S. 260f.

ordnet sind. Ich habe deshalb vorgeschlagen, die Otrantiner Tierdarstellungen übergreifend und in biblischem Kontext zu betrachten und sie im Sinne einer Paradiesdarstellung zu deuten¹⁶.

Das Apsismosaik (Abb. 1) ist in Ausdehnung und Form bestimmt durch das Halbrund der Apsiswand, sowie das polygonale Altarpostament, das geringfügig in die Apsis hineinragt und vom Mosaik zu beiden Seiten etwa bis auf die Höhe der Altarmensa umgriffen wird. Durch das unzweifelhaft zum ursprünglichen Bestand gehörende umlaufende Zickzackmuster aus roten Tesseræ, das bereits beim Vierungsmosaik auftritt, ist gesichert, daß dieser Mosaikabschnitt im wesentlichen vollständig erhalten ist. Es ist größtenteils gut lesbar und in den beschädigten oder beschnittenen Partien zum Teil durch Reste eindeutig zu rekonstruieren. Lediglich die Ausdehnung der Mosaikfläche beiderseits des Altares in die Vierung hinein ist nicht mehr sicher zu bestimmen. Die Schwanzflosse eines Fisches auf der südlichen Seite des Altars, und die Reste einer unbekleideten menschlichen Figur auf der nördlichen deuten klar auf Beschneidungen hin. Kompositorisch unterscheidet sich das nach Osten abschließende Apsismosaik deutlich von den übrigen Fußbodenfeldern, da die hier radial angeordneten Figuren und Szenen auf den Altar als Mittelpunkt hin angelegt erscheinen. Dabei sind die hauptsächlich figürlichen Darstellungen vom Altar aus betrachtet zum Teil um 90 oder 180° gedreht. Neben Einzelfiguren finden sich zu Szenen geordnete Figurengruppen bzw. einzelne zu einem Zyklus zusammentretende Darstellungen. Eine besondere Leserichtung ist dabei nicht auszumachen, es sei denn, man möchte sich leiten lassen von den in der Mehrzahl nach links gewandten Blicken oder Bewegungen der Figuren.

Die Farbigkeit des Apsismosaiks entspricht ganz der des Langhausmosaiks. Auf cremefarbenem Grund sind vorwiegend braune Ziegel- und hellrote Steinchen zu schwarz konturierten Figuren zusammengefügt. Buntfarbige Glastesseræ wie in der Vierung sind nicht mehr zu finden. Ausnahmen sind ein durch reichliche Verwendung von Goldtesseræ und blaugrünen Glasflüssen hervorgehobenes Gefäß, das eine nackte Gestalt unmittelbar links der Altarstufen trägt (Abb. 3), sowie die von zwei „Affen“ zum Mund geführten „Früchte“ oberhalb dieser Figur. Ausschließlich in der Apsis treffen wir auf die Verwendung von Marmortesseræ¹⁷. Aus ihnen sind die über zwei Drittel der Mosaikfläche verteilten, sorgfältig verlegten auffälligen Kreisscheiben unterschiedlicher Durchmesser (Abb. 1) sowie die Füllungen der dadurch ebenfalls künstlerisch hervorgehobenen bogenfensterartigen Formen ober- und unterhalb der Jonasfigur zusammengefügt (Abb. 7).

Die Beschreibung beginnt links und wird im Uhrzeigersinn fortgesetzt. Die bereits erwähnte unbekleidete menschliche Figur mit dem Gefäß in der Rechten und durch seine vegetabilen Formen als Ast erkennbarer Stab in der Linken, sowie durch die Beischrift identifi-

¹⁶ Cf. UNGRUH Fußbodenmosaik S. 70ff.

¹⁷ Ausnahme sind die Marmordreiecke der vom Atlas getragenen *opus sectile*-Scheibe im südlichen Seitenschiff.

zierte Samson darüber, sind die prominentesten Gestalten des ersten Mosaikdrittels. Der Kelchträger (Abb. 3) ist begleitet von zwei weiteren Menschen. Samson, mit langem Haar, mit Gewand aus vorwiegend braunen und dunkelroten Steinen sowie Stiefeln aus ziegelroten Tesseræ, sitzt rittlings auf einem schreitenden Löwen. Mit beiden Händen reißt er dem Tier die Kiefer auseinander. Im Zentrum des zweiten, unmittelbar hinter dem Altar liegenden Drittels ist eine durch abstrakt gezeichnete Türme und Bogenformen angedeutete Stadtarchitektur gegeben (Abb. 5). Sie wird bevölkert von zwei rotgewandeten, posaunenblasenden Halbfiguren auf den Türmen sowie zwei Nackten, deren Blicke auf den Apsisscheitel gerichtet sind. Darunter liegt quer die größere Figur einer unbekleideten Frau, die sich mit einer Hand die Scham bedeckt, während sich um den linken Arm ihr langes Haar schlingt. Unmittelbar im Apsisscheitel reitet eine Gestalt in roter Tunika auf einem springenden Pferd, gefolgt von einer einen Stab haltenden nackten Figur, deren Inkarnat an Unterschenkeln, Gesicht und Hand durch die Verwendung ziegelroter und brauner Tesseræ auffällig dunkel gestaltet ist (Abb. 6). Über die Fläche beider Bilddrittels sind streumusterartig unterschiedliche Tiermotive verteilt. So ist der Reiter umgeben von einander jagenden Tierpaaren, deren phantasievollstes ein großer geflügelter Drache ist, der in seiner Schwanzschlinge einen gefleckten Hirschen gefangenhält.

Ohne Rücksicht auf die Einhaltung einer chronologischen Reihenfolge sind, vorwiegend in der Zone südlich vom Altar, vier Szenen mosaiziert, die sich aufgrund des im üblichen ikonographischen Rahmen verbleibenden Darstellungsmodus oder der Beischriften mühelos identifizieren lassen. Noch zum mittleren Bilddrittels rechnet die Gestalt des Jonas, die inschriftlich als ‚IONAS P[rop]H[et]A‘ bezeichnet ist (Abb. 7). Mit dieser Figur wird das Thema der Jonasgeschichte aufgenommen, das in drei Szenen im rechten Mosaikdrittels zyklisch ausgebreitet wird. Sorgfältig gestaltet, mit purpurrotem Ober- und hellbraunem, knöchellangen Untergewand, weist der Prophet mit einer deiktischen Gebärde auf eine Schriftrolle, die in neun Zeilen den Text ‚AD HUC XL DIES ET NINIVE SUBVERTETUR‘ (Ion 3, 4) trägt. Die Wirkung seiner Predigt wird durch den ‚REX NINIVE‘, der sich das Gewand vom Leib reißt, betont (Ion 3, 6)¹⁸ (Abb. 8). Darunter erscheint quer gelegt der unbekleidet gegebene Jonas in der Kürbislaupe. Drei Verse sind dabei zu einem Bild gerafft worden: Zum einen verweist die scheinbar aus den Altarstufen herauswachsende Hand Gottes darauf, daß der Herr eine Staude wachsen ließ, die Jonas bis über den Kopf reichte (Ion 4, 6)¹⁹; zum anderen hat der Künstler einen Wurm mosaiziert, der die Wurzeln der Pflanze zum Absterben bringt (Ion 4, 7)²⁰; und schließlich vermittelt der hadernde Jonas durch sein Hinaufschauen zu Gott und die auf den Wurm zeigenden Hände deren Zwiegespräch (Ion 4, 9-11)²¹. Den größten

¹⁸ *Abiecit vestimentum suum a se et indutus est sacco et sedit in cinere* (Ion 3, 6).

¹⁹ *Praeparavit ... hederam et ascendit super caput Ionae* (Ion 4, 6).

²⁰ *Et paravit Deus vermem ascensu diluculo in crastinum* (Ion 4, 7).

²¹ *Et dixit Dominus ad Ionam putasne bene irasceris tu super hederam* (Ion 4, 9-11).

Raum nimmt der Meerwurf ein, der schildert, wie Jonas von der Schiffsbesatzung ins Meer gestürzt und vom Wal verschlungen wird (Ion 1, 15 - 2, 1)²². Für die Zuordnung des Anglers zur Meerwurfsszene sprechen die deutliche szenische Einbindung der Figur sowie eine bereits frühchristliche Bildtradition dieses Genrelements im Jonas-Zyklus²³. Lediglich die drei Figuren rechts hinter dem ninivitischen König lassen sich diesem Zyklus nicht einfügen (Abb. 4). Zwei von ihnen erscheinen als Halbfiguren hinter einer kasten- oder wannenartigen Form. Ihre Blickwendung und Gestik unterstreichen die Unabhängigkeit dieser Darstellung von der Bildfolge des Jonaszyklus.

Eine Zuordnung der bisher ungedeuteten Figuren entweder in die Samsongeschichte oder den Jonaszyklus erscheint unpassend. Vielmehr rechtfertigt eine sorgfältige Durchsicht der Apokalypse des Johannes einen Identifizierungsversuch der Szenen mit Versen aus der Offenbarung. Da die streumusterartige Verteilung der Szenen eine Reihenfolge nicht erkennen läßt, soll mit Hilfe von Versen aus der Johannes-Apokalypse die Identifizierung der Darstellungen unabhängig von einer Leserichtung vorgenommen werden. Im Anschluß daran wird die Frage erörtert, aufgrund welcher Kriterien der Mosaizist die Auswahl der gegebenen Verse getroffen und ob die Rezeption bestimmter Apokalypse-Kommentare diese Auswahl beeinflusst haben könnten.

In zwei Bildern (Abb. 2), direkt über der Figur des Propheten Jonas, sind die Verse aus zwei Kapiteln der Johannes-Apokalypse zusammengefaßt und vom Künstler fast wortgetreu dargestellt worden. Im ersten Kapitel wird die Begegnung Johannes' mit dem Engel Gottes geschildert:

*Apocalypsis Iesu Christi ... mittens per angelum suum servo suo Iohanni (Apc 1, 1);
et conversus sum ut viderem vocem quae loquebatur mecum (Apc 1, 12);
et cum vidissem eum cecidi ad pedes eius tamquam mortus (Apc 1, 17).*

Die erste Vision ist der von Gott geschickte Engel, der Johannes damit beauftragt aufzuschreiben, was er gesehen hat. Die Übergabe des Auftrages findet hinter einem Fenster statt und wird durch den Tau-Stab symbolisiert, den der Engel Johannes überreicht, und mit dem er in einigen Apokalypse-Handschriften abgebildet erscheint²⁴. Dieser Engel ist, wie Bruno und

²² *Et tulerunt Ionam et miserunt in mare (Ion 1, 15) ... et praeparavit Dominus piscem grandem ut deglutiret Ionam (Ion 2, 1).*

²³ Bereits SETTIS FRUGONI, Per una lettura S. 246 nennt als Beispiel einen Jonas-Sarkophag aus dem 3. Jahrhundert (WILLEMSEN, Rätsel S. 78, Abb. 53). Auf einem nicht mehr existenten Wandfresko in Cagliari (Reallexikon für Antike und Christentum, hg. v. Franz-Josef-Dölger-Institut Bonn, Bd. IV, 240) werden die angelnden Putten ebenfalls mit dem Meerwurf in Verbindung gebracht. Willemsen vermutet, daß der Angler symbolisch entweder auf Christus oder einen Christusjünger verweist (Rätsel 87).

²⁴ Beispielhaft seien hier die auf 1250-60 datierte Trinity Apokalypse, Trinity College, Cambridge, Ms. R. 16.2., fol. 23r (Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. V, Gütersloh 1990, Abb. 687a) und die um die gleiche Zeit entstandene Perring Apokalypse, Paul-Getty-Museum Malibu, Ms. Ludwig III, I, fol. 40r (ibid., Abb. 694a) aufgeführt.

Beda uns mitteilen, *nihil ... aliud, quam Christus Jesus ..., hoc est ipse sibi*²⁵. Die sehr viel kleiner gegebene Figur des Johannes verdreht den Kopf *ut viderem vocem quae loquebatur* (Apc 1, 12), um zur Stimme des Christus-Engels hinaufzuschauen²⁶. Dieser Vorgang wird im ersten Vers des vierten Kapitels der Offenbarung noch einmal wiederholt:

Post haec vidi ... et vox prima quam audivi tamquam tubae loquentis mecum dicens ascende huc et ostendam tibi quae oportet fieri post haec (Apc 4, 1).

Um den Effekt der Tuba/Stimme auf den Seher bildlich wiederzugeben, hat der Mosaizist unmittelbar unter der Übergabe der Vision erneut ein Fenster dargestellt, hinter dem ein Tuba blasender Engel erscheint, sowie eine weitere Person, die kopfüber hinunterstürzt. Die stürzende Person ist Johannes, der, *cum vidissem eum cecidi ad pedes eius tamquam mortuus* (Apc 1, 17). Der Künstler versucht offenbar, zwei Sinneswahrnehmungen bildlich darzustellen, die sich visuell nur schwer fassen lassen. Anhand eines Fensters verdeutlicht er die Tatsache, daß es sich um eine ‚Vision‘ handelt, zum anderen wird die „aus dem Himmel tönende unüberhörbare Stimme“ durch eine Posaune verbildlicht²⁷ - eine biblische Metapher, die Bruno von Segni besonders in seiner Auslegung zu Apc 4, 1 weiterentwickelt²⁸. Durch Fenster und Posaune werden somit die auch in den angeführten Apokalypsezitaten oft vorkommenden Verben *videre* und *audire* verbildlicht. Ein Beispiel, in dem dieselben vier Bestandteile - Engel, Posaune, Fenster, Seher - zu einem Bild zusammengefaßt sind, ist die Illustration zu Apc 4-5 in der auf 1220/30 datierten Wiener *Bible moralisée*²⁹: Im ersten Medaillon ist links Johannes von Patmos gegeben und schaut zu einem Tuba blasenden Engel empor, der in einem geöffneten Fenster steht. Der Otrantiner Mosaizist hat somit für die Illustration von Apc 1 und 4 mit denselben Motiven gearbeitet, wie mehr als fünfzig Jahre nach ihm der französische Apokalypsenilluminator.

Zur Linken des Altars sind auf dem Apsismosaik drei nackte Gestalten gegeben, von denen nurmehr eine vollständig und aufrecht stehend zu sehen ist (Abb. 3). Diese hält in der einen Hand einen Ast und in der anderen ein mit Goldtesserae gestaltetes Gefäß. Die Identifizierung dieser Gestalt mit dem „anderen Engel“ aus Apc 8, 3 gelingt nicht nur aufgrund des goldenen

²⁵ BRUNO VON SEGNI, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 607. Und BEDA: *Angelus enim Joanni in figura Christi usus est* (*Explanatio Apocalypsis*, PL 93, Sp. 133).

²⁶ *... recte magna vocatur, quia ... de summis loquitur* (HAIMO VON AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, PL 117, Sp. 951).

²⁷ SCHILLER, *Ikonographie* 39.

²⁸ BRUNO VON SEGNI: *Vox autem prima, quae tamquam tuba sublimis et excelsa secum loquebatur, vox angelica fuit, quae ista annuntiabat; quae bene tubae comparatur, quoniam sancti Spiritus inspirationem vix humana fragilitas ferre potest, de cuius voce alibi dicitur: „Factus est repente de coelo sonus, tanquam advenientis Spiritus vehementis (Act. II, 2)“* (*Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 625).

²⁹ Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 1179, fol. 226r (Yves CHRISTE, *The Apocalypse in Monumental Art*, in: *The Apocalypse in the Middle Ages*, hg. v. R. E. EMMERSON, B. MCGINN, Ithaca 1992, S. 234-258, Abb. 30).

Räuchergefäßes³⁰, sondern auch wegen seiner Plazierung direkt neben dem Hochaltar, wodurch apokalyptische Textstelle und liturgische Realität miteinander verschmelzen:

Et alius angelus venit et stetit ante altare habens turibulum aureum (Apc 8, 3) .

Dieser „andere Engel“, der am Altar steht, ist wieder Christus³¹. Die dem Gefäß beigemessene Kostbarkeit, vor allem aufgrund seiner liturgisch-theologischen Bedeutung³², kommt durch die nur hier verwendeten Goldtesserae besonders zur Geltung. Daß tatsächlich Christus in Person eines Engels gemeint sein könnte, der auf dem Bodenmosaik abgebildet ist, zeigt der Ast in seiner Hand, der als Zitat des Lebensbaums aufzufassen ist. Die vor diesem Engel knieenden Figuren könnten nun als weitere Darstellungen desselben Engels gelesen werden, der sich hinkniet, um die Asche auf den Boden zu streuen (Apc 8, 5)³³. Hinweis darauf ist aber lediglich der Zweig, der hinter der am äußersten Rand knieenden Figur zu sehen ist.

Christus in der Kelter (Apc 14, 15-20) scheint in Otranto rechts neben dem Schriftzug ‚REX NINIVE‘ zu einer Szene zusammengefaßt zu sein³⁴ (Abb. 4). Mit jedem Engel, sagt Haimo, ist wieder nur ein einziger, nämlich Christus gemeint und nur *propter ordinem visio-*

³⁰ „Vas, in quo thus reponitur ... inter ministeria sacra vulgo accensetur. Alcuinus Poem. 3: ‚Hic quoque Thuribulum capitellis undique cinctum / pendit de summo fumosa foramina pandens / De quibus ambrosia spirabunt thura Sabae / Quando Sacerdotes Missas offerre jubentur‘. Dudo lib. 2. de Moribus Normannorum, pag. 153: ‚Thuribulaque inauditae amplitudinis et pretii auro confecta delegavit.‘ ... Amalarius in Eclogis de Officio Missae, ubi de mystica *Thuribuli* significatione loquitur: Portatur et Thuribulum, quod Christi corpus significat, sicut scriptum est in eadem Apocalypsi: ‚Et alius angelus...‘“ (Charles DU CANGE, Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, Bd. VIII, 1883-1887, ND Graz 1954; S. 103).

³¹ HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 1044. So auch BRUNO VON SEGNI (*Hic enim Angelus Christus est*; Expositio in Apocalypsim, PL 165, Sp. 645) und BERENGAUDUS (*Iste angelus Christum significat*; Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 931).

³² ... *thuribulum...*, in quo cremantur aromata, [et] Ecclesiam quae igne divine amoris (?) accensa, mundas ad Deum dirigit orationes (HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 1045).

BRUNO deutet das Gefäß als *pretiosum videlicet corpus, quod de Virgine Matre suscepit, in quo et ipsa divinitas, et virtutum omnium abundantia redolebat. Et data sunt ei incensa multa, quia sanctorum aromata et orationes parum odoris habebant, ante quam in hoc thuribulum imponerentur: ipse est enim mediator Dei et hominum, qui nostras orationes Deo Patri repraesentat* (Expositio in Apocalypsim, PL 165, Sp. 645).

BERENGAUDUS aber sieht in ihm die Gesamtheit der Herzen der Apostel und Gläubigen, während die *incensa multa praecepta sunt Evangelii; incensa enim in thuribulo pununtur, ut calore ignis accepto, frangrantiam odoris sui circumquaque spargant: similiter et Christus doctrinam Evangelii in cordibus discipulorum suorum posuit, qui igne charitatis succensi, odorem fidei suae per omnes gentes sparserunt* (Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 931).

³³ BRUNO VON SEGNI hierzu: *dupliciter intelligi potest, sive quia caro ejus, postquam igne tribulationis et opprobrii plena et satiata fuit, in terram, id est in sepulcrum eam Dominus misit, et tribus diebus jacere permisit; sive etiam misit in terram, quia ubique terrarum per discipulos suos ejus passio praedicatur. Misit autem, quando dixit: ‚Ite in universum mundum, praedicate Evangelium omni creaturae (Marc XVI, 1b)‘* (Expositio in Apocalypsim, PL 165, Sp. 654).

Und BERENGAUDUS: *Misit ergo angelus ignem, quem in thuribulo posuerat, in terram; quia doctrinam fidei, quam in cordibus apostolorum posuerat, per adventum Spiritus sancti in cordibus Judaeorum, qui per incredulitatem terra erant, per ora apostolorum effudit* (Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 932f.).

³⁴ Schon in den Kommentaren wird darauf hingewiesen, daß diese Szene nicht teilbar ist: *totam pene sententiam posui, ut undique circumspecta ejus anfractus apertius videantur* (BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 982; so auch HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 1113-1114 und BRUNO VON SEGNI, Expositio in Apocalypsim, PL 165, Sp. 685-687).

*num dicitur alter, cum idem sit*³⁵. In den beiden nackten Figuren, die eine vor, die andere im Zuber stehend, sind zwei der drei im apokalyptischen Text als Engel bezeichnete Figuren zu sehen, die aus dem Tempel kommen:

et alter angelus exivit de templo clamans voce magna ad sedentem super nubem mitte falcem tuam et mete (Apc 14, 15). ...

et alius angelus exivit de templo quod est in caelo habens et ipse falcem acutam et alius angelus de altari qui habet potestatem supra ignem et clamavit voce magna qui habebat falcem acutam dicens... (Apc 14, 17-18).

Die dritte, mit einem roten Gewand bekleidete Figur, die die rechte Hand im Redegestus erhoben hält und sich zur Apsis umwendet, ist der letzte apokalyptische „Engel“:

misit ... falcem suam in terram et vindemiavit vineam terrae et misit in lacum irae Dei magnum (Apc 14, 19).

Hier ist der die „große Kelter des Gotteszornes“ tretende Christus im Weinzuber dargestellt³⁶. Ein Detail, das in der Forschung in der Regel übersehen worden ist, sind die roten Bogenformen links des Zubers, die die Kelter von der darauffolgenden Szene trennt. Sie könnten als chiffrenhaft gegebene Architektur³⁷ auf Apc 14, 20 hindeuten:

et calcatus est lacus extra civitatem.

Unter *civitas* versteht Haimo von Auxerre die Gemeinschaft der Heiligen³⁸, und auch für Bruno von Segni (*civitatem sanctam*)³⁹ und Berengaudus⁴⁰ ist das Himmlische Jerusalem gemeint.

Die anschließend dargestellten Textpassagen liegen in einer Achse mit dem Otrantiner Hochaltar und dem Scheitel der Apsis: Es sind der Untergang der Stadt und Fall der Hure Babylon dargestellt, die das Zentrum dieses Mosaikabschnitts einnehmen (Abb. 5). Fast wörtlich hat der Mosaizist die Katastrophen, die über Babylon hereinbrechen, wiederzugeben versucht. Nachdem der siebte Engel seine Schale in die Luft ausgegossen hat,

³⁵ HAIMO VON AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, PL 117, Sp. 1113.

³⁶ Daß *falcem* nicht gegenständlich aufzufassen ist, schreiben sowohl BRUNO VON SEGNI (*Per falcem enim hoc in loco Christi jussionem, ejusque ultionis ministros intelligimus*, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 687) als auch BERENGAUDUS, der die Metapher eucharistisch versteht: *Iste ergo angelus clamavit ad tertium angelum secundam falcem gerentem, quem Christum significasse diximus, ut vindemiaret botros vineae terrae, per quos impii designantur... Vineae quippe mundum significat, quae omnem impiorum multitudinem genuit et nutrit: lacus vero, quem infernum vocamus, ideo lacus irae Dei dicitur, quia vindicta irae Dei in eo consummabitur* (*Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, PL 17, Sp. 982).

³⁷ Nur WILLEMSSEN, Rätzel S. 63 hat diese Möglichkeit in Betracht gezogen.

³⁸ HAIMO VON AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, PL 117, Sp. 1115.

³⁹ BRUNO VON SEGNI, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 687.

⁴⁰ *Per civitatem autem coelestis Jerusalem designatur: quae ex omnibus electis constat. Extra hanc ergo civitatem lacus calcabitur; quia a consortio justorum impii separabuntur* (BERENGAUDUS, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, PL 17, Sp. 982).

facta sunt fulgora et voces et tonitrua et terraemotus factus est magnus ... et facta est civitas magna in tres partes et civitates gentium ceciderunt (Apc 16, 18).

Der Hagel, den der Künstler durch die kreisrunden, unterschiedlich großen Kreisscheiben aus grauen Marmortesserae wiedergegeben hat und mehr als zwei Drittel der Fläche des Apsismosaiks hinter und links vom Altar bedeckt, *sicut talentum descendit de caelo in homines* (Apc 16, 21). Beda⁴¹ und Berengaudus⁴² deuten ihn in dieser Textstelle als Metapher für den Zorn Gottes. Während die ertönenden Stimmen wieder durch einen Tuba blasenden Engel visualisiert werden, wird die mosaizierte Stadt, wie von einem Erdbeben erschüttert, nurmehr fragmentiert wiedergegeben, indem zwei Türme scheinbar in sich zusammenfallende, durch Bögen angedeutete Mauern flankieren. Apc 18, 2 gemäß, siegen die guten Mächte:

et exclamavit in forti voce dicens cecidit cecidit Babylon magna (Apc 18, 2),

möglicherweise durch den zweiten trompetenden Engel symbolisiert. Die Personifikation der Stadt, die gestürzte Hure Babylon, liegt unbekleidet, mit langen, um ihren linken Arm gewickelten Haaren vor den Mauern der Stadt⁴³. Zwei Miniaturen aus dem 14. Jahrhundert⁴⁴ sind mit der Otrantiner Hure Babylons vergleichbar, da die Frau auf ähnliche Weise vor derselben Stadt „gestürzt“ liegt, die sie personifiziert.

Die Szene des Untergangs der Stadt Babylon vermischt sich allerdings mit der Darstellung der Siebenten Posaune, insbesondere mit Apc 11, 19:

facta sunt fulgora et voces et terraemotus et grando magna (Apc 11,19).

Wenngleich die Blitze fehlen und vom Untergang der Stadt in dieser Textpassage keine Rede ist, gibt es auch in diesem Vers die Stimmen (*voces*), Erdbeben, und einen großen Hagelschauer. Da die Hagelkörner sich nicht nur über der Stadtdarstellung ausbreiten, sondern das restliche Apsisbodenmosaik anfüllen, bis über den Engel mit dem goldenen Gefäß hinaus, und Babylon mit Jonas' Prophezeiung des Untergangs von Ninive in Beziehung gesetzt wurde⁴⁵, könnte in Otranto parallel zu Apc 16, 18 auch Apc 11, 19 dargestellt worden sein. Im Gegensatz zu Apc 16, 18 interpretiert Haimo von Auxerre die in Apc 11, 19 über die Menschen hereinbrechenden Naturgewalten durchaus positiv, da sie die Menschen zu besserem

⁴¹ *Grando irae Dei talento similatur* (BEDA, Explanatio Apocalypsis, PL 93, Sp. 182).

⁴² *Vindicta omnipotentis Dei designatur, qua impios conteret, et in infernum demerget: quae sicut talentum esse dicitur, quia unumquemque secundum talenti sui qualitatem puniet; et quanto amplius quis deliquit, tanto ampliora tormenta sustinere cogetur...* (BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 995).

⁴³ Passend ist Fabbris Beobachtung, daß „the despairing woman directly behind the altar, who is not mentioned in the account of Nineveh, could also derive from eschatological texts. Her image chimes with a passage in the Vision of Alberic, where he describes a fallen city: „Ma poi guardando ecco una Femmina ignuda, che passa avanti la chiesa, con le chiome sciolte fino a' piedi...“ (FABBRI, Apulian Floor Mosaics S. 197).

⁴⁴ Paris, Bibl.Nat. Ms. lat. 14410, p. 9 (Barbara BRUDERER EICHBERG, Les neuf choeurs angéliques, Poitiers 1998, Fig. 92) und London, Br.Lib. Ms. Add. 17333, fol. 38r (ibid., Fig. 56).

⁴⁵ Cf. Anm. 50.

Handeln anspornen können⁴⁶. In den auf dem Fußboden dargestellten, vor dem Erdbeben, der Stimme und dem Hagelschauer fliehenden Menschen scheint sich Bruno von Segnis Kommentar zu Apc 11, 19 widerzuspiegeln, der schreibt:

Factae sunt autem voces multorum ubique laudantium, et Christi testimonium perhibentium. Et terraemotus, terrenis scilicet, et peccatoribus ad fidem summa cum festinatione currentibus. Et grandio magna: nam, sicut scriptum est, non ut Pharisaeorum, sed cum potentia ejus praedicatio fiebat; nulli adulando loquebatur, sed quae grandio, quae angustiae, quae tribulationes peccatores exspectarent, constanter omnibus nuntiabat⁴⁷.

Berengaudus ist ebenfalls davon überzeugt, daß diese Gottesprüfungen die Schlechten zu guten Taten bewegen werden:

Terraemotus autem motionem cordium designat; moti sunt namque multi per praedicationem Christi ad poenitentiam de peccatis suis peragendam: moti sunt de infidelitate ad fidelitatem: moti sunt de malo ad bonum. Et quia grandio terram solet percutere, possumus per grandinem comminationes ignis aeterni, quae in Evangeliiis saepe inveniuntur, intelligere: quibus corda provaorum percutiuntur, ut resipiscant ab iniquitatibus suis⁴⁸.

Im Apsisbodenmosaik könnte den Gläubigen folglich das Schicksal zweier Städte vor Augen geführt worden sein. Gott schickt den - im Bodenmosaik direkt neben der untergehenden Stadt dargestellten - Propheten Jonas zu den Menschen von Ninive und gibt diesen 40 Tage Zeit, sich zu besinnen⁴⁹. In der Jonasgeschichte wendet die Stadt Ninive das Unheil durch Buße von sich ab. In seinem Jonas-Kommentar demonstriert Hieronymus mit der Stadt Babylon aber auch den gegenteiligen Fall, damit der Gläubige auf die Milde Gottes vertraut und den rechten Weg einschlägt:

Scimus idem clementem esse Deum, nec qui peccatores sumus, crudelitate illus delectamur; ... Justitia Dei vallatur misericordia, et tali ad iudicium ambitione procedit: Sic parcit, ut iudicet: Sic iudicat, ut misereatur. ... Profecto intelligimus regem Ninive ... Unde et de Babylone in Jeremia dicitur: Calix aureus Babylone inebrians

⁴⁶ *Unde et bene post terraemotum grandio sequitur, nam grandio eos qui persecutionem commovent, significat. Grandio quippe et fruges terrae comminit, et ipsa comminuitur; fitque ut grandio funditus deficiat, et demio terra fructificet* (HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 1080).

⁴⁷ BRUNO VON SEGNI, Expositio in Apocalypsim, PL 165, Sp. 666f.

⁴⁸ BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 958.

⁴⁹ *Ipse quoque Dominus verus Jona missus ad praedicationem mundi, jejunat quadraginta dies et haereditatem nobis jejunii derelinquens, ad esum corporis sui sub hoc numero nostras animas praeparabat. ... Porro quadragenarius numerus convenit peccatoribus et jejunio, et orationi, et sacco, et lacrymis, et perseverantiae deprecandi* (HIERONYMUS, Commentaria in Jonam Prophetam, PL 25, Sp. 1140B).

*omnem terram (Jer 51, 7). ... Cum autem ipsi qui prius mala docuerant, versi ad poenitentiam...*⁵⁰.

Mit „Justitia Die“ und dem Jeremias-Zitat evoziert Hieronymus die Vorstellung von der Strafe, die den Menschen am Tag des Jüngsten Gerichts ereilen wird; aber auch darauf, daß es für diejenigen, die den goldenen Kelch genossen haben, zur Umkehr nicht zu spät ist. Die Assoziation des Jonas mit der Bußfertigkeit Ninives und deren Verbildlichung durch ihren König sind demnach Hinweise darauf, daß die Bestrafung der Stadt links neben dem Propheten auf dem Bodenmosaik nicht Ninive sein kann⁵¹. Die Stadt ist vielmehr in ihrer Funktion als abschreckendes Beispiel und Pendant zum König von Ninive zu verstehen. Wie noch gezeigt werden wird, ist darüber hinaus die Einbindung der Jonas-Geschichte in das apokalyptische Programm sinnvoll, die die Niniviten - zusammen mit der Königin von Saba - im Matthäus-Evangelium in ihrer Funktion als Vertreter des alten Bundes Beisitzer am Tag des Jüngsten Gerichts sein werden (Mt 12, 40-42)⁵². Tatsächlich sind es die so auffällig in Marmor ausgeführten Kreisscheiben, die als Darstellung von Hagel, als Allusion auf Apokalypseszenarien gedeutet werden müssen. In ihnen bloße dekorative Elemente, etwa eine Füllung von Leerstellen zu sehen⁵³, erscheint abwegig. Sorgfalt der Arbeit, Material und Lage sprechen klar dagegen. Zur Vermeidung des *horror vacui* bediente sich der Mosaizist anderer Mittel.

An zentraler Stelle im Apsismosaik, in einer Achse mit dem Hochaltar Otrantos und dem Untergang der Stadt Babylon, ist im Apsisscheitel der Reiter 'Treu und Wahrhaftig' dargestellt (Abb. 6):

et ecce equus albus et qui sedebat super eum vocabatur Fidelis et Verax vocatur et iustitia iudicat et pugna (Apc 19, 11).

Die hervorgehobene Position des Reiters in der Komposition dieses Mosaikabschnitts erklärt sich aus einem Kommentar des Berengaudus:

Nulla modo aestimare debemus quod hoc capitum ad adventum Christi pertineat, in quo ad iudicium venturus est; sed potius ad electos, qui in fine mundi nascituri sunt;

⁵⁰ HIERONYMUS, Commentaria in Jonam Prophetam, PL 25, Sp. 1140B.

⁵¹ Darstellungen, die die Bedrohung der Stadt Ninive vor Augen führen, scheinen eher mit den Propheten Sophonias und Nahum in Verbindung gebracht worden zu sein, die das Weltgericht und den Frieden der Endzeit verkünden und - wie Jonas - den Untergang der Stadt Ninive prophezeien. Es gibt Beispiele aus dem 13. Jahrhundert, die den Untergang als Verbildlichung der Prophezeiung darstellen: Nahum beispielsweise in den Reliefs der Westfassade der Kathedrale von Amiens sowie in einer Bible moralisée (siehe KATZENELLENBOGEN, The Prophets on the West Fassade of the Cathedral of Amiens, in: Gazette des Beaux-Arts 40, 1952); Sophonias in der Heisterbach-Bibel, fol. 383 (siehe Hanns SWARZENSKI, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts, Berlin 1936, Abb. 94s.). Im Gloucester-Psalter ist Jonas zusammen mit der Stadt Ninive abgebildet, jedoch ist auch hier wie in Otranto die Reue der Stadt abgebildet. Das spricht dafür, daß mit Jonas - vielleicht wegen der typologischen Identifizierung des Propheten mit Christus - der gute Ausgang assoziiert wird.

⁵² *Viri ninevitae surgent in iudicio cum generatione ista et condemnabunt eam quia poenitentiam egerunt in praedicatione Ioniae* (Mt 12, 40-42). Vgl. auch Lc 11, 29-32.

⁵³ CRISTIANI TESTI, Il ‚filo di Arianna‘, S. 96.

*fine etenim mundi instante, veniet Dominus in sanctis suis, ut pugnans per ipsos contra Antichristum et ministros ejus...*⁵⁴.

Auch Haimo⁵⁵ und Bruno⁵⁶ sehen in Reiter und Pferd die göttliche Macht, die gegen den Antichristen und für Gerechtigkeit kämpft⁵⁷. Seine eucharistische Bedeutung wird anhand eines wichtigen Attributs verdeutlicht:

vestitus erat vestem aspersam sanguine (Apc 19, 13).

Das rote Gewand kennzeichnet ihn als ein und dieselbe Person mit dem ebenfalls rot gewandeten Kelterchristus. Daher wird er in englischen Apokalypse-Handschriften des 13. Jahrhunderts oft zusammen mit dem Reiter ‚Treu und Wahrhaftig‘ illustriert⁵⁸. Daß sich hier die exegetische Tradition niederschlägt, verdeutlichen Haimo und Bruno, die zu Apc 19, 13 die Bibelstelle *Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum* (Isa 63) zitieren⁵⁹.

Ein Detail in dieser Darstellung gibt jedoch Rätsel auf. Hinter dem Reiter läuft eine nackte menschliche Gestalt, die auf den vor ihm reitenden Christus zeigt und vielleicht die Lanze abgeworfen hat, die das Wildschwein durchbohrt. In der rechten Hand hält sie ein Zepter oder einen Stab. Die Darstellung der Figur könnte aus der Verquickung des Reiters ‚Treu und Wahrhaftig‘ mit dem vierten apokalyptischen Reiter resultieren. Diesem, ‚Tod‘ genannten Reiter, folgt die Figur des ‚Infernus‘:

et ecce equus pallidus et qui sedebat desuper nomen illi Mors et inferus sequebatur eum (Apc 6, 8).

⁵⁴ BERENGAUDUS, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, PL 17, Sp. 1010.

⁵⁵ *Per equum album, corpus et animam Christi intelligere debemus: per sessorem autem equi, divinitatem Verbi, quae praesidet suae humanitati. ... in quo non sunt duae personae, sed una* (HAIMO VON AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, PL 117, Sp. 1174f.).

⁵⁶ *Albus enim equus, baptisate candidatus, et super nivem dealbatus, earens macula et ruga, apostoli et doctores intelliguntur. Fidelis autem et verax, quia super eum sedebat Christus Dominus noster.*

⁵⁷ *justitiam judicat, et semper pro justitia pugnat* (BRUNO VON SEGNI, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 709).

⁵⁸ Trinity-Apokalypse, England 1250-1260, Cambridge, Trinity College, Ms. R. 16.2, fol. 23r (SCHILLER, *Ikonographie Abb. 687a*); Bibl.Nat., Ms. fr. 403, fol. 36v (SCHILLER, *Ikonographie Abb. 688*); Metz, Bibl.Mun., Ms. Salis 38 (ehem.), fol. 27r (SCHILLER, *Ikonographie Abb. 691a*).

⁵⁹ HAIMO VON AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, PL 117, Sp. 1174 und BRUNO VON SEGNI, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 710.

BERENGAUDUS äußert sich zum roten Gewand in Apc 14, 14-20 folgendermaßen: „*veste aspersa sanguine...*“: *Possumus per vestem corpus Christi, per sanguinem vero peccata nostra, pro quibus mortuus est ipse, sive ipsam mortem quam pertulit pro nobis, intelligere. Sed quia peccata electorum suorum moriendo delevit, et ipsam mortem resurgendo calcavit* (BERENGAUDUS, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, PL 17, Sp. 1011). In diesem Punkt scheint er sich Ambrosius anzugleichen, der den Reiter (Apc 19, 11) ebenfalls „comme une figure du Christ après sa mort et sa resurrection“ betrachtet (Yves CHRISTE, *Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétations des images apocalyptiques*, in: *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles*, Actes du Colloque de la Fondations Hardt, 29 février - 3 mars 1976; hg. v. Yves CHRISTE, Genf 1979, S. 111).

Die Betrachtung einer Reihe von Handschriften verdeutlicht das Problem. In einem nordspanischen Beatuskommentar (vollendet 1086)⁶⁰ hält der vierte Reiter eine Lanze als Waffe in der Hand; in der Trierer Apokalypse (1. V. 9. Jh.)⁶¹ hält er die rechte Hand erhoben, während die linke auf dem Pferd ruht, wie im Otrantiner Mosaik⁶²; in der Roda-Bibel (2. H. 11. Jh.)⁶³ folgt ‚Infernus‘ dem Reiter, ist aber im Gegensatz zu Otranto als Teufel gekennzeichnet. In der Berliner Beatus-Apokalypse (Lombardei, 1. H. 12. Jh.) folgt dem Reiter des fahlen Pferdes ebenfalls ‚Infernus‘⁶⁴, der menschliche Gestalt angenommen hat und lediglich durch den Teufelsschwanz als solcher zu erkennen ist. Infernus und Reiter sind mit Lanzen bewaffnet, wobei die des Infernus sich gerade in einen Eber bohrt, während die des Reiters auf einen Menschen-/Tier-Haufen zielt. Es gibt also signifikante Parallelen zur Otrantiner Darstellung. Eine Vermischung beider Reitermotive im Apsismosaik ist denkbar. In der Apokalypse kämpfen im folgenden der Reiter 'Treu und Wahrhaftig' und der Antichrist und dessen Mitstreiter gegeneinander:

et vidi bestiam et reges terrae et exercitus eorum congregatos ad faciendum proelium cum illo qui sedebat in equo et cum exercitu eius (Apc 19, 19).

In der bereits zitierten lombardischen Beatus-Apokalypse bekämpft der vierte apokalyptische Reiter die wilden Tiere auf der Erde, dargestellt sind aber Tiere und Menschen; im Otrantiner Mosaik bleiben nur noch Tiere⁶⁵. Beide Bilder könnten Brunos Kommentar zu Apc 19, 19 darstellen: *Insuper et ipse, ... quibus seduxit eos, qui acceperunt characterem et imaginem bestiae*⁶⁶. Die wilden Tiere füllen bis zur Samson-Darstellung die Mosaikfläche aus; sie scheinen alle in eine Richtung sowohl vor dem Reiter ‚Treu und Wahrhaftig‘ als auch vor anderen wilden Tieren zu fliehen, von denen sie angefallen werden. Das größte und auffälligste unter ihnen ist der geflügelte Drache, der mit seinem Schwanz einen Hirsch gefangen hält. Es könnte ein Symbol für den Antichristen sein, *illa bestia, quae de terra ascendens, cornua duo agni similia habens, et quasi draco loquens, omnemque prioris bestiae potestatem coram illa faciens...*⁶⁷, der die göttlichen Mächte, symbolisiert durch den Hirsch, bedroht.

Wie die Analyse der Szenen aus dem Apsismosaik ergeben hat, werden folgende Verse aus der Johannes-Apokalypse illustriert: 1,1, 1,12, 1,17; 4,1 (Übergabe der Vision an Johannes);

⁶⁰ Burgo de Osmá, Mus. de la Catedral, Ms. I, fol. 85v (SCHILLER, Ikonographie Abb. 120).

⁶¹ Trier Stadtbibliothek, Ms. 31, fol. 19v. (SCHILLER, Ikonographie Abb. 124).

⁶² So auch in der Bamberger Apokalypse, Reichenau, A. 11. Jh., Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140, fol. 15v (SCHILLER, Ikonographie Abb. 127).

⁶³ San Pedro de Roda, Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 6, vol. IV, fol. 106r (SCHILLER, Ikonographie Abb. 128).

⁶⁴ Berlin, Staatsbibl., Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Ms. theol. lat. 2°561, fol. 47r (SCHILLER, Ikonographie Abb. 132).

⁶⁵ Es ist nicht auszuschließen, daß spätkaiserzeitliche Eberjagdsarkophage hier als formales Vorbild hier die Darstellung beeinflusst haben.

⁶⁶ BRUNO VON SEGNI, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, Sp. 713.

⁶⁷ *Ibid.*

8,3, 8,5 (Der Engel mit dem goldenen Räuchergefäß); 14,15-20 (Die mystische Kelter); 16,18, 16,21; 18,2 (Hagel; Fall der Stadt und Hure Babylon); 19,11, 19,13, und 19,19 (Der Reiter 'Treu und Wahrhaftig'). Dabei ist deutlich geworden, daß sich die Darstellungen im Mosaikfußboden fast wörtlich am darzustellenden Apokalypsenvers orientieren. In Anbetracht sowohl der ausgeprägten *Expositio*- als auch der Darstellungstradition stellt sich auch für das Otrantiner Apokalypsenmosaik die Frage, ob ein Bezug zwischen Exegese und Ikonographie hergestellt werden kann⁶⁸.

Schwache Hinweise auf einen möglichen Bezug könnten höchstens in Feinheiten der Darstellungen zu finden sein; als Beispiele seien genannt Brunos Kommentar zu Apc 11, 19, in dem er beschreibt, wie die Sünder sich bei der (Hagel-)Predigt verhalten: *Et terraemotus, terrenis scilicet, et peccatores ad fidem summa cum festinatione currentibus*⁶⁹ - diese Wendung scheint in den aus der Stadt Babylon fliehenden Menschen wiederzufinden zu sein. Weiter schreibt Bruno zum Kampf zwischen dem Reiter und den antichristlichen Mächten (Apc 19, 19): *Insuper et ipse, ... quibus seduxit eos, qui acceperunt characterem et imaginem bestiae*⁷⁰, und tatsächlich sind auf dem Fußboden keine Menschen, sondern ausschließlich Tiere dargestellt, die von Lanzen getroffen oder von anderen Tieren angefallen werden.

Weitere Hinweise könnten Haimos und Berengaudus' Kommentare sein, die die Apokalypse immer wieder in bezug zum Alten Testament setzen. So überrascht es zunächst, daß Jonas in Verbindung mit der Offenbarung dargestellt wird, zumal er namentlich in den Kommentaren nicht erwähnt wird. Haimos Worte zu Apc 4, 1 jedoch könnten Aufschluß darüber geben, warum auch der Prophet Jonas vorzufinden ist:

*Vox prima quam audivit Joannes, Vetus Testamentum intelligitur, ubi mysteria Christi Ecclesiaeque sunt praedicta. Omnia enim quae in hac prophetia vel jam impleta, vel in proximo complenda cognovit, ante in lege et prophetis caeterisque Scripturis Veteris Testamenti sunt praenuntiata*⁷¹.

Die Prophezeiungen des Alten Testaments werden also in ihrer Bedeutung der Johannes-Vision gleichgesetzt. Nicht nur sind die Prophezeiung und Johannes' Vision in einer Achse gegeben, sondern beide - Prophezeiung und Vision - sind anhand eines Fensters verbildlicht worden, ihre Signifikanz durch die neben den Hagelkörnern auch hier verwendeten Marmorsteinchen hervorgehoben. Die Stimme, *Et audivi post me vocem tamquam tubae dicentis...* (Apc 1, 10) assoziiert Berengaudus mit der Stimme des Propheten Isaias: *Quae vox similis tubae dicitur fuisse; de hac tuba propheta loquitur dicens... (Isa LVIII, 1)*⁷². Aufgrund dessen wird die durch eine Tuba dargestellte Stimme, die Johannes zum Stürzen bringt, nicht zufällig

⁶⁸ CHRISTE, Traditions littéraires S. 130.

⁶⁹ Cf. Anm. 47.

⁷⁰ Cf. Anm. 66.

⁷¹ HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 1002.

⁷² BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 848.

auch über dem Propheten Jonas mosaiziert sein. Auch Samson kann im apokalyptischen Kontext interpretiert werden. Er wird als alttestamentliche Präfiguration Christi gesehen⁷³, wobei sein Kampf mit dem Löwen (*inruit autem spiritus Domini in Samson et dilaceravit leonem quasi hedum in frusta concenteret nihil omnino habens in manu*; Idc 14, 6) als Sieg über die Gegner Gottes gewertet wird⁷⁴ und somit mit dem Reiter ‚Treu und Wahrhaftig‘ gleichzusetzen ist⁷⁵. Mit Rekurs auf die typologische Interpretation Samsons assoziiert Berengaudus folgerichtig mit dessen Haaren die Gemeinschaft der Auserwählten⁷⁶. Wie bereits in bezug auf die Niniviten und ihren König, können sich die Bußfertigen, die nach dem apokalyptischen Feldzug Christi zu den Auserwählten zählen werden, mit Samson identifizieren.

Warum ist die Auswahl zugunsten der oben zitierten apokalyptischen Zitate ausgefallen? Im Hinblick auf die Kapiteleinteilung der Johannes-Apokalypse erscheinen die Verse, die auf dem Bodenmosaik bildlich wiedergegeben sind, willkürlich herausgegriffen zu sein. Es ist hier jedoch in Erinnerung zu rufen, daß die heute verbindliche Gliederung der Apokalypse aus dem 13. Jahrhundert stammt⁷⁷. Die dem 12. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Apokalypseexegeten haben die Zäsuren anders gesetzt, mit teils sehr unterschiedlichen Resultaten⁷⁸.

Werden die in dieser Arbeit herangezogenen Kommentare verglichen - von Haimo von Auxerre, Bruno von Segni, und Berengaudus -, so ist festzustellen, daß sie alle in sieben Kapitel unterteilt sind, deren Beginn und Umfang sich allerdings nicht notwendigerweise entsprechen⁷⁹. Vergleicht man die Auswahl der im Apsismosaik von Otranto dargestellten Szenen mit den Anfangskapiteln der genannten Kommentare, ergeben sich die meisten Übereinstimmungen mit denjenigen Brunos, dessen Kapitel bei Apc 1, 1; Apc 4, 1; Apc 8, 2; Apc 11, 9; Apc 14, 14; Apc 19, 11 und Apc 21, 9 einsetzen. In Otranto beginnen die Darstellungen mit Apc 1, 1; Apc 4, 1; Apc 8, 3; Apc 14, 15; Apc 16, 8; Apc 18, 2 und Apc 19, 11.

⁷³ Adam von St. Viktor besingt in einer Sequenz auf das Osterfest (XXI) Samson und Jonas: „... Samson, der den Eselsknochen/ Über tausend Feinde schwang/ ... Jonas, vor dem Herrn entstrebend./ Dann im Schlund des Wals erbebend/ Kehrt am dritten Tage lebend/ Als des wahren Jonas Bild/ ... Tod und Leben, kampfumschlungen,/ Sehen Christ dem Grab entrungen,/ Und mit Christ sind auferschwungen/ All die Zeugen seiner Pracht...“

⁷⁴ *Samson autem quondam Domini Nazaraeus habe quidem typum Christi. ... Nativitas istius Samson, quae per angelum nuntiatur, similitudinem habet primum prophetarum, qui nativitatem Domini secundum carnem annuntiaverunt* (BEDA, De Samson et actibus ejus, PL 93, Sp. 428).

⁷⁵ In der apulischen Kunst des 12. Jahrhunderts erscheint Samson mehrfach. So ist er am Hauptportal von S. Nicola in Bari ebenso anzutreffen wie zwischen den Reliefplatten an der Bronzetür des Barisanus von Trani. Auf besondere stilistische Ähnlichkeiten mit einer Samsondarstellung am rechten Portalstipitus von S. Giovanni al Sepolcro, Brindisi hat bereits FABBRI, Apulian Mosaic Floors S. 174 hingewiesen. Über die stilistischen Merkmale hinaus ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß der Löwenbezwinger auch in Brindisi im endzeitlichen Kontext gegeben zu sein scheint, denn direkt über dem Samson in Brindisi ist ein mit einer Lanze bewaffneter Reiter reliefiert, der an den Reiter ‚Treu und Wahrhaftig‘ von Otranto erinnert.

⁷⁶ ... *sicut capilli adhaerent capiti, ita et omnes justi adhaerent Christo, qui caput est omnium electorum suorum* (BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 854).

⁷⁷ CHRISTE, The Apocalypse in Monumental Art S. 255.

⁷⁸ Yves CHRISTE, L'Apocalypse de Jean, Paris 1996, S. 39.

⁷⁹ Beispielsweise beginnt Kapitel II bei Beda mit 4, 1 und geht bis 8, 2; Haimo: 3, 14 - 9, 21; Bruno: 4, 1 - 8, 1 und Berengaudus: 4, 1 - 4, 11.

Apc 1, 1, Apc 4, 1 (Übergabe der Vision an Johannes; Abb. 2)⁸⁰ sowie Apc 19, 11 (Reiter 'Treu und Wahrhaftig', Abb. 6)⁸¹ sind folglich sowohl bei Bruno Anfang des ersten, zweiten und sechsten Kapitels, als auch im Mosaik dargestellt. Statt Brunos bei Apc 8, 2⁸² beginnenden dritten Kapitels fängt die Szene in Otranto mit Apc 8, 3 an (Engel mit dem goldenen Gefäß, Abb. 3), und statt Brunos fünftem Kapitelanfang (Apc 14, 14; Christus in der Kelter)⁸³ setzt die Szene in Otranto mit Apc 14, 15 (Abb. 4) ein. Der Grund für diese geringen Abweichungen ist vermutlich, daß die eindeutig in der Apokalypse als solche ausgewiesenen Gotteserscheinungen auf dem Fußboden nicht dargestellt werden konnten. Obwohl aus den Kommentaren deutlich hervorgeht, daß in jedem Engel Christus zu sehen ist, ist er auf dem Paviement nicht als Christus, sondern als Engel gegeben, der somit - wie auch Samson oder Jonas - Stellvertreterfunktion übernimmt.

Zwei Darstellungen (Abb. 5), Apc 16, 18 und 21 (Fall der Stadt Babylon) sowie Apc 18, 2 (Fall der Hure Babylon) sind bei keinem der drei Exegeten Anfänge von Kapiteln⁸⁴. Wird anstatt Apc 16, 18 die Darstellung von Apc 11, 19 vorausgesetzt, die in den Kommentaren positiv gedeutet wurde und somit eher in Einklang zu dem in unmittelbarer Nähe plazierten Propheten Jonas zu sehen ist, ergibt sich wiederum das Bild eines Kapitelanfangs bei Bruno; der erste Halbsatz - "Und der Tempel Gottes im Himmel wurde aufgetan" (Apc 11, 19) - ist aufgrund seiner Eigenschaft als Theophanie auf dem Fußboden nicht darstellbar. Der durchaus mahnende Charakter von Apc 16, 18, den diese Szene aufgrund des Motivs der gestürzten Hure Babylon (Apc 18, 2) besitzt, spielt jedoch eine prominente Rolle. Es ist wieder die Dichotomie zwischen Ninive und Babylon, die den didaktischen Erfordernissen Rechnung trägt.

Obwohl die Analyse der Darstellungen mit den Anfangskapiteln der Kommentare eine weitestgehende Übereinstimmung mit den ersten sechs Kapiteln der *Expositio* des Bruno von Segni ergeben hat, ist zu fragen, warum auch diese Kapitelanfänge nicht in ihrer Reihenfolge gegeben sind: Im Uhrzeigersinn ist Brunos Kapitel III zuerst links gegeben, gefolgt von Kapitel IV und VI, dann I und II und schließlich Kapitel V. Darüber hinaus sind sie mit alttestamentlichen Szenen vermischt. Daß diese Frage so nicht gestellt werden darf, besagt die Tatsache, daß die apokalyptischen Ereignisse nicht linear, sondern synchron zu lesen sind. Auf die bildliche und interpretatorische Übereinstimmung zwischen Apc 1, 1ff. und Apc 4, 1 ist bereits hingewiesen worden. Christe hat für die in der Ticonius-Tradition stehenden Apokalypse-Kommentatoren herausgearbeitet, daß sie Apc 8, 2-5 den in den Versen Apc 4-5 geschilderten Ereignissen gleichsetzen⁸⁵ und sie Apc 19, 11-16 ebenfalls als Umschreibung für Chri-

⁸⁰ Kapitelanfang auch bei Beda und Berengaudus.

⁸¹ Anfang des siebten Kapitels bei Haimo, des sechsten bei Bruno.

⁸² Anfang des dritten Kapitels auch bei Beda.

⁸³ Anfang des fünften Kapitels auch bei Haimo.

⁸⁴ Allerdings ist 18, 1 der Anfang des 6. Kapitels bei Beda.

⁸⁵ CHRISTE, L'Apocalypse de Jean S. 29.

stus *in suo primo adventu* betrachten⁸⁶. Da der Reiter 'Treu und Wahrhaftig' und der Kelter-Christus ebenfalls identisch sind, ist in der Apsis - mit Ausnahme des Gottesgerichts (Apc 11, 19 und Apc 16, 18) - in fünf Motiven ein und derselbe Moment dargestellt⁸⁷. Aus diesem Grund müssen die Motive nicht notwendig linear dargestellt werden, um sie verstehen zu können. Insbesondere die radiale Anordnung um den Altar, also um das liturgische Zentrum herum, bietet sich für eine Darstellung an, in der alle Bilder als gleichwertig aufzufassen sind. Daraus resultiert der kompositorische Spielraum des Künstlers, der somit die wahrscheinlich wichtigste Figur innerhalb des Apokalypsenzyklus', den Reiter 'Treu und Wahrhaftig', im Apsisscheitel plazieren konnte.

Das Konzept des Apsismosaiks beruht folglich auf einem Zusammenspiel von Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, deren Darstellungsmodus sich entweder an der in der Zeit üblichen Ikonographie (z.B. Meerwurf, Samson) oder direkt an den entsprechenden Bibelzitate orientiert (Apokalypse). Ihnen liegen offenbar Apokalypsekommentare zugrunde, die im Apulien des 12. Jahrhunderts bekannt gewesen sein dürften. Teils können sie die alttestamentlichen Darstellungen bewirkt, teils den Darstellungsmodus beeinflusst haben. Es konnte zudem gezeigt werden, daß die Auswahl der apokalyptischen Szenen auf den von Bruno von Segni vorgenommenen Kapiteleinteilungen beruht. Da die Apokalypse synchron zu lesen ist und die Illustrationen folglich keiner Leserichtung unterworfen sind, haben sich kompositionelle Spielräume ergeben, die es dem Mosaizisten ermöglicht haben, die Darstellungen des Apsismosaiks optimal in den architektonisch-liturgischen Rahmen zu integrieren.

Die Analyse des Bodenmosaiks von Otranto⁸⁸ hat gezeigt, daß in jedem einzelnen Mosaikabschnitt für sich ein theologisches Konzept ausgebreitet wird. Im Langhaus (Abb. 10) ist es vor allem der Baum, der in seiner Eigenschaft als Lebensbaum und der daraus resultierenden Identität mit Christus und dem Kreuzholz auf ein komplexes Bezugssystem zu den ihn umgebenden Genesisszenen, Monatsbildern und fressenden Fabelwesen schafft. Während für das Mosaik im südlichen Querhausarm kaum Aussagen gemacht werden konnten, kristallisierte sich für das nördliche eine Gegenüberstellung von Paradies und Hölle heraus, die mit dem Seelenwägerengel eine Deutung als Weltgerichtsdarstellung evoziert. Die Interpretation des Vierungsmosaiks als Einheit hat ergeben, daß es sich dort um eine Paradiesdarstellung im Typus des *hortus conclusus* handeln könnte und damit zu einer Neubewertung dieses Abschnitts geführt (Abb. 9). Im Apsismosaik (Abb. 1) hat sich die Johannes-Vision mit Schwerpunkt auf Christus *in suo primo adventu* als grundlegend erwiesen. Es bleibt nun zu untersuchen, ob die einzelnen Mosaikabschnitte, für die größtenteils ein in sich geschlossener The-

⁸⁶ CHRISTE, Traditions littéraires S. 111.

⁸⁷ „... la Venue du Christ, in suo primo adventu, sa Venue présente au milieu de son Église, son triomphe dans le ciel et les luttes de l'Église pèlerinante pour atteindre à son accomplissement définitif dans le Royaume“ (ibid.).

⁸⁸ Cf. UNGRUH, Fußbodenmosaik S. 30ff.

menbereich ermittelt werden konnte, auch untereinander in Verbindung stehen und sich somit als jeweils ein Bestandteil eines übergeordneten Bezugssystems erweisen.

In einigen Bereichen konnten bereits Überschneidungen beobachtet werden. Kompositorische Übereinstimmungen - das Baummotiv der Langhaus- und Querhausarmmosaiken, die Medaillons, die in Langhaus und Vierung verwendet wurden sowie die immer wiederkehrenden Tiermotive - tragen zu einer Vereinheitlichung des Mosaiks bei. Darüber hinaus orientiert sich die Komposition innerhalb der Abschnitte an einer teils gedachten Achse, die mit dem Lebensbaum im Langhaus beginnt, sich im Vierungsmosaik mit dem Baum der Erkenntnis fortsetzt und über den Hochaltar hinaus im Untergang der Stadt Babylon, aber vor allem dem Reiter ‚Treu und Wahrhaftig‘ ihre kompositorische und inhaltliche Klimax erreicht. Entweder wenden sich oder streben die Tiere mit nur wenigen Ausnahmen dieser Achse zu (besonders auffällig in den Querhausarmen und im Langhaus) oder die Menschen (besonders im Apsismosaik) schauen zum Scheitel der Apsis (Jonas in der Kürbislaube, der Kelterchristus, die fliehenden Bewohner und die Hure Babylon, aber auch der ‚INFERNUS‘ des nördlichen Querhausarms) bzw. deuten mit ihrer Hand dorthin (ein Engel in der Kelter, der Reiter ‚Treu und Wahrhaftig‘ sowie der ihm folgende ‚Infernus‘). Um diese gedachte Achse sind auch Adam und Eva angeordnet. Das Paar stellt insofern eine Besonderheit dar, als die Szene des Sündenfalls kompositorisch und inhaltlich zum Vierungsmosaik gehört, ebenso aber den Genesiszyklus des Langhauses einleitet.

Diese Bezüge der Mosaikabschnitte untereinander sind sicher nicht zufällig. Ein Ausgangspunkt für die Beantwortung der Frage nach einem übergeordneten Bezugssystem ist das Mosaik in der Apsis, ein Architekturteil, der aufgrund seiner Eigenschaft als Priesterraum⁸⁹ und seiner Bedeutung als *caput Christi*⁹⁰ den anderen Teilen der Kirche gegenüber als vorrangig angesehen werden muß. Für das Apsismosaik konnte festgestellt werden, daß sich die zyklisch ausgebreitete Johannes-Apokalypse mit geringen Abweichungen offenbar an der Kapiteleinteilung des Kommentars Brunos von Segni orientiert. Auffälligerweise haben jedoch nur die ersten sechs Kapitel Berücksichtigung gefunden; das siebte wird in der Apsis nicht einmal angedeutet. Bruno läßt es bei Apc 21, 9 beginnen

et venit unus de septem angelis habentibus fialas plenas septem plagis novissimis et locutus est mecum dicens veni ostendam tibi sponsam uxorem agni et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Hierusalem (Apc 21, 9-10).

⁸⁹ Günter BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, S. 168.

⁹⁰ Bei den „Interpreten des Mittelalters ist die Apsis nicht nur in dem neueren Sinne als Haupt ... Christi aufgefaßt“ (ibid., 167; so schon Joseph SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg 1902, S. 128 Anm. 1).

Brunos siebtes Kapitel wird mit dem *sponsa/sponsus*-Motiv eingeleitet, das die Hochzeit des Lamms mit der *Ecclesia* bedeutet. In ihren Kommentaren zur himmlischen Stadt zitieren sowohl Haimo von Auxerre⁹¹ als auch Bruno von Segni⁹² das Hohelied, ziehen also eine direkte Parallele zum königlichen Paar Saba/Salomo, die im Vierungsmosaik unmittelbar vor dem Hochaltar angesiedelt sind und Stellvertreterfunktion für das Paar *Ecclesia/Christus* übernehmen. Das endzeitliche Jerusalem auf dem Bodenmosaik darzustellen war nicht notwendig, da die Kirche selbst das Himmlische Jerusalem versinnbildlichte. Hinter dem Begriff Kirche/*Ecclesia* verbergen sich in gleichem Maße die endzeitliche Stadt, die Mutter Gottes und Christus, aber auch die Auserwählten, also die Gemeinschaft der Gläubigen:

*Civitas Jerusalem Ecclesia est ex omnibus justis constructa: de coelo descendet; quia Domino ad iudicium veniente, cum illo omnis multitudo sanctorum veniet. ... Quae sicut sponsa parata et ornata esse dicitur; quia sicut sponsa diversis monilibus et ornamentis semetipsam exornat, ut sponso suo placeat: ita et Ecclesia diversis virtutibus decoratur, ut Creatori suo, qui est sponsus ejus, placere valeat*⁹³.

Ein besonderes Merkmal des Himmlischen Jerusalem sind die Bäume des Lebens, die in der Mitte dieser Stadt wachsen, von denen die Auserwählten am Ende der Tage essen dürfen. Bei der Durchsicht von Apokalypsehandschriften kann festgestellt werden, daß das Himmlische Jerusalem mit einem einzigen Baum inmitten der Stadt abgebildet sein kann⁹⁴, wie es auf dem Fußbodenmosaik von Otranto der Fall ist. Daß mit dem Himmlischen Jerusalem und dem Baum des Lebens, von dem die Erwählten essen, durchaus auch die gegenwärtige Kirche als Gemeinschaft aller Gläubigen, die täglich zur Kommunion in die Kirche kommen, angesprochen werden sollte, verdeutlicht Haimo von Auxerre:

„Vincenti dabo edere de ligno vitae, quod est in paradiso Dei mei“: Lignum vitae, sapientia est Dei Patris, Salomone attestante, ... Bene lignum vitae vocatur, quia et in praesenti vita electos suos ab aestu vitiorum umbra protectionis defendit, et in futura beatitudine cibum aeternae contemplationis desiderantibus praebet. ... Paradisus autem vel praesens intelligitur Ecclesia, in qua quotidie comedunt fideles ejus corpus et sanguinem bibunt: vel vita aeterna, qua ipse Christus est. ... Quae ergo

⁹¹ *Huic itaque principi pulchritudinis est apta et praeparata Ecclesia per ornamenta virtutum; ut et per Psalmis tam dicitur: „Astittit regina a dextris tuis in vestitu deaurato“ (Psal XLIV); et in Canticis canticorum: „Murenulas aureas faciemus tibi“ (Cant 1) ... (HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 953).*

⁹² *„Et ego Joannes vidi civitatem...“ Talem ergo beatus Joannes hanc civitatem descendere vidit, qualis a Deo praeparata, simul cum eo in iudicio descendet. Et ideo subinferens, ait: A Deo paratam, sicut sponsam ornatam viro suo. Haec est enim illa, et illius sponsi nobilissimi nobilissima sponsa, cujus laudes in Canticis Canticorum, tam eleganter suaviterque resonant. ... et Psalmista: „Astittit regina...“ (BRUNO VON SEGNI, Expositio in Apocalypsim, PL 165, Sp. 717).*

⁹³ BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 1023.

⁹⁴ Trierer Apokalypse, Trier StB, Cod. 31, westfränkisch, 1. Viertel 9. Jh., fol. 70r (SCHILLER, Ikonographie Abb. 786); Apokalypse-Handschrift, Nordfrankreich, A. 10. Jh. - Cambrai, Bibl.Mun., Ms. 386, fol. 43r. (SCHILLER, Ikonographie Abb. 759).

*vincunt oblectamenta peccati in hoc paradiso Ecclesia, illa ad accipienda corporis et sanguinis sacramenta digne pertingunt, et ad Dei contemplationem pervenient, ipsumque lignum vitae in remunerationem accipient, quia et ipse est lignum vitae quod dat, et ipse de ligno vitae viventibus dat, et ipse fructus ligni est quod dat*⁹⁵.

Diese nachhaltige Betonung des eucharistischen Aspekts ist im Otrantiner Lebensbaum durch die mit dem Baum „kommunizierenden“ Menschen und Tiere verwirklicht. Die Identifizierung des apokalyptischen Lebensbaums mit dem Paradiesbaum der Genesis hat in besonderem Maße Berengaudus empfunden. Er geht nicht nur auf die Bedeutung dieses Baumes ein⁹⁶, sondern kommt im apokalyptischen Kontext auf den Baum der Erkenntnis zu sprechen⁹⁷. Verbildlicht finden wir diesen Gegensatz auf dem Bodenmosaik des Langhauses an der Stelle wieder, wo der Baum der Erkenntnis aus der Genesis (Vierung) neben dem Baum des Lebens (Langhaus) - hier im endzeitlichen Kontext - gegeben ist; während Adam und Eva verbotene Frucht essen, dürfen die Auserwählten nach Erfüllung des Heilsplans, also nach dem in der Apsis dargestellten endzeitlichen Kampf, vom Baum des Lebens nehmen.

Signifikant ist auch die Einbindung der im Langhaus zwischen die Genessszenen eingeschobenen Monatsbilder in den endzeitlichen Heilsplan. Beda assoziiert in seinem Apokalypsekommentar mit dem zwölfmal Früchte tragenden Baum des Lebens (Apc 22, 2) die zwölf Apostel⁹⁸. Haimo von Auxerre betont darüber hinausgehend die Bedeutung der Heilsbotschaft aus Altem und Neuem Testament für die gegenwärtige kämpfende Kirche. Mit seiner Auslegung scheint er den Otrantiner Lebensbaum, in dessen Äste die Monatsarbeiten eingeflochten sind, zu beschreiben und demonstriert gleichzeitig, wie weitreichend ein Kalender interpretiert werden konnte:

quod in Veteri praenuntiatur futurum, hoc in Novo manifestatur impletum. Per menses autem duodecim, in quibus ipse Christus qui est lignum vitae, suos affert fructus duodecim apostoli intelliguntur. Dicit enim ipse de se et de ipsis apostolis in Evangelio: Nonne duodecim sunt horae diei? (Joan XI) seipsum appellans diem, horas autem duodecim horas, hoc et per duodecim menses, id est ipsi duodecim apostoli, per quos Christus fructum suum affert, hoc est, miracula, praedicationem atque opera coelestia. ... Quod intelligitur per menses, hoc intelligitur et per ligna, quae ab ipso

⁹⁵ HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 968. Vergleichbar auch BERENGAUDUS: *Paradisus igitur Ecclesiam significat: lignum vero vitae in medio paradisi Christus est in medio Ecclesiae suae* (Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 858f.)

⁹⁶ *Vincenti dabo edere de ligno vitae, quod est in paradiso Dei mei: ... Ille vincit, qui in bonis operibus usque ad finem vitae suae perseverat. Vincenti ergo Christus edere de ligno vitae dabit;...* (BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 859).

⁹⁷ *Lignum igitur vitae ad elector, lignum vero scientiae boni et mali ad reprobos pertinet* (BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 859).

⁹⁸ *In duodecim mensibus omne tempus insinuat vitae... Ubi praesens Domini vultus, aeterna sanitas, aeternus vitae cibus est. Potest et simpliciter intelligi quod per doctrinam duodecim apostolorum crux Christi fructificet* (BEDA, Explanatio Apocalypsis, PL 93, S. 204).

*stipite prodeunt, duodecim videlicet apostoli, et in ipsis omnes sancti, qui fructum fidei suae atque operationis reddere assidue non cessant. ... Si per ramos stipitis intelliguntur apostoli, per folia ligni intelliguntur apostolorum discipuli. ... nullum terminum habet, sed sine fine manet*⁹⁹.

Die Kalenderberechnung dient als Rahmen für die Verschmelzung von Lebensbaum (Christus) und seiner Zweige (Apostel). Die Apostel sind gleichbedeutend mit den in den Zweigen hängenden zwölf Monaten, in denen sich wiederum die Gerechten wiederfinden, die die Früchte durch beharrlichen Glauben und gute Werke zurückerstatten.

Wie bereits Saba/Salomo, der Lebensbaum und der Baum der Erkenntnis sowie die Monatsbilder in den apokalyptischen Kontext eingebettet wurden, setzt sich dies im Otrantiner Genesiszyklus fort. Nachdem Berengaudus auf Adam und Eva¹⁰⁰ sowie die Geschichte von Kain und Abel¹⁰¹ eingeht, kommt er bei der Öffnung des zweiten Siegels (Apc 6, 3), ausführlich auf Noah zu sprechen, ein Gerechter *ante legem*¹⁰². Er erklärt die Gründe, warum auch seltsames Getier, „nicht von dieser Welt“, in die Arche aufgenommen wird¹⁰³ und geht ausführlich auf die Gegensätze des ausgeschickten Raben und der dreimal ausgesandten Taube ein, die ebenfalls in die Otrantiner Darstellung der Sintflutscene integriert wurden:

*Per corvum avem nigerrimam Judaei infidelitate tenebrosi designantur. Noe igitur de arca corvum emisit; quia Dominus noster Jesus Christus a consortio sanctae Ecclesiae populum Judaeorum separavit. Post corvum emisit columbam, ... Tres emissiones tria tempora significat: primum ante legem, secundum sub lege, tertium sub gratia. In hoc vero loco Noe Deum, arca autem coelestem Dei habitationem designat. ... Vespere autem quo columba ad Noe rediit, tempus quo Christus natus est, designat*¹⁰⁴.

Berengaudus ist immer bemüht, die Parallelen zwischen dem Alten und Neuen Testament aufzuzeigen, so daß er weder das Vergehen der Stammeltern anklagt, noch das von Gott bewirkte Gottesgericht als Katastrophe schildert. Er hebt einzig den positiven Aspekt hervor: Noah und die Arche als Charakterisierung der Kirche und Präfiguration des Neuen Bundes¹⁰⁵. Diese Interpretation ist ein Beispiel für Berengaudus' Auffassung der Kirche als Träger der

⁹⁹ HAIMO VON AUXERRE, Expositio in Apocalypsim, PL 117, Sp. 1211-12.

¹⁰⁰ BERENGAUDUS, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, Sp. 893: *Condidit ex latere, sponsamque viro dedit Aevam, Christo sponsam condidit ex latere.*

¹⁰¹ *Invidus ergo necem frater iusto intulit olim, Judas Christo invidus ergo necem...* (ibid., PL 17, Sp. 894).

¹⁰² *Secundi sigilli apertio ad arcae fabricam, et ad iustos qui ante legem fuerunt, pertinet. ... In Genesi scriptum est quia dixit Deus ad Noe: „Fac tibi arcam de lignis laevigatis...“, Gn 4, 14-15) (ibid., PL 17, Sp. 895).*

¹⁰³ *Quod autem Noe ad jussionem Domini ex omnibus animantibus mundis et immundis masculos et feminas introduxit in arcam, significat quod mali et boni in Ecclesiam introducerentur. ... per munda namque animalia electi, per immunda vero reprobi designantur (ibid., PL 17, Sp. 896).*

¹⁰⁴ Ibid., PL 17, Sp. 897.

¹⁰⁵ Berengaudus setzt seine Interpretation der Öffnung des zweiten Siegels mit der Geschichte von Abraham/Isaak, Isaak/Esau und der Jakobsleiter fort. Das dritte Siegel erklärt die Mosesgeschichte etc.

Heilsgeschichte vom Sündenfall im Paradies bis zur Wiederherstellung desselben¹⁰⁶, eine Auffassung, die offenbar auch vom Entwerfer des Programms des Bodenmosaiks von Otranto geteilt wurde.

Als schwierig gestaltete es sich anscheinend, die Mosaiken der Querhausarme in das heilsgeschichtliche Programm zu integrieren. Während im südlichen Querhausarm der Bezug zur Apokalypse nicht erkennbar ist, ist die Thematik im nördlichen zumindest in Anlehnung an die Endzeitvision im Apsisbereich zu sehen. Obwohl der Seelenwäger auf eine Weltgerichtsdarstellung hindeuten könnte, verweisen die Unterteilung der Mosaikfläche in nur zwei Bildhälften und die prominent ins Bild gesetzte Gegenüberstellung von Paradies und Hölle auf einen endzeitlichen Zustand nach dem Gericht. Insofern bezieht sich auch das nördliche Querhausarmmosaik auf den in der Apsis dargestellten endzeitlichen Kampf¹⁰⁷, ganz speziell aber auf den Sieg des Reiters ‚Treu und Wahrhaftig‘, der im Scheitel des Apsisbodens dargestellt ist, und analog zu den Mosaiken von Apsis und Langhaus den Lohn der „Siegreichen“ und das Schicksal der Sünder gegenüberstellt.

Die vorangehende Betrachtung hat gezeigt, daß die einzelnen Mosaikabschnitte inhaltlich durchdacht verklammert sind und der göttliche Heilsplan von den Anfängen (Sündenfall) bis zur Endzeit (Apokalypse) im Mosaik thematisiert wird. Den Schlüssel zu dieser Deutung bildet dabei die Lesung des Apsisbodenmosaik. Die zunächst disparat erscheinenden Einzelmotive dieses Mosaikabschnitts haben sich als Illustration der Johannes-Apokalypse herausgestellt. Eine derartige zyklische Ausbreitung dieses Themas auf einem Schmuckfußboden ist bisher beispiellos. Darüber hinaus legt die Auswahl und Anordnung der Szenen zwingend nahe, daß die exegetische Tradition, insbesondere die Kapiteleinteilung der *Expositio* des Bruno von Segni, die Komposition bestimmt haben muß. Die Vollständigkeit und Eindeutigkeit der Apokalypsen-Illustration auf dem Fußbodenmosaik der Kathedrale von Otranto erlaubt es uns, einen Bezug zwischen Kommentar und Kunstwerk aufzuzeigen, während dieser Nachweis bei anderen, meist fragmentarisch oder chiffrenhaft überlieferten Darstellungen der Apokalypse bisher problematisch geblieben ist.

Christine Ungruh
Bismarckstraße 32
37441 Bad Sachsa

¹⁰⁶ Derk VISSER, *Apocalypse as Utopian Expectation (800-1500)*, Leiden 1996, 2. Visser führt die Verbindung der Apokalypse mit dem Alten Testament, beispielsweise in St. Savin sur Gartempe „in the geographical ambience of Aquitaine“, auf den Einfluß des Berengaudus-Kommentars zurück. Während das Portal mit apokalyptischen Szenen geschmückt wurde, „[the] vault of the nave portrays scenes from Paradise to the Flood and from the life of Moses, two eras on which only Berengaudus among the early commentators lays great stress in his *Expositio*“ (ibid., S. 21).

¹⁰⁷ Jérôme BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XVe siècles)*, Rom 1993, S. 260 weist darauf hin, daß „L'Apocalypse de Jean est l'un des foyers les plus vivaces de l'imagerie diabolique et infernale“.



Abb. 1: Apsisbodenmosaik



Abb. 2: Die Übergabe der Vision an Johannes



Abb. 3: Der Engel mit dem goldenen Gefäß



Abb. 4: Die Kelter



Abb. 5: Fall der Stadt Babylon



Abb. 6: Der Reiter 'Treu und Wahrhaftig'



Abb. 7: Der Prophet Jonas



Abb. 8: Der König von Ninive

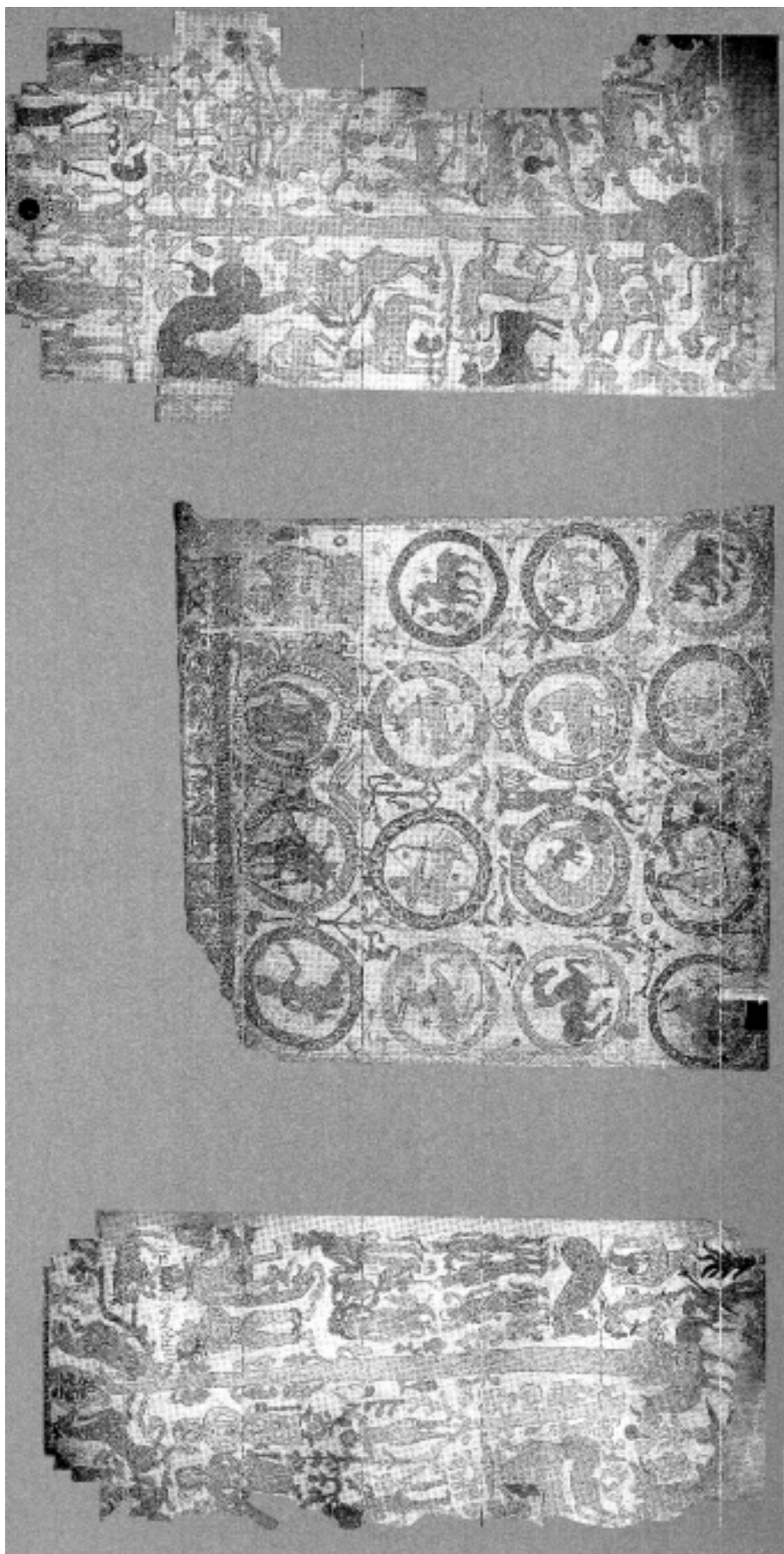


Abb. 9: Querhausmosaiken



Abb. 10: Langhausmosaik