

Auf dem Weg zur individuellen Frömmigkeit Kontemplation, Mitleiden und persönliches Gebet

Madonnenstatuen, welche Maria mit dem Jesuskind zeigen, gehörten zu den beliebtesten Bildwerken der Gotik. Deren Anzahl ist so groß, dass diese Figuren in ihrer jeweiligen Prägung wie Gradmesser für Zeitgeschmack und künstlerische Qualität gelten können. Um 1400 und dann im ganzen 15. Jahrhundert war besonders der Typus der sogenannten Schönen Madonna sehr beliebt. Maria wird hier zu einer anmutigen, elegant gekleideten Fürstin beziehungsweise Himmelskönigin, die ihr Kind den Gläubigen, die sie aber gar nicht wahrzunehmen scheint, in der natürlichsten Nonchalance präsentiert.

Auf französischen Modellen beruhend, war dieser Madonnentyp wohl an dem der Pariser Kunst stark zugewandten Prager Hof entstanden. Ob es nur ein einziges oder mehrere Urbilder gegeben hat, ist nicht sicher. Jedenfalls muss dieses Madonnenbildnis so sehr dem Geschmack der Zeit entsprochen haben, dass es sich rasch von Böhmen über Österreich bis ins Rheinland und ins Ordensland in immer neuen Varianten verbreiten konnte. Die Schöne Madonna vermochte dabei als Fixpunkt der individuellen Andacht von einzelnen Gläubigen dienen, sie konnte von Gruppen, zum Beispiel Bruderschaften, als Ausdruck ihrer Gottesfurcht gestiftet werden oder sogar im Mittelpunkt der Inszenierung fürstlicher Frömmigkeit stehen.

Wie sehr dieser Bildnistyp einem internationalen Geschmack entsprochen haben muss, zeigt sich an der Schönen Madonna der Danziger Marienkirche. Bei ihr ist nicht eindeutig zu klären, ob es sich um ein für die regionale Kunst des Ordenslandes typisches Werk



handelt, das letzten Endes in Prager Tradition steht, oder aber um ein flämisches Importstück.

Bei der Madonna in Altenmarkt im Pongau (Österreich) handelt es sich um ein Spitzenwerk der böhmischen Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Der Bildhauer hat es auf meisterhafte Weise verstanden, die Beziehung zwischen Maria und ihrem Kind durch Körperbewegungen und Gewandführung zu veranschaulichen: In einem einzigen großen Schwung führt der Mantel Mariens vom Boden unten links auf ihr Kind zu. Dieses selbst erscheint über einer Faltenkaskade, die wie ein drapierter Sockel wirkt und mit der tiefen Schüsselfalte daneben den ganzen oberen Teil der Figur unterfängt. Von hoher Anmut und in den Details fein ausgearbeitet sind Kopf und Schulterpartie der Muttergottes; die Falten ihres Schleiers greifen das ähnliche Motiv unterhalb des Kindes wieder auf. Bemerkenswert ist der Kontrast zwischen der von ihrem Mantel geradezu verhüllten Madonna und dem nackten, ungewöhnlich großen Kind. Auf diese Weise wird unterstrichen, dass hier ganz wörtlich der »Leib des Herrn« präsentiert wird.

◁ △ **Schöne Madonna**, Prag (Praha)?, um 1385–93, Kalksandstein, Höhe: 88,5 cm, Altenmarkt im Pongau (Salzburg), Pfarrkirche Unserer Lieben Frau Geburt.

▷ **Schöne Madonna** (Detail), um 1410–25, Höhe mit Krone: 200 cm, Danzig (Gdańsk), Marienkirche.



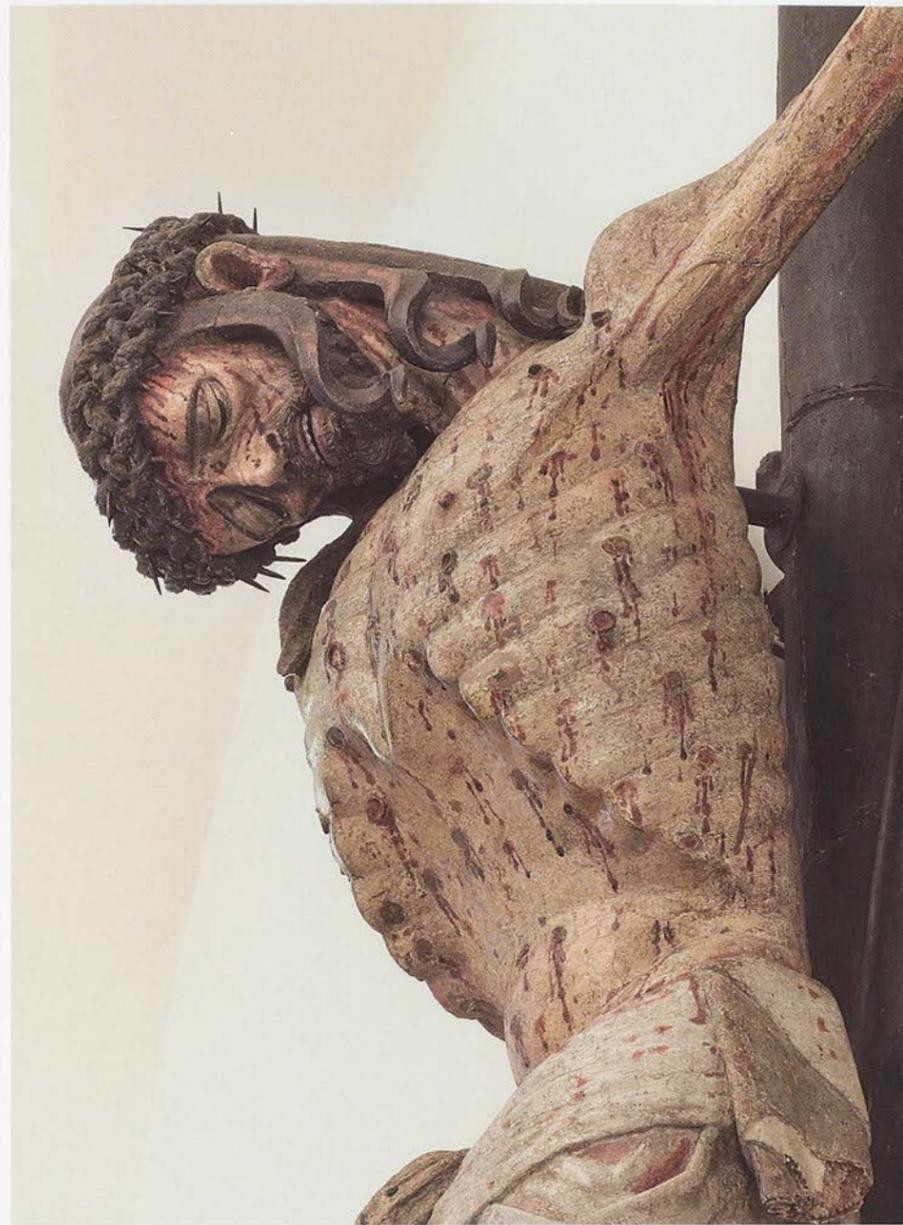


Die »Pietà Roettgen«

So expressiv dieses Werk, über dessen genauere Herkunft kaum etwas bekannt ist, auch sein mag: Es gibt sich von vornherein wegen des mehrfach gestuften Sockels als Kunstwerk zu erkennen! Jedem Betrachter wird dadurch Distanz vermittelt: Seine individuelle Betroffenheit über den Tod Christi vermag nie an die Trauer der Gottesmutter über ihren toten Sohn heranzureichen!

In diesem Bildwerk gibt es noch weitere Motive, die auf Inszenierung hinweisen. So ist etwa der Körper des toten Christus verhältnismäßig klein, während seine Wunden ungewöhnlich groß und drastisch dargestellt sind. Dies diene wahrscheinlich dazu, die Andacht des einzelnen Gläubigen bei der damals populären »Fünfwundenandacht« zu unterstützen, auf welche auch die fünfblättrigen Rosen am Sockel der Skulptur anspielen könnten. Die schmerzerfüllte Maria wiederum dürfte als eine in ihrer Trauer beispielgebende Figur zu verstehen sein, welche dem Betrachter des gesamten Bildwerks gewissermaßen als Spiegelbild für das von ihm selbst zu erwartende Verhalten dienen sollte.

Die sogenannten Vesperbilder, deren Bezeichnung auf der Vorstellung beruht, dass Maria ihren toten Sohn nach der Kreuzigung um die Zeit des mönchischen Abendgebets (Vesper) im Schoß hielt, gehörten zu den beliebtesten der neuen Skulpturen des 14. Jahrhunderts. Sie boten den Gläubigen eine wirkungsvolle Vorgabe, um über das Schicksal Christi und ihr eigenes Leben und Sterben zu meditieren.



◁ Δ **Crucifixus dolorosus**, Anfang 14. Jh., Gesamtgröße: 300 x 175 cm, Köln, St. Maria im Kapitol.

◁◁ **Pietà Roettgen**, Bonn, 2. Viertel 14. Jh., 88,5 x 49,5 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Crucifixus dolorosus

Bei dem Kreuz aus der ehemaligen Damenstiftskirche von Sankt Maria im Kapitol in Köln handelt es sich um ein Werk, das die zu jener Zeit geläufigen Darstellungen des gestorbenen Christus wieder aufgreift, wie sie damals europaweit, modellhaft durch Giovanni Pisano, verbreitet worden waren. Die besondere und eigenständige Qualität dieses Werkes besteht jedoch wie bei vielen anderen Kreuzen dieser Zeit darin, dass die Vorbilder bis zur Unkenntlichkeit umgearbeitet wurden.

Über den ursprünglichen Stand- oder Anbringungsort des Kreuzes ist nichts bekannt. Es muss sich jedoch in einer Position befunden haben, in der zumindest die kräftige Modellierung des Brustkorbes sowie die Ausbildung der Wunden ihre Wirkung entfalten konnten. Außerdem ist das Antlitz Christi nur für denjenigen sichtbar, der sich unmittelbar unterhalb des Bildwerkes befindet. Das Kölner Kreuz scheint ein Beispiel für den Wandel des monumentalen und repräsentativen Triumphkreuzes zu einem Objekt individueller Frömmigkeit zu sein.



Auferstehungschristus

In mehreren Visionen, die in mittelalterlichen Nonnenbüchern geschildert werden, wird Christus ausdrücklich als schöner Mann beschrieben. Dies scheint auch für die Figur des Auferstehenden im Kloster Wienhausen zu gelten. Er tritt, abgesehen von den von der Kreuzigung herrührenden Wundmalen, in unversehrter und jugendlicher Gestalt lächelnd aus seinem Grab hervor – und den Nonnen als ihr Bräutigam entgegen.

Stilistisch gesehen orientiert sich die Figur an dem damals international gültigen Vorbild der modernen gotischen Skulptur Frankreichs, die höfische Eleganz aufwies. Ein modischer Zug ist auch diesem kultivierten, wohlfrisierten Christus in seinem prächtigen Gewand nicht abzustreiten. Das ungewöhnlich gut erhaltene Bildwerk gehört zu einem wegen seiner Vollständigkeit herausragenden Ensemble mittelalterlicher Kunstwerke, das sich in dem 1221 gegründeten Zisterzienserinnenkloster erhalten hat.

△ **Auferstehungschristus**, Norddeutschland, um 1290, Größe der Christusfigur: 99,5 x 36 x 34,5 cm, Kloster Wienhausen.

▷ **Christus-Johannes-Gruppe** aus Sigmaringen, um 1330, Eichenholz, farbig gefasst und vergoldet, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bodemuseum.

Christus-Johannes-Gruppen

Die spätmittelalterlichen Frauenklöster waren insgesamt höchst erfolgreiche Institutionen, in denen eine spezifische, öffentlich anerkannte und beachtete Art der Frömmigkeit gepflegt wurde. Die Nonnen verstanden sich als Bräute Christi, was sie vor den Laien auszeichnete und wofür sie der Welt entsagt hatten.

Zeugnisse davon bilden einige Bildwerke, die dafür gedacht waren, innerhalb der Klausuren besonders intensiv betrachtet zu werden und davor zu meditieren. Die in südwestdeutschen Nonnenklöstern verbreiteten Christus-Johannes-Gruppen beziehen sich auf das Letzte Abendmahl, bei dem Johannes als der Lieblingsjünger am Herzen des Herrn ruht. Die Nonnen konnten dieses Thema nicht nur als ein Bild verstehen, bei dem sie sich selbst in die Rolle des Johannes hineinzusetzen vermochten, sondern auch als eine Visualisierung ihres persönlichen Privilegs, am Herzen des Herrn lauschen zu dürfen.

Die heute in Antwerpen aufbewahrte Skulptur wurde von Meister Heinrich von Konstanz geschaffen und stammt aus dem am Hochrhein gelegenen Kloster Sankt Katharinental. Sie könnte das Urbild der Christus-Johannes-Gruppen gewesen sein.

▷ **Christus-Johannes-Gruppe** des Meister Heinrich von Konstanz aus dem Kloster St. Katharinental, um 1290, Nussbaum, 141 x 73 x 48 cm, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.







Die Madonna des Kanzlers Rolin von Jan van Eyck

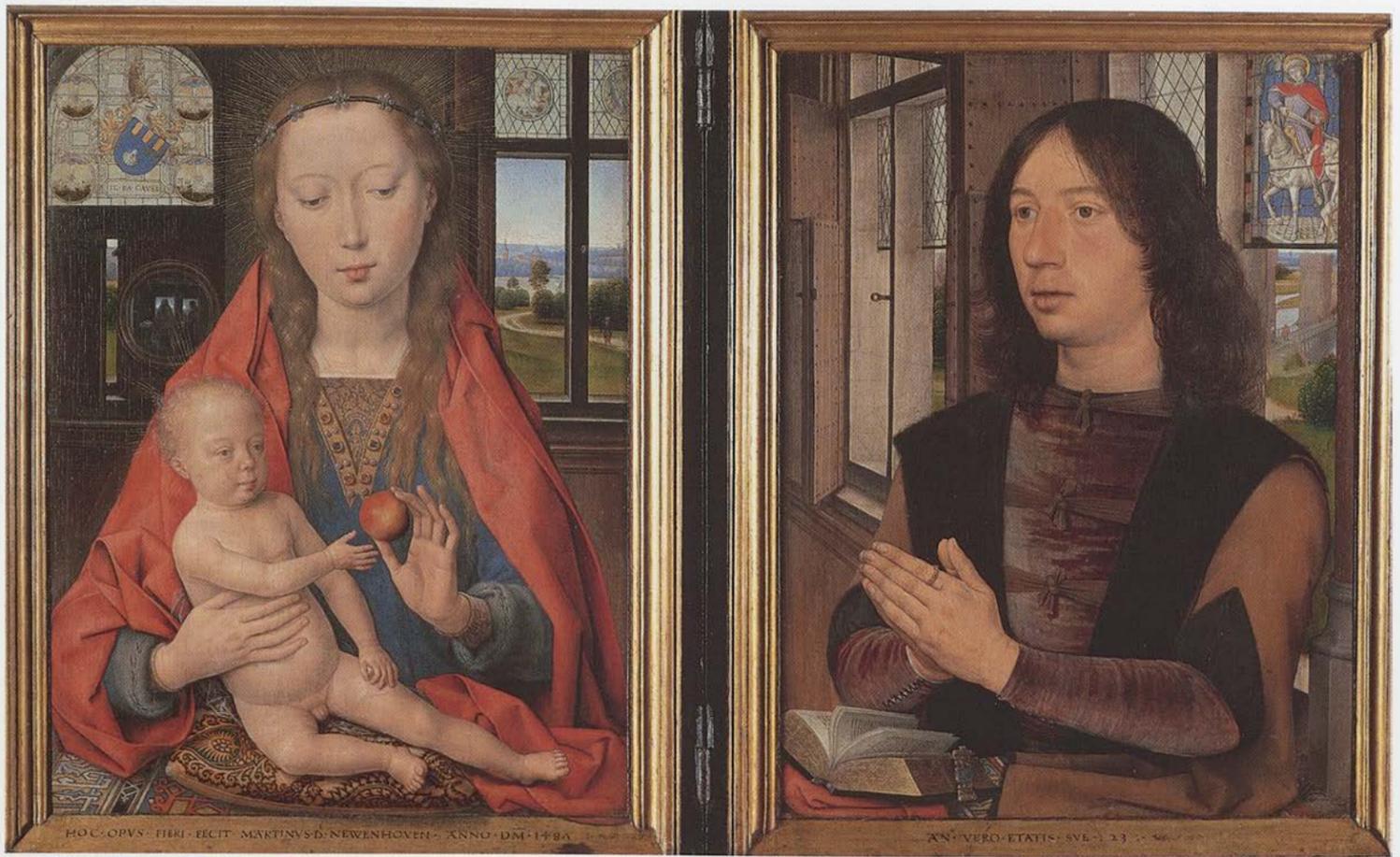
Nicolas Rolin, Kanzler der burgundischen Herzöge von bürgerlichem Stand, war zu seiner Zeit eine der einflussreichsten Personen Westeuropas. In Erinnerung geblieben ist er jedoch vor allem durch die von ihm veranlassten Stiftungen und Kunstwerke (siehe S. 360/361), mit denen er mit dem Adel gleichzog und diesen qualitativ meist sogar in den Schatten stellte. Denn er scheint von den Künstlern, die er beauftragte, nur das Beste verlangt zu haben, wozu er ihrer Erfindungsgabe vertraute.

Die sehr persönliche Bildtafel, die er von Jan van Eyck malen ließ und die ihn in Anbetung der Madonna zeigt, befand sich höchstwahrscheinlich ursprünglich in der Sebastianskapelle von Notre-Dame-du-Châtel in Autun. Der Maler hat das Verhältnis zwischen Nicolas Rolin, der Madonna und dem Christkind nicht völlig eindeutig definiert, was immer wieder zu Spekulationen darüber geführt hat, ob Rolin wirklich auf die Madonna blickt oder an ihr vorbei auf den Hochaltar und ob die Gottesmutter nicht nur vor seinem inneren Auge erscheint. Als irritierend wurde auch

empfun­den, dass das intime Beisammensein von Jesus, Maria und Kanzler innerhalb eines eng wirkenden Raums sich im Hintergrund zum Blick in eine Weltlandschaft erweitert, die zudem noch von zwei miniaturhaften, jedoch deutlich sichtbaren Personen betrachtet wird.

Außer Frage steht, dass das Bildthema insgesamt um die individuelle Gottessicht des Nicolas Rolin kreist. Vor allem scheint es dabei um die Idee des Sehens gegangen zu sein: Dargestellt ist, dass Rolin dank seiner persönlichen Frömmigkeit Gottes ansichtig werden konnte. Diese Sehfähigkeit ist eine andere als diejenige der Personen im Hintergrund des Bildes, welche offenbar in die Welt blicken. Äußere und innere Schau, öffentliches Wirken und persönliche Frömmigkeit könnten hier thematisiert sein – durch die Hand eines der tiefgründigsten Maler seiner Zeit.

Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin
von Jan van Eyck, vor 1441, Öl auf Holz,
65 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre.



Nieuwenhove-Diptychon von Hans Memling

Ließ Nicolas Rolin die Madonna und sich selbst noch in einem sakral wirkenden Raum malen, bei dem es sich um eine Phantasiearchitektur handelt, so holte Maarten Nieuwenhove Maria und ihren Sohn in sein eigenes, gutbürgerliches Haus. Dies zeigt sich an der einheitlichen Raumkonstruktion sowie dem Nieuwenhove-Wappen im Fenster links. Dennoch bleibt eine Trennung: Denn bei dem Madonnenbild handelt es sich um eine aktualisierte Ikone; gezeigt wird die Szene, in der der Stifter vor diesem Bild kniet. Er vermag trotz aller scheinbaren Nähe nur einen Zipfel der göttlichen Präsenz auf Erden zu erreichen. Dies wird besonders sinnfällig zum Ausdruck gebracht mittels des Stücks vom Mantel Mariens, der gerade in Maartens Bildhälfte hineinreicht und auf dem er sein Brevier abgelegt hat.

Nur der Maler war dank seiner Kunst in der Lage, die Madonna und Maarten in eine gemeinsame Wirklichkeit zu versetzen, was die zahlreichen realistisch dargestellten Details unterstreichen. Zudem hat er an der Wand über dem Kopf des Christkinds einen Spiegel gemalt, der Maarten und die Madonna wie auf seinem Gemäldearrangement reflektiert.



Wilton-Diptychon

Um Gottesschau geht es auch im Wilton-Diptychon. Die linke Hälfte zeigt den englischen König Richard II., der vor Edmund dem Märtyrer, Edward dem Bekenner und Johannes dem Täufer kniet; diese empfehlen Richard mit zurückhaltender Gestik der leuchtend blau gekleideten Madonna und ihrem Sohn auf der rechten Tafel, die von einem Hofstaat elf ebenfalls blau gewandeter Engel umgeben sind.

Wie bei vielen dieser spätmittelalterlichen Doppelbilder herrscht auch hier eine eigentümliche visuelle Verschränkung der klar separierten Tafeln: Einerseits bleibt der König von Maria und Christus getrennt, da die Hintergründe wie auch die Landschaften auf beiden Bildern verschieden sind. Andererseits setzt sich die nach links abfallende Schulterlinie der Engel auf der rechten Tafel nahtlos zur Figur des Königs hin fort, wodurch er in ihre Gruppe einbezogen wird. Auch tragen die Engel und der König gemeinsam jeweils ein Abzeichen mit einem weißen Hirsch, das auf die Artussage anspielen könnte, in der auch die Fahne mit dem roten Kreuz vorkommt, die zugleich die Fahne Englands ist. Richard II. erscheint hier dank Amt und persönlicher Frömmigkeit im Zustand höherer Gotteserkenntnis.

◁ △ **Nieuwenhove-Diptychon** von Hans Memling, 1487, Öl auf Holz, je 52 x 41,5 cm, Brügge, Museum van het Sint Jans-Hospitaal (Memlingmuseum). Detail: Das Kind greift nach dem Apfel, der ihm von der Mutter gereicht wird – ein Gestus, der die Hinnahme der späteren Passion zur Erlösung der Menschen von der Erbsünde (Apfel) zum Ausdruck bringt.

▷ **Sog. Wilton-Diptychon** von einem anonymen nordfranzösischen Maler, ca. 1396–99, Tempera auf Holz, je 47,5 x 29,2 cm, London, National Gallery. König Richard II. von England wird von seinen Schutzpatronen der Jungfrau Maria mit dem Kind empfohlen, die beide von einem Hofstaat von Engeln umgeben sind.







Das Buch – Objekt der Frömmigkeit und der Repräsentation

Bücher gehörten zu den ältesten Dokumenten individueller Frömmigkeit, da derjenige, der las, meistens auf sich selbst gestellt war. Denn das Format mittelalterlicher Bücher war weitgehend durch die Größe des Pergaments bestimmt, auf dem sie geschrieben wurden, das von der Größe der für die Pergamentherstellung benötigten Lederstücke abhing. Ein Buch hatte deshalb – abgesehen von den während der Messe oder beim Chorgebet der Mönche benötigten Codices – selten mehrere Leser im selben Augenblick.

Eines der beliebtesten Bücher für die Privatandacht war der Psalter. Eigentlich handelt es sich dabei um die Psalmen, welche sich von den übrigen, eher historischen oder prophetischen Teilen des Alten Testaments durch ihre besondere Innerlichkeit unterscheiden: Die Psalmen sind ideale Vorlagen für das persönliche Gebet. Der Psalter war jedoch mehr als ein bloßer Textausschnitt aus dem Alten Testament, denn in ihm waren die Psalmen zumeist nach der Abfolge des mönchischen Stundengebetes unterteilt und oft auch mit einem Kalendarium verbunden, das die allgemeinen kirchlichen wie die oftmals lokalen Heiligenfeste

△ **Ingeborg-Psalter**, Nordfrankreich, um 1200, 30,4 x 20,4 cm, Chantilly, Musée Condé, fol. 38v: Die Miniatur zeigt in der oberen Hälfte die Grablegung Christi, in der unteren Hälfte die Szene der drei Frauen am Grab, denen der Engel von der Auferstehung des Herrn kündigt. Darunter die noch schlafenden Grabwächter.

verzeichnete. Der Psalter war also ein persönliches Gebetbuch für den täglichen Gebrauch innerhalb des regulierten Kirchenjahres, und er diente zugleich der Verankerung dieser Gebete in der allgemeinen liturgischen Gemeinschaft. Die individuellere Variante des Psalters war das Stundenbuch, das stärker auf die Bedürfnisse des jeweiligen Besitzers zugeschnitten war und deshalb im Spätmittelalter den Psalter zunehmend verdrängte.

Auch die erst spät dem Neuen Testament zugeordnete, bis heute von der Ostkirche nicht als dessen Bestandteil anerkannte Apokalypse gehörte zu den Texten, die sich im privaten Gebrauch großer Beliebtheit erfreuten. Hauptgründe hierfür dürften die Paarung einer ebenso emphatischen wie bildreichen Sprache mit einem rätselhaften Inhalt gewesen sein, der zu individueller Interpretation geradezu herausforderte.

Der Ingeborg-Psalter

Dieser Psalter gehörte der französischen Königin Ingeborg, die 1193 gleich nach ihrer Hochzeit mit König Philipp von diesem verstoßen wurde. Den Rest ihres Lebens (gest. 1236) verbrachte sie in der Verbannung, im Kerker oder zumindest getrennt von ihrem Mann. Der um 1200 entstandene Psalter ist ein Spitzenwerk der französischen Buchmalerei. Er vereint sämtliche stilistischen Strömungen, die damals in den Bildkünstlern an den modernsten gotischen Kathedralen vorkamen. Das Schicksal der Ingeborg spiegelt sich in den Illustrationen jedoch an keiner Stelle direkt. Es ist deshalb denkbar, dass der Psalter die Zugehörigkeit der verstoßenen Königin zur höfischen Welt demonstrieren sollte – von wem auch immer er in Auftrag gegeben worden sein mag.

Die Trinity-Apokalypse

Diese Apokalypse ist nach dem Trinity College in Cambridge benannt, wo sie seit 1660 aufbewahrt wird. Wer ihr ursprünglicher Besitzer war, ist nicht bekannt. Es könnte eine vornehme Dame gewesen sein, da eine solche in mancher der Schlachtszenen prominent dargestellt ist, aber gelegentlich erscheinen auch Franziskaner. Dies könnte eventuell auf einen weiteren Entstehungszusammenhang hindeuten: Das Buch entstand unmittelbar vor dem Jahr 1260, für das zahlreiche Franziskaner, die der Prophetie des Joachim von Fiore aus dem späten 12. Jahrhundert folgten, den Weltuntergang voraussagten. Die heute so fabulös erscheinenden Kampfszenen mit realistisch dargestellten Rittern des 13. Jahrhunderts könnten also zu ihrer Entstehungszeit als unmittelbar bevorstehend gemeint gewesen sein.

▷ **Trinity College Apocalypse**, um 1250–60, 43,2 x 30,5 cm, Cambridge, Trinity College Library, Ms. R. 16.2. Gegenüber: Johannes beobachtet die Vorbereitung des Kampfes zwischen dem siebenköpfigen Tier und den Engeln (fol. 23r); S. 420/421: Sieg über das Tier (fol. 23v), erste Auferstehung und letzte Schlacht gegen den Drachen (fol. 24r), S. 422: jüngstes Gericht, fol. 24v.

barer od dreiture. **S**as ois esteient cum flaurbe de fu. e il auert e sun chef murel diademel. e il auert nun el erit kemul ne konust for lu. e il esteit uestu de une net ture a rose de sanc. e sun nun esteit apele la parole deu. e les ostel ki sunt en le cel le s'ouunt sur blanki cheua us. uestus de blaunche nette seie. e de sa buche issi une ague espee ke il ferist la gert de lu. e il les gouvernera en uerge de fer. e il foule le pressur del un del ue de deu t'upusant e il a en la uesture een sa guise estit. Rei de reis. e seignur del seignurants.

est ueu seer. **N**est leal dunt li saumistre dist. **N**ostre seignur est leal en tutei sa polei. e seint en tutei sa ouera met. **N**est uerai. vunt il dist en le ewangile. **N**o su uoie. e uerite. e uie. **N**umbatera od dreiture au ur de uise a tuntei les mauueis. kar il remenera tuz lur pechiel idunc deuaunt lur asgard ke il uerent sai este dampnel p le dreit iugement de deu. **P**les ois le seint esprit est signifie. si cum li autur espoint en la tere ausiun. **P**les diademel. la multitudne de seint. **L**es seint seient le nun est en pte. e en pte ne le seient. **Q**uantei creaturei einz est le engendraunt ke le en

gendre. **M**es la nature del fiz deu ne est pas tele. **K**ar ausi cu le pe est saunt cum entement. issi est le fiz saunz cum entement. metke nul ne poum pas entecher cum ent co seer. **H**epurkaunt u' ceum e rogerium en uerite le fiz o'uel p tutei chosei e ensemble pduable al pe. **D**e ceste sa generatiun li p'phe pole disaunt. **K**i kuntera sa generatiun. **P** la uesture nul poum entendre le cors crist. p le sanc nos pechiel. pur queit il mozt. u la mozt ke il suffri pur nus. **P** les gurel de sanc. ki sunt huz este sur la uesture. les martur sunt signifiez. **P** le cel seinte eglise. p les hostel ki sunt uen s'ouere est. les seint ki sunt a netre en la fin del monde. e umbaterunt a cunte aunte est. **P** les cheuaul les cors. p les seint les cheuaul. les almel fut entenduz. **P** ar la guise la humanite ke il prist est entendu. **P** la buche. n' poum entendre les pechiel ki sunt auenir en la fin del monde. **P** la espee de une espture. **P** la uerge de fer. le ewangile. **P** le pressur u' yfaye parole de la passiu nostre seignur est signifie la crux ihu est. **M**es le pressur signifie ia le lu de penel u les mauueis serrunt de botel.



Qio u' un aungele astaunt en le solail. e il cria od graunt uoiz disaunt a tuz les oiseau ke uolent p' m' le cel. **V**enez si u' asemblez al g'nt soper de deu. **K**e nul manez les chari de reis. e les chari de bailiff. e les chari de force. e les chari de cheuaul. e les chari de seint en eus. e les chari de tuz les frauns. e des serfs. e des p'uz. e des graunz. **Q**io u' la beste. e les reis de la tere. e lur ostz ensemble a fere bataile. od celu ki seer en le cheuaul. e od sun host. **C**est aungele signifie les precheurs. ki sunt auenir en la fin del monde. ki sunt p les cheuaulurs un poi deuaunt signifie. **P** le solail nul deuunt entendre crist. **L**i aungele estur en le solail. pur co ke les seint precheurs serrunt si unfermel en crist. ki il ne p'ut este aracet de sa fei par nule persecutiun. **P** les oiseau. tuz les leant ki sunt auenir en cel tensunt signifiez. **N** uolent p' le cel. pur co ke il n'us en tere habiterunt

en celestrel p' pensee. **E** p' le cel nul poum entendre seinte eglise. **L**es seint uolent p' le cel. pur co ki il auant deus eld. co est deus comandement de charite. uolent p' tuz. metant a akent misericorde. e repelaunt a keunt de lur mauueis. **Q**eul ki sunt signifie p' les reis. e p' le p'ntel. e. e les frauns. e les serfs. e par les autel. meimei ceul sunt entenduz. p les cheuaul e p' le mun tuz. co est a sauer les p'ntel de la tere. e les poeplei ki sunt s'inet a eus. **L**e soper de deu. quel autre chose est cofor le drein wast del mauueis. **L**es dreitureaus mangerunt les chari del mauueis kaunt il receuerunt la ueritance del maus ke il lur unt fer. **E** pur co ke les dreitureaus ueant les penel del mauueis se eleterunt. si cum li saumistre dist. **L**i dreiturel se el letera kaunt il auerat ueu la ueritance del mauueis. il lauera sa main en le seint del pecheurs.



La beste est prise eod lu le faul yphete ki fist signel deuaunt lu. p les queus il traiait k'erefu rent le meck de la best. e ki aderent le ymagine de lu i cel deus fut mis iust en le estaunk de fu ardaunt de fufre. e les autres sunt otus en le espee del seant sur le cleual. ki iust de la buche. e tut les oiseaux sunt a la ulet de lur char.

La beste sera ple e le faul yphete de lu. kaunt cele chose sera pempt. ke li apostle seint poull dist. **K**i nostre seigneur ihu tu vera. p le esprit de la buche. e destruetra p la uisitatum de sa uenue. **A**untrecist e li faul yphete

sut mis iust en le estaunk de fu. coest ent iust en lur malice durrunt en lu treske a la fin de lur vie. **Q**o ke il dist ke les autres sunt otus en le espee del seant sur le cheual. jette tu vesun il mist pur confusion. **R**ar les seint le eprise de queus est entendu p la espee. gaberunt les deileus kaunt autrecist sera tuve. pur coke il qderent le tresuel homme ele plus mauuet de tute gent estre deu nent mortel. ki il sa uerit estre tuve p tresmauueise mort. **L**es oiseaux serunt afaules de lur char. pur coke tuz les esuz se thoi rit mut. de la mort autrecist. pur coke la misericorde de deu lur ad deliuer de si tresmauuel enem.



Eio in un aungele descendit del cel auant la clef de abisme. e une graunt cheene en sa main. e il prist le dragun le auncien serpent ki est le diable e satanas. e le ha p mil ans. e le mist en abisme e il

Cest aungele signifie crist. **S**un descendre del cel. cest sa incarnation. **I**l ad la clef de abisme coest de enfer. pur coke il garr ceus ke il uort de la en uete. e il soffre ceus ke il uort cheir dreitureament

Le put de abisme.

clost e anse la suz lu. ke il ne traise mes la gent. tuz
ke arant ke mil auz seient finis. A pres icel cho
sel il li kouent estre desliez p un purt rent

en la dampnatiun delu. P la cheue sa graunt po
este est signifie. Crist prut le auz en serpent. ki
est apele diable e sathanas. kaunt il destruit la empi
re p sa mort. Dus desm entendre p mil auz tuz le

rent de la uenue ihu crist treske a la fin del monde. Il ha le diable ne nre plient corporeaus mes p lient de sa gent
poeste. Dus poum entendre en tres maneres le her del diable. co est ke il est lie en abisme p la uerue de deu le tuz
pufaut. treske al rent establie. U ke il seir lie en les queors del mauues. p les queors del queus abime poer estre enten
du. e foris del queors al eslus. U ke il seir tenu e destruit ausi cu del lient ke il ne puser rempre ne deceuere les
esluz. P la gent. les queus il nest pas suffert deceuere les esluz sunt soleingt entenduz. Le purt rent est le rent auant.



Sio u seges e il sifrent sur tuz. e lur est done iugement.
e les almes del tuwez pur le telmone ihu. e pur
la parole deu. e ke ne aozerent la beste ne le imagine de
lu. uerfurent sun merk en lur fruis u en lur mains. e
il uelquirent e regnerent od crist mil auz. Les autres
del mort ne uelquirent treske a traut ke mil auz se
ient finis. Cest est la premiere resurrecciun. Benurel sif
kiunt part en la premiere resurrecciun. la secunde mort
ne auerail pas pouste en ceus. mes il seirunt les prestres
deu e crist. e il regnerunt od crist mil auz.

Pur co ke nul auz auant dir p quel ordre la mi
sericorde deu gardat eslus de lur enemi. il sifret ke
la glorie sere desce a la quele lur almes sunt amens. chel
keuntur. P les seges. le pais celeste. p les seaus. les almes
del seul sunt signifie. P le iugement. poum entendre
les miracles ke sunt fer a lur sepulchre. P les almes del tu
wez poum entendre les martirs ki sifrent tuwez en diuers rent.
P ceus ki ne aozerent pas la beste ne le imagine de lu. io
quid estre entenduz ceus ki sifrent a tuwez de auant. P mil
auz est entendu le rent del ascensiu ihu crist. treske a la
fin del monde. en quel rent les almes del esluz sunt les

coz se choisent en le tel. Tuz les esluz sunt les membres est. e si un membre se choisit. tuz les autres se choisent od lu.
La ioye del seul ke uindrent a drimes. sera la ioye a ceus ki sifrent a nestre en la fin del monde. pur co ke il seirunt un
coz. Cest est la premiere resurrecciun. Le rent de la passiu ihu crist treske a la fin del monde. Ausi est la premiere mort
del mauues. kaunt il desverpisent ceste uie. e sunt plunges en enfer. La secunde mort. est la dereme dampnatiun en
coz e en alme. Les autres co sifrent les reproues ne uelquirent pas mes il sifrent plunges en enfer. P le nun de prestres sunt
entendus tuz les eslus. u pur co ke il sifrent les membres del souerein ptre. u pur co ke il se ofrent a deu par bones oeuerans

