

CHRISTOPH ZUSCHLAG

# Die Johannes-Offenbarung in der bildenden Kunst

Zwei Beispiele aus den 1990er Jahren: Rune Miels und Horst Haack

## Eine Huldigung an Dürer

*Apocalipsis cum figuris* – so lautet nicht nur der Titel von Albrecht Dürers berühmter, 1498 erschienener Holzschnittfolge zur Offenbarung des Johannes, sondern auch der eines Oratoriums des deutschen Komponisten Adrian Leverkühn (1885–1940). Leverkühn hatte sich intensiv mit der Konzeption seines Chorwerkes beschäftigt und sich dabei gleichermaßen vom biblischen Text wie auch von den Blättern Dürers sowie anderen Text- und Bildquellen inspirieren lassen, so dass sein Oratorium »auf die Creation einer neuen und eigenen Apokalypse, gewissermaßen auf ein Resumé aller Verkündigungen des Endes hinausläuft«. Liest man die Schilderung des Musikstückes in Thomas Manns 1947 erschienenem Künstlerroman *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, so glaubt man, es zu hören. Und vergisst, dass es sich bei der Komposition ebenso wie bei der Figur des Komponisten um reine literarische Fiktion handelt.<sup>1</sup>

## Text und Bild – Bild und Text

Die Johannes-Offenbarung hat die Menschen zu allen Zeiten fasziniert – und die Kunstgeschichte von der Spätantike bis in die Gegenwart um zahlreiche, nicht minder faszinierende Bilder bereichert. Dabei stehen, einmal abgesehen von der ganz frühen Zeit, die Schreckensvisionen im Vordergrund. Die im Text angelegte Ambivalenz von Grauen und Hoffnung, von Katastrophenschilderung und Trostspendung, findet nur selten eine Entsprechung in den Bildern. Dies hängt wohl nicht zuletzt mit der visionär-phantastischen, mystisch-anspielungsreichen Sprache des biblischen Textes zusammen. Er stellt eine große Herausforderung für Künstlerinnen und Künstler dar, geht es doch darum,

<sup>1</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. In: *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hrsg. von Heinrich Detering u. a. Band 10. 1. Frankfurt am Main 2007, S. 520. Der Roman erschien erstmals 1947.

Visionen zu visualisieren, also Bilder für etwas zu erfinden, was es nur in der Vorstellung gibt. Umgekehrt wirken diese Bilder dann auf unsere Vorstellung zurück: Wer sich einmal mit der Apokalypse in der Kunst beschäftigt hat, liest den Text mit anderen Augen.<sup>2</sup>

## Von der Spätantike bis in die Gegenwart

Die frühesten erhaltenen Darstellungen zur Apokalypse zeigen aus dem Text herausgelöste Einzelmotive. So erscheinen im Apsismosaik von Santa Pudenziana, dem ältesten erhaltenen Apsismosaik Roms (um 400), über dem thronenden Christus und zuseiten eines mit Gemmen besetzten Kreuzes die vier geflügelten apokalyptischen Wesen Engel, Löwe, Stier und Adler (Abb. 1/Tafel 1).

Apokalyptische Motive wurden offenbar fester Bestandteil der ikonographischen Programme in den Apsiden und an den Triumphbögen spätantik-frühchristlicher Kirchen. Ein frühes Beispiel sind die Mosaiken in der Kirche Santi Cosma e Damiano (um 530). In der Apsiskalotte ist die Parusie Christi (nach Offb 1,7) dargestellt, an der Stirnseite dann eine ganze Reihe – leider nicht vollständig erhaltener – apokalyptischer Motive: der Thron mit dem Lamm Gottes und dem Buch mit den sieben Siegeln, die sieben Leuchter, die vier Engel, die vier geflügelten Wesen, die 24 Ältesten. Das Buch mit den sieben Siegeln in der Hand des thronenden Christus erscheint auch im Apsismosaik von San Vitale in Ravenna (um 549). Ein beliebtes apokalyptisches Motiv in frühchristlicher Zeit, das uns zum Beispiel auf Sarkophagen und Buchdeckeln begegnet, waren auch die Buchstaben »Alpha und Omega«, erster und letzter Buchstabe des klassischen griechischen Alphabets und Symbol der Überzeitlichkeit und Gottheit Christi. In der Johannes-Offenbarung bezeichnet sich Christus gleich dreimal auf diese Weise als Anfang

<sup>2</sup> Vgl. Rita Burrichter: Der Blick in den Abgrund – Die Proklamation einer erneuerten Welt. »Ende« und »Wende« als bildliches Phänomen. In: Jüngste Tage. Die Gegenwart der Apokalyptik. Hrsg. von Michael N. Ebertz/Reinhold Zwick. Freiburg/Basel/Wien 1999, S. 227–247, hier S. 227–229. Aus der umfangreichen Literatur zur Apokalypse in der Kunst seien exemplarisch genannt: Frits van der Meer: Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst. Antwerpen 1978; Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek (Hrsg.): Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ludwigshafen. Heidelberg 1985; Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 5: Die Apokalypse des Johannes. Textteil. Gütersloh 1990. Bildteil. Gütersloh 1991; Nancy Grubb: Revelations. Art of the Apokalypse. New York/London/Paris 1997; Frances Carey (Hrsg.): The Apocalypse and the Shape of Things to Come, Ausstellungskatalog London 1999/2000. London 1999; Herbert W. Wurster/Richard Loibl (Hrsg.): Apokalypse. Zwischen Himmel und Hölle. Ausstellungskatalog Passau. Passau/Regensburg 2000; Thomas Raff: Die Visualisierung der Visionen – Apokalypse und Bildende Kunst. In: zur debatte. Themen der Katholischen Akademie in Bayern, 5, 2010, S. 8–10; Brigitte Salmen (Bearb.): Max Beckmann: Apokalypse. Visionen der Endzeit in Überlieferung und Moderne. Ausstellungskatalog Murnau. München 2010 – Der Verfasser bereitet eine Ausstellung mit dem Titel »Apocalypse Now! Visionen von Schrecken und Hoffnung in der Kunst vom Mittelalter bis heute« vor, die vom 21. November 2014 bis 15. Februar 2015 im Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern stattfinden wird.



Abb. 1: Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom, um 400 n. Chr.

und Ende aller Dinge (Offb 1,8; 21,6; 22,13). In der frühen Zeit sind es also symbolisch verwendete und dabei ausschließlich friedliche Einzelmotive aus der Apokalypse, die der Verherrlichung Christi dienen und die Hoffnung auf seine baldige Wiederkehr und damit das Versprechen auf Erlösung zum Ausdruck bringen. Die Katastrophen und Plagen, die im Text geschildert werden, fehlen gänzlich.

Spätestens in karolingischer Zeit findet ein Wandel von der symbolischen zur narrativen Darstellungsweise statt. Aus dieser Zeit sind jedenfalls die ersten zyklischen Apokalypse-Illustrationen erhalten, die während des Früh- und Hochmittelalters in der Buchmalerei verbreitet waren.<sup>3</sup> Die abendländischen Apokalypse-Handschriften werden in

<sup>3</sup> Vgl. zu den mittelalterlichen Apokalypse-Illustrationen David Ganz: *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*. Berlin 2008, S. 52–100; Peter K. Klein: *Apokalypse-Illustration*. In: Helmut Engelhart (Hrsg.): *Lexikon zur Buchmalerei*. Erster Halbband (Bibliothek des Buchwesens, Bd. 9 in zwei Halbbänden). Stuttgart 2009, S. 11–13 (mit weiterführender Lit.); Caroline Zöhl (Hrsg.): *Visionen vom Weltenende. Apokalypse-Faksimiles aus der Sammlung Detlef M. Noack*. Ausstellungskatalog Berlin. Würzburg 2010. Vgl. zur Apokalypse im Mittelalter allgemein Peter K. Klein: *Introduction. The Apocalypse in Medieval Art*. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Hrsg. von Richard K. Emmerson/Bernard McGinn. Ithaca/London 1992, S. 159–199; Christoph Eggenberger: *Das apokalyptische Weib – das Schwert im Munde Christi – Himmlisches Jerusalem. Der mittelalterliche Blick auf die Endzeit*. In: *Apokalypse oder Goldenes Zeitalter? Zeitenwenden aus historischer Sicht*. Hrsg. von Walter Koller. Zürich 1999, S. 49–70.

drei Gruppen unterteilt: die italo-gallische Gruppe, die Beatus-Apokalypsen und den anglo-normannischen Zyklus. Die früheste dieser Gruppen ist die italo-gallische und deren älteste und umfangreichste Handschrift die berühmte *Trierer Apokalypse*.<sup>4</sup> Dieser in der Stadtbibliothek Trier aufbewahrte Kodex wurde bald nach 800 in einem nordfranzösischen Skriptorium, vermutlich im Einflussgebiet von Tours, geschaffen. Die Handschrift enthält 74 ganzseitige, rot gerahmte Miniaturen. Die Motive illustrieren kontinuierlich fortschreitend den Text, der sich auf der gegenüberliegenden Seite befindet. Die Erzählweise ist vergleichsweise sachlich und undramatisch. Die Gesamtkomposition der Bilder, die Figurentypen, die Gewandformen sowie die Attribute weisen auf spätantike Vorbilder hin, die Forschung vermutet einen italienischen, vermutlich römischen Archetypus des 6. Jahrhunderts, der sich jedoch nicht erhalten hat. Ebenfalls zur italo-gallischen Gruppe gehört die *Bamberger Apokalypse* in der Staatsbibliothek Bamberg, die als bedeutendste Apokalypse-Illustration vor Albrecht Dürer gilt (Abb. 2/Tafel 2).<sup>5</sup>

Die Handschrift entstand wohl um das Jahr 1010 vermutlich im Skriptorium des Klosters Reichenau und war ein Geschenk des ottonischen Kaisers Heinrich II. und seiner Frau Kunigunde an den Dom des neuen Bistums Bamberg. Sie besteht aus 106 Pergamentblättern und enthält 50 Miniaturen, davon 23 ganzseitig. Über die ›Abstraktion‹ in der Bildgestaltung, die ›Leere‹ der Bildräume und den expressiven Gehalt der Szenen ist viel geschrieben und gerätselt worden. Die Beatus-Apokalypsen sind ebenfalls illuminierte Handschriften. Sie enthalten einen Kommentar zur Apokalypse, den der asturische Benediktiner-Mönch Beatus von Liébana um 770/80 verfasst haben soll, und entstanden zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert in Nordspanien. Die Apokalypse-Handschriften des anglo-normannischen Zyklus schließlich wurden überwiegend nach 1220 südlich und nördlich des Ärmelkanals geschaffen – daher der Name. Ikonografisch knüpfen diese Codices an die älteren Zyklen an, sie umfassen aber eine neue Auswahl von Szenen. In das Umfeld dieser englischen und französischen Apokalypse-Buchillustrationen gehört auch der berühmte Teppich von Angers, der in den Jahren 1373–1380 in Paris gewirkt wurde und im herzoglichen Schloss der französischen Stadt Angers hängt. Der gotische Wandbehang aus Wolle war ursprünglich wohl fast 130 Meter lang, 5,50 Meter hoch und in sechs Teile unterteilt. Nach mehreren Restaurierungen sind heute noch 70 Szenen erhalten.

Auch aus den Gattungen Bauplastik, Wand-, Glas- und Tafelmalerei sowie Druckgrafik sind aus mittelalterlicher Zeit Darstellungen zur Johannes-Offenbarung erhalten. So etwa in der Kathedrale von Chartres im Westportal, dem sogenannten Königsportal (1145–1170), sowie in der Fensterrose des Südquerhauses, dem sogenannten Apokalypfenster (um 1220–1250). Zu erwähnen sind auch die ab ca. 1420 entstandenen Blockbücher, bei denen Bild und Text von Holzstöcken gedruckt wurden. Blockbücher waren

<sup>4</sup> Vgl. Peter K. Klein: *Die Trierer Apokalypse*. Graz 2001 (Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 10); Masako Hamanishi: *Studien zur Trierer Apokalypse. Zur Frage der Entstehung und Entwicklung der frühmittelalterlichen Apokalypse-Zyklen in Bild und Text*. 2 Bde. Berlin 2012.

<sup>5</sup> Vgl. Gude Suckale-Redlefsen/Bernhard Schemmel (Hrsg.): *Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse. Ausstellungskatalog Bamberg 2000/2001*. Wiesbaden 2000.



Abb. 2: Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Bibl. 140 (sog. *Bamberger Apokalypse*), wohl Reichenau um 1010, Fol. 3r: *Christus inmitten der sieben Leuchter*

viel erschwinglicher als die kostbaren illuminierten Handschriften. Eines der ersten Blockbücher war der Apokalypse gewidmet.<sup>6</sup> Aus dem Bereich der altniederländischen Malerei sei auf Jan van Eycks *Genter Altar* (1432) in der Kathedrale Sankt Bavo zu Gent verwiesen. Thema des Altarretabels sind die Anbetung des Gotteslammes und der Einzug der Auserwählten nach dem Jüngsten Gericht in das Neue Jerusalem, wie es in der Apokalypse beschrieben wird.

1496 begann Albrecht Dürer mit seinem großformatigen Holzschnittzyklus zur Apokalypse, der 1498 in Nürnberg unter dem Titel *Apocalipsis cum figuris* in einer deutschen und einer lateinischen Ausgabe erschien.<sup>7</sup> Der Zeitpunkt war ohne Zweifel günstig gewählt, denn gerade vor Jahrhundertwenden (und in noch höherem Maß vor Jahrtausendwenden) breitete sich unter den Menschen eine eschatologische Stimmung aus, glaubte man, das Ende der Welt sei nahe. Der Zyklus entstand ohne Auftrag, und Dürer brachte das Buch als sein eigener Verleger heraus. Somit trug er auch selbst das finanzielle Risiko, was für einen Künstler dieser Zeit sehr ungewöhnlich war. Dürer verdichtete den Handlungsablauf der Johannes-Offenbarung in 14 eindrucksvollen Szenen und arbeitete zeitkritische Bezüge ein. Er unterstrich die Autonomie und Vorrangstellung der Bilder, indem er den Text jeweils auf die Rückseite der Bilder druckte. Die Apokalypse machte den damals 27-jährigen Dürer rasch in ganz Europa berühmt. Unzählige Kopien und Entlehnungen schon zu Lebzeiten des Künstlers belegen die enorme Wirkungsgeschichte dieses epochalen Werkes. Der Holzschnitt mit den vier apokalyptischen Reitern (Abb. 3) ist geradezu zum Inbegriff der Bildvorstellungen zur Apokalypse geworden.

Ab dem 16. Jahrhundert und vor allem im 17. Jahrhundert gehen die zyklischen Darstellungen zur Apokalypse immer mehr zurück. Nun sind es verstärkt wieder Einzelmotive – etwa das Lamm Gottes, das Apokalyptische Weib oder der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen –, die sich großer Beliebtheit erfreuen. Zugleich verlieren die apokalyptischen Katastrophenberichte an Bedeutung.

Eine eigenwillige Komposition ohne ikonografische Vorbilder schuf zwischen 1608 und 1614 der aus Kreta stammende, vorwiegend in Italien und in Spanien wirkende Maler El Greco mit dem Altarbild *Die Öffnung des fünften Siegels* (Abb. 4/Tafel 3).<sup>8</sup> Dargestellt ist die in Offb 6,9–11 geschilderte Szene: links vorn Johannes, kniend, in visionärer Verzückung nach oben blickend, die Arme mit ekstatischer Gebärde gen Himmel

<sup>6</sup> Vgl. Elke Purpus: Die Blockbücher der Apokalypse. Dissertation Berlin 1996. Mikrofiche-Ausgabe Marburg 1999; Veronika Hausler: Apokalypse. In: Vom ABC bis zur Apokalypse. Leben, Glauben und Sterben in spätmittelalterlichen Blockbüchern. Ausstellungskatalog München. Hrsg. von Bettina Wagner. Luzern 2012, S. 122–129. Vgl. zu Blockbüchern auch Sabine Mertens/Cornelia Schneider (Red.): Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre. Ausstellungskatalog Mainz 1991.

<sup>7</sup> Vgl. jüngst: Anna Scherbaum: Die frühen Zyklen. Apokalypse und Marienleben. In: Der frühe Dürer. Hrsg. von Daniel Hess/Thomas Eser. Ausstellungskatalog Nürnberg 2012, S. 434–436. Vgl. zu den einzelnen Blättern ebd., S. 438–453, Kat. 122–137.

<sup>8</sup> Vgl. El Greco und die Moderne. Ausstellungskatalog Düsseldorf. Hrsg. von Beat Wismer/Michael Scholz-Hänsel. Ostfildern 2012, S. 141.



Abb. 3: Albrecht Dürer, *Die vier apokalyptischen Reiter*, aus: *Apocalipsis cum figuris*, 1496–1498, 15-teilige Holzschnittfolge mit einem Titelblatt, ca. 39,2 x 28,1 cm

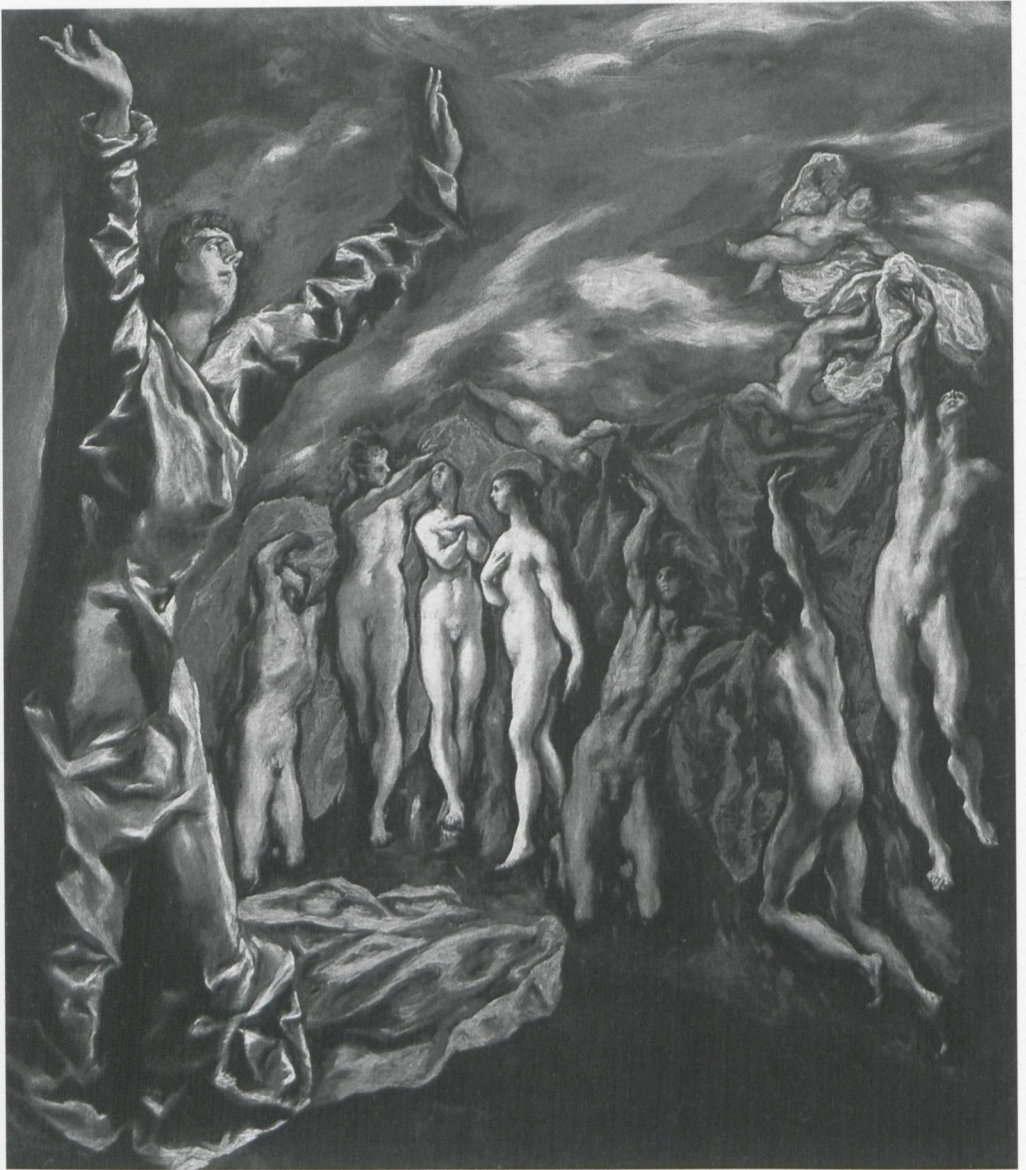


Abb. 4: El Greco, *Die Öffnung des fünften Siegels (Die Vision des heiligen Johannes)*, um 1608–1614, Öl auf Leinwand, 222,3 x 193 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

reckend; im Hintergrund die nackten Märtyrer, die aus den Gräbern steigen, die Arme ausstrecken und von Engeln die Gewänder der Erlösung erhalten. Die wenigen zyklischen Illustrationen der Apokalypse aus der Barockzeit erschienen in Bibeleditionen.

In der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts spielt die Apokalypse insgesamt keine wichtige Rolle. Zyklische Bildfolgen erscheinen wiederum allenfalls in Bibeleditionen. Im Zuge der zunehmenden Profanierung und Säkularisierung der Thematik wird die Ver-





Abb. 5: J. M. William Turner, *Death on a Pale Horse (Der Tod auf dem fahlen Pferd)*, um 1825–1830, Öl auf Leinwand, 59,7 x 75,6 cm, London, Tate Britain

bindlichkeit des biblischen Textes und der ikonografischen Tradition immer geringer. Das belegen etwa Bilder der drei englischen Maler William Blake, J. M. William Turner und John Martin aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, die sich durch eine sehr eigenwillige und subjektive Interpretation des Gegenstandes auszeichnen. In Turners Ölbild *Death on a Pale Horse (Der Tod auf dem fahlen Pferd)* (Abb. 5/Tafel 4) zum Beispiel, das um 1825–1830 geschaffen wurde, möglicherweise unvollendet blieb und sich im Tate Britain in London befindet, sitzt der Tod, der letzte der vier Reiter, nicht, wie üblich, triumphierend auf dem Pferd, sondern das gekrönte Skelett liegt rücklings mit ausgebreiteten Armen über dem Rücken des Pferdes. Aufgrund dieser unkonventionellen Ikonografie wurde das apokalyptische Motiv lange Zeit nicht erkannt, gilt heute jedoch als gesichert.

Weite Verbreitung fanden im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts die zweibändige Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld (1852/1860) sowie die von Gustav Doré illustrierte Luther-Bibel (1866).

Im 20. Jahrhundert schlägt sich das Grauen zweier Weltkriege und der Diktaturen in zahlreichen bildnerischen Schreckensvisionen nieder. Die biblische Apokalypse wird zeitgeschichtlich interpretiert und auf die Gegenwart bezogen. »Seit Dürer und Lucas

Cranach d. Ä.«, schreibt Max Peter Maass 1965, »ist in keinem Jahrhundert die ›Offenbarung‹ des Johannes so häufig von Künstlern behandelt worden wie in unseren Tagen.«<sup>9</sup> So lassen sich mehr als 90 grafische Zyklen, rund 400 Darstellungen in Kirchen und rund 300 Einzeldarstellungen zur Apokalypse nachweisen.<sup>10</sup> Vor allem Künstler des Expressionismus wie etwa Ludwig Meidner griffen das Thema auf. Der von den Nationalsozialisten als »entartet« verfemte Max Beckmann fertigte in den Jahren 1941–1942 im Amsterdamer Exil eine Folge von 27 Kreidelithographien zur Apokalypse. Darin wollte der Künstler ein überzeitliches Manifest der Hoffnung und des Überlebenswillens schaffen, zugleich sind seine Darstellungen engstens mit der aktuellen zeitgeschichtlichen wie auch seiner persönlichen Situation verknüpft. So trocknet im Blatt *Gott wird abwischen alle Tränen* (Offb 21,4) ein kniender Engel dem Künstler selbst, der mit dem Gesichtsausdruck tiefsten Schmerzes auf einem harten Prokrustesbett liegt, die Tränen (Abb. 6/Tafel 5). Im Impressum des Buches heißt es: »im vierten Jahr des zweiten Weltkrieges, als Gesichte des apokalyptischen Sehers grauenvolle Wirklichkeit wurden, ist dieses Buch entstanden.«<sup>11</sup>

In der Gegenwart, vor dem Hintergrund der Anschläge vom 11. September 2001 und von AIDS, globaler Umweltkatastrophen und vieler Kriege, bleibt das Thema aktuell. Die Johannes-Offenbarung wird zur Chiffre, zur (Bild-)Metapher für Tod, Vernichtung und Endzeit: »Weltuntergang, Apokalypse, *game over*, zappenduster«.<sup>12</sup> Exemplarisch für die Beschäftigung zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler mit der Apokalypse seien im Folgenden die Werke von Rune Miels und Horst Haack näher beleuchtet.

## Die Zahlen der Apokalypse: Rune Miels

Rune Miels, 1935 in Münster geboren und seit 1972 in Köln lebend, betreibt in ihren Werkzyklen »Feldforschung«.<sup>13</sup> Sie spürt Ordnungssystemen, Modellen, Strukturen und Zeichen nach, welche die Menschen in aller Welt im Laufe der Kulturgeschichte entwickelt haben, um sich die Welt anzueignen, sie zu begreifen und zu erfassen, also etwa Alphabete und Zahlensysteme, Symbole und Ornamente, Schöpfungsmythen und Riten, Texte und Bilder. So verwundert es nicht, dass die Künstlerin, die 2009 mit

<sup>9</sup> Max Peter Maass: *Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit. Versuch einer Deutung.* München 1965, S. 168.

<sup>10</sup> Vgl. Ulrike Camilla Gärtner: *Apokalypse. Katalog der Darstellungen zur Offenbarung des Johannes im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Apokalypse-Folgen.* Dissertation Erlangen-Nürnberg 1984; Renate Ulmer: *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus.* Frankfurt am Main 1992.

<sup>11</sup> Zit. nach Corinna Höper: *Max Beckmann. Apokalypse.* Ausstellungskatalog Stuttgart 2008/09, München 2008, S. 12.

<sup>12</sup> Stefan Schmitt: *Antiapokalyptiker.* In: *Die Zeit*, 22. März 2012.

<sup>13</sup> Diesen Begriff verwendet Joachim Heusinger von Waldegg (*Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* Worms 1989, S. 64) in Bezug auf das Werk von Miels.



Abb. 6: Max Beckmann, *Gott wird abwischen alle Tränen*, aus: *Apokalypse*, 27 Kreidelithographien, koloriert in Aquarellfarben, entstanden 1941-42, publiziert in Frankfurt am Main 1943, Blattmaß 29,5 x 27,1 cm

dem renommierten Konrad-von-Soest-Preis ausgezeichnet wurde, ein ausgesprochen enges Verhältnis zu Mathematik und Wissenschaft, aber auch zu Musik, Geschichte und Kunstgeschichte hat. Dem streng rationalen, methodischen, auf Objektivierung zielenden Vorgehen entspricht eine systematische, jeweils konzeptuell verankerte Werkausführung. Malerei als Prozess und als bildnerisches Resultat sind für die Künstlerin eine Form der Erkenntnis: Es geht ihr um die Veranschaulichung des Nicht-Anschaulichen oder Nicht-mehr-Anschaulichen. Ihre Schaffensprinzipien beschreibt die Malerin selbst in frühen, nach wie vor gültigen Äußerungen wie folgt:

Arbeit, die sich mit dem Medium Kunst abgibt und den Gesten der Individualität begnügt, ist nicht mehr relevant. Es erscheint mir absurd, eine Sache zu tun, einer Vorstellung nachzugehen, ohne dabei den Versuch zu unternehmen, Klarheit zu gewinnen über ihre immanenten Strukturen und etwas über bestehende Zusammenhänge und Beziehungen zu erfahren.

Deshalb: System und Serie. [...] (1972)

Der Hauptteil meiner Arbeit besteht aus Untersuchung und Auseinandersetzung von/ mit Systemen und Strukturen; genauer definiert mit logischen Systemen, die visuelle Strukturen ergeben oder ergeben können. Rationale, alte und neue bereits vorhandene Systeme, die nicht von mir entwickelt, sondern der Realität entnommen werden, häufig aber auf ihren visuellen Charakter hin noch nicht betrachtet worden sind. Manche dieser Systeme werden heute nicht mehr unbedingt als rational, sondern eher als magisch oder mythisch empfunden, aber auch sie haben ihren Ursprung in der Ratio des Menschen und seinem Wunsch zu erkennen. (1978)<sup>14</sup>

Diese Zitate verdeutlichen das künstlerische Selbstverständnis von Rune Miels, die sich programmatisch vom Informel («Gesten der Individualität») abgrenzt und tatsächlich alles Handschriftliche in ihren Werken vermeidet. Zugleich begründen sie die konzeptuelle und analytische Basis ihrer Malerei. Dazu gehört, dass die Künstlerin in der Regel in Bildserien arbeitet, ihre Leinwandbilder stets in Zeichnungsserien vorbereitet und fast ausschließlich die unbunten Nicht-Farben Schwarz und Weiß sowie Grautöne verwendet. Auf diese Weise vermeidet die Künstlerin die emotionalen und erzählerisch-narrativen Qualitäten von Farbe: »Auf dem Weg zu einer angestrebten Visualisierung von Systemen und der Sichtbarmachung von Strukturen erfolgt die Disziplinierung, ja Askese im Gebrauch der Farbe zugunsten von Genauigkeit und Klarheit in der Erscheinung.«<sup>15</sup>

1986 begann Rune Miels mit den Recherchen für einen Zyklus über die Zahlen der Apokalypse. Das zusammengetragene Material blieb einige Jahre liegen. Erst 1993 entwickelte die Künstlerin eine Idee für die bildliche Umsetzung und schuf drei jeweils elf Werke umfassende Zyklen mit dem Titel *Die apokalyptischen Zahlen*: eine Serie von

<sup>14</sup> Beide Zitate nach Kati Wolf: Rune Miels. »In Bildern denken«. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 7. München 1989, S. 15.

<sup>15</sup> Kati Wolf: Farbe bei Rune Miels. In: Rune Miels. Ausstellungskatalog Baden-Baden/Bonn, Stuttgart-Bad Cannstatt 1988, S. 15–24, S. 15.

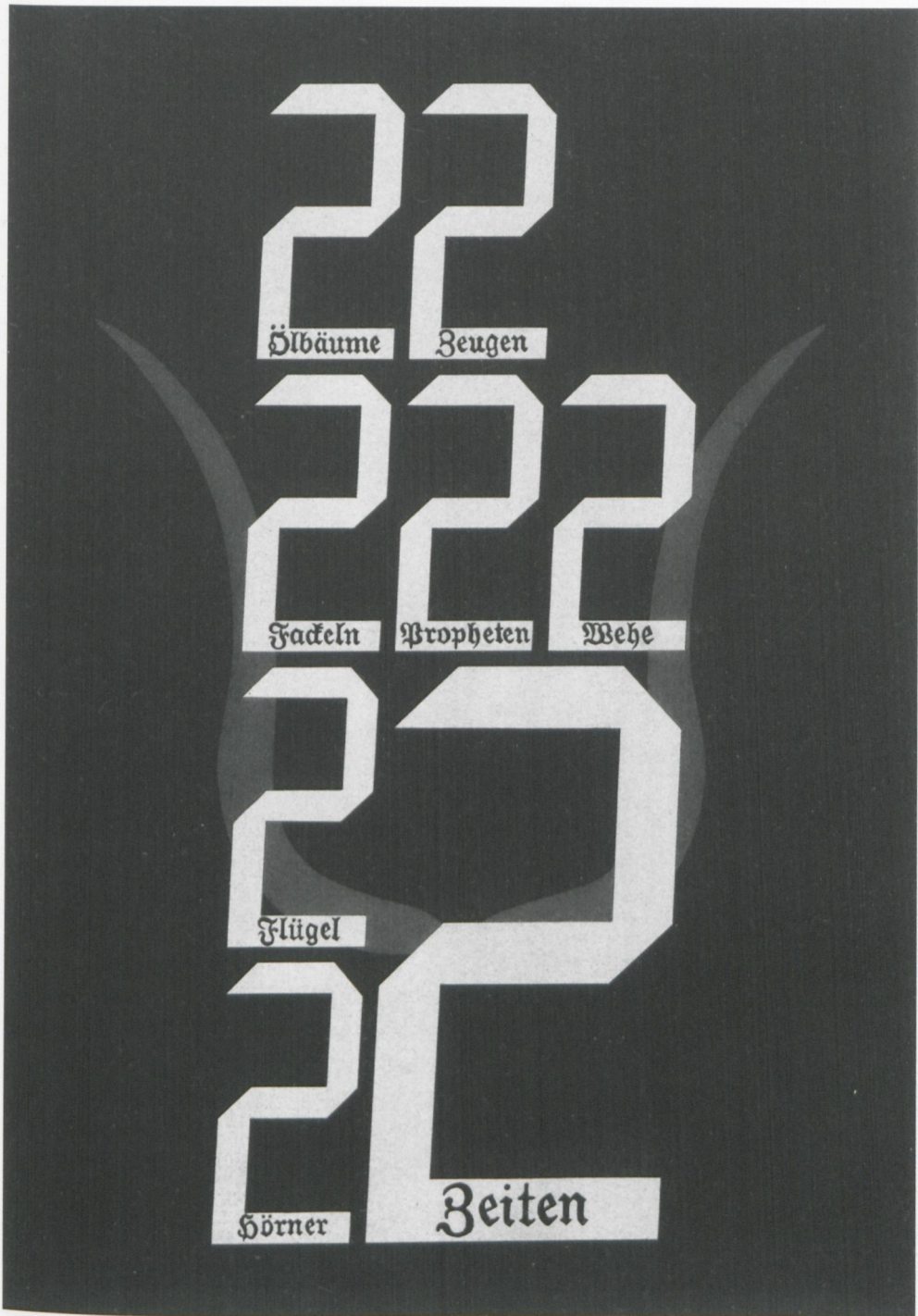


Abb. 7: Rune Miels, *Zwei Hörner*, aus: *Die apokalyptischen Zahlen*, 1993, Aquatec/Tusche auf Bütten, 60 x 42 cm (Besitz der Künstlerin)

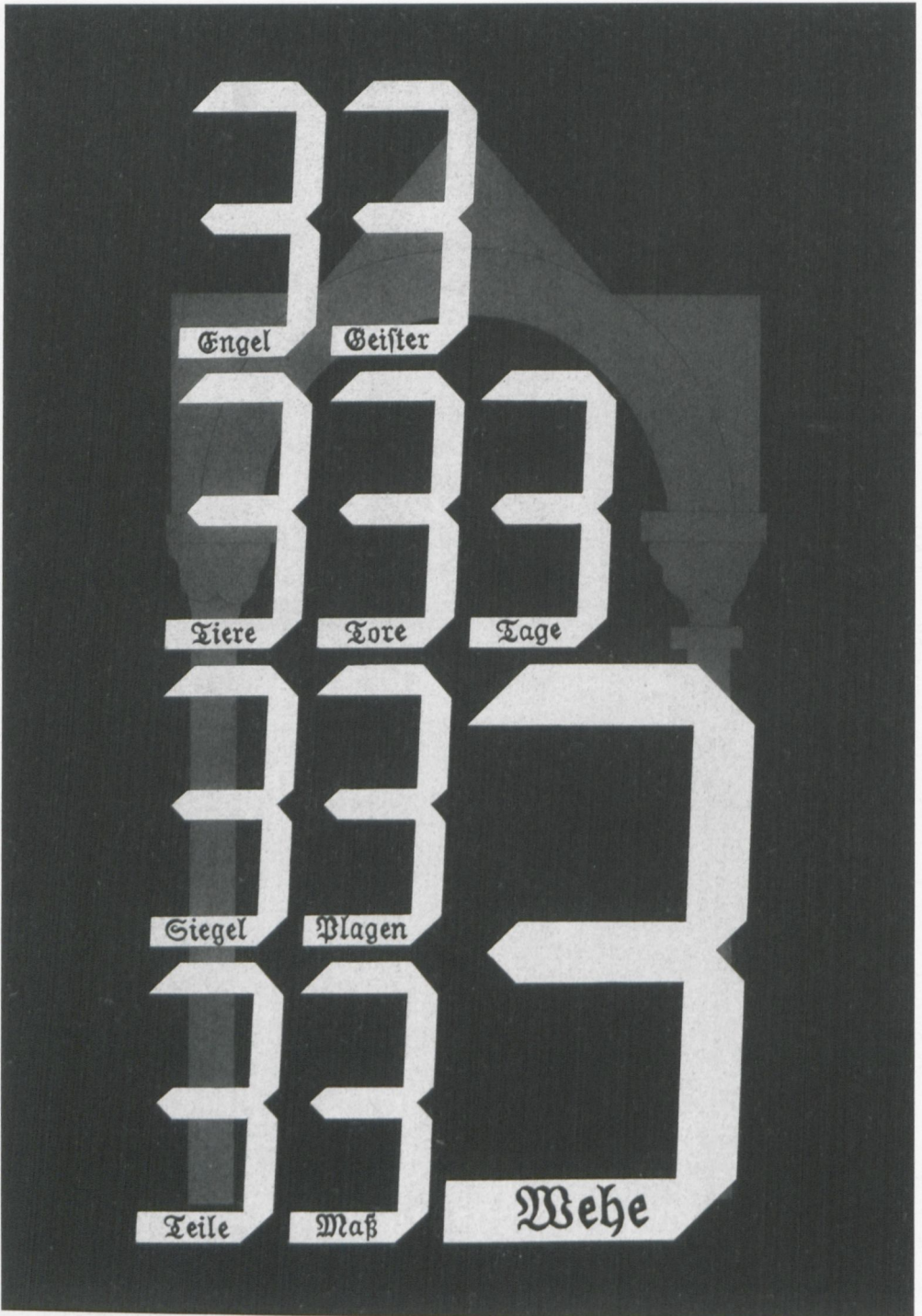


Abb. 8: Rune Miels, *Drei Tore*, aus: *Die apokalyptischen Zahlen*, 1993, Aquatec/Tusche auf Büttten, 60 x 42 cm (Besitz der Künstlerin)

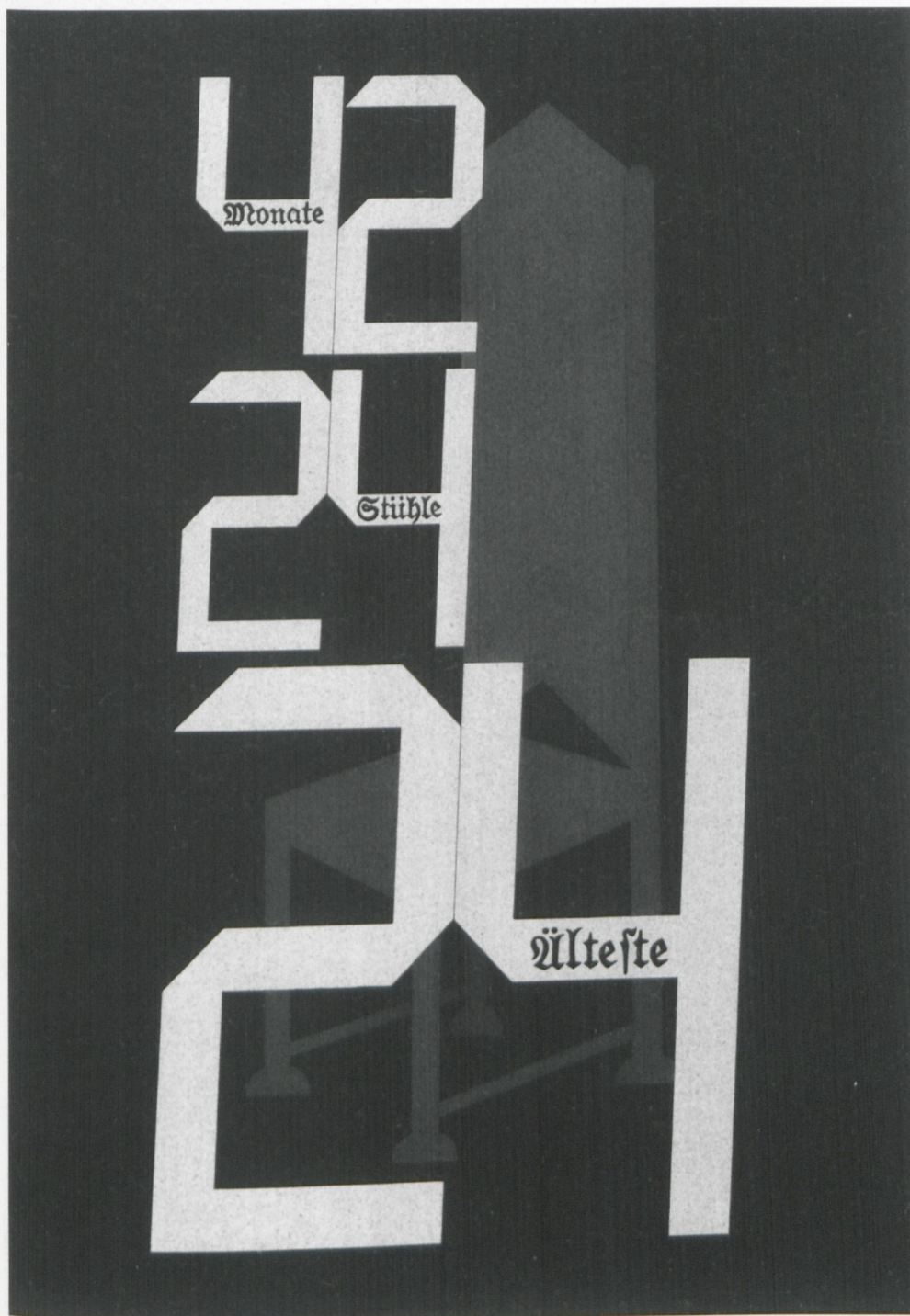


Abb. 9: Rune Mields, 24 Stühle, aus: *Die apokalyptischen Zahlen*, 1993, Aquatec/Tusche auf Büttten, 60 x 42 cm (Besitz der Künstlerin)

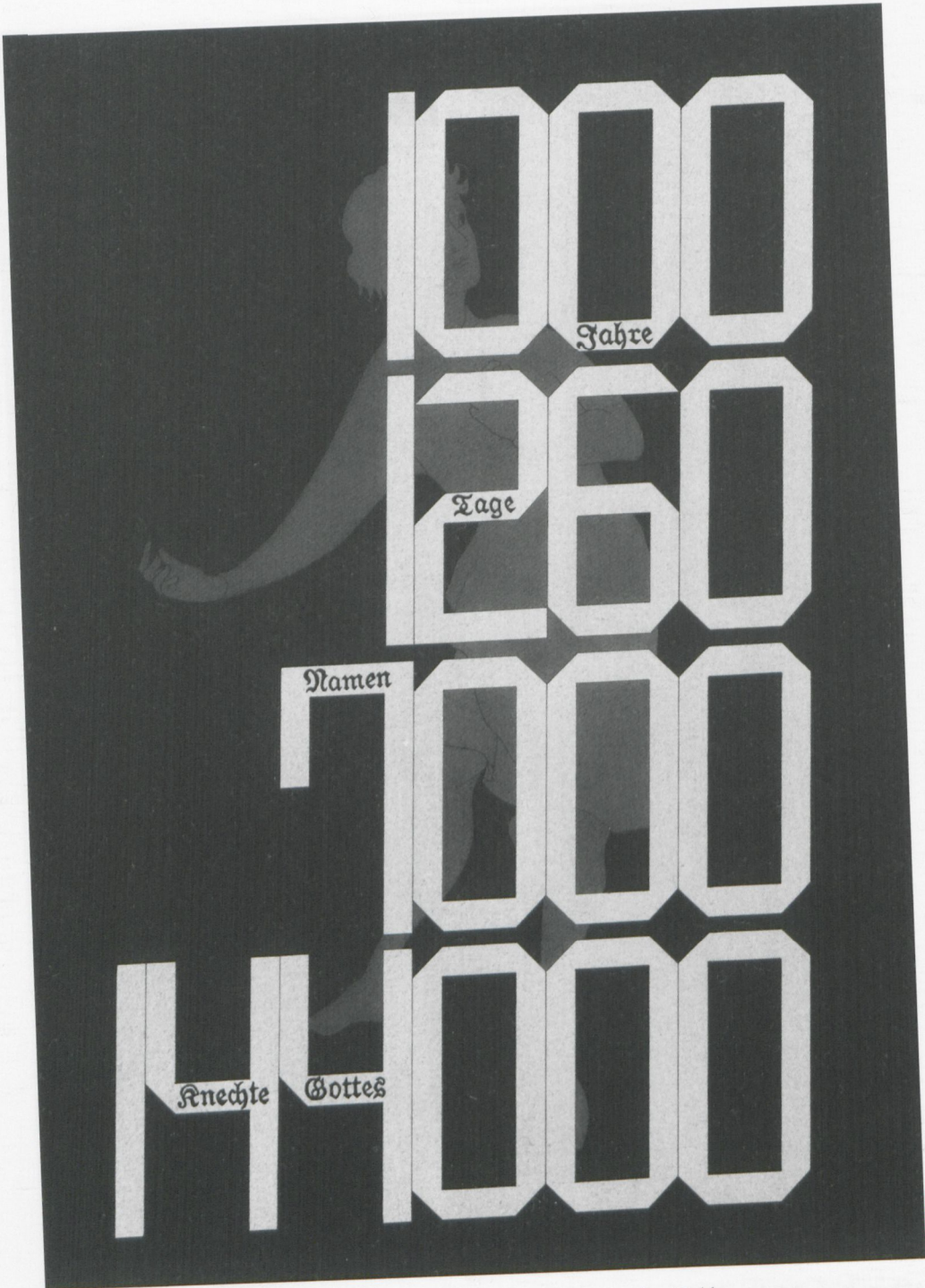


Abb. 10: Rune Mields, *144000 Knechte Gottes*, aus: *Die apokalyptischen Zahlen*, 1993, Aquatec/Tusche auf Büttchen, 60 x 42 cm (Besitz der Künstlerin)





Abb. 11: Rune Mielsds, 666, aus: *Die apokalyptischen Zahlen*, 1993, Aquatec/Tusche auf Bütten, 60 x 42 cm (Besitz der Künstlerin)

Zeichnungen mit den Maßen 60 x 42 cm, eine weitere Zeichnungsserie mit den Maßen 80 x 60 cm sowie eine Folge von Leinwandbildern mit einer Höhe von 180 cm und variierender Breite.<sup>16</sup> Im Folgenden sei der kleinere Zeichnungszyklus näher beleuchtet, den ich im Atelier der Künstlerin in Augenschein nehmen konnte (Abb. 7–11).<sup>17</sup> Die Zeichnungen sind mit Aquatec und Tusche auf Bütteln gearbeitet und – mit Ausnahme von zwei weiter unten erläuterten Blättern mit mehreren Ziffern – jeweils einer Zahl gewidmet. Jedes Blatt besteht aus drei Bildelementen: Vor schwarzem Fond heben sich die hellen Zahlen ab. In diese hellen Ziffern sind, wiederum in Schwarz, die Begriffe eingetragen, die im biblischen Text in Verbindung mit der jeweiligen Zahl genannt werden. Dabei kontrastieren die modern anmutenden Ziffern (sie sind formal an digitale Ziffern angelehnt) wirkungsvoll mit der altertümlichen Frakturschrift, welche die Künstlerin ihrer Lutherbibel entnommen hat. Zwischen dem schwarzen Hintergrund und den hellen Ziffern liegt, eine mittlere Bildebene bildend, jeweils ein grau gehaltenes Bildmotiv, das in der Offenbarung mit Bezug auf die jeweilige Zahl genannt wird.

Im Blatt *Zwei Hörner* (Abb. 7) beispielsweise erscheint die Zahl zwei insgesamt achtmal und zwar in Verbindung mit folgenden Begriffen: Ölbäume, Zeugen, Fackeln, Propheten, Wehe, Flügel, Hörner und Zeiten. Als Bildmotiv hat die Künstlerin zwei Hörner ausgewählt. In der Zeichnung *Drei Tore* (Abb. 8) sehen wir die Ziffer drei zehnmal und zwar mit folgenden Begriffen: Engel, Geister, Tiere, Tore, Tage, Siegel, Plagen, Teile, Maß und Wehe, zudem erscheint ein Tormotiv. Im Blatt *24 Stühle* (Abb. 9) ist die zweimal vorkommende Zahl 24 (24 Stühle, 24 Älteste) mit der Zahl 42 (Monate) kombiniert, das Bildmotiv ist ein Stuhl. Im Blatt *144 000 Knechte Gottes* (Abb. 10) hat die Künstlerin die vier hohen Zahlen, die jeweils nur einmal im Text genannt werden, kombiniert: 1 000 (Jahre), 1 260 (Tage), 7 000 (Namen) und 144 000 (Knechte Gottes). Als Motiv ist eine menschliche Figur erkennbar. Es handelt sich um David, den Knecht Gottes, ein Zitat aus einer hebräischen Bibel. Die Zeichnung *666* (Abb. 11) entstand als letzte, sozusagen angehängte Arbeit der Serie. Sie fällt formal aus der Reihe, weil hier nicht nur die Ziffer und das Motiv (ein wildes, gehörntes Tier) zu sehen sind, sondern der ganze biblische Vers zitiert wird: »Hier ist die Weisheit! / Wer Verstand hat, der / überlege die Zahl des / Tiers; denn es ist eines / Menschen Zahl, und / seine Zahl ist 666« (Offb 13,18).

Die Werkserien *Die apokalyptischen Zahlen* von Rune Miels basieren auf einer intensiven Beschäftigung mit dem neutestamentlichen Text, der im Hinblick auf den Gebrauch von Zahlen genau analysiert wurde. Die Künstlerin wählte ein Thema, welches in der Offenbarung und ihren Interpretationen eine Schlüsselrolle spielt: die Zahlenmystik. Aus den abstrakten Ziffern, den mit ihnen verbundenen Begriffen sowie jeweils einem Bild-

<sup>16</sup> Die Bilder auf Leinwand wurden veröffentlicht in Rune Miels: *Die apokalyptischen Zahlen*. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1996. Vgl. auch Rune Miels: *Sancta Ratio*. Ausstellungskatalog Lingen/Ludwigshafen. Handrup 2005, S. 103–105. Die Zeichnungsserien sind bislang unveröffentlicht.

<sup>17</sup> Ich danke Rune Miels für das Ateliergespräch in Köln am 4. November 2011 und für weitere Informationen im Brief vom 17. April 2012.

motiv entwickelte Miels ein spezifisches visuelles System, das die Verwendung von Zahlen in der Apokalypse veranschaulicht. So signalisiert die Häufigkeit der Ziffern auf der Bildfläche dem Betrachter die quantitative Bedeutung der jeweiligen Ziffer im Text. Um diese Information zu entschlüsseln, ist es nicht notwendig, mit dem Text vertraut zu sein. Dessen dramatische Elemente, die Schreckensbilder und -visionen, fallen durchs Raster. Der analytisch-konzeptuelle, betont sachliche und rationale Zugriff der Künstlerin auf das Thema ist typisch für ihr Vorgehen – und er führte zu Werkserien, die in der Auseinandersetzung von Künstlerinnen und Künstlern mit der Apokalypse einzigartig sind.

## Apokalypse als Text-Bild-Kosmos: Horst Haack

Ganz anders geht Horst Haack mit dem Thema um. 1940 in Neubrandenburg geboren, lebt und arbeitet Haack abwechselnd in Paris und in Darmstadt, wo ihm 2001 der Wilhelm-Loth-Preis verliehen wurde. In Paris begann Horst Haack 1981 sein Hauptwerk, das bis heute fortgeschrieben wird: die *Chronographie Terrestre (Work in Progress)*. Dabei handelt es sich um einen Tagebuchzyklus auf Papier aus Bildern und Texten, der als »work in progress« täglich fortgeführt wird. *Chronographie Terrestre* ist eine Wortneuschöpfung, die man ungefähr mit »irdische Zeitschreibung« übersetzen kann. In diesem Zyklus verschmelzen eigene Texte, Aphorismen und Gedanken des Künstlers mit Texten und Bildern, die er verschiedenen Quellen entnimmt. Dabei mischte der Künstler, wie schon im Titel seiner Arbeit, verschiedene Sprachen, nämlich Französisch, Englisch und Deutsch. Bildquellen sind Fotos aus Zeitungen und Illustrierten, eigene Aufnahmen, Kunstbände, medizinische Lehrbücher und Comics. Nach diesen Quellen zeichnet, aquarelliert und collagiert Haack, oder er bedient sich der Technik des »Transfer Drawing«, mit der unter Verwendung von Aceton als chemischem Lösungsmittel einmalig Reproduktionen aus Printmedien auf einen anderen Bildträger abgerieben werden können. Die Texte sind meist handgeschrieben. Einzelne Buchstaben und Wörter sind mittels Schablonen, Stempeln und industriell vorgefertigten Letraset-Buchstaben eingefügt. Manche Blätter tragen zudem einen Datumsstempel. Die Bilder illustrieren nicht die Texte, die Texte kommentieren nicht die Bilder. Vielmehr entsteht ein drittes, zwitterhaftes Medium, das unterschiedlichste Bedeutungsebenen umfasst. Horst Haacks *Chronographie Terrestre (Work in Progress)* ist eine poetische, intime, autobiografische Chronik unserer Gegenwart, die den Betrachter als Leser und den Leser als Betrachter fordert.

Diese letzte Aussage gilt auch für den umfangreichen Werkzyklus *Apokalypse*, den Horst Haack 1999 abschloss. Er wurde im selben Jahr in der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *Weltuntergang & Prinzip Hoffnung* im Kunsthaus Zürich gezeigt.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Vgl. Harald Szeemann/Laurentia Leon: *Weltuntergang & Prinzip Hoffnung*. Zürich 1999. Horst Haack: *Apokalypse*. Ausstellungskatalog Paris. Heidelberg 2004; Barbara Weyandt: *Revelation in Image and Word. The Apocalypse according to Horst Haack*. In: *Art, Word and Image. Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. Hrsg. von John Dixon Hunt u. a. London 2010, S. 346–364.

Szeemann kannte und schätzte Haacks Arbeit, und er bat den Künstler, die Bildfolge für die Zürcher Ausstellung fertigzustellen. In dem auf Papier gefertigten Bildzyklus verschmelzen der vollständige Text der Johannes-Offenbarung und Bilder aus den verschiedensten Quellen zu einem monumentalen Text-Bild-Gewebe. Der Zyklus besteht aus 150 Einzelblättern mit den Maßen 22 x 17 cm. Jeweils 30 dieser Blätter sind zu einer Tafel zusammengefasst. Bei fünf nebeneinander präsentierten Tafeln ergibt sich das Gesamtmaß von 225 x 270 cm (Abb. 12/Tafel 6).

Haack verwendete sowohl für den Text, der als Schriftsatz direkt der Bibel entnommen wurde und daher »wie gedruckt« erscheint, als auch für die Bilder die oben beschriebene Technik des »Transfer Drawing«. Die Bilder entstammen Tagespresse und Werbung, Illustrierten und Bildbänden, Kunstgeschichte und Filmsequenzen. Sie wurden jedoch nie 1:1 übernommen, sondern mit Tusche, Gouache, Stiften und anderen Mitteln so lange überarbeitet, bis sie den Vorstellungen Haacks entsprachen. Manche Motive bleiben innerhalb des Formats eines einzelnen Blattes, andere dehnen sich über die Blattgrenzen hinaus aus und überspannen mehrere Papiere. Es sind überwiegend Bilder von Krieg und Hunger, Zerstörung und Grauen, Tod und Verzweiflung, zu deren Auswahl sich Haack von der Lektüre des Textes inspirieren ließ. Gerade durch die Bildwelten der zeitgenössischen Massenmedien erfährt der biblische Text eine schockierende Aktualisierung.

In der Rezeption des Werkzyklus springt das Auge von Text zu Bild und von Bild zu Text, Textlesen und Bildbetrachten wechseln einander ab, die Wahrnehmung des einen prägt die des anderen. Im Blatt zur Thronvision Johannis beispielsweise sehen wir über dem Text sieben barock anmutende Kerzenleuchter, zwischen denen am rechten Rand eine Frau steht, die in mehreren Blättern des Zyklus erscheint (Abb. 13/Tafel 7).<sup>19</sup> Die Kerzenflammen in der oberen Bildzone sind vor feuerrotem Hintergrund in gleißend helles Licht getaucht. Von einem roten Pferd samt Krieg bringendem Reiter ist im Text zur Öffnung des zweiten Siegels die Rede, bildlich begleitet von einem maschinengewehrhaltenden, reitenden Skelett und einer Menschenansammlung (Abb. 14/Tafel 8).

Der Text zu Offb 13,18 – der Rune Mielsds' Zeichnung 666 (s. Abb. 11) zugrunde liegt – wird von einem Bild ergänzt, das einen gehörnten Tierkopf in einer blutverschmierten Schüssel zeigt (Abb. 15/Tafel 9). Der menschliche Fuß am oberen Bildrand verweist auf den Urheber der grausigen Szene.

Das Bild zu Offb 14,6 schließlich zeigt am linken Bildrand eine steinerne Figur, die Haack einer Fotografie der kriegszerstörten Stadt Dresden von Richard Peter sen. aus dem Jahr 1945 entnommen hat (Abb. 16/Tafel 10). Die dem Erdboden gleichgemachte

<sup>19</sup> Ich danke Horst Haack für mehrere Gespräche über sein Werk sowie für die E-Mail vom 13. Mai 2012. In dieser schreibt er zu der genannten weiblichen Figur: »Ich habe sie jedesmal dort eingesetzt, wo bei Dürer der gelockte junge Mann auftaucht. Mir war klar geworden, dass die Offenbarung eine wenig kohärente Supercollage ist. Viele Versionen und Übersetzer, viele Visionäre und Wortingenieure und Kirchenväter haben wohl daran herumgedichtet und zusammengeklebt, was vielleicht nicht immer zusammengehört. Um auf die unmögliche Autorenschaft eines Einzelnen, eben Johannes Patmos hinzuweisen, hatte ich die junge Sportlerin engagiert.«



Abb. 12: Horst Haack, *Apokalypse*, 1999, Transfer Drawing, Collage, Tusche und Gouache auf Papier, 150 Blatt à 22 x 17 cm, zusammengefasst zu fünf Tafeln à 225 x 54 cm, Gesamtmaß 225 x 270 cm (Besitz des Künstlers)

Stadt im Hintergrund der Szene ist jedoch nicht Dresden, sondern die am 6. August 1945 durch eine amerikanische Atombombe zerstörte japanische Stadt Hiroshima. Sowohl die Ansicht Hiroshimas als auch die Steinskulptur aus Dresden erscheinen seitenverkehrt zu den Vorlagen, was sich durch die oben erläuterte Technik des »Transfer Drawing« erklärt.

Schon flüchtige der Blick auf einige exemplarische Blätter hat gezeigt, dass die von Horst Haack ausgewählten und bearbeiteten Bilder den neutestamentlichen Text des Johannes keineswegs illustrieren. Vielmehr diente der biblische Text Haack als Ausgangspunkt für eine assoziative Reise durch unser kollektives Bildgedächtnis, an deren Ende mit dem Werkzyklus *Apokalypse* eine eindringliche »Metapher unserer Gegenwart«<sup>20</sup> steht.

<sup>20</sup> Adon Peres: *Facie ad Faciem*. In: Haack, *Apocalypse* (wie Anm. 18), S. 18–29, hier S. 28.

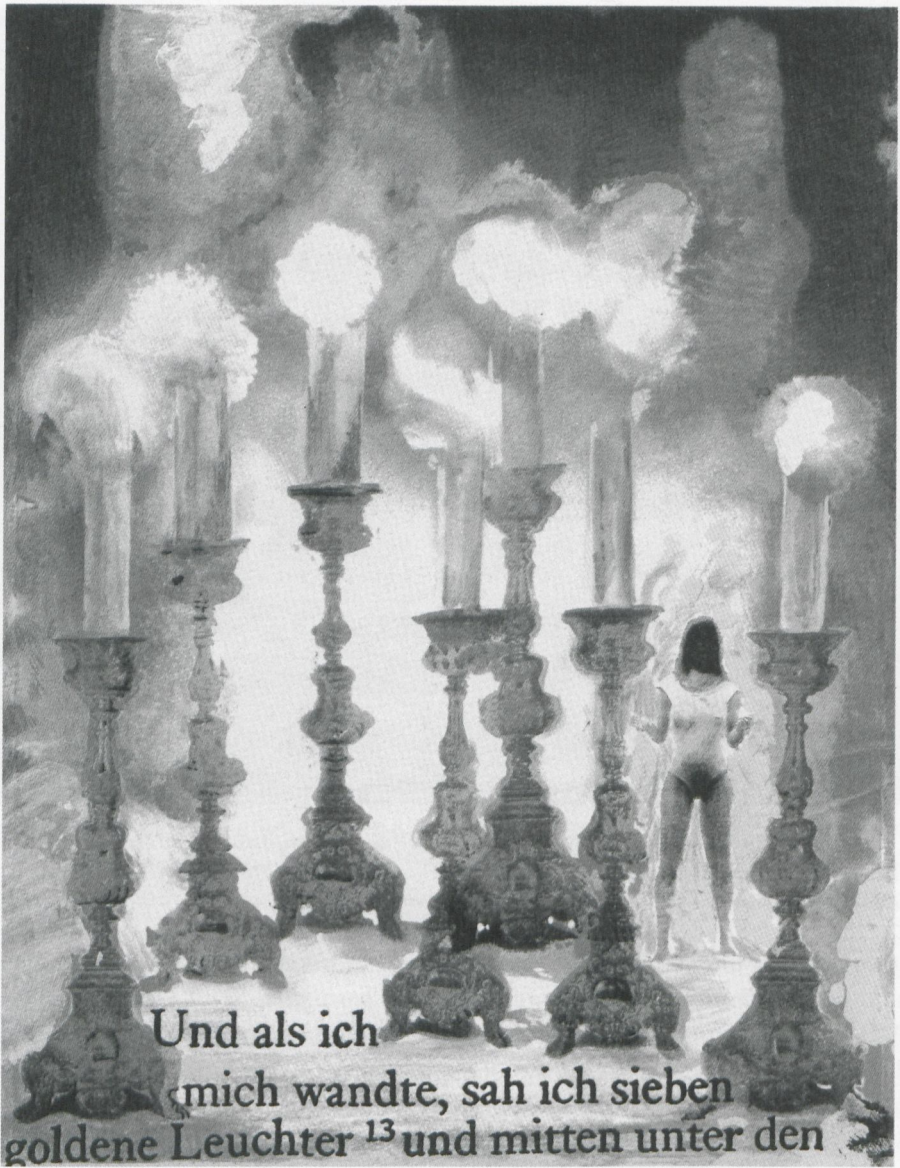


Abb. 13: Horst Haack, aus: *Apokalypse*, 1999, Transfer Drawing, Collage, Tusche und Gouache auf Papier, 22 x 17 cm (Besitz des Künstlers)



Abb. 14: Horst Haack, aus: *Apokalypse*, 1999, Transfer Drawing, Collage, Tusche und Gouache auf Papier, 22 x 17 cm (Besitz des Künstlers)



lich den Namen des Tieres oder die Zahl seines Namens.<sup>18</sup> Hier ist Weisheit! Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tieres denn es ist eines Menschen Zahl, und seine Zahl ist sechshundertsechszig.

Abb. 15: Horst Haack, aus: *Apokalypse*, 1999, Transfer Drawing, Collage, Tusche und Gouache auf Papier, 22 x 17 cm (Besitz des Künstlers)



<sup>6</sup>Und ich sah einen andern Engel fliegen<sup>nen!</sup><sup>8</sup>Und ein zweiter Engel folgt nach, mitten durch den Himmel, der hatte ein Buch und sprach: Sie ist gefallen, sie ist gefallen, ewiges Evangelium zu verkündigen denen, die auf Erden wohnen, und allen Nationen dem Zorneswein ihrer Unzucht getränkt und Geschlechtern und Sprachen und Völ-le Völker.<sup>9</sup>Und ein dritter Engel folgte ihnen<sup>7</sup> und sprach mit großer Stimme: Fürchten nach und sprach mit großer Stimme: So tut Gott und gebet ihm die Ehre; denn die jemand das Tier anbetet und sein Bild und Stunde seines Gerichts ist gekommen! Und nimmt das Malzeichen an seine Stirn oder betet den an, der gemacht hat Himmel und an seine Hand, der soll von dem Wein des Erde und Meer und die Wasserbrun-Zornes Gottes trinken, der unvermischt



Abb. 16: Horst Haack, aus: Apokalypse, 1999, Transfer Drawing, Collage, Tusche und Gouache auf Papier, 22 x 34 cm (Besitz des Künstlers)

## Resümee

Mit Rune Miels und Horst Haack habe ich exemplarisch zwei Künstler vorgestellt, die sich in den 1990er Jahren mit der Offenbarung des Johannes beschäftigt haben. Ihre Werke zeigen, dass das Thema Apokalypse nach wie vor und immer wieder aufs Neue aktuell und brisant ist. Dabei könnte der Umgang von Rune Miels und Horst Haack mit dem biblischen Stoff unterschiedlicher kaum sein, und dies gilt ebenso für die bildnerischen Resultate: hier ein kühl temperiertes, unbuntes, aus wenigen Bildelementen bestehendes Zeichensystem, dort ein dramatischer, formal geradezu überbordender, buntfarbiger Text-Bild-Kosmos. Doch was die Künstler (die einander persönlich nicht kennen) verbindet, das ist zum einen die intensive Auseinandersetzung mit dem Text, welche die Grundlage für die Entwicklung ihrer Bildwelten bildet. Und es sind zum anderen die Originalität und ästhetische Prägnanz ihrer jeweiligen bildnerischen Lösungen, die sich gerade beim Blick auf die kunstgeschichtliche Tradition, die Gegenstand des ersten Teils des vorliegenden Textes ist, zeigen. Die Beschäftigung mit den Bildern zur Apokalypse ist nicht zuletzt deswegen so spannend, weil sie uns viel über die Vorstellungen verraten, die sich die Menschen in ihrer jeweiligen Zeit vom Ende der Menschheit machen – und vom Anfang nach dem Ende. »Dass sich das Alltägliche im Angesicht des Apokalyptischen behaupten möge«, schreibt unlängst der amerikanische Essayist Mark Greif, »das ist meine Hoffnung in dieser Zeit. Unsere Epoche steht an einem Anfang nach einem Ende.«<sup>21</sup>

(Abbildungsnachweis: Archiv des Autors, Rune Miels, Horst Haack; © Beckmann, Miels: vg Bild-Kunst, Bonn 2013)

---

<sup>21</sup> Mark Greif: Vorwort: Unsere Zeit. In: ders.: Bluescreen. Ein Argument vor sechs Hintergründen. Hrsg. und aus dem Englischen übersetzt von Kevin Vennemann. Berlin 2011, S. 9–20, hier S. 17.