

»Und es stand auf tönernen Füßen« (Dan. 2)

Wie der antike Koloss von Rhodos in
mittelalterliche spanische Handschriften
gelangt ist

Claudia Nauerth

Publiziert auf Propylaeum-DOK. Publikationsplattform Altertumswissenschaften
Volltextserver von Propylaeum – Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von Propylaeum-DOK
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/> dauerhaft frei verfügbar (Open Access)
DOI: <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006401>



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Publiziert auf Propylaeum-DOK, dem Fachrepositorium von Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006401>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

Propylaeum – Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Claudia Nauerth###

[Wenn vorhanden: Angaben zu Lektorat, Satz usw]

»Und es stand auf tönernen Füßen« (Dan. 2) – Wie der antike Koloss von Rhodos in mittelalterliche spanische Handschriften gelangt ist

Claudia Nauerth

Zum Gedenken an Ursula Vedder und Eva Hofmann.

Zusammenfassung: Der sogenannte Koloss von Rhodos, eines der sieben antiken Weltwunder, war eine Monumentalstatue, welche nur wenige Jahrzehnte nach ihrer Fertigstellung im Jahre 227 v. Chr. von einem Erdbeben zerstört wurde. Trotz ihrer kurzen Dauer hatte der Koloss einen bleibenden Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis Europas und der mediterranen Welt.

Die Verbindung zwischen dem Koloss von Rhodos und der Statue, welche im zweiten Kapitel des biblischen Danielbuches beschrieben wird, ist bislang noch nicht bekannt geworden. Bautechnik und die jeweilige Geschichte der beiden Statuen sind sich jedoch sehr ähnlich: Beide wurden aus gesonderten Materialsichten errichtet und nur kurz nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben zerstört.

In einer Gruppe illuminiertes spanischer mittelalterlicher Handschriften, genauer den Kommentaren des Mönchs Beatus zur Johannesapokalypse, kann jedoch in den Darstellungen der biblischen Statue auch ein Widerhall des Kolosses von Rhodos gesehen werden.

Abstract: The so-called Colossus of Rhodes, one of the Seven Wonders of the Ancient World, was a monumental statue that was destroyed by an earthquake in 227 BC few decades after its completion. Despite the relatively short time it was standing, the colossus nevertheless had a lasting impact on the collective memory of Europe and the Mediterranean.

One link that has been overlooked to this day is the connection between the Colossus of Rhodes and the statue mentioned in the second chapter of the biblical Book of Daniel. The building technique as well as their respective histories match: Both statues are built in distinct layers of materials, and both are destroyed by an earthquake very soon after their completion.

It is within a group of Spanish medieval manuscripts, namely the illuminated commentary of the monk Beatus of the apocalypse of John, that in the depictions of the biblical Colossus a reverberation of the Colossus of Rhodes can be perceived.

Resumen: El llamado Coloso de Rodas, una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, era una estatua monumental que fue destruida por un terremoto en 227 ante Christum pocas décadas después de su finalización. A pesar del tiempo relativamente corto que estuvo en pie, el coloso tuvo un impacto duradero en la memoria colectiva de Europa y el Mediterráneo.

Una conexión que ha pasado desapercibida hasta hoy es la que existe entre el Coloso de Rodas y la estatua mencionada en el segundo capítulo del Libro de Daniel en la Biblia. Tanto la técnica de construcción como sus respectivas historias coinciden: Ambas estatuas están construidas con distintos estratos de materiales, y ambas son destruidas por un terremoto muy poco después de su finalización.

En un grupo de manuscritos medievales españoles iluminados, más concretamente en los Comentarios al Libro del Apocalipsis de San Juan del monje Beato, también se aprecia un eco del Coloso de Rodas en las representaciones de la estatua bíblica.

Résumé: Le Colosse de Rhodes, l'une des sept merveilles du monde antique, était une statue monumentale qui fut détruite par un tremblement de terre en 227 a. C. quelques décennies après son finition. Malgré sa courte durée, le colosse a eu un impact durable sur la mémoire culturelle de l'Europe et du monde méditerranéen.

Un lien qui est passé inaperçu jusqu'à aujourd'hui est celui entre le colosse de Rhodes et la statue mentionnée dans le deuxième chapitre du livre de Daniel dans la Bible. Les deux statues sont construites avec différentes strates de matériaux, et toutes deux sont détruites par un tremblement de terre peu après leur finition.

Dans un groupe de manuscrits médiévaux espagnols enluminés, plus précisément les commentaires sur l'apocalypse de Jean du moine Beatus, on peut voir un écho du Colosse de Rhodes dans les représentations de la statue biblique.

Schlagwörter: Koloss von Rhodos, spanische mittelalterliche Handschriften, Beatus-Apokalypsenkommentare, Daniel 2

Keywords: Colossus of Rhodes, medieval Spanish manuscripts, Beatus apocalypses, Daniel 2

Palabras clave: Coloso de Rodas, manuscritos españoles medievales, Beatos comentario al Libro del Apocalipsis de San Juan, Daniel 2

Mots-clés: Colosse de Rhodes, manuscrits espagnols du Moyen Âge, Commentaires de l'Apocalypse de Beatus, Daniel 2

I Die Vision vom Standbild in Daniel 2

Im zweiten Kapitel des Danielbuches (Verse 31–34), das in der hebräischen Bibel zu den Schriften gerechnet, in der griechischen aber unter die Propheten eingeordnet wird, wird dem König Nebukadnezar ein Traum zugeschrieben, in dem dieser ein großes Standbild visionär schaut:

(Daniel spricht ihn an): »Du hattest ein Gesicht, o König, und schautest ein Standbild. Dieses Bild war überaus groß und sein Glanz außerordentlich; es stand vor dir und sein Anblick war furchtbar: Das Haupt dieses Bildes war von gediegenem Golde, seine Brust und seine Arme aus Silber, sein Bauch und seine Lenden von Erz, seine Schenkel von Eisen, seine Füße aber teils von Eisen, teils von Ton. Du schautest hin, bis ein Stein ohne Zutun von Menschenhand vom Berge losbrach, auf die eisernen und tönernen Füße des Bildes aufschlug und sie zermalmte. Da waren im Nu Eisen und Ton, Erz, Silber und Gold zermalmt und zerstoßen wie im Sommer die Spreu von den Tennen und der Wind trug sie fort, so daß keine Spreu mehr von ihnen zu finden war. Der Stein aber, der das Bild zerschlug, ward zu einem großen Berge und erfüllte die ganze Erde.«¹

¹ Zürcher Bibel »Die heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments«, Deutsche Bibelstiftung Stuttgart 1977.

Das Danielbuch wird aufgrund literarischer und sprachlicher Merkmale einhellig in das frühe 2. Jh. vor Christus datiert.

John Collins verweist in seinem Danielkommentar auf andere Kolossalstatuen der Antike, die Herrschern im Traum erscheinen². So berichtet u. a. Plutarch in der Schrift *De Iside et Osiride* in Kapitel 28 von Ptolemaeus Soter, er habe im Traum die Riesenstatue des Pluton in Sinope gesehen; diese habe ihm befohlen, sie so schnell wie möglich nach Alexandria zu bringen, wo sie dann unter dem Namen des Sarapis stand³. Im Unterschied zu diesen Parallelen zeichnet sich die Statue im Danielbuch aber durch einige Besonderheiten aus.

Zunächst ist sie Ausgangspunkt für eine Gesichtsdeutung, denn die verschiedenen Metalle repräsentieren vier Reiche – »a coarse(!) of history«, so Collins⁴. Eine solche Verknüpfung der traditionellen und komplizierten Lehre⁵ mit einer Statue ist sonst nicht bekannt. Während Collins die verschiedenen Wurzeln und Abhängigkeiten dieser Reichelehre erörtert, widmet er der Statue selbst weniger Aufmerksamkeit. Seiner Bemerkung, die Statue bei Daniel sei »not a god«⁶, kann ich nicht beipflichten, denn implizit wird Nebukadnezar anschließend entsprechend der Gestalt der Statue wie ein Gott verehrt. Die verschiedenen Überlieferungen zu den vier Reichern sollen hier aber nicht weiter verfolgt werden, wohl aber die formalen Kennzeichen und Besonderheiten des Monuments selbst.

Die zweite Auffälligkeit benennt Collins selbst, es ist der Stein, der vom Berg herabfällt: »The stone has also no place in the extant text (...) The rock that shatters down the statue could not be part of the traditional dream.«⁷ Der Bericht vom Stein, der vom Berg fällt und im Danielbuch so fremd wirkt, könnte aber einen realen und konkreten Hintergrund haben. Das Herabfallen von Gegenständen aller Art ist eine bekannte Auswirkung von Erdbeben (s. u.).

Schließlich noch zwei Anmerkungen zu den Materialien: Bei Daniel ist nämlich das Eisen der Statue vermischt mit einer anderen Substanz, nämlich mit Ton – so nicht z. B. bei Hesiod – oder *clay*. Bickerman interpretierte dies als Stabilitätsmittel im Inneren der Statue⁸, Collins hielt die Angabe für einen äußeren Aspekt des Monumentes und vermutete Keramikziegel⁹. Die Angabe der Substanzen Eisen und Ton könnte einen anderen, durchaus realen Hintergrund haben und sich auf Materialien im Inneren beziehen – das Äußere bestand ja aus Metallen –, das möglicherweise einsehbar war. Einen letzten Hinweis auf einen konkreten Hintergrund liefert die Behauptung, der Kopf sei aus Gold gewesen, was auch Josephus in seiner Passage hierzu berichtet¹⁰. Die Farbe Gold ist Kennzeichen von Göttern, insbesondere von Helios oder Sol.

² Collins 1993, 162; 170. – Von weiteren Autoren, die sich mit dem Buch Daniel beschäftigen oder es kommentieren, sind im Blick auf die Beschaffenheit der Kolossalstatue Albani sowie Newsom und Breed zu nennen, die allerdings nicht die Herkunft diskutieren, sondern andere Aspekte (Albani 2010, 77–88 Vierreichelehre; Newsom – Breed 2014, 97–113 Verhältnis Chaldäer – Juden) in den Blick nehmen. Andere Kommentare und Arbeiten auch der letzten Jahrzehnte enthalten keine für die hier bearbeitete Fragestellung relevanten Informationen (z. B. Lebram 1984; Bauer 1996; Koch 2005; Förg 2013).

³ Vgl. auch Herodot I, 172 f. (nicht 183!): »Es war aber auch zu selbiger Zeit im Tempel dieses Gottes (Jupiter) eine Bildsäule, 12 Ellen hoch, aus dichtem Gold. Ich habe sie nicht mehr gesehen. Was die Chaldäer behaupten, das sage ich nach. Darius Hydaspes trachtete nach dieser Bildsäule, wagte sich aber nicht, dieselbe wegzunehmen. Xerxes aber, der Sohn des Darius, nahm sie weg und brachte den Priester um, welcher die Bildsäule fortzubringen verbot. So war dieser Tempel verziert.« [Übersetzung nach Atlas Verlag Köln, Herodot – Geschichten].

⁴ Collins 1993, 163 f.

⁵ Vgl. z. B. Hesiod, Werke und Tage, 89–150; Ovid, Metamorphosen I, 49 ff.; Polybios 38,22; Tacitus, Historien V, 8–9.

⁶ Collins 1993, 165–169.

⁷ Collins 1993, 165.

⁸ Collins 1993, n. 20; Bickerman 1967, ohne Seite.

⁹ Collins 1993, n. 20.

¹⁰ Josephus, Antiquitates 10,10,4: »Du glaubtest, eine ungeheure Bildsäule vor dir zu sehen, deren Kopf von Gold, Schultern und Arme von Silber, Bauch und Oberschenkel von Erz, Unterschenkel und Füße von Eisen waren. Darauf sahst du einen ungeheuren Felsblock sich vom Berge herabwälzen und auf die Bildsäule fallen,

Hinter den Besonderheiten steht die grundsätzliche Frage, ob es solche großen Statuen, besonders aus Metall, in der Antike gegeben hat, bzw. ob wir darüber Kenntnis haben. Denn es ist zu bedenken und kritisch anzumerken, dass der Kommentator seine Analogien zeitlich in sehr begrenztem Rahmen gesucht hat. Die Überlegung, welche Kolossalstatuen überhaupt möglich sind, sollte zeitlich und räumlich erweitert werden – über Traumgesichte hinaus.

II Die Illustrationen des Textes in den Beatus-Kommentaren der Johannes-Apokalypse

Da die Visionen des Danielbuches thematisch apokalyptisch ausgerichtet sind, waren die entsprechenden Abschnitte auch für andere Autoren und Traditionen von Interesse, z. B. für die Apokalypse des Johannes. Es ist daher naheliegend und verständlich, dass sie zusammengestellt oder aufeinander bezogen wurden. Für die Gruppe der insgesamt 26 überlieferten spanischen Apokalypsenkommentare des Mönches Beatus ist dies auch materialiter der Fall, denn apokalyptische Abschnitte aus Daniel finden sich im Vorfeld (Prolegomena) und im Anschluss an das letzte Kapitel (22) der Johannes-Apokalypse in der *Historiola* über das Schicksal des Daniel. Diese Ergänzungen um Partien aus dem Danielbuch lassen sich in 13 der erhaltenen Manuskripte feststellen.

Die Beatus-Kommentare zeichnen sich weiterhin auch dadurch aus, dass sie illustriert sind, und dort, wo der Zusammenhang vollständig erhalten ist, besteht die *Historiola* um Daniel und die Statue in der Regel aus mehreren Szenen: Traum des Nebukadnezar von der Statue, Anbetung des Bildes (von Nebukadnezar, aber in der Gestalt der Statue) durch die Menschen, Zerstörung des Monumentes durch einen vom Berg herabfallenden Gesteinsbrocken. Zugefügt können sein die ratlosen Deuter des Königs und die drei Hebräer im Feuerofen. Erläutert werden Figuren, Objekte und Ereignisse durch Beischriften außerhalb des Fließtextes. Die Zeitspanne der Entstehung der betreffenden Handschriften bewegt sich zwischen dem 10. und dem Ende des 12./Anfang des 13. Jahrhunderts. Die beigegefügte Liste im Anhang gibt einen Überblick.

Geht man von den Illustrationen des Textes aus, eröffnet sich ein neues Verständnis für die Statue, ihr Aussehen und wohl auch für ihren historischen Hintergrund. Man kann nämlich das Aussehen erhaltener oder in gewissen Grenzen überlieferter Großstatuen heranziehen und mit den Darstellungen der Beatus-Apokalypsenkommentare, die die Danielzusätze enthalten, vergleichen. Die Monumente lassen sich insofern vorsortieren, als z. B. weibliche Figuren ausscheiden, ebenso sitzende männliche Statuen. Ein mögliches, aber problematisches Exempel ist der Koloss des Kaisers Nero, der nach dem Vorbild des Kolosses von Rhodos gestaltet war und von dem Münzbildnisse überliefert sind.

Vom Aussehen des Kolosses von Rhodos ist allerdings, wie hinlänglich bekannt, kein bildlicher Reflex erhalten, er wurde schon wenige Jahrzehnte nach seiner Errichtung zerstört (227 v. Chr.)¹¹. Wir wissen aber, dass er den Sonnengott Helios/Sol darstellte. Einige Besonderheiten, die sich bei der Statue des Danieltextes beobachten ließen, harmonisieren überraschend gut mit diesem Monument: Hinweis auf ein Erdbeben, goldener Kopf, innerer Aufbau – dazu s. unten. Ein Wiederaufbau kam nicht zustande, aber Plinius und Philon von Byzanz konnten einen Blick in das zerstörte Innere werfen und haben über ihre Beobachtungen berichtet. Das, was sie gesehen haben, passt zu den Aussagen des Danieltextes und den zugehörigen Darstellungen in den Manuskripten. Es geht also nicht um eine Illustration des Danieltextes, sondern um die Übernahme einer bildlichen Tradition, die viel früher entstanden ist, nämlich zur Zeit der

sie umwerfen, zermalmen und keinen Teil von ihr unversehrt lassen. Und das Gold, Silber, Eisen und Erz wurde in Staub verwandelt, feiner denn Mehl, von einem heftigen Winde ergriffen und zerstreut. Der Fels aber wuchs so sehr, dass er die ganze Erde zu bedecken schien. Das ist der Traum, den du sahst.«

¹¹ Zur Geschichte des Monumentes s. die Monographie von Ursula Vedder (Vedder 2015), ferner z. B. Eckschmitt 1984, 180; in diesem Artikel Abschnitt III.

Abfassung des Danielbuches, als die Kenntnis vom Weltwunder und seiner kurzen Lebenszeit/seines Schicksals im allgemeinen Bewusstsein war. Das Aussehen der Statue entspricht dessen Typus, der sowohl in der schriftlichen Erinnerung lebendig war, bis zu Philon von Byzanz, und eine Darstellungsweise des Sonnengottes Helios war. Die Details der Statue sind unterschiedlich deutlich in den einzelnen Manuskripten wiedergegeben und interpretiert. Die ikonographische Nähe der Manuskriptwiedergaben unterstützt auch die Datierung des Danielbuches in die Zeit nach 200 v. Chr. bzw. genauer in die Zeit nach der Zerstörung des Kolosses.¹²

Die Darstellungen in den Apokalypsenkommentaren zeigen in der Regel zunächst in den Prolegomena nur die Statue in Verbindung mit den vier Tieren (Löwe, Bär, Panther und ›schreckliches‹ Tier; Abb. 1+2); sie zeigen dann im Rahmen der Danielgeschichte den träumenden Nebukadnezar zusammen mit dem kolossalen Monument, daneben den Berg, aus dem der Gesteinsblock auf oder vor die Füße des Kolosses gefallen ist. Sie zeigen ferner Menschen, die das monumentale Bild anbeten. Der Koloss kommt also mehrfach vor, besitzt aber eine unveränderte Gestalt (Abb. 3): Er ist nackt, steht mit geschlossenen Beinen und eng anliegenden Armen; sein Haupt wird von schulterlangen Locken¹³ gerahmt. Bei dem nebenstehenden Berg ist ein großer Ausbruch zu erkennen, aus dem der Brocken herabgefallen ist. Diese Aktion ist ein typisches Kennzeichen bei Darstellungen von Erdbeben, im Bibeltext steht dies so explizit nicht, ist aber mit den Worten *sine manibus* gut zu vereinbaren. Überblickt man vor diesem Hintergrund noch einmal die Liste erhaltener oder überlieferter stehender männlicher Kolossalstatuen, so ergibt sich eine Ähnlichkeit mit dem, was wir vom Koloss von Rhodos wissen, dessen Aussehen Ursula Vedder (Abb. 14) aufgrund umfangreicher Recherchen neu rekonstruiert hat (s. u.)¹⁴. Ihr Vorschlag ist gleichsam ein gezeichneter Koloss nach Daniel in seinen Illustrationen. Es liegt nahe, diesen Hintergrund für die Tradition bei Daniel anzunehmen. Bedenkt man, dass auch der konkrete Koloss von Rhodos durch ein Erdbeben zerstört wurde – ein Ereignis, das sicher weithin bekannt war –, und bedenkt man auch, dass die Entstehung des Danielbuches aus ganz anderen Gründen (sprachlicher, thematischer und kultureller Kontext des Textes) um ca. 170 v. Chr. angesetzt wird, dann ist eine Verbindung vorstellbar; man kann dann in den Wiedergaben der Illustratoren einen Widerhall des verlorenen Monumentes sehen. Möglicherweise lassen sich auch die Materialien, vor allem die Mischung Eisen-Ton, durch diesen Bezug erklären (s. u.).

Exkurs zum Kontext der Statue in den Prolegomena und in den Danielgeschichten

1. Prolegomena: Da im Danielbuch (Kap. 2/3) nach der Beschreibung der aus den vier Metallen gefertigten Statue die Deutung der einzelnen Tiere auf die vier Reiche folgt, ist es sinnvoll, zunächst auf die Wiedergabe des Monumentes in den Prolegomena zu blicken, wo das Bild mit den vier Tieren verbunden wird, die bekanntlich für die vier unterschiedlichen Reiche stehen. Relativ stabil, also unverändert erscheinen der Löwe, der Bär und der Panther, das vierte Tier mit zehn Hörnern ist vor allem *terribilis*. Die vier Tiere sind meist in einem Quadrat angeordnet, die Komposition differiert nur in Details.

Von den 13 Handschriften der Beatus-Gruppe, in denen die Danielzusätze vorkommen, begegnet die Statue in zwei Zusammenhängen, in den Prolegomena (Buch 2) und in den Danielgeschichten (s. u.). Im ersten Kontext wird die Statue mitsamt dem Berg und dem Tierquadrat wiedergegeben, und zwar in unterschiedlicher Verteilung auf den Manuskriptblättern und/oder Seiten. Einige ordnen die beiden Themen auf zwei Seiten, einige fassen sie auf einer Seite zusammen. In jedem Fall sind sie aufeinander bezogen und entsprechen so auch dem Danieltext, der die vier Tiere traditionsgemäß auf vier Reiche verteilt

¹² Diese späte Entstehung des Textes ist inzwischen in der Forschung wohl etabliert.

¹³ Die Haare können unterschiedlich ausgestaltet sein und teilweise auch nimbusartig interpretiert werden. Deutlich erkennbar sind die schulterlangen Locken in der Darstellung im Morgan Beatus, fol. 248v.

¹⁴ Vedder 2015, 127, Abb. 5.

und sie von den Metallen der Statue ableitet. Zwei Blätter verwenden der Morgan Beatus 644 in New York, die Manuskripte in Valladolid (vgl. Abb. 2) und Urgell, der Facundus-Beatus in Madrid u. a., nur ein Blatt nutzen die Handschriften in Girona, Turin, der Rylands-Beatus in Manchester und der von Las Huelgas, um nur die wichtigsten zu nennen.

Die Statue ist jeweils frontal und nackt¹⁵ wiedergegeben, nicht immer liegen einzelne Körperteile am Boden. Allerdings ist vom meist rechts stehenden Berg schon eine große Partie herausgerissen und der Brocken liegt vor oder zwischen den Füßen des Kolosses. Fasst man die Beischriften ins Auge, dann ergeben sich interessante Varianten: Im Morgan Beatus 644 folgt auf Löwe und Panther für das dritte Tier, den Bären, ein Bezug auf das makedonische Alexandria und für das vierte Tier wird sogar auf Rom verwiesen, eine offensichtliche und literarisch auch schon länger belegte Anpassung an spätere geschichtliche Ereignisse¹⁶. Dazu kommt eine Interpretation auf den Antichristen; zusätzlich und m. W. einmalig wird hier die Statue auf Christus bezogen und als Hinweis auf bzw. Symbol für sein Erlösungswerk verstanden. Ähnlich lautet der Kommentar des Beatus auch im Manuskript von Saint-Sever auf Alexandria, Rom und Antichrist. Auch die Statue selbst wird ausführlicher beschrieben, ganz dem Danieltext entsprechend. Es gibt auch Exemplare, bei denen keine Beischriften vorliegen, sondern das Monument gleichsam in den Fließtext eingefügt ist, z. B. beim Beatus in Turin oder beim Rylands-Codex in Manchester und fast identisch auch im Manuskript von Las Huelgas.

2. Die Statue im Kontext der Danielgeschichten: Die Vision oder der Traum des Nebukadnezar von der Statue wird uneinheitlich konzipiert, man kann zwei Typen unterscheiden: (Typ a) Es beginnt mit dem schlafenden und träumenden Nebukadnezar, der auf seinem Bett liegt (z. B. obere Zone im Beatus Morgan 644; Abb. 4); in der unteren Zone befindet sich die Statue, daneben die zerbrochenen Körperteile und der hohe Berg mit der Lücke, aus der der Felsbrocken herausgestürzt ist. Oberhalb des doppelten Fließtextes steht links Nebukadnezar, vor ihm fünf Deuter, darüber der große dreieckige Berg (Abb. 5). In einer weiteren zweizonigen Komposition (Abb. 6) ist oben dargestellt, wie die Menschen zu Boden gefallen sind und so die Statue anbeten (das Bild des Nebukadnezar). In der unteren Zone steht links der König und rechts schließt sich die bekannte Szene mit den drei Hebräern im Feuerofen an. Auf weiteren Blättern folgen in den Handschriften das Gastmahl des Belsazar und Daniel in der Löwengrube. Im Manuskript von Valladolid (Abb. 13) sind auf drei Seiten bei fast identischer Komposition in den Anbetungsszenen noch eine Reihe von Musikanten zugefügt. Die gleiche Anordnung und Ausgestaltung findet sich auch auf drei Seiten des Silos-Beatus. Im Tábara-Manuskript ist nur eine sehr beschädigte Seite aus der Daniel-Historiola erhalten, die offenbar abweichend konzipiert war: Oben rechts stehen drei Figuren nach links, unten rechts der Berg mit dem herausgebrochenen Stein, die Umriss links lassen auf die Statue schließen. Die Beischriften beziehen sich aber auf den (verlorenen) Nebukadnezar, der Daniel und seine Gefährten befragt. Beim Typ b verteilen sich die Ereignisse aus der Danielgeschichte nur auf zwei Manuskriptseiten. Beim Exemplar aus Urgell (Abb. 8) befindet sich der schlafende und träumende Nebukadnezar oben, rechts neben ihm der Berg mit der Lücke; in der unteren, mehr oder weniger zerstörten Zone erkennt man die Stücke der Statue und den König Nebukadnezar mit drei Deutern (Abb. 7). Wenige Seiten später wird die fast verblasste Statue wie üblich durch Liegende (*prosternatio*) angebetet, über ihnen stehen Musikanten (vgl. Abb. 8+11). In der unteren Zone – verblasst – Nebukadnezar und rechts die drei Jünglinge im Feuerofen (Abb. 10). Ebenfalls mit Verteilung auf zwei Manuskriptseiten, aber in anderer Komposition, präsentieren sich die folgenden Handschriften: Facundus-Beatus in drei Zonen (Abb. 9): die Statue und der

¹⁵ Nicht immer lässt sich in den Publikationen erkennen, dass es sich hierbei tatsächlich um die Wiedergabe von dunklem Metall handelt, welche sich vor allem bei schwarz-weißen Abbildungen nicht erkennen lässt. Bei einem Besuch in Girona war jedoch eindeutig der metallene Schimmer erkennbar.

¹⁶ S. Anm. 3.

Berg, der Traum und die zerschlagenen Stücke oder Körperteile des Monumentes, dazu Nebukadnezar mit fünf Deutern. Auf der zweiten Seite sieht man die Anbetung der Menschen mit Musikanten, dazu die drei Hebräer im Feuerofen. Ähnlich wie im Facundus-Beatus ist auch im Manuskript von Girona die Danielgeschichte mitsamt der Statue auf zwei Seiten verteilt und die beigegebenen Beischriften entsprechen auch hier den Bildern. Auch beim Exemplar in Turin sind die beiden Manuskriptseiten entsprechend in zwei Zonen gegliedert und der Rylands-Codex in Manchester folgt ebenfalls diesem Konzept, unterscheidet sich aber beträchtlich in der stilistischen Ausführung.

Die genauere Durchsicht der spanischen Handschriften ergibt für das Aussehen des kolossalen Standbildes im Danielbuch ein ziemlich einheitliches Bild (Abb. 11–13; vgl. Abb. 1–3); die einmalige Kombination mehrerer derart prägnanter Merkmale ist ein deutliches Indiz für ein letztlich reales Vorbild, wahrscheinlich den verlorenen, aber überlieferten Koloss von Rhodos, dessen Umfeld und Überlieferung genau dieselben Kennzeichen aufweist. – Neben der speziellen spanischen Tradition existieren auch in weiteren mittelalterlichen Handschriften Abbildungen, die diesen Zusammenhang nahelegen. Zwei Beispiele möchte ich nennen: Im Manuskript des *Speculum humanae salvationis* in der Bibliothek von Kremsmünster ist der Traum des Nebukadnezar dargestellt, dazu ein erklärender Text, der das Monument als Symbol ägyptischer Abgötterei deutet. In einer byzantinischen Handschrift in Jerusalem (cod. Taphou, fol. 311v) erkennt Weitzmann sogar direkt den Koloss von Rhodos im Hintergrund eines Theaterrundes¹⁷. Es ist eine nackte Gestalt mit Szepter, die rechte Hälfte der Miniatur nimmt ein anderes berühmtes Denkmal ein, nämlich das Grab des Mausolos!

III Der Koloss von Rhodos: archäologische Spuren und literarische Überlieferung

Mit dem Hintergrund von Text und Illustrationen des Danielbuches sollen abschließend die archäologischen Spuren des berühmten Monumentes herangezogen und die literarischen Überlieferungen gesichtet werden. Überblickt man das Feld bekannter antiker Kolossalstatuen, insbesondere solche aus Metall (Bronze), dann findet man in der Monographie zum Koloss von Rhodos von Ursula Vedder¹⁸ (vgl. Abb. 14) eine gute Zusammenstellung. Der Name ›Koloss von Rhodos‹ war übrigens ursprünglich ein Eigenname und wurde erst später zu einem Gattungsbegriff. Die Forschungslage hat die Autorin mustergültig dargelegt und als Ergebnis ihrer umfangreichen Recherchen eine überzeugende Rekonstruktion vorgeschlagen, die den Illustrationen in den spanischen Handschriften verblüffend nahekommt. Der berühmte Koloss ist nämlich – man mag es kaum glauben – nicht nur nicht erhalten, sondern auch nicht bildlich rezipiert worden, wie man bis heute annimmt¹⁹.

Das Bild vom spreizbeinigen Koloss von Rhodos über den Molen des Hafens ist aus einer Legende des 14. Jh.s entstanden, die vermutlich auf eine falsche Deutung einer Plutarchstelle (*Ad principem inereditum* 779b–780a) zurückzuführen ist, denn weder die Spreizbeinigkeit noch der Standort im Hafen lassen sich in der antiken Überlieferung und auch nicht durch archäologische Hinterlassenschaften im Gelände wahrscheinlich machen oder gar belegen²⁰. Nach den antiken Quellen gestaltete und erbaute Chares von Lindos die Statue und zwar im Auftrag der Rhodier, die sie ihrem Hauptgott Helios als Weihgeschenk zum Dank dafür errichteten, dass Demetrios Poliorketes 305–304 v. Chr. ihre Stadt vergeblich belagert hatte,

¹⁷ Nieser 1995, 204 f., bzw. 119. – Weitzmann 1955, fig. 35.

¹⁸ Vedder 2015.

¹⁹ Vgl. Eckschmitt 1984, 178: »Leider gibt es keine antike Darstellung des Kolosses, nicht zuletzt deshalb, weil er zur Zeit der großen Berichterstatter Diodor, Strabo und Plinius zerstört war. Und es gibt von ihm auch nicht wie von der Athena Parthenos des Phidias späte Nachbildungen und nicht einmal wie für den Zeus von Olympia Darstellungen auf Münzen. Man ist für die Rekonstruktion rein auf Vermutungen angewiesen.« – Ebenso Vedder 2015, 25: »Trotz seiner Berühmtheit und Bekanntheit seit dem Altertum ließ sich aber keine Wiedergabe des genauen Aussehens ermitteln, wohl aber die eingangs erwähnten Kennzeichen der Statue herausarbeiten.«

²⁰ Vedder 2015, 117–120.

dann aber unter Zurücklassung von massivem Kriegsgerät abgezogen sei. Ein solcher Vorgang steht in guter griechischer Tradition.

Das Weihgeschenk muss folglich im Hauptheiligtum des Gottes Helios gestanden haben und seine Spuren sind dort zu vermuten²¹. Das archäologische Gelände mit den Resten eines Tempels, der bisher Apollon Pythios zugeschrieben wurde, war – so die Schlussfolgerung von Ursula Vedder (Abb. 14) – höchstwahrscheinlich der Standort, zu dessen Umfeld auch ein Theater und ein Odeon gehörten. Außer der archäologischen Identifizierung des Standortes der Statue sind Faktoren zu bedenken und zu prüfen, die das Herstellungsverfahren und die Dimensionen für die notwendige Basis des Bauvorhabens betreffen²². Da das Objekt bereits 227 v. Chr. durch ein Erdbeben einstürzte und nicht wieder aufgebaut wurde und man es im Laufe der Zeit auch ausgeplündert hat – die Bronzereste waren wertvolles Material –, sind keine frühen Darstellungen oder Kopien des Monumentes bekannt – man vergleiche die Schilderungen des Plinius vom ruinösen Zustand²³. Allerdings ist für Helios grundsätzlich der Statuentyp eines nackten stehenden Mannes mit lockigem Haar wahrscheinlich.

Das bei Philon von Byzanz²⁴ beschriebene Verfahren für den Guss von Großbronzen, für das ein gleich großes Modell aus Holz erforderlich ist, kann auch für den Koloss von Rhodos nachgewiesen werden, u. a. unter Heranziehung erhaltener nachantiker Werke, so etwa des Buddha von Nara in Japan oder der Bavaria in München. Notwendig war ein großer Platz für eine Werkstatt inklusive der Gussgruben. Die unmittelbare Umgebung des ermittelten Standortes bietet im Gelände entsprechende Spuren und Reste. Ergänzen lassen sich die Ergebnisse durch vergleichbare Untersuchungen zum Koloss des Nero. Die verschiedenen Problemfelder hat Ursula Vedder gründlich untersucht und zu einem überzeugenden Resultat zusammenführen können.

Die Nachrichten aus den literarischen Quellen sollen das Wissen um den Koloss von Rhodos ergänzen und abschließen. Wir kennen den Baumeister, das Weihepigramm, Erwähnungen der Kosten und einige Daten zur Geschichte (vgl. die Liste). Die Zeugnisse können um eine Notiz bei Isidor von Sevilla erweitert werden. Unstrittig ist seine Identifizierung als Standbild des Gottes Helios, sein Aussehen entspricht allerdings nicht der spät entstandenen Legende, sondern kann nur jenem von Ursula Vedder erarbeiteten und rekonstruierten Typ folgen. Aufschlussreich ist die Mitteilung des Plinius über das Innere, das nach der Zerstörung sichtbar war und verschiedene Materialien zeigte, vielleicht auch einen letzten Nachklang dessen, was Daniel mit Eisen und Ton gemeint hat. So könnte sich der Kreis vollends schließen.

IV Fazit

Die Beschäftigung mit dem Thema verdankt sich zwei besonderen Phänomenen, die traditionell verschiedenen Disziplinen angehören, der Theologie und der Archäologie. Es sind dies: 1. der Danielstext im Alten Testament, der von einer großen Statue berichtet und 2. der Koloss von

²¹ Vedder 2015, 29–39; 57 f.

²² Vedder 2015, 40–56.

²³ Plinius, nat. hist. 34,41: »Vor allem aber bewunderungswürdig war der Koloss des Helios in Rhodos, den Chares aus Lindos, ein Schüler des oben genannten Lysippos, gefertigt hatte. Diese Statue war 70 Ellen hoch. Sie wurde nach dem 56. Jahr durch ein Erdbeben umgestürzt, erregt aber noch liegend Staunen. Nur wenige können ihren Daumen anfassen, ihre Finger sind größer als die meisten Standbilder. Weite Höhlungen klaffen in den zerbrochenen Gliedern, innen sieht man Steinmassen, durch deren Gewicht (der Künstler) der Statue beim Aufstellen festen Stand gegeben hatte. Sie soll 12 Jahre Arbeit beansprucht und 300 Talente gekostet haben, die man aus dem Kriegsmaterial des Königs Demetrios erlöst hatte, das er aus Überdruß an der langen Belagerung von Rhodos zurückgelassen hatte.«

²⁴ Philon von Byzanz IV,1–6 über die Weltwunderliste: »(...) Das Bild des Gottes (Helios) ließ sich an seinen Attributen erkennen ..., Menge der benötigten Bronze, Schichtaufbau, im Innern eiserne Rahmen, darauf die Füße, an Ort und Stelle gegossen, aufeinander... ringsum jeweils Erdaushübe... 500 Talente Bronze und 300 Talente Eisen wurden verbraucht.«

Rhodos, dessen Aussehen keine sichtbaren Spuren in der Kunst hinterlassen hat bzw. haben soll. Die Entstehung des Textes und die des Objektes fallen in die gleiche Epoche.

Da der Danieltext apokalyptischen Charakter hat, wurde er oft anderer apokalyptischer Literatur beigegeben, insbesondere der Johannes-Apokalypse. Es ist ein glücklicher Umstand, dass in der handschriftlichen Tradition der Johannes-Apokalypse auch Exemplare erhalten sind, die die Partien aus Daniel miteinfassen und ebenfalls bebildern. Es handelt sich um die Gruppe der spanischen Beatus-Apokalypsen bzw. der Kommentare des Beatus. Der Vergleich der Darstellungen der Statue und die Analyse der Bibelzitate hat dazu geführt, dass sich die speziellen Eigenschaften nun wechselseitig erklären lassen, also miteinander korrelieren. In der Folge darf man im Danieltext eine literarische und historische Erinnerung und in den Darstellungen der Beatus-Apokalypsen einen bildlichen Wiederhall des berühmten Kolosses von Rhodos erkennen.

Quellen

1. Weiheepigramm des Kolosses von Rhodos
Anthologia graeca 6,171 (Vedder 2015, 75 f., Nr. 1)
2. Epigramm über den Vergleich des Bronzegusses bei Myron und Chares von Lindos
Poseidippos von Pella, p.Mil.Vogl.AB 68 (XI,6–11)
3. Verse zum Koloss von Rhodos
Anthologia graeca 16,82, vgl. Strabo XIV,2,5
4. Plinius nat.hist. 34, 41
(Vedder 2015,79–80, Nr. 5)
5. Plutarch, Moralia 779F–780A
(Vedder 2015, 80–82, Nr. 6)
Anspielung auf das Innere, das mit Erde, Stein und Blei gefüllt gewesen ist. Von dieser Notiz ging das Missverständnis aus, dass der Koloss von Rhodos spreizbeinig gewesen sei; Plutarch vergleicht vielmehr das Wesen schlechter Herrscher mit den Eigenarten von Kolossalstatuen: aber Erde, Stein und Blei sind wichtig für die Konstruktion).
6. Sextus Empiricus, pros logicos I, 107–108
(Vedder 2015, 82, Nr. 7)
Es geht um die Kosten eines gegenüber der ursprünglichen Planung doppelt so teuren Kolosses; Folge: der Selbstmord des Chares.
7. Philon von Byzanz IV,1–6: Weltwunderliste
(Vedder 2015, 82–85, Nr. 8)
8. Isidor von Sevilla, Etymologiae XIV,VI,22
„In dieser Stadt (Rhodos) stand eine goldene Kolossalstatue von Sol, mit einer Höhe von 70 Ellen.“

Bibliographie

Albani 2010 M. Albani, Daniel: Traumdeuter und Endzeitprophet. Biblische Gestalten 21 (Leipzig 2010).

Bauer 1996 D. Bauer, Das Buch Daniel. Neuer Stuttgarter Kommentar: Altes Testament 22 (Stuttgart 1996).

Berger 2020 K. Berger, Die Apokalypse des Johannes I–III (Freiburg 2020).

Bickerman 1967 E. J. Bickerman, Four Strange Books of the Bible – Jonah, Daniel, Koheleth, Esther (New York 1967).

Collins 1993 J. Collins, Daniel. A Commentary on the Book of Daniel (Minneapolis 1993).

Eckschmitt 1984 W. Eckschmitt, Die sieben Weltwunder. Ihre Erbauung, Zerstörung und Wiederherstellung. Kulturgeschichte der antiken Welt Sonderband (Mainz 1984).

Förg 2013 F. Förg, Die Ursprünge der alttestamentlichen Apokalyptik. Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte 45 (Leipzig 2013).

Koch 2005 K. Koch, Daniel 1–4. Biblischer Kommentar Altes Testament 22,1 (Neukirchen-Vluyn 2005).

Lebram 1984 J.-C. Lebram, Das Buch Daniel. Zürcher Bibelkommentare: AT 23 (Zürich 1984).

Newsom – Breed 2014 C. A. Newsom – B. W. Breed, Daniel: A Commentary (Louisville 2014).

Nieser 1995 M. Nieser, Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster – Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text, Pictura et poesis 8 (Köln u. a. 1995).

Speculum humanae salvationis W. Neumüller (Hg.), Speculum humanae salvationis. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Kommentar von Willibrord Neumüller. Glanzlichter der Buchkunst 7 (Graz 1997).

Vedder 2015 U. Vedder, Der Koloss von Rhodos (Mainz 2015).

Weitzmann 1955 K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art (Princeton 1955²).

Williams 1977 J. W. Williams, Frühe spanische Buchmalerei (München 1977).

Williams 1994–2003 J. W. Williams, The Illustrated Beatus I–V. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse (London 1994–2003).

Anhang – Tabelle: Übersicht der Stellen mit Illustrationen in den Beatus-Handschriften, basierend auf dem Corpus I–V von John Williams (1994–2003)

Insgesamt 13 Handschriften der Beatus Apokalypsenkommentare illustrieren den Traum bzw. die Vision des Nebukadnezar, dazu kommt die isolierte Gestalt der Statue in den Prolegomena.

1. Morgan Beatus (maior)

New York, Pierpont Morgan Library, MSM 644, datiert ca. 940–945
(Williams Nr. 2)

- | | | |
|------------------------|-----------|----------|
| • Die vier Tiere | fol. 4v | Abb. 29 |
| • Die Statue | fol. 40v | Abb. 31 |
| • Traum, Statue, Berg | fol. 243v | Abb. 105 |
| • Die Deuter, der Berg | fol. 244r | Abb. 106 |
| • Anbetung, Feuerofen | fol. 248v | Abb. 107 |
| • Löwengrube, Traum | fol. 260r | Abb. 109 |

2. Valladolid Beatus

Valladolid, Biblioteca de la Universidad, MS 433, datiert 8.6.–8.9.970
(Williams Nr. 4)

- | | | |
|------------------------|-----------|----------|
| • Die Tiere | fol. 42v | Abb. 157 |
| • Die Statue | fol. 42r | Abb. 158 |
| • Traum, Statue | fol. 195v | Abb. 228 |
| • Die Deuter, der Berg | fol. 196 | Abb. 229 |
| • Anbetung, Feuerofen | fol. 196v | Abb. 230 |

3. Tábara Beatus

Madrid, Archivo Histórico Nacional, cod. 10970, Datum 27.7.970
(Williams Nr. 5)

- | | | |
|------------------------|-----------|----------|
| • Die Deuter, der Berg | fol. 135v | Abb. 255 |
|------------------------|-----------|----------|

4. Girona Beatus

Girona, Museu de la Catedral, Inv. 1 (11), Datum 6.7.975
(Williams Nr. 6)

- | | | |
|----------------------------|-----------|----------|
| • Die Tiere mit der Statue | fol. 61r | Abb. 303 |
| • Traum, Statue | fol. 244r | Abb. 380 |
| • Anbetung, Feuerofen | fol. 248r | Abb. 381 |
| • Traum, Löwengrube | fol. 257r | Abb. 383 |

5. Urgell Beatus

Museu Diocesà de Seu Urgell, Inv.Nr. 501 (1–100), datiert letztes Viertel 10. Jh.
(Williams Nr. 8)

- | | | |
|-------------------------|-----------|---------|
| • Die Tiere | fol. 45v | Abb. 18 |
| • Die Statue | fol. 46r | Abb. 19 |
| • Traum, Statue, Deuter | fol. 198v | Abb. 90 |
| • Anbetung, Feuerofen | fol. 201v | Abb. 91 |
| • Traum, Löwengrube | fol. 210 | Abb. 93 |

6. Facundus Beatus

Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14–2, datiert 1047
(Williams Nr. 11)

- | | | |
|-------------|----------|----------|
| • Die Tiere | fol. 70v | Abb. 256 |
|-------------|----------|----------|

- Die Statue fol. 71r Abb. 257
- Traum, Berg, Deuter fol. 271r Abb. 341
- Anbetung, Feuerofen fol. 275v Abb. 342
- Traum, Löwengrube fol. 286r Abb. 344

7. Saint-Sever Beatus

Paris, Bibliothèque nationale, MS lat. 8878, datiert Mitte 11. Jh.

(Williams Nr. 13)

- Statue, Berg fol. 51v Abb. 394
- Die Tiere fol. 51r Abb. 396
- Traum, Berg fol. 219v, 220r Abb. 468, 469, vgl. 472
- Anbetung, Feuerofen fol. 224r Abb. 475

8. Turin Beatus

Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. LII,1, datiert 1. Viertel 12. Jh.

(Williams Nr. 15)

- Tiere, Berg (Statue) fol. 50r Abb. 124
- Traum, Statue, Deuter fol. 191v Abb. 212
- Anbetung, Feuerofen fol. 194v Abb. 213
- Traum, Löwengrube fol. 203r Abb. 216

9. Silos Beatus

London, British Library, Add.M 11695; Datum Text 18.4.1091, Illustrationen 1.7.1109

(Williams Nr. 16)

- Die Tiere, Statue fol. 224r, 225r Abb. 331a,b
- Anbetung, Feuerofen fol. 228r, 229r Abb. 332a,b
- Traum, Löwengrube fol. 258r, 259r, 224r Abb. 335a,b

10. Rylands Beatus

Manchester, Rylands University Library, MS 8, datiert 1175

(Williams Nr. 20)

- Die Tiere, Statue fol. 49v Abb. 40
- Traum, Statue, Deuter fol. 208v Abb. 119
- Anbetung, Feuerofen fol. 212r Abb. 120
- Traum, Löwengrube fol. 221v Abb. 123

11. Cardeña Beatus

in vier Fragmenten an verschiedenen Orten, datiert ca. 1180

(Williams Nr. 21)

- Statuenrest fol. 150r Abb. 177

12. Las Huelgas Beatus

New York, Pierpont Morgan Library, M 429, September 1220

(Williams Nr. 24)

- Statue, Berg fol. 35v Abb. 385
- Traum, Statue, Deuter fol. 151r Abb. 433
- Anbetung, Feuerofen fol. 154r Abb. 434

13. Arroyo Beatus

Paris, Bibliothèque nationale, MS nouv. acq. lat. 2290, ca. 1220–35

(Williams Nr. 25)

- | | | |
|--------------|----------|----------|
| • Die Tiere | fol. 18v | Abb. 452 |
| • Die Statue | fol. 19r | Abb. 453 |

Danksagung:

Dank an Achim Arbeiter, Lena Krastel *and last but not least* Julienne Schrauder.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1 *Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons o equivalente*. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 2 Universidad de Valladolid, URI: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591>, CC BY-SA 4.0 (Zugriff am 09.09.2024).

Abb. 3 © Archivo Diocesano y Capitular de Urgell, ADCU, Beatus Urgellensis.

Abb. 4 © The Morgan Library & Museum, New York, MS M.644, fol. 243v, <https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/530> (Zugriff am 09.09.2024).

Abb. 5 © The Morgan Library & Museum, New York, MS M.644, fol. 244r, <https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/531> (Zugriff am 09.09.2024).

Abb. 6 © The Morgan Library & Museum, New York, MS M.644, fol. 248v, <https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/540> (Zugriff am 09.09.2024).

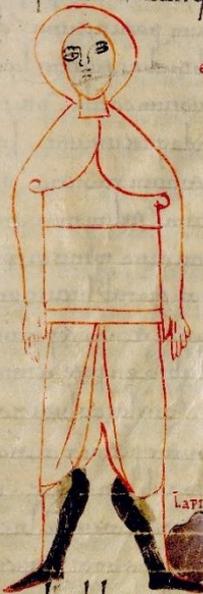
Abb. 7–8 © Archivo Diocesano y Capitular de Urgell, ADCU, Beatus Urgellensis.

Abb. 9–10 *Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons o equivalente*. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 11–13 Universidad de Valladolid, URI: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591>, CC BY-SA 4.0 (Zugriff am 09.09.2024).

Abb. 14 Zeichnung: Ursula Vedder, aus: Vedder 2015, 127, Abb. 5, mit freundlicher Genehmigung.

sicut et nubi quod odor in uisum
 uisionis. quantum uisum in figura
 hominis. sed in quatuor partibus dico
 loribus membris conspiciat. Ista
 cupia aureum. quod est prima
 pars mundi. peccat abruca. de
 ueritate. quod est recta. quod est
 quod est contra partem. Ista ueritas.
 et fana. qui uisus. pedes.
 fons. et est parte ficalis. In hoc
 pedes ueritate cognosce finem istius
 esse. qui pedes est prima pars cor
 poris. unde est lapis de nonne
 ueritas. Ista filius dei de ueritate



hanc statuam in pedibus peccate
 dicitur. Ista in finem mundi ueritate.
 et mundi pacem cum angelis ueritate.
 et ipse in unum mundum
 sup. et est esse. hoc est lapis mundum
 implere. ergo hoc quia ueritate

unabercausa. quod in hoc libro mani
 ferat. et se dicitur. habet cupia
 se partem. et comu dicitur. Decem comu
 et cupia se partem. unum est.
 cupia omni regis dicitur. comu omni
 regis dicitur. et in hoc dicitur comu.
 unum comu par uulm nominata.
 ergo dicimus quod omni scribitur. et est
 acia dicitur. In finem mundi quod
 regnum dicitur. et comu romanorum.
 decem regis fuerit esse. qui regnum
 romanorum in hoc diuidunt. et
 undecimum regis dicitur esse par
 uulm regem. qui regis decem regis
 super ueritate. Ista est ipse regem.
 et a frige. et a ethiopia. sicut in con
 sequenti plus manifestat dicitur.
 quibus in hoc dicitur. et comu se partem
 ipse undecimo regis. qui quia comu
 par uulm. colla sub ma aetna. ipse
 et homo peccat filius per dicitur
 unum esse. Ista ueritate in hoc dicitur
 fuerit esse. quod idem. per peccat qui
 dem corporis sui. ueritate non ueritate
 red dicitur in hoc dicitur. et in hoc
 malos quod dicitur. regnum aetna.
 De quo propheta dicitur. posuit
 aetna et fuerit esse nox in hoc
 et in hoc. omni esse albarum.
 cu oculi leonum fuerit esse ueritate.
 et quod ueritate ad hoc dicitur. hic pe
 lob dicitur. In hoc dicitur bacca lina
 holu mium. et in hoc dicitur moribus.
 qui alius nunc dicitur. in hoc dicitur
 hoc dicitur. quod dicitur in hoc.

Abb. 3 Urgell. Die Statue (fol. 46r).

usque ad unum primum christi
 hic fuisse describitur
 Porro in octavo anno eludat
 christi in primodurum fuisse
 manotatur
 EXPLICITUSIO PRIMA

INCIPITUSIO
SECUNDA ¶
 NANNOS SECUNDO REGNI NABUC
 donosor omnium & reliqua



Abb. 4 Morgan Beatus. Traum, Statue, Berg (fol. 243v).

Septem domus habite auro

et auro mlti

et auro donosor ubi cap dicit
h. h. l. et cap romani tunc
h. h. h. h.



Septem domus auro pugnans
Luceus pugnans elus ual pugnans
Quomo donunc dandam anno
pugnans ual duffe naur
Quod lau soluana hebrai
hic unum diei pugnans
burbarum non lude auna
cul lant pugnans
de app noiam lamo
et reliquos nagonum
concordie pugnans
inde calor pugnans
auro rem bta libro Poram

secundum dicitur auro pugnans
buquodonoros iudicia mirabile
somnia caconditaur tra pugnans
ca somnia elus pugnans
Quod pugnans somnia pugnans
ual naspugnans pugnans
de pugnans pugnans
doq lncupugnans pugnans
na pugnans pugnans
lncupugnans pugnans
auro pugnans pugnans
pugnans pugnans pugnans
pugnans pugnans pugnans

Abb. 5 Morgan Beatus. Der Berg, die Deuter (fol. 244r).

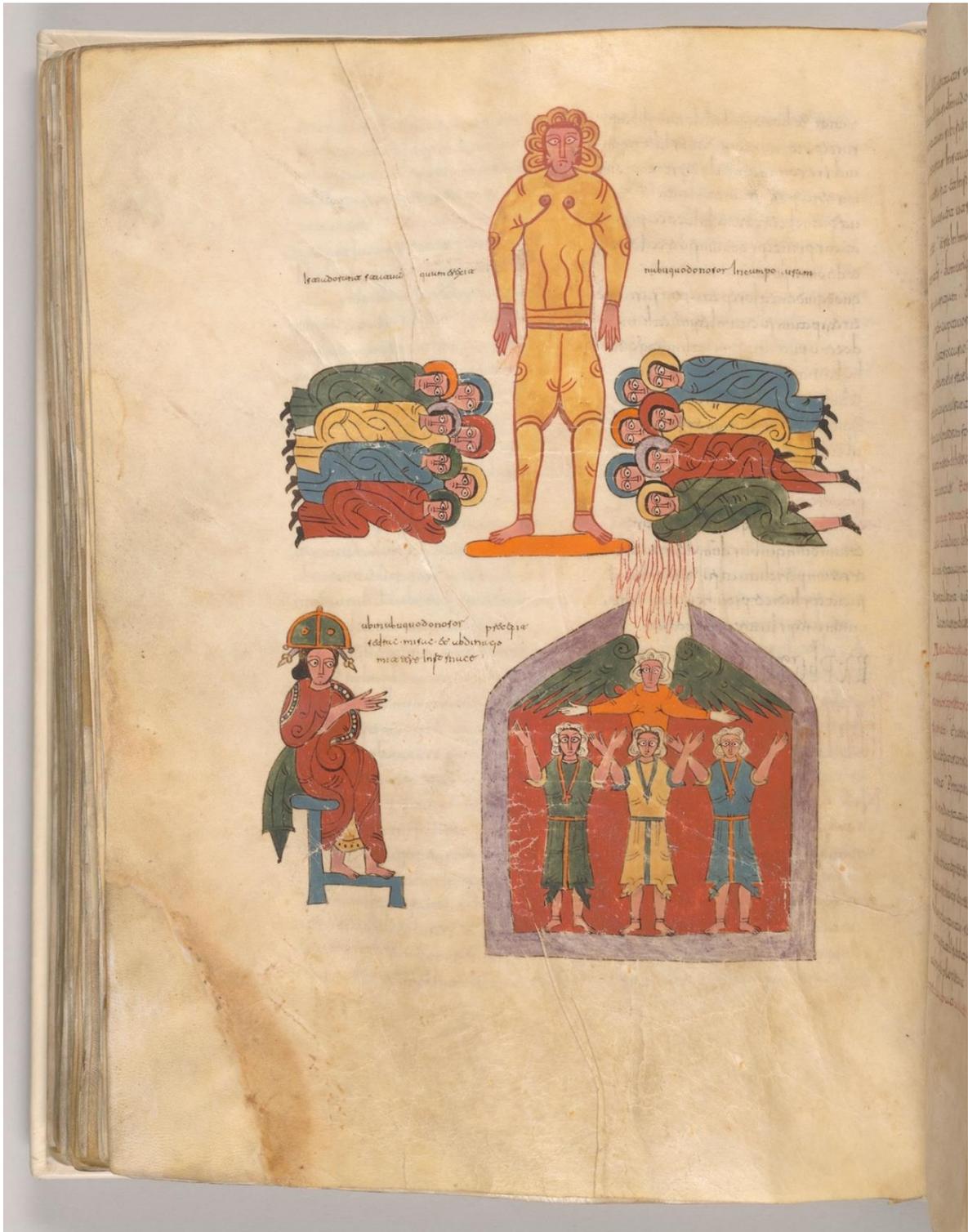


Abb. 6 Morgan Beatus. Anbetung, Feuerofen (fol. 248v).



Abb. 8 Urgell Beatus. Anbetung, Feuerofen (fol. 201v).



Abb. 9 Facundus Beatus. Berg, Traum, Deuter (fol. 271r).



Abb. 10 Facundus Beatus. Anbetung, Feuerofen (fol. 275r).



Abb. 11 Valladolid Beatus. Traum, Statue (fol. 195v).

URINABU QUOB UNOBA A GATTE
ENACB BABILONIS SUPER SOO
NIUO BUO TOTOROGAT



Si postea anni pueri in cetera summa in
conspicua eis ut ipse pater dicit.
Quomodo nunc sedo anno regisui som-
nium videre narravit. quod iam solvunt
hebraei. sed in hic unum dicit quod elus-
omium qdquam barbarorum. non iude
arunquam et caldeorum. sed usrius
quo qd ea qd patorum et mo ubi autum.
et reliqua sum nuncionum que dno con-
cedere iura tua. unde ea iostippus
in dicitur ananiam autum scribit libru.
Postea unum sedm qd spa. cuas autum naba
quod onosor. uida mirabile somni. ca
con adraus ga ipse. et somni eb fura
ab eo. unde ea ipse somnium futu

torum ut in scripturae scd quod uide
tua di glorificatus. et capax uot doq
In capax utate seruiturum sua qd unde
solacium. hoc idem in pharaonem legunt.
non quo pater et naba quod onosor
uide qd maruana. sed quod ioseph. et
daniel dicit qd ea qd in qd
autum ne eb. omib pater aut.
Prophetia ergo qd ut conuocatus
uoli et magi et mulefici et caldei.
Quos nos uo los ceteri. et qd
In scripturae summa sed in unum
Ergo uide aut. mihi in unum
qui uobis tempus qd. magi qui
dicitur qui filio sum. et mulefici.

Abb. 12 Valladolid Beatus. Berg, Deuter (fol. 196r).



Abb. 13 Valladolid Beatus. Anbetung, Feuerofen (fol. 196v).

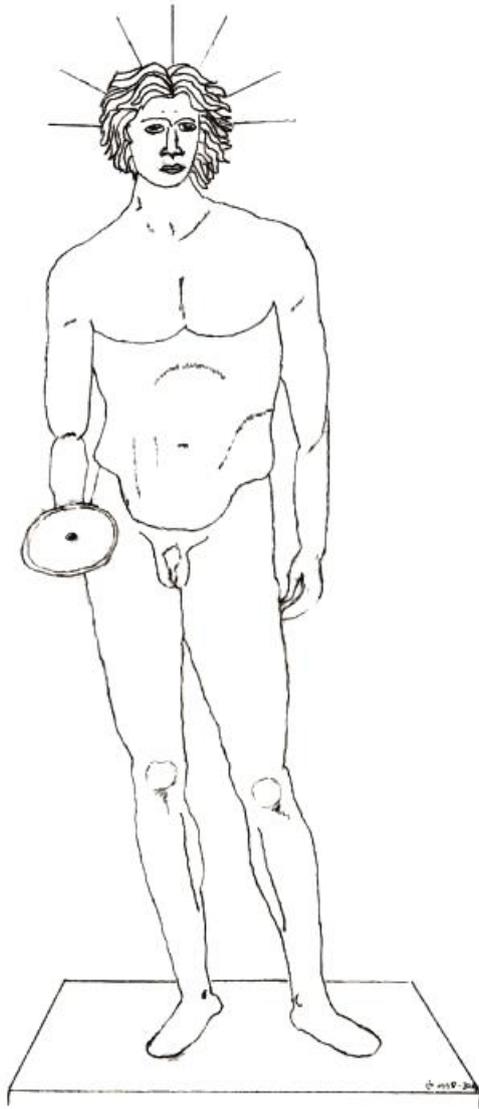


Abb. 14 Rekonstruktion des Kolosses von Rhodos nach Ursula Vedder.