

PTAKI W ŚREDNIOWIECZNYM DRAMACIE KOŃCA ŚWIATA

Z inspiracji malowidła ściennego, odkrytego w kościele Bożego Ciała
w Pręgowie koło Gdańska**

Słowa kluczowe: sztuka średniowieczna, ikonografia, sąd ostateczny, bestiariusz, zwierzę – ptak

Key words: the medieval art, the iconography, the last judgement, the bestiary, the animal – the bird

Schlüsselworte: die mittelalterliche Kunst, die Ikonographie, das jüngste Gericht, die Bestiarium, das Tier – der Vogel

Jesteśmy świadomi, że pojęcie zwierzęcia od zawsze wpisane jest w obszar wyobraźni symbolicznej człowieka, a jego wprost nieskończenie bogate formy i kształty także od zawsze należą do repertuaru twórczości artystów we wszystkich epokach. Prezentowane są przez nich bądź w obrazach apoteozy bogów i herosów, strażników *sacrum*, w scenach polowań, idylli pasterskich, najczęściej jednak występują jako uosobienie potężnej siły i nieposkromionej agresji – odtwarzane w ataku, albo tylko zagrażające postaci ludzkiej, lub innemu zwierzęciu, czasami także kłapiące własne ciało.

Zwierzęta należą też do wspaniałego, niezliczonego „jak piasek morski” repertuaru motywów ikonograficznych sztuki średniowiecznej, wykuwanych zwłaszcza w budowlach sakralnych, nade wszystko, romańskich, o których pisał przed laty Lech Kalinowski, analizując bordiurę Drzwi Gnieźnieńskich¹. W tytule mojej wypowiedzi zaznaczyłam, że jej przedmiotem nie są wszystkie zwierzęta, które kre-

* Bogna Jakubowska, emerytowany muzealnik, historyk sztuki, wieloletnia wicedyr. Muzeum Zamkowego w Malborku.

** Prezentowany artykuł jest refleksem studiów autorki nad treściami dekoracji rzeźbiarskiej dwóch krzyżackich portali – Złotej Bramy w Malborku i zamkowej bramy wjazdowej w Bierzgowie (oba stylistycznie pokrewne, powstałe w 4 ćw. XIII w.), zawartych w polemicznej rozprawie: „Magiczna przestrzeń Złotej Bramy w Malborku. Progres badawczy czy regres?”; tekst złożony do druku w Muzeum Zamkowym w Malborku.

¹ L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. II, praca zbior. pod red. Michała Walickiego, Wrocław 1959, tu zwłaszcza część: *Znaczenie bordiury*, s. 121–130. Zauważam w tym miejscu, że ogromną literaturę dotyczącą analizowanego problemu, obejmującą nie tylko temat fauny w sztuce średniowiecznej, z powodu ograniczenia miejsca rygorystycznie ograniczam do podstawowych pozycji, wielką wagę przywiązując zwłaszcza do ilustracji wskazywanych dzieł.

owali romańscy i gotyccy lapicydzi, lecz tylko ptaki, jednak podkreślam, że owi rzeźbiarze najczęściej ukazywali ptaki we wspólnych kompozycjach z wieloma innymi gatunkami fauny. Dopowiem nadto, że te latające w przestworzach byty jak niemal cały średniowieczny zwierzyńiec, postrzegano powszechnie, tak jak i przebogate formy świata roślin, jako symbole poliwalentne, wieloznaczne, dzieląc je na czyste i nieczyste². Właśnie te, opisywane nie tylko w bestiariach ptaki nieczyste, do których oprócz padlinożerców należą także i polujące w nocy, zajmują nas teraz ze względu na ich jednoznacznie pejoratywny symbolizm wpisany w chrześcijańską eschatologię. Co to oznacza, i jaki jest udział ptaków, wszystkich ptaków, w dramacie końca świata, nawet i tych najmniejszych, które teolodzy objaśniali jako obraz *spiritus* – ducha a też *anima*, duszy – odpowiem w skrócie, odwołując się do kilku nastu przykładów.

W średniowiecznych dziełach rzeźby monumentalnej, na niej bowiem głównie skupiam swoją uwagę, ptaki pojawiają się często, przeważnie odtwarzane w sąsiedztwie innych zwierząt rzeczywistych i nierzeczywistych oraz baśniowych, niejednokrotnie zapożyczonych z repertuaru sztuki Orientu i grecko-rzymskiego antyku. Podkreślam też dobitnie, że wykuwano je również obok zwierząt fantastycznych oraz owych hybrydycznych i złowrogich monstrów, które interpretowałam przed laty jako apokaliptyczne *locustae* – szarańcze, w swoich trzech postaciach, wykreowanych z inspiracji chrześcijańskiej apokaliptyki³. Motywy ptaków bywają komponowane w zróżnicowanych ujęciach – statycznie, niejako „same dla siebie”, tkwiąc nieporuszone w sąsiedztwie innych ptaków lub zwierząt, osadzone też po bokach postaci ludzkiej, lub tylko samej głowy człowieka, bądź dynamicznie, w akcji. W tym pierwszym ujęciu, nieomal bez akcji, ptaki, pospołu z lokustami-syrenami, gryfami, jeleniem i postaciami ludzi, wyeksponowano w portalu aragońskiego kościoła Santa



Il. 1. Sanguesa (Aragonia), fragment reliefu dopełniającego górną partię portalu kościoła Santa Maria la Real, 4 ćw. XII wieku: bestiariusz apokaliptyczny – gryfy, syreny – lokusty, ptaki, jeleni i uzbrojeni mężczyźni (wg *Sztuka romańska*)

² Por. cenną publikację S. Kobielusa, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002; tu wskazane źródła i literatura; bogata bibliografia dotycząca fauny zawarta w rozprawach L. Kalinowskiego i Z. Kępińskiego w wymienionej powyżej publikacji *Drzwi Gnieźnieńskie*.

³ B. Jakubowska, *Złota Brama w Malborku. Apokaliptyczny bestiariusz w rzeźbie średniowiecznej*, Malbork 1989, por. rozdz. IV: Geniza obrazowych form apokaliptycznych *locustae*, V: Rzeźbiarskie exempla *locustae*. *Locustae* w typie starogalijskim; *locustae* w typie mieszanym; drzewo śmierci: koń – drabina śmierci, winorośl, maska liściasta; strażnicy wazy lub drzewa śmierci, Chrystus pogromca bestii, polowanie; VI: Rozpowszechnienie motywów *locustae* w sztuce romańskiej, s. 57–133.

Maria la Real w Sangueza, z 4 ćw. XII wieku (il. 1)⁴. Współtworzą też one przebogaty fryz zoomorficzny na portalu południowym kościoła w Aulnay-de-Saintonge (ok. 1160 r.), gdzie wielokrotnie występują także *locustae* w postaci syreny ptaka z węzowym ogonem, zwierzęta rzeczywiste, jak jeleń, muzykujący osioł i baśniowe – gryf, centaur. Wśród ptaków wyróżnia się też w tej archiwolcie wielka sowa, dwie pary innych ptaków występują w funkcji strażników wazy, a jeszcze inne trzykrotnie walczą z czworonogami; wszystkim im przewodzi ów jednooki „cyklop” będący Antychrystem, apokaliptycznym przeciwnikiem Chrystusa, rozpoznany w górnej partii łuku archiwolty⁵. Ptaki odtwarzane w akcji, najczęściej dziobią winogrona, siebie wzajemnie, albo inne zwierzęta, a także napadają ludzi, jak ów żuraw dręczący nagiego mężczyznę omotanego w plecionkę archiwolty portalu katedry w Trani (Bari, XII w.)⁶. Szczególnie drastyczną ekspresję osiągnęły przerażające, często reproduktowane ptaszyska, nazwane sępami, osadzone na kapielach kolumn w obejściu dawnej kolegiaty Saint-Pierre-de-la-Tour w Chauvigny (2. poł. XII w.). Tu dopadają dwóch nagich drobnych ciał ludzkich (il. 2), działając w sąsiedztwie również złowrogiego monstrum jak owa hybryda z dwoma ciałami smoków połączonymi wspólną głową, pożerająca grzesznika i gdzie pole jeszcze innej głowicy wypełnia człekokształtny demon, zidentyfikowany jako władca otchłani prezentujący oburącz swój ołtarz śmierci⁷.

Wielkie jak postać ludzka ptaki niekiedy też staczają batalie z uzbrojonym, walczącym z nimi człowiekiem, o czym na bordiurze *Drzwi Gnieźnieńskich* zaświadcza owa postać mężczyzny, okrąglą tarczą i mieczem osłaniającego się przed dwoma żurawiami (zwój nr 60) – „Pigmeja”, jak go rozpoznaje Lech Kalinowski⁸, a wedle Zdzisława Kępińskiego Herkulesa walczącego z ptakami



Il. 2. Chauvigne (Vienne), dawna kolegiata Saint-Pierre-de-la-Tour, kapitel obejścia chóru, 2 poł. XII w.: wielkie dwa ptaki (sępy?) pożerające nagich ludzi (wg *Sztuka romańska*)

⁴ *Sztuka romańska: architektura, rzeźba, malarstwo*, pod red. R. Tomana, fot. A. Bednorz, przekł. z jęz. niem. R. Wolski, Königswinter 2000, ryc. na s. 339 (dolne), dalej wskazane jako: *Sztuka romańska*. W dekoracji drzwi tego kościoła upatruje się też – jakże nieoczekiwanie – sceny ze skandynawskiej sagi o Sigurdzie (Zygfrydzie), por. J. Żarnecki, *Sztuka romańska*, (przekł. A. Rożnowska-Sadraei), Kraków 2005, s. 12.

⁵ *Sztuka romańska*, il. na s. 270, do tekstu U. Geeze, *Rzeźba romańska*, s. 271; V.-H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Arthaud 1961, fig. 276: tu fragment z postacią „cyklopa” oraz fig. 277, do tekstu na s. 200, 202; B. Jakubowska, *Złota Brama*, fig. 49, do tekstu na s. 84.

⁶ Portal środkowy katedry San Nicola Pellegrini, por. G. Fossi, *Sztuka romańska i gotycka*, Warszawa 2006, il. na s. 21 (dolne).

⁷ Por. *Sztuka romańska*, il. na s. 335, do tekstu U. Geeze, o.c., s. 334.

⁸ L. Kalinowski, *Treści ideowe...*, rys. na s. 90, do tekstu na s. 87–88.

stymfalijskimi⁹. Zauważam, że oprócz ptaków, ten ekspresyjny motyw bordiury gnieźnieńskiej ma też swoje równie ekspresyjne odpowiedniki w jej innych zwierzęcych symbolach – owej syreny ptaka z węzowym ogonem, z głową męczyzny, przykrytą kanelowanym chełmem, (zwój nr 72) oraz kopytnego czworonoga, zapewne konia z ludzką głową zwieńczoną koroną (zwój nr 18). Obie te hybrydy rozpoznałam przed laty jako *locustae* – szarańcze, wywiedzione z 9 rozdziału *Apokalipsy*, twierdząc wówczas, że oprócz innych jeszcze motywów komponowanych w plecionce, wskazują one na odrębne, eschatologiczne przesłanie tego wspaniałego dzieła, które łączyłam z symboliką „środka” i „granicy poza środkiem”, negując „typologiczną” wykładnię dowodzoną przez Zdzisława Kępińskiego¹⁰.

Ptaki – odtwarzane poprawnie, zgodnie z ich „ptasią” anatomią bądź niejednokrotnie bardzo uogólnione, najczęściej silnie przestylizowane, przyjmują też formy istot hybrydycznych. Przypomnę tu najbardziej popularnego gryfa z potężną głową orła, wskazywanego jako okrutnego strażnika scytyjskich skarbów, często pojawiającego się obok potworów, lub jednoznacznie apokaliptycznych bestii i – podobnie do wielu innych zwierząt – realnych, jak lew czy niedźwiedź, mitycznych jak krwiożerca mantikora, występują w funkcji antropofagów¹¹. Nadmienię tu też o niezwyklej formie syreny – ptaka odtworzonej ok. 1120 r. na bordiurze południowej *Porta dei Principi* katedry w Modenie; tym pewniej określiłam ją przed laty jako apokaliptyczną lokustę, ponieważ jej ogon węża zakończony jest dodatkową głową, tym razem jednak nie gada ale właśnie ptaka¹². Moc tych zwierząt jest bowiem „w gębach ich i w ogonach ich. Bo ogony ich wężom podobne, mając głowy i tymiż szkodzą” (Ap 9, 10, 19). Na podstawie tego wersetu do repertuaru apokaliptycznej fauny już dawniej zaliczyłam niezwyklej w swej anatomicznej formie motyw kapitelu z kościoła opackiego z Saint-Benoit-sur-Loire (koniec XII w.), przechowywany w Muzeum Historycznym w Orleanie, gdzie ciało koguta przedłużone zostało odwłokiem psa z węzowym ogonem, zakończonym zwierzęcym łbem¹³.

Analogicznie interpretowałam kapitel z L'Isle-Bouchard (Indre-et-Loire, ruiny oratorium, poł. XII w.), na którym para bazyliiszków z węzowymi ogonami, także wzbogacona jest o dodatkowy łeb tego gada¹⁴. W nawiązaniu do motywu ptaków strzegących wazę na fryzie portalu południowego w Aulnay wskażę tu jeszcze parę zwróconych ku sobie ptaków, odkutych na kapitelu transeptu kościoła w Tavant (Indre-et-Loire, XI w.), osadzonych po bokach wazy, których ogony również kończą stylizowane lwie (?) głowy¹⁵. Z powodu tej właśnie drugiej głowy osadzonej na ich osobliwych długich ogonach, będącej jednoznacznie apokaliptycznym znakiem,

⁹ Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, s. 248–252.

¹⁰ B. Jakubowska, *Złota Brama*, s. 120–122.

¹¹ Kolumna bestii – *trumeau* zniszczonego portalu kościoła Sainte-Marie w Souillac (1120–1135), por. *Sztuka romańska*, il. na s. 264 (prawe), do tekstu U. Geeze, *Rzeźba romańska*, s. 265, 336.

¹² R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, fig. 86; B. Jakubowska, *Złota Brama*, fig. 68, do tekstu na s. 124;

¹³ V.-H. Debidour, o.c., fig. 316, do tekstu na s. 221; B. Jakubowska, *Złota Brama*, fig. 60, do tekstu na s. 107–108.

¹⁴ V.-H. Debidour, o.c., fig. 314, do tekstu na s. 220.

¹⁵ *Ibidem*, fig. 49, wzm. na s. 55; B. Jakubowska, *Złota Brama*, fig. 59, do tekstu na s. 107.

także i te hybrydy określiłam przed laty jako „strażników wazy śmierci”. Należą one do stałego repertuaru plastyki średniowiecznej, gdzie, tak jak i inne gatunki zwierząt, często gryfy, strzegą zarówno wazy, jak i drzewa, pełniąc funkcje strażników „wazy śmierci” lub „drzewa śmierci”.

W licznych średniowiecznych dziełach rzeźby monumentalnej, z samej swej natury zawsze dążących do syntetyzowania treści i formy, niejednokrotnie też przetrwały w stanie daleko posuniętej już destrukcji, reliefy te bywały niełatwe do rozpoznania i określenia, a więc i ich symboliczna interpretacja bywała nietrafna. Niejeden zatem z tych, trudnych do objaśnienia zwierzęcych kształtów, przypisywano nieograniczonej wprost wyobraźni i wspaniałemu dekoratorskiemu zmysłowi średniowiecznych kamieniarzy. Ponieważ jednak wszystkie te motywy fauny, wraz z całą dekoracją figuralną i roślinną nie bez najważniejszej przyczyny zdobią chrześcijańskie budowle sakralne, a głównym sensem teologicznej apologetyki i artystycznej twórczości było nauczanie i utrwalanie chrześcijańskich prawd wiary, w pełni uzasadnione jest poszukiwanie ideowego sensu tych, przynależnych do obszaru *sacrum* scen i motywów ikonograficznych, w ich biblijnych źródłach pisanych i w kreowanych przez artystów źródłach obrazowych.

Antycypując dalsze wywody stwierdzam już teraz, że we wskazanych powyżej zabytkach, w których ptaki komponowano wspólnie z innymi śmiertcionośnymi zwierzętami bądź, których anatomiczne formy przekształcono w hybrydy wzbogacone o jednoznacznie apokaliptyczne *signa*, sądzę, że wolno, a raczej należy interpretować jako zapowiedź eschatologicznej kaźni. Aby powyższe orzeczenie uzasadnić odwołam się teraz do *Apokalipsy*, ostatniej księgi *Nowego Testamentu*, będącej fundamentalnym źródłem pisaniem chrześcijańskiej eschatologii i sztuki. Inspirowała ona nie tylko komentatorów tych natchnionych wersetów, ale i całe zastępy średniowiecznych skrybów oraz malarzy, którzy przez sześć wieków, w latach między 800 a 1600 rokiem, przepisywali i iluminowali te, miejscami tak niejasne i tak trudne do obrazowania widzenia św. Jana. W jego wizjonerskim, niezwykle w epoce średniowiecza rozpowszechnionym dziele tylko trzy zwierzęta – lew, wół i orzeł, są wyniesione do tronu, stanowiąc atrybuty majestatu Syna Człowieczego (Ap 4,6–8). Jednak w innym wersecie orzeł lecący „przez środek nieba”, wołający: „Biada, biada, biada mieszkańcom ziemi” (Ap 8,13), jest już zwiastunem nieszczęścia, opisanego szczegółowo w rozdziałach Ap 9,14 i 19 i co w 1 ćw. IX w. na karcie 27r wyrysował twórca miniatur zachodniofrankijskiego kodeksu 31 z Trewiru (skryptorium nieustalone), łącząc bezpośrednio ów lot wielkiego orła nad właśnie otwieraną przez anioła studnię Otchłani; już wyłoniły się z niej na ziemię pierwsze owadokształtne apokaliptyczne *locustae*, aby grzesznikom zadawać katusze (Ap 9,1–19)¹⁶.

Druga odsłona kaźni grzeszników, tym razem z udziałem ptaków, rozgrywa się w dalszym, 19. rozdziale tej wspaniałej księgi, otwierającej ostatnią już część objawień św. Jana (Ap 19,11–21). Rozdział ten jest rozdzielony na cztery obrazy, z których pierwszy to wizja *Paruzji* Chrystusa, dopełniającej się przy akompaniamencie tłumu postaci w niebie, głoszącego pieśń pochwalną *Alleluja*. Po wybrzmieniu owej

¹⁶ Przechowywana w Stadtbibliothek, Ms. 31, por. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5: *Die Apokalypse des Johannes*, Textteil, Gütersloh 1990, s. 49–51, Bildteil, Gütersloh 1991, fig. 263, do tekstu na s. 60–71, 142–144.

wielkiej aklamacji nadchodzi Ten, który ma imię *Wierny i Prawdziwy* i inne imiona, aby rozpocząć na ziemi ostateczną walkę z wszystkimi wrogami. Wizjoner ujrzał otwarte niebo i wyłaniający się z obłoków orszak niebiańskiej konnicy, prowadzonej przez „Jeźdźca na białym koniu”, o oczach jak płomień ognia, z głową otoczoną wieloma diademami, odzianego w szatę we krwi skąpaną. Ten, który „ze sprawiedliwością sędzi i walczy” nadciągnął tutaj, aby wyniszczyć wszelkie zło tego świata – Smoka, i „Bestię, a z nią Fałszywego Proroka oraz jej wasali – królów ziemskich i wojska ich”. Nim jednak opisał ostateczną walkę *Zwycięskiego Słowa* ujrzał „anioła stojącego w słońcu, [który] zawołał głosem donośnym do wszystkich ptaków lecących środkiem nieba: «Pójdźcie, zgromadźcie się na wielką ucztę Boga, aby pożreć trupy królów, trupy wodzów i trupy mocarzy, trupy koni i tych, co ich dosiadają, trupy wszystkich – wolnych i niewolników, małych i wielkich!»” (Ap 19,17–18). W następnej, trzeciej sekwencji tego rozdziału, Bestia i królowie ziemi oraz ich wasale zgromadzili się, aby stoczyć batalię z niebiańskim Jeźdźcą i Jego drużyną. Jednakże „pochwycono Bestię, a z nią, Fałszywego Proroka, co czynił wobec niej znaki, którymi zwiódł biorących z namię bestii i oddających pokłon jej obrazowi. Oboje żywcem wrzuceni zostali do ognistego jeziora, gorejącego siarką, a inni zabici mieczem Siedzącego na koniu, który wyszedł z ust Jego. Wszystkie zaś ptaki najadły się ciał ich do syta” (Ap 19,19–21). Ta, zainspirowana przez Ezechiela (Ez 39,17–20) eschatologiczna uczta jawi się tu jako metafora unicestwienia wrogów Chrystusa, jako biesiada antytetyczna do niebiańskiej uczty wybranych i uczty godowej Baranka¹⁷.

Ptaki, nasyciwszy się zwłokami wrogów „Jeźdźca na białym koniu” uleciały z Patmos, nie ma już o nich mowy w dwóch następnych i końcowych rozdziałach księgi *Apokalipsy*. Jeszcze tylko czytamy o Smoku – *Wężu starodawnym*, na tysiąc lat przez anioła uwięzonym na wielkim łańcuchu w zapieczętowanej czeluści, aby kiedy owe lata dobiegną już kresu, raz jeszcze móc omamić narody i aby znów „zgromadzić je na bój, a liczba ich jest jak piasek morski”. Smok, będący też diabłem i szatanem, sam wreszcie podzieli los Bestii i Fałszywego Proroka, strącony jak oni oboje do jeziora ognia i siarki, gdzie będzie „cierpieć katusze we dnie i w nocy na wieki wieków” (Ap 20,7–10).

Znamy już źródło pisane owego dramatu rozegranego u końca dziejów świata, w którym ptaki występują w całej swej grozie egzekutorów wyroku nad grzesznikami, wpisane tam w jedną ze średniowiecznych kompozycji, dla których, tak jak i dla obrazów „Żniw” i „Winobrania”, przepowiedanych w 14 rozdziale *Apokalipsy*, przyjęłam termin „niemajestatycznych” obrazów Sądu Ostatecznego¹⁸. Wskażę tu jednak na ową unikatową kartę 47r *Apokalipsy z Trewiru*, dzieło nieustalonego skryptorium z 1 ćw. IX wieku, gdzie te obie niezmiennie „rodzajowe sceny”, zostały sprowadzone do szokującego wprost symbolu dwóch wielkich sierpów zwieszonych nad szymbami niezbożnych¹⁹.

¹⁷ G. Schiller, *Ikonographie*, Bd. 5/Textteil, s. 64.

¹⁸ B. Jakubowska, *Złota Brama*, s. 130, 135, w cyt. w przedśłowiu niepublikowanej rozprawy te, bardzo zróżnicowane ikonograficznie kompozycje i motywy omawiam w cz.: *Obraz i idee tematu Sądu Ostatecznego – warianty obrazowe*, a. Paruzja – zwornik z reliefem Chrystusa Sędziego.

¹⁹ Trewir, Stadtbibliothek, Ms. 31, fol. 47 r., por. G. Schiller, *Ikonographie*, Bd. 5/Bildteil, fig. 526b, do tekstu na s. 125; Bd. 5/Textteil, s. 143.

Zatem już wkroczyliśmy w ów świat niezwyklej źródeł obrazowych sztuki chrześcijańskiej, który był domeną średniowiecznych malarzy, odtwarzających cytowane wersety objawionej księgi św. Jana. Zatrzymajmy uwagę na tych pięknych, ale i przerażających kartach, wyznaczających same początki rozwoju ikonografii tematu ptaków w dramacie końca świata. Odwołam się tu do kilku zaledwie, najstarszych i najpiękniejszych exemplów iluminatorstwa sztuki karolińskiej, ottońskiej, mozarabskiej a także do miniatur kodeksów romańskich i gotyckich. I zaznaczę, że powoływać się będę głównie na Gertrud Schiller, znakomitą autorkę pięciu tomów ikonografii chrześcijańskiej, z których dwie obszerne, przebogato ilustrowane części tomu ostatniego stanowią dziś fundament ikonograficznych studiów nad apokaliptycznymi wizjami obrazowanymi w dziełach sztuki, aż po twórczość artystów doby Reformacji²⁰.

Najstarszym z zachowanych manuskryptów jest wspomiana już kilkakrotnie *Apokalipsa* z Trewiru (1 ćw. IX w.). W kodeksie tym trzy dwustrefowe miniatury, ukazują nadejście „Jeźdźca na białym koniu („Wiernego i Prawdziwego”), każdorazowo wkomponowanego w górnej strefie, otokiem nimbu krzyżowego identyfikowanego z Chrystusem (Ap 10,11–16)²¹. Na drugiej i trzeciej z tych kart za „Jeźdźcem” postępuje od lewej strony ku prawej, jego skrzydlata nieuzbrojona konnica. Na karcie drugiej (fot. 63r) orszak kieruje się ku Aniołowi stojącemu na kuli antropomorfizowanego słońca (il. 3). Anioł już wezwał siedem identycznych ptaków, podobnych do orłów, lecących poniżej kopyt końskich, niemal wprost na św. Jana (Ap 19,17–18)²². Na trzeciej miniaturze (fol. 64r) poniżej zastępu konnicy „Jeźdźca”, w jej dolnej strefie, rozdzielonej wysoką „kamienną” konstrukcją Otchłani, po stronie lewej szubują z nieba dwa anioły celując włóczniami w Pseudoproroka i siedmiogłową Bestię, strącając ich żywych do jeziora ognia. Obok, po prawej unoszą się trzy ptaki, trzymające w dziobach dłoń, głowę oraz stopę człowieczą. Tuż obok ptaków, anioł w locie, z kluczem do Otchłani, prowadzi na potężnym łańcuchu Smoka, aby go tam uwięzić i zapieczętować otwór na tysiąc lat (Ap 20,1–3)²³.

Apokalipsa z Bambergi, słynny kodeks sztuki ottońskiej z pocz. XI wieku, powstały w skryptorium opactwa na wy-



Il. 3. Trewir – *Apokalipsa*, 1 ćw. IX w., Stadtbibliothek, Ms. 31, fol. 63r: Jeździec na białym koniu z anielskim orszakiem, „Anioł w słońcu”, wojska władców ziemskich gotowe do boju (wg G. Schiller)

²⁰ Por. przyp. 16: tu rozszerzony zapis bibliograficzny.

²¹ Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 674–676, do tekstu na s. 153–154; Bd. 5/Textteil, s. 142–144.

²² Ibidem, fig. 675, do tekstu s. 153–154; Bd. 5/Textteil, s. 142–144.

²³ Ibidem, fig. 676, do tekstu s. 154; Bd. 5/Textteil, s. 142–144.

spie Reichenau, odtwarza wszystkie cztery części 19 rozdziału księgi. Jednakże ptaki ukazano tylko na fol. 49v. Tutaj w strefie górnej „Jeździec na białym koniu”, z pasmem diademu na skroniach, z dużą głownią miecza przed twarzą i z długim berłem liściastym w prawicy, wiedzie za sobą tylko dwóch jeźdźców, z których ten, zamykający orszak trzyma, co niezwykle, gałązkę palmy w dłoni. W strefie dolnej widzimy anioła z wielkimi skrzydłami, którego nie otacza dysk słońca, co także jest jednorazowe, dmie on w trąbę; nadto, podobnie jak św. Jan, patrzy na dwóch, przypadłych do ziemi i zaatakowanych przez dwa wielkie orły „królów ziemskich”, ciągle jeszcze wyróżnionych wspaniałymi koronami, ozdobionymi perłami²⁴.

Wskażę tu także kartę jednego z najpiękniejszych kodeksów sztuki mozarabskiej, dzieło skryby i malarza Facundusa, sprawione przez króla Ferdynanda I dla katedry w León, datowane na 1047 rok. Tutaj na fol. 242v wprawdzie ukazano Bestię i Pseudoproroka, pałkami przez dwóch mężczyzn strącanych do jeziora ognia, jednakże napis wskazuje, że oboje, podobnie jak i inni wrogowie „Jeźdźca”, *capiti sunt* (Ap 19,20–21) (il. 4). W wąskim dolnym, pomarańczowym paśmie tej karty postrzegamy leżącego na plecach nagiego mężczyznę, zaatakowanego przez jednego, lecz wielkiego kruka. Zauważę w tym kontekście, że towarzysząca temu epizodowi inskrypcja odnosi się nie tylko do tego jednego namalowanego, lecz do wielu ptaków i wielu ich ofiar: *saturate sunt aves de carnibus eorum* – „najądły się ptaki ich ciał [do syta]” (Ap 19,21)²⁵.

Naszą uwagę zwraca także egzemplarz *Apokalipsy* w zbiorach Bodleiany w Oxfordzie (*Kodeks Heimona*), powstały w I poł. XII wieku. Na trójstrefowej karcie (11v) nadejście Chrystusa – „Jeździec na białym koniu” oraz straszliwy epizod z ptakami, poprzedza tutaj obraz Paruzji Chrystusa w majestacie, również otoczonego tymi, którzy intonują wielką pieśń pochwalną *Alleluja*. Poniżej, w środkowej strefie, „Jeździec” w nimbie krzyżowym, z ogromnym mieczem przed twarzą, nadchodzi wraz z konnym orszakiem trzech aniołów ukazanych bez broni. W dolnym paśmie anioł, do połowy ciała przysłonięty słońcem, gestem prawicy



Il. 4. *Apokalipsa* Facundusa – Madryt, Biblioteca Nazionale, Vitr. 14–2, fol. 242v, ufundowana przez króla Ferdynanda I dla katedry w León, wykonana przez skrybę i malarza Facundusa (1047 r.); zabicie Bestii i Pseudoproroka przy „jeziorze ognia”, w dolnym paśmie kruk atakuje nagiego człowieka (wg H. Stierlina)

²⁴ Przechowywany w Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140, por. ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 678, do tekstu na s. 154. Bd. 5/Textteil, s. 64, 147–148.

²⁵ Obecnie w zbiorach Biblioteca Nazionale w Madrycie, sygn. Vitr. 14–2, por. H. Stierlin, *Le livre de feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe* (Préface par G. Duby), Genève 1978, fig. na s. 195 – cała miniatura wypełniająca fol. 242v (Ap 19,17–18), na s. 98 – detal z krukiem (Ap 19,21).

nakazuje ośmiu stylizowanym ptakom o potężnych dziobach pastwić się nad ich ofiarami, co też czynią z szczególnym okrucieństwem²⁶.

Ze względu na symbolikę miecza w dłoni „Jeźdźca”, z którym niejednokrotnie przystępuje On do walki z piekielnymi i ziemskimi mocami, nadmienię tu również o miniaturze na karcie 168v kodeksu *Nowego Testamentu* z Werony (1 ćw. XIII w.), w zbiorach watykańskich w Rzymie. Nadciągający ze zbrojnym orszakiem aniołów „Jeździec” – Chrystus, wskazany jest napisem jako *Verbum Dei*. Z Jego ust „wyrasta” strzała, natomiast ogromnym mieczem już sięga głowy swego przeciwnika Antychrysta, z pomocą inskrypcji identyfikowanego jako papież Kalikst. Ów niebiański „Jeździec” samym swoim Słowem – „potężnym jak miecz” i „przenikającym aż do kości” (Ps 22,9; Iz 63,15) – zagraża nie tylko Antychrystowi, którego głowę wieńczy płomienista korona, ale też stojącym obok postaciom – Pseudoproroka oraz diabła ze zmierzwionymi włosami, co wskazuje, że należy on do świata demonów. Poniżej stóp tych wyklętych postaci, przypada do ziemi dwóch mężczyzn – jeden, właśnie uderzony kopytem białego, niebiańskiego konia i nadto atakowany dziobem pikującego na jego plecy ptaka; dwa inne ptaki celują w głowę i w twarz drugiej z ich ofiar²⁷.

Zatrzymam też jeszcze uwagę na miniaturach gotyckich kodeksów apokaliptycznych, dawniej określanych jako francusko-angielskie, dziś już wykazywanych jako angielskie, datowanych blisko połowy XIII stulecia. Jest interesujące, że ikonografię tego cyklu wzbogacono tutaj o dodatkowy, wcześniej nieznaną motyw – postać Chrystusa uzbrojonego w miecz, stojącego w kadzi, gdzie „wyciska tłocznię wina zapalczego gniewu wszechmocnego Boga” (Ap 19,15), bowiem dojrzały już jagody winorośli ziemi (Ap 14,18–20)²⁸. Reprezentacyjnym *exemplum* dla tej ikonografii jest karta 36v kodeksu *Apokalipsy* Ms. fr. 403 z paryskiej Bibliothèque Nationale, powstałego w Salisbury w latach 1245–1255²⁹. Nowością bywa też w tej grupie manuskryptów owa inskrypcja z kolejnymi godnościami „Jeźdźca”, przejętymi z tytułatury władców Orientu, zacytowanymi w drugiej części wersetu: „A na szacie i na biodrze swym ma wypisane imię: – KRÓL KRÓLÓW I PAN PANÓW – REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTIUM (Ap 19,15). Ten nowy motyw ikonograficzny, wzbogacony o dalsze „imiona” Chrystusa „Jeźdźca”, dokumentuje między innymi miniatura na karcie 40r, kodeksu *Apokalipsy* Perrins z Paul Getty Museum w Malibu, datowanego na lata 1250–1260³⁰.

Skupimy jednak uwagę na szczególnie nas interesującej postaci „Anioła w słońcu” i na ptakach, którym we wspomnianym powyżej paryskim kodeksie Ms. fr. 403 poświęcono odrębną miniaturę (fol. 37r.). Pojawia się tutaj szokujący zastęp pożeraczy zwłok ludzkich, wśród nich sęp i nocna sowa, wylatujące już z ogromnego dys-

²⁶ Oxford, Ms. Bodl. 352, fol. 11, G. Schiller, *Ikonographie*, 5/Bildteil, fig. 681, do tekstu na s. 154; Bd. 5/Textteil, s. 15–152.

²⁷ Rzym, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 39, fol. 168r., por. Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 684, do tekstu na s. 154; Bd. 5/Textteil, s. 157.

²⁸ Ibidem, Bd. 5/Textteil, cz.: *Englische Handschriften und abhängige Denkmälern*, s. 242–255.

²⁹ Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 688, do tekstu na s. 155; Bd. 5/Textteil, s. 253–255.

³⁰ Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 694a, do tekstu na s. 155; Bd. 5/Textteil, s. 258–259.

ku słonecznego. W jego w centrum stoi anioł w powłóczystej szacie, z głową odwróconą od ptaków, patrzący na prostokąt banderoli, który powinien być, lecz nie został wypełniony tekstem przywoływania ptaków: *Venite, et congregamini ad coenam magnam Dei* – „Przybądźcie i zgromadźcie się na wielkiej uczcie Boga...” (Ap 19,17–18). Po lewej stronie siedzi św. Jan, także z niezapisaną banderolą w dłoni, który niemal nieporuszony patrzy na dalsze i różnorodne ptaki, pionowo osuwające się z obłoku nieba, dopadające oczu leżących bezwładnie nagich ciał ludzkich³¹. Wiemy też, że aż do samego końca tej śmiertelnej batalii ptaki nie opuszczają swych ofiar. Potwierdza to czwarta, ostatnia z tego cyklu miniatura (fol. 38r), na której „Jeździec” uzbrojony w tarczę z wielkim krzyżem w jej polu odwraca się do swego konnego zastępu, wskazując na wielką rozwartą paszczę smoka lewiatana. Do tej, przejętej z ikonografii *Sądu Ostatecznego*, gardzieli druga grupa bezskrzydłych aniołów wpycha Smoka i Bestię oraz też wielu innych pokonanych wrogów niebiańskiego „Jeźdźca”, nad którymi ciągle jeszcze unosi się plectwo, dziobiąc oczy swych ofiar aż do chwili, kiedy pochłonie ich piekło³².

Wskażę tu także kartę kodeksu z Trinity College w Cambridge (Ms. R. 16. 2, fol. 23r), na której „Anioł w słońcu” przyzywa ptaki – jedne już siedzące na trzech drzewach (wśród nich sowa) i jeszcze nadlatujące (wśród nich żuraw), zakomponowane tuż przed siedmiogłową Bestią, która wraz z królami ziemskimi i ich wasalami na koniach, stoi w szyku, gotowa do boju³³.

Już nadmieniałam, że apokaliptyczna uczta ptaków pojmowana była przez egzegetów i niektórych malarzy manuskryptów *Apokalipsy* jako antyteza niebiańskiej uczty wybranych przez Chrystusa uczestników, czego świadectwem są dwie dalsze gotyckie miniatury. Wcześniejsza zawarta jest w pięknej *Biblii Welisława*, powstałej w Czechach, przechowywanej w Pradze, opracowanej w latach 1340/1350³⁴. Tu na dwustrefowej karcie 167v, w górnym paśmie ujęto z profilu galopującego „Jeźdźca” – Chrystusa, z wielką głownią miecza przed obliczem, za którym, również w galopie, jadą trzej nieuzbrojeni i bezskrzydli aniołowie. W dolnym paśmie po lewej stoi skrzydlaty anioł, w dłoni uniesionej prawej ręki trzymający ptaka: cztery inne, nieco różniące się między sobą, fruwią, unosząc w potężnych dziobach dwie głowy (jedna w koronie), dłoń i stopę grzeszników. Znamienny jest tutaj gest lewej ręki anioła, wskazującego na tę, tak odmienną ucztę odbywaną jednocześnie w niebiosach; pośrodku stołu nakrytego sukniem zasiada Chrystus błogosławiąc pokarm – Baranka narysowanego w płaskiej misie – wielkiej okrągłej, podtrzymywanej Jego lewą dłonią; leży tu też chleb znaczony krzyżem i ryba, po które sięgają zasiadający po bokach Gospodarza dwaj piękni, podobni aniołom młodzieńcy, wezwani na tę błogosławioną biesiadę.

Za Gertrud Schiller zauważam, że uczta rysowana na karcie *Biblii Welisława* nie jest identyczna z drugą ucztą, także sprawioną w niebie z okazji godów Baranka.

³¹ Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 689, do tekstu na s. 155; Bd. 5/Textteil, s. 253–255.

³² Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 692, do tekstu na s. 156; Bd. 5/Textteil, s. 254.

³³ Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 687b (dolna rycina), do tekstu na s. 155; Bd. 5/Textteil, s. 261–262.

³⁴ Przechowywana w Bibliotece Uniwersyteckiej w Pradze, Ms. XXIII C 124, Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 668, do tekstu na s. 154; Bd. 5/Textteil, s. 238–242.

Ukazał ją ok. 1400 r. malarz niderlandzki na trójstrefowej karcie 22r, przynależnej do cyklu miniatur innego kodeksu przechowywanego w paryskiej Bibliothèque Nationale³⁵. Zakomponował tę scenę po lewej stronie mandorli otaczającej Chrystusa na majestacie – przeciwstawiając scenę zaślubin Oblubienicy z Barankiem, obrazowi śmiercionośnego żerowiska ptaków, zwolowanych przez „Anioła w słońcu”. Istnieje jednak związek obu tych niebiańskich biesiad, potwierdzony przez cztery półpostacie mężczyzn, lekko pochylonych nad stołem zasłoniętym białą tkaniną, wpatrujących się w Baranka zwróconego ku Oblubienicy. Należą oni bowiem do grona wybranych, zaproszonych do udziału w wiecznej chwale w niebie, na równi z oboma młodzieńcami na karcie *Biblii Welislawa*, spożywającymi niebiańską strawę u boku Chrystusa. Jest interesujące, że na miniaturze tej „Jeździec na białym koniu”, wraz z uzbrojonym zastępem nie wyłania się z obłoków, lecz jest ukazany już w bezpośrednim starciu z siedmiogłową Bestią i jej wasalami. I to ku nim nadlatują dwa ptaki, podczas gdy trzeci wbija szpony, dziobiąc nie jeźdźca, ale „trupa konia” (il. 5).

Ową antytezą śmierci w męczarniach, na wieki zgotowanej grzesznikom i udziałem w trwających przez wieki niebiańskich godach zbawionych, kończę moją wypowiedź. Jeśli jednak Książę Profesor – Przewodniczący oraz Państwo zezwolą, ujawnię jeszcze, że intencją mojego referatu, było nie tyle przedstawienie naszej wiedzy o genezie źródeł obrazowych motywu ptaków w sakralnej, głównie monumentalnej sztuce średniowiecznej, ile zainteresowanie Państwa możliwością kontynuowania tych badań zarówno w obszarze dzieł europejskich, ale przede wszystkim zachowanych w Polsce. Analiza sensu „obecności” ptaków a zwłaszcza analiza porównawcza dzieł i kontekstów, w które wpisywali je średniowieczni artyści, może być pasjonującą przygodą badawczą. Taką była dla wypowiadającej te słowa, kiedy analizowała ikonografię Złotej Bramy w Malborku i reliefu Chrystusa „Jeźdźca na białym koniu” w bramie wjazdowej do zamku w Bierzgłowie, gdzie jednak nie przedstawiono



Il. 5. Apokalipsa niderlandzka, ok. 1400, Paryż Bibliothèque Nationale, Ms. néderl. 3, fol. 2r: Chrystus w majestacie, gody Baranka, „Anioł w słońcu”; niżej „Jeździec na białym koniu” z niebiańską armią walczący z armią Bestii – atak ptaków; w dolnej strefie „Jeździec” z pomocą diabła zapędza dwie Bestie oraz ich wyznawców do piekielnej paszczy (wg G. Schiller)

³⁵ *Kodeks* Ms. néderl. 3, Ibidem, Bd. 5/Bildteil, fig. 868, do tekstu na s. 152; Bd. 5/Textteil, s. 313–318.

sceny z ptakami. Taką też było ostatnio dotarcie do odsłoniętych i konserwowanych w latach 2008–2009 malowideł ściennych w kościele parafialnym pw. Bożego Ciała w Pręgowie koło Gdańska. Tu, na ścianie północnej, wielki czarny ptak zjawił się w scenie „Sądu Ostatecznego”, po stronie ukazującej grzeszników prowadzonych do rozwartej paszczy smoka lewiatana. Tkwi tu już od połowy XIV wieku, obok głowy jednego z potępieńców, wylaniającego się z „krateru” grobowego, inspirując autorkę do wygłoszenia referatu na dzisiejszym sympozjum (il. 6)³⁶. Dopowiem jeszcze, że „odkrywając” przed laty ten niezwykle motyw obrazowy sztuki średniowiecznej i skupiona nad jego genezą, dotykałam źródeł i ikonografii przebogatej problematyki tematu średniowiecznej fauny, wskazując nieliczne, lecz artystycznie wybitne dzieła sztuki obcej. Prezentowany temat nadal więc oczekuje na opracowanie pełnego katalogu dzieł powstałych, zachowanych i także przechowywanych w Polsce. W ostatnim zdaniu tej wypowiedzi pragnę też jeszcze dopisać piękny, cytowany w liturgii pogrzebowej werset *Apokalipsy* (19,9) *Beati qui ad coenam nuptiarum Agni vocati sunt* – „błogosławieni którzy wezwani zostali na ucztę Baranka”. Wierzę bowiem głęboko, że Maciej Kilariski – nasz Przyjaciel i Patron dzisiejszego spotkania – doświadcza radości zbawionych jako jeden z owych niebiańskich *beati*.



Il. 6. Pręgowo k. Gdańska, kościół pw. Bożego Ciała, „Sąd Ostateczny” – malowidło na ścianie północnej, 2 ćw. XIV w.: Chrystus Sędzia, powstanie z grobów (tu stojący ptak), potępieni prowadzeni przez diabła do paszczy Piekła (fot. inż. arch. Włodzimierz Babicki, 2013 r.; stan po konserwacji).

* * *

Reprodukcje wykonane zostały przez pana Lecha Okońskiego, któremu autorka składa wyrazy podziękowań.

³⁶ Malowidło wkomponowane na ścianie północnej kościoła, w znacznym stopniu zniszczone, konserwowane w latach 2008–2009 przez panią Jolantę Pabiś-Gagis, por. *Dokumentacja opisowa i fotograficzna prac konserwatorskich dot. gotyckiej polichromii, pobiał i wyprawy zabytkowej w kościele pw. Bożego Ciała w Pręgowie k. Kolbud*, Gdańsk, grudzień 2009; wzmianka o „ptaku” na s. bez pag. Dokumentacja przechowywana w Regionalnym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków w Gdańsku. Za jej uprzejme udostępnienie dziękuję Autorce dokumentacji oraz Pani Dorocie Szynt z Regionalnego Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Gdańsku. Panu inż. arch. Włodzimierzowi Babickiemu winna jestem największą wdzięczność za wykonanie dokumentacji fotograficznej zespołu malowideł odsłoniętych w kościele w Pręgowie i za uprzejmą pomoc w dotarciu do pięknego pręgowskiego kościoła. Por. opracowanie malowideł w: G. Zbirohowska-Kościa, *Freski gotyckie w kościele parafialnym pw. Bożego Ciała w Pręgowie*, Gdańsk 2012 (praca magisterska, promotor prof. dr T. Torbus; Uniwersytet Gdański, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki).

BIRDS IN THE MEDIEVAL DRAMA OF THE END OF THE WORLD

SUMMARY

The article addresses the mural painting in Corpus Christi parish church in Pręgowo near Gdańsk (executed ca. 1350), uncovered and restored at the turn of 2008 and 2009. Here, the codified gothic image of the Last Judgement (*Mt* 25,31–46), was unexpectedly complemented with the motif of the bird placed in near the head of the man rising from the dead. The author interprets this motif by linking it with the bestiary of demons. Together with other species of animals, it featured in many works of Medieval art, especially the Romanesque monumental sculpture. The fundamental written source for these motifs was the Apocalypse of St. John, while iconographic models were codified by illustrators of Apocalypse-related manuscripts, which inspired the production of infinite richness of animal forms, both real and fantastic, often hybrid creatures. The author studied the Apocalyptic bestiary of evil (including the motifs of birds) many years ago – on the example of the Golden Portal in Malbork Castle (The Fifth and Sixth Angelic Trumpet, *Ap* 9,1–21), diss. published in 1968; and recently on the Gateway in Bierzgłowo Castle (The Faithful and True Rider, without the Vision of God's Great Supper, *Ap* 19,117–18,21), in print. Both monuments of sculpture of the Teutonic Knights (last quarter of the 13th c.) the author defines as „un-majestic” compositions of the Last Judgement, different from the commonly executed „majestic” versions that included the dominant element of „Maiestas Domini” (*Ap* 4,1–9).

VÖGEL IM MITTELALTERLICHEN DRAMA DES ENDE DER WELT

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz wird durch die Wandmalerei (vor 1350, aufgedeckt und konserviert 2008-2009) in der Pfarrkirche St. Fronleichnam in Pręgowo bei Danzig inspiriert. Das gotische Bild des „Jüngsten Gerichts“ (nach *Mt* 25, 31-46) wurde mit Vogelmotiv, das am Kopf eines aus dem Grab aufstehenden Mannes dargestellt wird, bereichert. Die Autorin verbindet diesen Vogel mit dem dämonischen Bestiarium, weil es mit vielen anderen Gattungen der Fauna in der mittelalterlichen Kunst, und vor allem in der romanischen Skulptur vorkommt. Ihre schriftliche Quelle ist die Offenbarung des hl. Johannes, und ihre bildliche Muster kodifizierten die Illuminatoren von apokalyptischen Manuskripten. Dieses apokalyptische Bestiarium des Bösen, sowie die Vogelmotive, studierte die Autorin seit Jahren an der Goldenen Pforte am Schloss Marienburg (die fünfte und sechste Posaune, *Apc* 9,1–12, 13–21; Diss. publ. 1968), neulich an der Eingangspforte am Schloss in Bierzgłowo (der Reiter „Treu und Wahrhaft“, ohne der Darstellung der Vögel am großen Mahl Gottes, *Apc* 19, 17–18, 21). Die beiden kreuzritterlichen Denkmäler (4. Viertel 13. Jh.) zählte die Autorin zu den einzigartigen „unmajestätischen” Bildern oder Motive des Jüngsten Gerichts, anders als das allgemein präsentierte „majestätische” Bild des Gerichts mit der Dominante der „Maiestas Domini” (*Apc* 4,1–9).